

PEINTURE OBLIGE

Jean-Philippe Domecq

Si faire la critique d'une œuvre peut contribuer à ouvrir notre regard intérieur sur elle, c'est en *divulquant*, essentiellement: en levant le voile qui s'interpose entre l'œuvre et nous. Il y en a toujours un, de voile, il est de toutes sortes, selon les temps; il condense ce qui, autour de l'œuvre, nous empêche mentalement de la voir, nous en détourne et bouche la vue. Ainsi Diderot a montré cette utilité de la critique d'art, créant du même coup involontairement le genre, lorsqu'il a, de ses mots de philosophe enthousiaste, écarté le voile de la hiérarchie des genres qui minorait alors celui de la Nature Morte, pour que ses contemporains voient, ce qui s'appelle *voir*, intérieurement et extérieurement donc, l'art de Chardin. Dont la condensation portera jusqu'à Morandi au vingtième siècle. (Et, puisque l'essentiel dans la vie pivote dans les parenthèses de nos durées, n'est-ce pas, ne loupons pas celle-ci: ce n'est pas précisément par hasard, on s'en doutait, que se sont glissés d'emblée ces deux noms d'artistes et notamment celui de Giorgio Morandi avant d'aborder la peinture de Pascal Vinardel, qui montre par exemple des quartiers urbains pour ce qu'ils sont: des volumes indépendants de nos regards lors même que nous y circulons, comme ces quartiers de fruits et cruches peints par Chardin ou Morandi et dont nous usons, certes, mais qui hors cela vivent de leur vie si indépendante de la nôtre que ce mot de « vie » est parfaitement impropre, si inadéquat qu'il n'y a pas d'autres mots pour le remplacer. Voilà un aveu d'impuissance verbal qui fait plaisir! Oui, les volumes et éclairages de Morandi et Chardin, et ceux de Vinardel, ne se laissent pas dire *comme ça*.

C'est cela, la peinture. Rien qu'elle; rien que ce qu'elle seule peut révéler - et ceci nous ramène au « voile » du début, et ceci confirme que parenthèses une fois ouvertes ne se referment pas:

Par rapport au siècle de Chardin et Diderot donc, le voile de son époque, pour la peinture de Pascal Vinardel, est, comment dire... plus *lourd* à soulever. Car ce n'est pas seulement un genre, une catégorie, un thème que ce voile occulte, mais le mode d'expression tout entier: la peinture, rien de moins.

Pascal Vinardel a peint dans une période où peindre fut *mal vu*, littéralement et dans tous les sens. Deuxième tort: sa peinture n'était pas franchement mauvaise et ça, ce n'était pas bon à l'époque; il eût été mieux vu qu'elle ait l'air mal peinte - qu'elle en ait *l'air*, attention, tout est dans la nuance. La peinture n'était alors (je vous parle d'un temps comme s'il était lointain...), la peinture alors n'était vue, acceptée, qu'à condition de peindre la remise en cause de la peinture; et même saluée elle pouvait l'être, du moment qu'elle remettait en cause tout ce qui avait été peint de toutes les manières dont cela avait été peint. Puis, de remise en cause en remise en cause successives, il a bientôt suffi de remettre en cause la manière dont fut peint ce qui venait juste de l'être. Par l'avant-garde antérieure, bien entendu. Ainsi l'art fit, quatre décennies durant, le tour et beaucoup de tours autour de la remise en cause de la remise en cause.

Moyennant quoi, la peinture revint au jeu. Rien d'étonnant à cela. On pouvait en effet gager qu'à *côté*, et non plus au dessus ni au centre des autres langages plastiques - de la vidéo au multimédia, pour résumer ainsi l'arc des nouveaux possibles -, la peinture restait un moyen, assez simple techniquement, d'assimiler toute nouvelle vision du monde (intérieur et extérieur, cela va sans dire mais mieux vaut le rappeler sur le chemin qui

nous mène à Pascal Vinardel); et non seulement assimiler toute nouvelle vision du

monde, mais donc aussi toutes celles qu'ouvrent les nouvelles techniques visuelles dont on avait prétendu qu'elles allaient la remplacer. Nous y sommes. Historiquement. C'est même une des pertinences qu'il y a à publier cette monographie sur Pascal Vinardel. A présent, les anciens détracteurs du dessin célèbrent la résurgence et la multiplication des salons du dessin, et c'est à qui parmi eux dira, avant les compères, que le temps où la peinture fut révolue est bien révolu. De la peinture, de la peinture et vite du dessin, du dessin, ils en cherchent partout, un peu prêts à tout il faut bien le dire. Et pour cause: la peinture ayant été taxée d'obsolescence si longtemps, il y eut de quoi se demander si on trouverait encore des mains pour peindre et dessiner quelque part en ce monde. Le terrain toutefois n'en sortit pas entièrement défolié, toutes les énergies de peintre ne s'étant pas laissé décourager, ou, ce qui revient au même, ne s'en étant pas laissé conter contre leur désir. Comme quoi, il y a du Darwin dans les lois de l'Histoire artistique. Des peintres avaient œuvré après Francis Bacon, et pas seulement en Grande Bretagne mieux que Lucian Freud, ou en Allemagne après Richter, et pas seulement Anselme Kieffer, ou Leonardo Cremonini et les peintres qu'il a initiés, et on découvrira aussi un jour ce qui s'est peint de fort par exemple dans ce pays scindé en deux que fut la Tchécoslovaquie; tout comme on a découvert l'art contemporain des grands peintres aborigènes d'Australie; etc...

C'est dans pareil contexte que s'est situé le cheminement marginal auquel ce peintre, Pascal Vinardel, a eu l'intuition et l'égarement de se tenir. Maintenant qu'on en est sorti il apparaît plus visible, littéralement plus perceptible, alors que lui n'a fait et ne fait que continuer. Rien pourtant ne lui avait entretemps échappé de ce qui se faisait autour de lui.

Il y a même trempé, un temps assez long. Il sait, de l'intérieur pour l'avoir éprouvée et pratiquée, ce que c'est que la révolte contre la Tradition; il a su se

perdre et prendre les détours de cette voie, qui fut paradoxalement dominante, du *Contre* systématique et de la Table rase - sur le plan artistique comme sur les autres plans, du reste (en termes de civilisation, valeurs, société). Il n'a pas manqué de flair, en l'occurrence, puisqu'il fut surtout capté par l'Internationale Situationniste et ce, vingt ans avant que Philippe Sollers ne découvre Guy Debord et sa Théorie du Spectacle pour la débiter sur les studios de télé et ainsi jouer sur les deux... comment dire? - Ecrans? - Merci, je cherchais le mot. Quant à « jouer sur les deux tableaux », comme on dit, ceux de Vinardel, eux, auraient plutôt tiré de l'urbanisme situationniste leur sens de la dérive, c'est-à-dire cette mise de notre potentiel créatif en situation, urbaine en l'occurrence. Dans les rues, dans *La rue*, la peinture de Vinardel nous fait passer des unes à l'autre. En effet ses paysages urbains - une cité en soi - nous montrent nos rues de tous les jours sous un autre jour, un Autre Jour qu'en même temps nous reconnaissons d'emblée comme nôtre. Jour donc lumière de dérive quand celle-ci consiste à opérer le décalage par rapport à l'ordinaire quotidien en écartant, là devant, le voile cette fois de l'habitude. C'est-à-dire encore (oui, on cherche à dire, et on n'y arrive pas vraiment et c'est bon signe, signe qu'on y tend, vers ce que cette peinture dit avec les seuls moyens de la peinture et que mes mots par conséquent ne diront jamais tout à fait), c'est-à-dire que ces paysages urbains sont évidents parce que montrés comme jamais, comme toujours. (Il va falloir essayer encore, décidément, car cela ne nous satisfait vraiment pas).

