

Libérer la main de la dépendance du regard



VALERIO ADAMI, «dessinateur-peintre» comme il se définit, évoque le sens de son travail et la force de la couleur, qui domine son œuvre. Avec le philosophe Jacques Derrida, il avait créé une fondation «d'utilité publique pour sauver le dessin».

Qu'est ce qui vous a conduit à devenir artiste ?
Je crois que j'ai commencé à peindre dans le ventre de ma mère. C'était une vocation au sens latin du terme, c'est-à-dire quelque chose qui appelle. Ensuite, enfant, mon grand-père m'a donné la confiance dans le dessin, dans cet autre langage qu'est le langage de l'image. Il n'avait pas supporté le passage entre le XIX^e et le XX^e siècle et avait choisi de se retirer du monde. Il refusait de parler l'italien et ne parlait plus qu'un latin *maccheronico* avec ses amis. Il ne voulait plus sortir de la maison et avait décidé d'être sourd, ce qu'il n'était pas évidemment. C'est lui qui m'a appris à communiquer par le dessin. Quand j'avais soif, je devais lui dessiner un verre. Et si je voulais une orangeade, je devais colorier le verre en orange. Je suis toujours resté fidèle à ce langage de communication, dans le sens de «rendre commun», tel que le permettent le dessin et la forme.
Le dessin a toujours été au centre de votre travail. Quel rôle lui donnez-vous ?
C'est un sujet de réflexion que j'ai partagé pendant mes nombreuses années d'amitié avec Daniel Arasse. Nous parlions beaucoup de la différence entre l'esquisse et le dessin. On a toujours tendance à privilégier l'esquisse parce qu'on y trouve la représentation d'une émotion rapide. Le dessin, lui, est un parcours de pensée. S'il y a une pensée dans l'art, elle s'exprime par la forme et par le dessin. Si l'on veut y ajouter l'évocation d'un état d'âme, celui-ci passera plus facilement par la couleur. Mais ce qui est compliqué c'est que la couleur peut aussi être dessin et

Né à Bologne en 1935, Valerio Adami vit et travaille entre Paris, Monaco, Meina (au sud du lac Majeur en Italie) et Ahmedabad en Inde. A 15 ans il rencontra, durant un long été, Oskar Kokoschka, qui, selon ses propres termes, a «bouleversé sa vie». Dès le milieu des années 60, il est régulièrement associé au mouvement de la figuration narrative et il est resté très attaché à la figure. Adami, qui était très ami avec le philosophe Jacques Derrida et l'historien d'art Daniel Arasse, expose à Paris à la galerie Daniel Templon.

que le dessin en noir et blanc ou la sanguine peuvent être plus colorés qu'un dessin en couleurs. Cela revient à se poser la question de la définition du dessin, à réfléchir à ce qu'est ce point qui bouge et qui provoque, dessine, laisse la trace d'une ligne pouvant évoquer le profil d'une montagne ou le visage d'une femme. En fait, la couleur est l'accent d'une parole et le dessin une parole, même si je n'aime pas utiliser ce terme parce que je pense que le dessin commence justement là où la parole se termine. Là où le nom devient la forme du dessin.
Comment dessinez-vous ?
Quand je commence à dessiner, il y a une forme qui passe par le crayon, par la main, par le bras, qui arrive au cœur, va à la tête et repart dans l'autre sens. Je dis souvent qu'avec ce geste répétitif, ce mouvement continu, dessiner est l'équivalent de la prière. Je sais qu'aujourd'hui ce sont des mots difficiles à utiliser mais quand quelqu'un a demandé à Ezra Pound quel était son travail, il a répondu qu'il s'intéressait à l'art et à l'extase. L'art parce qu'il est le seul élément dont on dispose pour exprimer cette ascension de l'âme qu'est l'extase et la communiquer aux autres. Il y a dans l'extase, qui n'est pas la méditation orientale, une certaine disposition à arriver peu à peu à la contemplation, à l'essence du vrai. Où sont l'essence de l'origine et l'essence du vrai ? Peut-être dans la provenance même de son essence. Derrida disait que l'écriture est aussi un système d'effacement, étant en même temps ce qu'on écrit et ce qu'on gomme, ce que je fais quand je dessine. Je travaille d'ailleurs beaucoup plus avec la gomme qu'avec le crayon, parce que je cherche, parce que les lignes, les formes, les idées