Terminons donc sur les révoltes qu'a connues l'individu Pascal Vinardel. Il en est sorti avec le même ressort qui l'y avait fait rentrer: la

révolte, encore. Mais pas répétitive, donc, l'en ayant sorti préservé et préservée. Elle fut de fine sorte, quoi, dans son cas. Preuve en est qu'il ne veut plus parler de cette passe de sa vie et de son œuvre anti-Beaux Arts, par exemple. Il y a toute une part secrète dans son itinéraire, dont il a tout de même bien voulu me laisser

entendre ceci, qui résume des choses avec pudeur et un certain vol qui le profile: « Il est nécessaire, quoi qu'il arrive par la suite, que je vous détaille les singularités de ma vocation et de mes dérives.

« Rien, rassurez-vous, qui ressorte du confessionnal; après tout je crois avoir connu des péripéties propres au siècle » [*des péripéties propres au siècle*, et tout sera dit] « et mainte personne honnête pourrait y reconnaître ses propres déboires, mais enfin il faudra que je m'explique.

« Tout vient - ô culpabilité - de ce que je me suis toujours pensé comme une sorte de passager clandestin de la peinture » [*passager clandestin de la peinture*], « et à cet égard, j'ai peiné à m'identifier à mes pairs et peu compris leurs manies, leurs ambitions, leurs pratiques, leurs propos.

« Ce mélange de légitimité - on a assez répété que j'étais peintre pour y croire un peu - et d'illégitimité a construit le caractère de mon art.

« Et après tout, un passager clandestin, s'il n'est pas jeté à la mer, va aussi loin que celui qui a payé son passage. » (Lettre du 23 septembre 2010)

Voilà qui, au passage, dément le sot préjugé voulant qu'un peintre le soit d'autant plus qu'il serait à court de mots... et, pourquoi pas, d'idées. Rubens, Delacroix, Constable, Matisse ayant, entre bien d'autres, démenti le fort bête « bête comme un peintre ». Et on va voir, en entrant dans le vif de sa peinture, que Pascal Vinardel a tout à fait les mots de ce que seule sa

peinture peut révéler, à un point de précision frappant, même. En attendant, n'oublions pas ce mot de « révolte » à son sujet, sans quoi on appréhenderait mal la façon dont sa peinture assume l'héritage de la peinture. Ce serait n'y rien comprendre que d'y voir une continuité directe avec la Tradition.

La peinture de Pascal Vinardel a un passé qu'elle assume, certes, tout un monde derrière elle, celui de la peinture, cela se voit aussitôt. Mais ce n'est pas son

propos, que de peindre sur la peinture héritée. De celle-ci il se sert, pour ce qu'*il cherche en le trouvant*. Pour ce que la peinture lui dévoile, à son tour, de sa propre vision du monde. Comme on va voir.

Il y a tellement plus que l'art, dans l'art quand il est fin et fort.

Si la peinture de Pascal Vinardel se souvient, c'est au sens où la mémoire la travaille. Ce pinceau est aimanté par quelque chose qu'il cherche à saisir de la vie et qui tourne autour du passé dans cette vie. Dans sa peinture on voit d'emblée l'empreinte ambiante, l'imprégnation pigmentaire, à travers la dominante passée des teintes du passé en mémoire. La lumière de ses tableaux représente la lumière du souvenir. Autrement dit, ce peintre s'est posé le problème de comment rendre compte de l'épaisseur du temps, et ce, aux moyens de l'art du seul espace. Ce n'est pas, en tout cas, un problème de peintre strictement préoccupé du legs qu'il a reçu de toute l'histoire de la peinture et dont il voudrait, dont il faudrait impératif-catégoriquement *se libérer*. Non, toutes choses égales d'ailleurs, « recevoir mille ans d'expérience humaine, ce n'est pas plus difficile que cela », a dit Pascal Vinardel, un soir comme ça, ajoutant aussitôt, pour clarifier, car il est de ces êtres précis, car il a l'exactitude poétique, ajoutant donc cet éclaircissement de Jorge Luis Borges: « J'ai vécu à Buenos-Aires, et puis j'y suis né ». (Ici, nouvelle parenthèse, maintenant qu'on sait ce

qu'on en doit penser: Borges ayant inventé, avec Adolfo Bioy Casares, un auteur critique du nom de Domecq, nous voilà bien. Dans l'imaginaire, c'est-à-dire. Sans lequel nous ne verrions pas la vie; sans lequel nous n'aurions pas d'où la voir. Donc cette parenthèse ne se refermera pas plus que la précédente. Car la peinture de Vinardel nous donne pour première impression celle de voir les choses oh certes pas « comme elles sont », ce qui serait une vaste approximation, pour ne pas dire autre chose de cette commune expression que Roland Barthes eut la sottise de

ressortir à propos de l'art descriptif d'Alain Robbe-Grillet; à côté de quoi la question de la description chez Vinardel n'aura pas de mal à se poser en termes moins simplistes, c'est-à-dire plus complexes, c'est-à-dire moins compliqués: elle nous donne pour première impression de voir les choses comme nous les reconnaissons, certes, mais dans une lueur de songe projetée par le souvenir, et c'est pourquoi nous les voyons plus que nous les revoyons. Faites immédiatement l'application de cette première formule de synthèse que je vous ai proposée, tournez-vous vers les vues de rues et bâtisses que peint Vinardel: vous voyez, vous reconnaissez cette impression de *Nature Morte Urbaine*.

Ce n'était qu'une première formule de synthèse. Entrons-là.

A commencer par cette « couleur du temps » que nous venons de voir et qui nous trouble à dire, car enfin, si elle nous paraît évidente telle que peinte sur ces toiles, elle nous le paraît sûrement moins à dire! A quoi rime de parler de « couleur du temps », qu'y a-t-il donc là-dedans... « Elle est travaillée par cette sorte d'émail qui a pris la couleur du passé », répond Vinardel sans hésiter, englobant dans « elle » la couleur du temps et sa peinture à la fois. Et il précise sans problème, le bougre, et précise juste, car c'est exactement cela, exactement cette tonalité que diffusent ses toiles:

« elles étaient passées de soleil », dit-il de photos familiales retrouvées. « Comme l'ambre du vin. Une couleur tuilée. Oui, c'est comme ça que ça m'arrive. » C'est tellement cela que même ses ciels, à dominante « bleu du ciel » *a priori*, sont pris dans cet ambre: « Ces ciels d'été d'un bleu de soie fine. Comme si c'était le même ciel qui servait pour tous les étés. Comme un rideau qui a pris le soleil. Ce qui est très compliqué, pour un peintre. Cette échelle de tons. Rabattre le ton. »

On le constate, je viens de lui donner volontiers la parole. L'acuité de ses commentaires sur son travail m'a même amené à déplacer des étapes de ce texte

tout d'approche. Pourquoi? Parce que j'ai entendu de la bouche du peintre des mots que j'avais notés pour tendre vers l'effet que me faisait sa peinture. Ce constat est révélateur de cette peinture et de son auteur mais de cette peinture surtout car peu importe l'auteur au fond. Ce peintre vraiment peintre ne l'est pas moins de trouver sa peinture à la pointe des mots, juste en avant, là où le pinceau doit prendre la place du stylo. « Très souvent, dehors quand je note, même une couleur, je la note avec des mots », dit-il. Est-ce à dire que c'est un conceptuel? Il n'a rien ignoré de cela quand le Concept devint à la mode. Ou, autre mode inverse puisque toute mode balance à 180° son aussi lourd pendant: le Matérialisme à l'époque Pascal aurait pu en mettre sur pied une tout aussi bonne exposition, mais « non, soupire-t-il, cette pharmacie de la peinture, ces expériences d'officine... ».

Cela dit pour lever l'apparent paradoxe: oui, son précis rapport au verbe fait aussi de Vinardel un peintre, bel et bien et peut-être d'autant plus. Il faut en finir avec ce préjugé discriminant selon lequel *il faudrait choisir* - entre la peinture et le verbe, en l'occurrence. Il n'y a pas à choisir,

ni à ne pas choisir d'ailleurs, il n'y a pas de modèle pour faire un artiste qui sort de la moyenne sociologique. Exemple comparatif, qui, comme auparavant celui de Morandi pour la Nature Morte, permettra de mesurer analogies et différences avec l'oeuvre de Vinardel: Giorgio de Chirico, paysagiste urbain lui aussi fortement travaillé par le temps, découvrit son espace pictural spécifique, sa *metafisica*, avec son frère Alberto Savinio, par des lectures philosophiques et un intérêt qu'ils avaient seuls en partage pour des peintres plutôt narratifs et laissés de côté par les avant-gardes de la modernité alors porteuses. C'est au sortir d'un apparent détour par Nietzsche, par la philosophie présocratique ou la peinture mythographique d'Arnold Böcklin, que les deux frères virent les places publiques de Ferrare et Florence soudain vidées sauf de leurs ombres, sous un jour de toute éternité

pesante, d'une torpeur sans ambiguïté mais d'une clarté sans ambages, d'outre-ciel à force de n'être que là cette lumière d'à plat qui ne se laisse pas réduire . Et à propos d'à plat, c'est bien pourquoi la peinture de Giorgio de Chirico, sous ces dehors qu'on a dit « plats », voire « mal peints », fut exactement peinte et qu'on aurait tort de trouver classiquement peinte, non, il fallait cette ambiance de schéma qui va à l'œil quand le boîtier crânien où il loge n'oublie plus son évidente perception métaphysique - son élémentaire condition d'être vivant en qui la conscience de la mort est une micro-énergie au moins aussi nucléaire que celle du désir, qui d'ailleurs y répond.

Il y a de cela, de tout autre manière et avec d'autres échos, dans l'univers de Vinardel. Ouvrons *Les Portes du Fleuve*, peinture monumentale de 200 x 324 cm peinte en 2010 pour la Chambre de

Commerce et d'Industrie de Bordeaux. On peut dire que c'est la ville entière qu'on a l'impression de voir grâce au point de vue en surplomb que s'est donné le peintre. Et on ne peut dire que cette ville ouverte à son fleuve soit désertée comme les cités mélancoliques de Giorgio de Chirico. Car, et ce sont bien plus que détails, les hommes y sont présents et actifs et avec eux leurs véhicules et travaux, jeux et commerces, en groupes ou seuls. Leurs silhouettes n'y sont pas qu'isolées comme elles l'étaient dans les places pré-surréalistes. Accommodez votre regard autour du détail du « Carrousel », en bas à droite de la toile: il y a, tandis que tel ou tel s'éloigne solitaire, des groupes aussi qui vaquent et palabrent, entre le manège et le commerce d'en face et, à gauche, les auvents du café-restaurant. Tandis que camionnette passe; et que tramway s'arrête, qu'attendent les gens; et qu'arbre demeure, sur son ombre planté.

Etres ou objets, là n'est pas la question; les uns et les autres sont pris dans la même pâte de glaise nimbée, et ont l'ombre pareillement étirée par l'heure. Cette

heure fait leur présence et c'est là toute l'affaire. Peindre le temps par sa lumière, ne disait-on pas.

Mais quel temps, au juste? Voyons cela par la présence, puisqu'elle est telle qu'elle nous vient d'abord.

Présents, qu'est-ce qui l'est plus ici, des humains ou de leurs bâtisses? Tout également. C'est encore une des empreintes fortes de l'univers de Vinardel. Bien sûr, les ombres étirées valent ici comme indices et donnent échelle à la vastitude de cette ville aspirée vers le fond du tableau, du monde, par le fleuve, en partance, vers où? « Cythère », disons, pour dire tant d'horizons qu'on cherche derrière tout horizon, et celui-ci nettement nous aspire. Mais aussi, ces ombres, elles sont simplement celles des hommes quand ils vivent dans une ville qui tend à n'être plus que ce

large quai, vers l'infini. Alors, Le Lorrain et Chirico, oui, certes, à condition d'y ajouter, entre autres références majeures, la lumière vénitienne qui a tant marqué Vinardel au sortir de l'enfance lorsqu'il découvrait Bellini et le Quattrocento. Cela étant, « mon idée de peindre ne m'est jamais qu'en dernier recours ». C'est essentiel pour Vinardel, ce sentiment d'être un être vivant qui peint en dernier recours: pour se sentir à vif.

Dans l'ensemble, il tient du huron cultivé. Sa lumière lui vient d'abord de l'expérience: « c'est le dehors qui a pu me rendre Bellini nécessaire. » On la retrouve aux *Portes du Fleuve* et dans la plupart de ses paysages, sa lumière, ici réfractée par l'eau et qui donne, comme il dit, « cet aspect légendaire de la journée passée ». Parce que le soleil, en tapant sur la surface du fleuve, ne fait pas qu'en moirer la soie - Pascal l'a peinte ainsi autour des quelques et rares bateaux qui sont là à cette heure; mais également dans l'air ambiant de la ville et de la toile, le même soleil revient au sol dont il sourd, mordoré, d'un éclat de terre. Du coup, cette

lumière devenue éclairage fait toute la gamme chromatique du tableau, pris dans un quasi-camaïeu de lie ocre et miel brûlé.

Regardons de plus près les silhouettes et les quelques véhicules, les unes et les autres au demeurant anormalement peu nombreux pour une ville. Les silhouettes humaines ont leur dynamique spécifiée, on sent leur mouvement, de même les véhicules, rien de schématique, ce sont à chaque fois des présences tant dans l'être que dans l'objet. Mais présences d'autant plus qu'elles ne sont pas vraiment individualisées ou authentifiables: le fourgon est *Le* fourgon, le tramway tout tramway, et chaque homme l'humain. Au lieu d'individualisation, ces figures relèvent de la matière sculptée, de la sculpture esquissée. Un art *de la sculpture esquissée*, voilà: c'est là une des originalités, une des composantes majeures de l'art de Pascal Vinardel.

Considérons le détail « Euterpe » des *Portes du Fleuve*. Le tramway est tout tramway, disions-nous; de même la voiture non loin, qui est à la fois voiture, parfaitement reconnaissable comme voiture mais sans plus,

ayant l'air de toute voiture, non datable » sur un demi-siècle, ce qui fait long pour l'industrie, et, du coup, cela fait voiture de voiture et bien sculpture de voiture, tant elle est prise d'un seul bloc, vitres et tôle pareillement, dans cette couleur et matière de terre et pierre gris mousse. Sculpture de voiture sans rien de monumental pour autant, avec, pour socle, fin: son ombre, dessous et qui la suit. Quant aux silhouettes humaines, elles ne sont pas plus ni moins statufiées, et, dès lors, elles n'ont rien non plus des statues de Giorgio de Chirico: ce sont, comme au fond de photos, des silhouettes qui montent les marches des Palais (de Justice, de Commerce, d'Administration, ou marches des Bourses ou des hôtels internationaux - tout ce qui inspire majuscule quand on s'y *rend* ou qu'on s'en tient loin), ce sont bien des êtres humains comme nous mais le peintre a trouvé le moyen, élémentaire

en apparence, d'en faire autant de présences anonymes, comme lorsqu'on se voit d'en haut. D'en haut, mais d'où au juste? L'ombre d'une montgolfière en contrebas localise certes le point de vue à vol d'oiseau dans cette œuvre-ci. Mais l'impression qu'il n'est pas localisé, ce point de vue en surplomb, plane dans la plupart, comme une question; et, du coup, c'est une réponse sans question que dévoile cette peinture. Après tout, notre présence aussi est en suspens dans ce monde, si l'on y regarde bien. Si on se voit vivre, j'entends, et regarder la peinture permet cela: se voir vivre.

Le carrefour du parc en été, toile de 2006, format 120-Figure. Je m'y arrête parce que le peintre y offre un autre point de vue que le surplomb qu'offraient *Les Portes du Fleuve* comme point de vie. Cette fois nous ne sommes plus à vol d'oiseau, le sol de la rue remonte même à l'horizon; mais nous sommes tout de même en suspens, encore. Car la première silhouette humaine que l'on voit, à droite et qui s'apprête à traverser, a la tête plus basse que le pointillé horizontal qui prolonge notre regard d'où nous sommes jusqu'au fond de la perspective profondément

creusée, du reste, « trop » creusée puisque la ligne d'immeubles à gauche devrait la fermer, mais le peintre a brusquement ouvert le fond par la gauche au loin en ne mettant plus rien après la moitié d'arbre qui dépasse. L'heure et la saison sont les mêmes que la célèbre *Mélancolie d'une rue* chiriquienne, heure et saison auxquelles revient volontiers Vinardel mais qu'il peint, lui, véritablement, sans recourir à la peinture dessinée, à la magie du schéma poétique en aplats cernés. Il peint l'air entre notre regard et ce qui est vu. Un air tel qu'il fait du bitume de la rue une terre, lors même que le trottoir, de même teinte et grain, indique un tracé urbain net. Les bâtiments aussi paraissent pris dans cette pierre terreuse qui fait le sol. Les ombres pareillement, et tout sauf grises. Pourquoi j'y insiste? Pour essayer de saisir

ceci, qui est évident mais dont on ne sait à quoi cela tient: tout est pris dans une nuance. Une nuance globale. Qu'on peut nommer, comme je l'ai fait, « l'air », ainsi que je l'ai dit, ou « l'heure et la saison », la « lumière », l'éclairage - mais rien de cela ne suffit parce que tout cela est trop; alors que le terme de « nuance », l'idée que ce peintre peint une nuance globale, pointe assez modestement la chose, l'étonnante évidence peinte par Vinardel. Du ciel au sol et des stores aux passants, des arbres aux ombres ou des murs aux balcons, ce qui nous capte au fond là, c'est-ce dans quoi c'est pris. Et qui est infiniment volatil. Regardez par exemple le feuillage des arbres, à quoi est parvenu ce peintre au fil du travail, d'années en années: ils frémissent comme de la terre eux aussi, excusez du paradoxe, tout ce qu'il y a d'apparent au demeurant, et de quoi frémissent-ils? De lumière mate - on file le paradoxe plutôt que la métaphore décidément, mais justement, cette peinture ne prête pas à métaphorisation tant elle est affaire de présence. Les arbres feuillus, donc: qui apparaissent par-dessus les murs d'enceinte ou, mieux encore, entre deux immeubles

dans une rue adjacente comme pour occulter leur improbable implantation directe sur trottoir ou en pleine chaussée, du coup ils sont là plus encore, *là*. Pleins, bombant de feuillage lourd, ombré et écrasé de lumière - non: de cette nuance dans l'air dont je dis que c'est ce qui nous arrête même lorsqu'on passe par inadvertance devant un tableau de Vinardel. C'est bien vers cette présence en tout cas que tend ce peintre en entrant toujours plus dans l'impénétrable et volatile nuance qui « baigne » ses tableaux: preuve en est encore une de ses dernières toiles, *Les Figurants*. Les « Figurants »? Qui sont-ils? Les êtres humains qu'on y voit, toujours aussi peu nombreux et tous isolés? Le fait est que l'énorme feuillage qui débouche de la rue à gauche est beaucoup plus animé qu'eux; tout juste si on ne le voit pas balancer lourdement, lentement comme balancent les grands feuillages, à

peine, sous la chaleur accumulée jusqu'en fin d'après-midi. On connaît cette fixité à peine mouvante de ce que l'on voit quand on se demande si cela bouge vraiment ou si ce n'est pas plutôt dans notre rétine que le pouls fait respirer ce qu'on a devant les yeux. Ah, quand on essaie de savoir et qu'on n'est pas sûr alors que c'est net à nos sens, à la vue... C'est là que tout commence: par l'intériorisation de ce que l'on perçoit. Cette intériorisation, ce peintre nous la montre *via* le paysage urbain. La peinture en effet n'est pas contrainte, pour nous montrer comment cela se fait qu'on voit, de peindre sa réflexion sur la peinture (tendance autoréférentielle assez périmée comme ça désormais, j'ai dit au début), ou de reprendre le thème de l'atelier du peintre qui servit, trois siècles durant, à montrer l'atelier de la vision, c'est-à-dire à *réfléchir*, littéralement et dans tous les sens, le processus par lequel nous voyons.

Sur son art du paysage urbain, lors d'une de nos conversations-mail, Pascal Vinardel un jour m'a répondu ceci, qui me frappe comme rencontrant

tellement la Nuance que j'ai vue et crois qu'il peint:

"Diaphane et brûlé..." Tes deux mots sur l'épaisseur du temps disent très exactement la matérialité divine de la matière picturale. Cette transmutation de la pâte qui se "céramise" pour donner de quoi voir au-delà. Cette crémation des couleurs pour rejoindre l'impalpable et l'épais, l'air, le temps...Magnifique. P.S. Je joins un petit propos qui décrit maladroitement le point de départ des "figurants".

"Ce sont ces quartiers que l'on a tant de fois traversés sans s'y arrêter, dont on ne connaît que la configuration fuyante, à la fois familière et inconnue, et dont on se dit qu'il faudra bien qu'un jour on pousse leur porte mystérieuse. C'est aussi le temps des villégiatures, le temps des beaux jours revenus où, dans les appartements qu'on va clore, on a recouvert les meubles et barré les persiennes. La rue que l'on découvre alors dans sa poussière, les arbres avec le piaillage de leurs moineaux, les passants, les magasins, tout est transmué par le départ. On a déjà en pensée quitté les lieux car dans une heure nous en serons les absents ; se superposent alors les images des routes encore lointaines, des étapes et des journées ailleurs. La ville où nous sommes encore semble alors se figer pour nous offrir pour un

court et douloureux instant sa physionomie inconnaissable : celle qu'elle prend quand nous ne sommes plus là."

Comme quoi, ni lui ni nous n'aurons jamais fait le tour du paysage urbain. Si Rousseau atteignit à une variété existentielle de la mystique grâce aux différentes variétés de rêverie auxquelles il ne pouvait s'abandonner que dans la Nature, la ville entière aussi peut nous livrer à toutes les médiations sur notre condition: en lieux et heures, selon. Et c'est bien cela, ce grand « Selon », que nous éprouvons en nous promenant solitaire dans les cités de Pascal Vinardel: autant de rues, autant de vues sur le monde donc sur nous-mêmes - selon nos états d'être. Qu'on récapitule un peu et on va voir notre miroir en cette ville entière qu'il nous

livre selon d'élémentaires points de vue - « élémentaires »? La poésie est volontiers élémentaire, ou, comme disait Goethe: « toute poésie est de circonstance ». Au sens où c'est la situation (encore elle) qui révèle l'état d'être et des lieux en même temps.

Je parlais de points de vue, on en a vu un certain nombre déjà, ici. On se souvient que j'ai pointé que la ligne d'horizon, en fond de rue et de perspective, pouvait être à hauteur d'œil alors que le pointillé d'ici à là-bas passait juste au-dessus de la tête des passants. D'autres fois, le carrefour était comme vu d'une fenêtre, mais située en face de l'horizon, là où nous sommes devant le tableau, or quelle fenêtre, quel immeuble peut-il y avoir en cette pleine rue qui nous ouvre la vue et le tableau? Et puis encore, je signalais cette présence balancée des arbres, qui nous place en léger surplomb par rapport à leur masse. Il n'y a pas que cela. Le peintre est aussi capable de nous placer en dessous de la ligne d'horizon du bitume cendré de la rue: c'est le tour de force notamment de *La Canicule*, tableau de 2008. Incroyable: le bout de la rue est plus haut que notre ligne de mire. On dira: effet de

pente, la rue monte un peu. Pas sûr; rien ne permet de dire que c'est la rue qui est en pente ou le regard qui est dominé. Tout cela légèrement, bien sûr, la Nuance encore, on est dans le Selon, toujours.

Le point de vue est un point de rayon-laser qui se déplace et c'est toute notre liberté. Ainsi pouvons-nous voir à vol d'oiseau quand nous n'avons fait qu'en rêver. *L'escalier dans la ville*, en 2009, nous place en tel surplomb que nous voyons toits et rues à nos pieds littéralement, car ici, à la différence des *Portes du Fleuve*, nous avons une indication de là où nous sommes, nous voyons la dalle de la première marche, là devant. Or, on sait que cela n'a pas été rien, dans l'histoire humaine que retrace l'art, que de conquérir le point de vue de l'oiseau en peinture; il a fallu éliminer un à un

les ultimes points d'appui (rochers, butte, branche en suspens) pour se retrouver soudain en vol: cette conquête s'est faite dans le plat pays par excellence, les bien nommés Pays-Bas, par les paysagistes de ce qu'on a appelé le Siècle d'or hollandais. Jacob van Ruisdael fut l'ultime conquérant de ce qu'on peut bien appeler l'acmé de la perspective. Elle n'a rien de l'assurance quadrillée par laquelle la Renaissance italienne a cru assurer sa maîtrise autocentrée sur l'espace. De même les perspectives de Pascal Vinardel, extra comme intra-muros, chambres ou places c'est-à-dire, sont-elles tout sauf rassurantes, sans pour autant tomber, et du coup c'est pire, sans pour autant tomber dans le perturbé, dans le déformé expressionniste, ou l'étiré surréaliste. Non, c'est « tout à fait cela », se dit-on presque, mais *presque* justement. Suivez-le à la trace, ce Presque, le long du mur qui borde les maisons de *l'Orée d'une rue*, toile de 2007. Le ciel, ou ce qu'on appelle ainsi, est non pas au bout, mais *au bord*, si on continue. De même *La Sortie de la ville*, on est au bord de la ville comme du monde. La convexité de la chaussée est au carrefour ce que la croisée des chemins est au destin; fermons les yeux et

tournons sur nous-mêmes, lorsque nous les rouvrirons ce sera face au chemin qui n'attendait que nous. Œdipe en sut quelque chose, sur la terre sèche de Grèce.

Les Hauteurs de la ville (2004) n'ont rien de flamboyant, ce n'est pas le vaste panorama mais le quartier qui finit, dans le temps comme dans l'espace. Cela s'entend, dirait-on, à la manière dont c'est montré: car c'est éteint autant qu'éclairé, sourdement, aveuglément. La couleur terre y est pour tout, lors même qu'elle n'apparaît pas terreuse, et même son grain - de peinture, bien sûr - réfracte la lueur.

Alors la lueur!... C'est l'autre paramètre qu'on avait à l'esprit, si l'on veut approcher le visible secret de ce qui nous fascine dans cette

œuvre: la ville comme miroir, en temps et lieux, me disais-je (et disais-je d'ailleurs... Bon.). Pour ce qui est du temps, des temps plutôt, que peint cet artiste de l'espace qu'est un peintre, nous en avons plus d'un cadran dans la peinture de Pascal Vinardel:

- Nous avons vu les tableaux de fin d'après-midi, aux ombres étirées et aux rousseurs de murs.

- Nous avons eu midi et ses entours de mélancolie spéculative, tant il est vrai qu'aux heures où l'ombre est restreinte, les ondes de chaleur favorisent la spéculation - c'est du reste et sûrement entre midi-14 heures que la Grèce devint le berceau de la spéculation tant philosophique que marchande; le penseur et l'armateur peuvent avoir toutes les idées du monde lorsque les contours sont poudrés par la chaleur et qu'il ne reste plus rien d'assez solide pour arrêter l'esprit. Il y a corrélation géométrique entre l'aplomb solaire et l'aplomb mental. En tout cas, pour nos *affaires* à nous, un tableau comme *Rue et jardins*, peint en 2004 et qui condense bien d'autres tableaux qu'on a vus de cette heure-là et qui viennent ensuite dans les séries que poursuit Pascal Vinardel, n'a l'air de rien, insistons, de *rien*, oui mais précisément ces volumes et plans d'une rue avec ses petits jardins

emmurés sous le ciel sont baignés comme nous dedans, dans l'infini par le fini, humble fini de bout de quartier, en l'occurrence. Il y a là un tour de force qui n'en a pas l'air, exactement.

- Il y a aussi la série des Crépuscules: *Petite place au crépuscule*, qui conjugue bord de ville et bord du jour - du monde, autant dire, et décidément on y revient, avec cette peinture, on y est ramené, sûre constante de vertige au fil à plomb de terrassier. Voilà pour condenser la composition et le dessin; quant à la gamme chromatique, fort condensée elle aussi et comme toujours chez ce peintre, il faut ici des mots comme

« ocre bleuté et bleu ocré », « miel bleuâtre et bleui » par le soir. Pas seulement par le soir puisqu'à ces heures dans les villes, les lumières des hommes s'allument: réverbères, premières fenêtres, vitrines, phares de voitures. Ces éléments lumineux sont évidemment à l'unité dans l'univers de Vinardel, aussi raréfiés que le sont les passants quels que soient les quartiers. Puisqu'il est capable d'évider les grandes places centrales ou portuaires et les grandes avenues aussi bien des gens qui y sont et qu'il y fait bel et bien figurer en nombre, puisque donc il est capable de donner à voir ce paradoxe de quintessence dense, d'essentiel quotidien, d'abstraction peuplée, on ne s'étonnera pas que ses paysages de *Sortie de ville*, de *L'ancienne place des cafés*, de *Vitrine*, de *Ruelle* sous telle ou telle latitude qu'il a frayée dans sa vie de « passager clandestin » comme il a dit de lui pour le continent de la peinture et donc pour l'existence aussi à sa manière, que ses paysages urbains de crépuscule soient eux aussi forts de présences rares et d'éléments isolés. Il y a un réverbère allumé, une passante ou un passant (et encore...), une vitrine seule à l'angle mais à travers laquelle on voit de glace ou givre de miroir mat, et une voiture qui passe ou s'arrête précédée du double faisceau de phares, à la lumière froide eux aussi, comme la vitrine et le réverbère; or le ciel crépusculaire nous dit

bien que ce soir est encore chaud de la journée qui le fut tellement; donc cette aura que peint Pascal Vinardel en bout de ville crépusculaire est *très particulière*. Voilà une expression vague qui s'avère des plus adéquates, en fait. Car l'aura qui est le sujet de ces paysages apparemment et véritablement urbains, n'en « rajoute » pas par rapport à de tels lieux à tels moments, elle est bien d'eux, puisque on la reconnaît; mais, en même temps, force est de constater qu'elle renvoie à autre chose, dans un monde où il n'y a évidemment pas d'autre monde (ce n'est pas de cela qu'il est

question, jamais, ici, nous n'avons pas besoin de l'hypothèse divine). Le fait est que l'aura peinte sur les toiles de cette série nous révèle ce qu'il y a là et que nous connaissions pourtant. Je m'explique, du moins j'essaie, essayons encore, à partir de cette vitrine isolée dans ce bout de quartier, ou de ce réverbère, tenez, par quoi notre œil a commencé d'être capté: eh bien ce réverbère devient Le réverbère, ou même Un réverbère ça suffit pour redécouvrir la présence des choses, à commencer par celle-ci, un réverbère grands dieux les hommes ont inventé cela et je suis né pour le voir et ne le verrai plus un jour tandis qu'il continuera, le réverbère, lui ou un autre en tout cas il y en aura un pour y être encore, de ce monde.

De même donc qu'il y a une *Sortie de la ville, Faubourg et paysage, l'Orée d'une rue, Les Quartiers du soir, une L'ancienne place des cafés*, et, suprême dans le genre, *l'Ancien quartier d'une grande ville*, toutes toiles peintes au vingt-et-unième siècle, de même y a-t-il, dans l'opus de Pascal Vinardel, une continuité d'étonnement par delà tristesse et joie dans ses auras de crépuscule, et cela vient exactement de ceci, me semble-t-il, autour de quoi mon écriture a tourné: de ce que le peintre nous place *au bord* :

- au bord de la ville. Et pas seulement en ses abords, qu'on vient de voir; même quand il aborde la ville au cœur c'est du bord d'un point de recul, et il n'use

pas que du surplomb pour cela, mais, ses lavis le montrent amplement, au bord d'une vue rasante qui plane en plein dedans.

- au bord donc de la vue. Ce n'est pas le tableau qui fait fenêtre ici, mais la fenêtre qui fait tableau - de dessus, d'en bas, latéralement, en croisement avec telle autre fenêtre mate à l'autre bout, etc: qu'on repasse dans tous ces paysages urbains et on remarquera cela presque à tout coup.

- au bord du tableau nous sommes renvoyés par conséquent. Le point de vue *étant donné* (dirait Marcel Duchamp bien sûr), comme on

vient de voir à l'intérieur du paysage, nous nous voyons voir avec le même recul qui nous est donné dedans; du coup, cela crée un deuxième recul, et c'est bien cela: nous sommes devant un tableau. Qui est tout sauf illusion. Il est désigné comme tableau. Pas besoin d'indices autoréférentiels comme on les a lourdement multipliés pendant toute la période où Pascal Vinardel les a vus comme nous sur toutes les cimaises et même en dehors si l'on veut, en dehors des cimaises et du cadre d'exposition tellement « aliénant », n'est-ce pas, musées, galeries, biennales... (il faut tout de même bien montrer quelque part, cela dit, et les artistes ont eu plus que leur mot à dire dans la façon d'exposer leurs œuvres, encore heureux - bon), pas besoin d'indices soulignant pour dénoncer, sur le pourtour ou barrant le plan, que ceci est de l'art et codifié. Oui, bien sûr que c'est de l'art, et même de l'art qui n'ignore pas l'art dont il hérite, c'est le moins qu'on puisse dire; mais, comme nombre de ses glorieux prédécesseurs dans cette longue histoire qu'est la peinture, ce peintre-ci nous *laisse* conscients qu'il fait de l'art, sans forcer notre conscience en cours de perception. Au bord donc de l'image telle que montrée. Sans indices externes l'image peut bel et bien être vue comme image et du coup nous porter au-delà de l'image, de la représentation.

- au bord du temps, à chaque moment peint, on l'a vu. Et cela va m'amener

au dernier de ces moments que je n'ai pas encore abordé: l'aube, le point du jour, le retour de la lumière - le commencement, quoi. Que Pascal Vinardel, lui, toujours poète en peinture comme ne craignaient pas de l'être Miro, Ernst, Picasso, Chirico, préfère nommer: *La Fin de la nuit*.

Qui condense toute la série de fins de la nuit (vues portuaires, un canal, *Le Pont de fer à l'aurore*, etc.). Ce que cette série a de fascinant, c'est comme elle fait sourdre la lumière d'en bas. Et c'est très vrai, que le jour paraît avant le soleil, par réfraction de l'éclat solaire vers l'atmosphère terrestre qui, de là, se réfléchit sur les premiers pans ou arêtes qui accrochent la lumière naissante. Mais Vinardel précise le phénomène. La nuit demeure avec le premier matin, c'est-à-dire qu'elle nappe toujours tout de sa clarté d'étoiles lointaines. Si bien que ce qu'on appelle les « premières lueurs de l'aube » apparaissent comme autant de foyers, ça et là. Or, il suffit d'un carreau de fenêtre, ou d'un pan d'auvent, ou d'un coin de trottoir placé là, pour que cela fasse flamme locale. Ou or qui couve. Ou bronze mal éteint. Ou incendie frais, sur la place circulaire derrière tels murs et tel pan d'auvent de café.

Mais sans la gamme chromatique qu'offre la peinture, dans ses lavis, dessins et encres, cet artiste se voit-il contraint de passer à un autre sujet que la lumière en sa Nuance de temps? Il pourrait, d'autant que là n'est pas le seul sujet de sa peinture, même si celui-ci y secrète tous les autres. Le fait est, fort troublant là encore, que l'œuvre de Pascal Vinardel est riche en « noir et blanc » (ou bistre et ocre, ou gris sur gris, selon la matière choisie à bout de pinceau, de plume, ou crayon) autant qu'elle l'est en peinture. J'entends par là que la lumière d'aplomb, par exemple, qui nous a d'abord frappé dans ses tableaux, se retrouve dans ses ruelles (Ruelle à Barcelone, à la Havane, en Italie, près de la Villa Médicis où le peintre séjourna), dans les grandes avenues de ces villes du midi dont cette fois il peut esquisser plus abondamment la foule puisque le simple coup de lavis permet

de faire une silhouette d'un simple signe enflammé de noir. La silhouette en question n'en bouge que plus, n'en traverse que plus au

carrefour, n'en piétine que plus avec ses semblables sur l'eau vide des trottoirs. Ces trottoirs frappés de soleil en sont dûment vidés par là-même, souvenons de l'expérience qu'on en fait à chaque fois qu'on se retrouve dans ses parages de midi en villes du Sud: c'est trop aveuglant pour que la chaussée sous nos pieds gardent la moindre consistance à nos yeux qui ne font plus que ce qu'ils peuvent, paupière inférieure humidifiée pour résister à la chaleur montante. Là encore, c'est bien vu au sens d'exactly vu, et c'est montré par l'épure environnementale du champ de vision comme ça l'est en situation concrète. L'abstraction est de ce monde, plein.

Evidemment, le peintre n'est pas passé à côté du parti qu'il pouvait tirer des auvents aux fenêtres individuelles. Autant de draps d'espace étendus en plans légèrement inclinés sur chaque fenêtre: autant de blancs de réserve laissés au papier qui mine de rien troue le plein qu'esquisse par ailleurs le lavis ou l'encre. Si bien qu'on a toute une ponctuation de blancs pour rythmer les façades - c'est l'effet d'ensemble; quant aux effets focalisés: ces blancs de toile, l'artiste raison de les laisser blancs, sans plis de mouvement, puisque la torpeur les laisse à peine remuer sur l'ombre épaisse des pièces qu'on devine là derrière - et là, c'est la rêverie... Que se passe-t-il là derrière, etc... Pendant ce temps, le pinceau ou le trait ont dispensé suffisamment de rythme pour qu'on perçoive sur le papier la poussière de chaleur, qu'on ait la vue éblouie aussi par le bruit incessant de ces avenues centrales. Autrement dit, soyons clair, autrement dit: le son restitué par le seul langage de l'espace. Comme tout à l'heure le temps avec le même seul medium. La peinture peut beaucoup, quand on sait et découvre.

Et puis, toujours sur ces différents point marqués au cadran du laps

de vie à chacun imparti, il y a toutes les vues rapprochées de maisons que nous propose le peintre, dans ses gouaches et lavis essentiellement, quelques toiles aussi, de petit format. A cet égard, on peut faire le lien entre *Les Quartiers du soir*, le lavis *Une cour à Tbilissi*, et cet autre lavis de la même année 1978: *Odessa*. Nous sommes là devant des demeures. Devant leurs murs, qui occupent quasiment tout l'espace du support, devant leur entrée, leur cour intérieure ou patio, frondaisons de-ci de-là, un arbre haut projette son ombre sur la façade et en recouvre deux ou trois fenêtres, d'autant plus noire au-dedans tel qu'on le capte. Mais, ce qui est sûr, c'est la clôture où le regard est intégré. Si bien que nous sommes juste avant l'intimité de l'habitation.

La lumière de plein jour chaud n'est donc évidemment pas la même que cette même lumière dans les rues et avenues qu'on lui a vu dessiner et peindre, et c'est cela que parvient à rendre le pinceau du lavis: qu'une même lumière n'est plus la même sur un mur selon la présence ou non d'autres murs autour. Là encore en jouant sur les pans de blancs qui étoffent le blanc de réserve du papier. Mais, comme ce même blanc qu'on voyait dans les vues de grandes artères urbaines est enclos ici par le dessin des murs et entrées, la frappe de ce même blanc de lumière/papier paraît en veilleuse, veloutée lors même qu'elle tape, mate lors même qu'elle est vive de chaleur. Ce sont les heures du jour où il vaut mieux rester dedans; or la demeure est là, en elle-même, sur elle-même déployée comme repliée. Elle sécrète son ombre interne.

Nous allons y entrer, dans cette ombre interne d'où est vu le monde en ses heures d'ombre à peine; nous y allons car nous poussons vers le boîtier crânien d'où ce peintre nous montre et d'où nous voyons le monde ainsi. Mais, avant cela, avisons-nous d'une chose: on a beaucoup scruté la

lumière que ce peintre a amplement captée sous les chaudes latitudes; encore faut-il constater qu'il n'est pas moins économe lorsqu'il peint des villes après la pluie, un lac sous la neige, un étang dans le froid. « Econome », au fait, précisons, tant cela traverse toute l'œuvre de Pascal Vinardel: économe est le propre du génie humain, qui consiste à atteindre le maximum d'effets avec le minimum de moyens mis en œuvre. Pascal Vinardel passe à la pluie et au froid avec les mêmes moyens dont on l'a vu user pour chaleur et torpeur. On dira: lavis, gouache et dessin n'offrent pas grande gamme de moyens. Justement, n'en est que plus troublant le fait qu'avec ce peu de moyens l'artiste a pu ouvrir, couvrir la gamme météorologique du temps. C'est d'une liquidité qui lave tout, cette vue de Moscou en 1978, de Salonique en 1988, ou ce large méandre de fleuve, estuaire de la Neva; d'une liquidité lumineuse à froid, qui étend toute sa surface comme support de paysage. Le monde a pour assise la fluidité la moins ductile, alors.

D'où cela est vu, donc? Le thème de l'atelier, je l'ai rappelé plus haut, est historiquement le biais qu'on usité les peintres pour interroger le boîtier crânien, par quoi nous voyons. Pascal Vinardel y a recours. Fort peu. Il a peint plus de pièces, souvent vastes, donnant sur terrasse ou dont les fenêtres laissent supposer une vue en surplomb tant l'air y paraît délesté et la lumière y entrer net. Ce sont ses ateliers, ses crânes, ses psychés à lui. D'ailleurs, un des grands salons qu'il a peint s'intitule *Les Philosophes*. Il a fallu qu'il se frotte à ce thème après Rembrandt qui l'a sorti, à l'âge de quatorze-quinze ans, de sa croyance que « la peinture venait du non-humain » - cela dit de sa part sans foi déplacée, bien entendu; il l'entend « comme un toucan n'a pas été construit ». Et de préciser: « Eh bien non, c'était un homme qui avait fait cela, cette matérialité pour dire autre chose ». *Idem* pour la musique; évoquant Fauré, Ravel, Pascal Vinardel se souvient d'« extases sonores semblables à ce qu'on peut ressentir devant un soleil couchant. Ou la montagne. » Concernant Rembrandt, « cela ne veut pas dire qu'il fut mon peintre; ce fut un

révélateur. J'ai été très vite capté par le Quattrocento. De là, la constitution d'une énigme, à partir des trois étapes que sont la chair, l'intellect, la spiritualité. » Si bien que « si j'étais croyant, je serais païen ». Est-ce assez clair?...

Son *Philosophe* à lui, après celui de Rembrandt, pourrait donc être Spinoza, et lui-même, ni son glorieux ancêtre, ne saurait être particulièrement platonicien - quel artiste pourrait l'être, d'ailleurs, en dehors de ceux pour qui l'art est théorie appliquée (exemple: Mondrian au moment où il bascule de ses superbes arbres abstraits, à leur réduction en horizontales et verticales. De là jusqu'à, par exemple, ceux qui n'ont pas craint de se faire baptiser « conceptuels », comme si Rembrandt même n'avait pas conceptualisé en peignant, *en peignant* justement, c'est-à-dire découvrant par la peinture au-delà de ce qu'il pensait pourtant de la peinture au préalable. La pensée et les concepts de l'art vont bien au-delà des concepts qu'y ont misé les grands artistes et c'est pourquoi ils font ensuite penser et produire du concept.

Cela dit, dans le tableau de Vinardel, la lumière est diffuse, réfractée subtilement. En conséquence, à la place du seul rayon qui frappe le crâne du *Philosophe* de Rembrandt, l'attention a tendance à focaliser plutôt sur le petit ensemble de carafes et carafons qui retiennent la lumière sur le manteau de la cheminée, à gauche. On dirait un bouquet de givre, une concrétion de gemme. Or, la lumière est chaude, ambre et miel. Or, cette lumière est une autre référence: à ces tables dominicales bien mises qui n'attendent plus que les convives pas encore là, et que Manet, Renoir,

Bonnard, Matisse, chacun reprenant le travail où son prédécesseur l'avait poussé, ont tour à tour déployées, multipliées pour mieux en scruter les différents éclats et pénombres selon nappes, vaisselles, verres, rideaux tirés, bouquets d'accueil. Vinardel prend la suite en dépit d'une telle lignée; pour lui c'est humilité devant la

peinture et étonnement devant cette vie où, comme dit bien le dicton, « il n'est pas de petit plaisir »...

A propos de ces peintres de « l'impression » qu'il fallait mentionner devant la peinture de chambre qu'a explorée Pascal Vinardel, à propos aussi de ces plaisirs faussement dits « menus », à propos donc du bonheur élémentaire dont ces artistes ont su faire leur sujet en cette civilisation de souche masochiste chrétienne qui voudrait nous faire croire que seule la douleur nous approfondit et que la « vraie vie », Rimbaud *dixit*, n'est pas de ce monde, un tableau peint en 2000, la *Terrasse*, confirmé en 2008 par un lavis intitulé *Terrasse, soir, Albas*, exalte cette vue ravie des immenses plaisirs qui n'attendent que notre attention humblement quotidienne. De fait, la luminosité y est si intense qu'elle ne peut venir de la seule lumière solaire, qui pourtant frappe dru à l'heure choisie et à Albas, coin du Sud où Pascal Vinardel et sa famille retournent vivre au moins la moitié du temps - « la moitié du temps »... on dit de ces choses; mais on les garde, puisqu'elles disent bien à notre place ce qu'il en est; il en est bel et bien du midi du temps dans ces deux œuvres. L'œil du regardeur, après celui du peintre, voit cela au midi même de la lumière comme du temps dont la lumière émane; et qui, du coup, nous aveugle et par elle-même et par le temps. J'ai rarement vu un espace aussi aveuglant que ce tableau de *Terrasse* notamment, avec l'épouse, l'enfant, le petite table de jardin, nappée, le grain du mur et les tuiles de l'appentis derrière, le rebord métallique à droite, rongé par la réverbération, les frondaisons au fond tout

aussi poudrées - mais tout, tout ici est poudré, avec une insolence picturale qui aurait intéressé de près les Impressionnistes, et aussi Constable qui sut avant eux isoler l'éclat de lumière sur la végétation par sarclage de pâte blanche sur le vert (même si Vinardel a plutôt tiré de Bonnard que du maître anglais). Aveuglant, aveuglé, ce tableau et son regardeur; or, cela est peint à touches mates, d'une huile

fort peu huileuse, généreuse mais dépourvue de toute néo-illusion « matiériste » comme cela se faisait encore à la mode de ces années héritées où, pendant ce temps, Vinardel peignait sa *Terrasse*, à Albas, femme et enfant dans ce bien-être à la fois sûr et suspendu... Bonnard en son temps peignit cela, qui est rare lors même que c'est donné, l'évidence même, il suffit de nous... mais justement, si le bonheur ne tient qu'à nous, encore faut-il savoir l'appréhender. L'art y aide. Celui-ci notamment.

Entrons donc, continuons à entrer plus avant, si possible, dans l'espace crânien d'où cet art procède. La logique de l'œuvre nous y pousse puisqu'elle peint effectivement l'alpha et l'oméga: depuis le fond du monde en perspective, jusqu'aux entrées de maison et volets de chambres. Ces entrées et volets nous montrent comment l'œil s'ouvre et ce que cela donne selon leurs différents degrés d'ouverture. C'est l'analogie entre le vortex cervical, où la vue reçoit et renvoie, et le monde extérieur, où il y a « du » réel à voir. (Je préfère « du » à « le » réel, celui-ci étant précisément et infiniment pluriel, variable, aussi incontestable que variable et débordant largement nos vues - c'est d'ailleurs pour cela qu'on persiste. A vivre, bien entendu. A essayer de voir. Pour ça aussi qu'il y a de la science, de l'art... Il n'est pas toujours mauvais de rappeler les évidences, elles étonnent.)

Je mets donc en rapport, pour entrer le plus en amont possible dans le processus de la vision chez Vinardel, ce qu'il appelle *Entrée d'immeuble*

- il y en a plusieurs - et ses volets plus ou moins tirés en chambres qui surplombent la ville, par exemple dans sa série de lavis chiffrés *Villa Medicis 3*, puis *4*. Ici on part vraiment du noir, où l'œil est dans le boîtier crânien comme en boîtier photographique, pour aller vers ce qui apparaît par la lumière et qu'on dit générique « le monde ». Or, ici encore, le dessous, la base, ce qui paraît le sol - dallage, parquet, peu importe -, est plus diaphane, liquide, que le reste qui apparaît là-bas

sous forme de hall, de patio, de banc d'entrée, d'arbustes de jardin. Avec, entre les deux, un vitrage quelque part, soit en haut, en arc, soit par les pans de portes vitrées qui sont ouvertes plus ou moins franchement. De l'eau de lumière qui trempe le sol à ces pans de vitrages jusqu'aux pans de lumière sur tel mur au fond, c'est le même phénomène de blanc qui grise.

Mais on a la même déconstruction-composition dans le cas des fenêtres aux volets plus ou moins tirés sur la ville romaine. En plus épuré, réduit encore à l'essentiel. Tellement qu'on est renvoyé, de ce que c'est qu'une fenêtre en chambre, à ce que c'est que la lumière extérieure telle que notre monde intérieur la visionne. Parce que le peintre a « expédié » cela, oui, il faut un mot expéditif de langue immédiate pour être fidèle aux trois coups de pinceau large par lesquels il a lavé l'aplat au lavis. Cette concentration est, littéralement, *impressionnante* : elle est le moyen de montrer la vision qui, par la vue, ouvre le monde en s'ouvrant à lui. Ce n'est pas plus lui que nous qui imposons la vision; celle-ci n'existe qu'à leurs jonctions. Infinies conjonctions de nos sens finis. Comme quoi, l'épure extrême, lorsqu'elle se tient à la crête entre monde extérieur et monde intérieur, peut à la fois montrer et démontrer comment ça se montre.

L'épure nous montre aussi, chétives et vives silhouettes qui allongent notre vie en la voyant comme on peut: je ne veux pas nous quitter, nous

autres humains, sans revenir à une encre qui m'hypnotise, dans toute l'œuvre de Pascal Vinardel, et qui s'intitule *Passants*. Simplement *Passants*, c'est nous et j'ai dit « nous autres », *nosotros* comme on dit en espagnol et le peintre Matta qui me fit remarquer un jour comme cela sonnait juste: nous comme des autres. On ferait mieux de se voir ainsi plus souvent. Car, sortis de nos tendances psychologiques et de nos trajectoires sociales où c'est à qui, n'est-ce pas..., nous avons décidément mieux à faire que nous observer nous-mêmes ou les uns les autres. Nous voir en

revanche avec le recul que donne l'étonnement d'exister, qui est tout de même notre sentiment le plus imparable du début à la fin, voilà qui paraît plus ouvert, et, curieusement, d'intuition: plus juste. Dans cette encre Pascal Vinardel nous montre, nous, ainsi, avec ce recul participatif; il peint de seul noir ce vertige de voir la vie depuis un éternel balcon: silhouettes d'encre vive, bras et mains donnés ici, éloignement d'un solitaire là, conversation qui paraît en reliait d'autres, regards de ceux-là qui se suivent, - et le regard qui voit en surplomb ce groupe d'êtres humains se trouver bien du blanc où ils tiennent debout. Blanc de place publique, blanc du papier, blanc vide, notre sol.

Jean-Philippe Domecq