qui apparaissent sont constamment gommées, retrouvées, regommées, à nouveau retrouvées par le crayon, etc. Jusqu'à un certain moment où ça s'arrête. Sans doute parce que, dans cet acharnement à travailler, il y a un moment où on croit découvrir l'essence d'une vérité.
Vous considérez-vous plus comme un dessinateur que comme un peintre ?
Pendant que je dessine je me considère comme un dessinateur, et quand je peins comme un dessinateur-peintre et comme un peintre-dessinateur. Je commence toujours par le dessin. Je n'ai jamais peint une toile sans que sa structure générale et son appareillage n'aient été d'abord trouvés sur le papier. Il y a ainsi une double dimension, celle du dessin qui naît à l'horizontal et construit une image et celle du tableau qui la fait passer dans une rhétorique du vertical. Ce passage de l'horizontal au vertical, qui fait se relever l'image, est pour moi capital et pose des problèmes très différents. Car la verticalité cela veut dire une fenêtre, selon la définition même de l'art occidental. Cela signifie passer d'un trait à plat à un trait qui se dresse comme la façade d'une cathédrale. Il est alors évident que pour continuer le travail, pour parvenir à ce changement de plan, il me faut introduire les couleurs. Les couleurs qui non seulement modifient tout mais viennent critiquer le dessin. Prenons l'exemple d'un tableau avec des figures au bas desquelles il y a le dessin d'un petit objet : si je peins les figures avec des couleurs d'ombre et l'objet en jaune clair, le regard du spectateur va directement sur ce jaune et la lecture du tableau ainsi que sa rhétorique changent complètement. La couleur est ainsi gé-

TEMPLON



VALERIO ADAMI

LIBERATION, août 2006

LIBERATION
SAMEDI 12 ET DIMANCHE 13 AOÛT 2006

Week
end 27

ratrice de l'état d'âme. A partir d'un même dessin je peux peindre deux ou trois tableaux avec des sentiments différents, sans changer la moindre virgule aux formes initialement dessinées. Et en fonction des couleurs, tel tableau va correspondre à l'allégresse du matin, tel autre à cette lumière immobile, métaphysique du midi en Sicile, et le troisième à la mélancolie du soir.

Quand décidez-vous de relever le dessin et d'introduire la couleur?

Il n'y a pas de règle puisque la couleur peut même mentalement arriver en premier. Il m'arrive en effet d'avoir une image d'une couleur qui vient avant la forme de la mélancolie. Par exemple, si je cherche un moment mélancolique de ma vie, je peux penser à un paysage que j'ai vu à l'heure du coucher du soleil. Je peux très bien partir de là et me dire que le thème de mon tableau sera donc la mélancolie. En fait, chaque cas est particulier. La seule chose importante, à mon sens, pour un artiste, c'est ce moment où il arrive à l'émerveillement de créer quelque chose dans lequel il reste lui-même émerveillé. Et après plus de cinquante ans de travail, je crois pouvoir dire que la seule expérience qui compte pour cela, ce n'est pas l'expérience technique ou la virtuosité de la main, mais l'abandon de soi-même pour justement libérer la main de la dépendance au regard et lui donner la possibilité d'exprimer la mémoire de sa touche. Il y a une sorte de transcendance qui relève d'une sorte d'invisible. Edvard Munch disait: «*Jene peins pas ce que je vois mais ce que j'ai vu*». Avec toute la complexité liée à la mémoire, à ce que la main a appris.

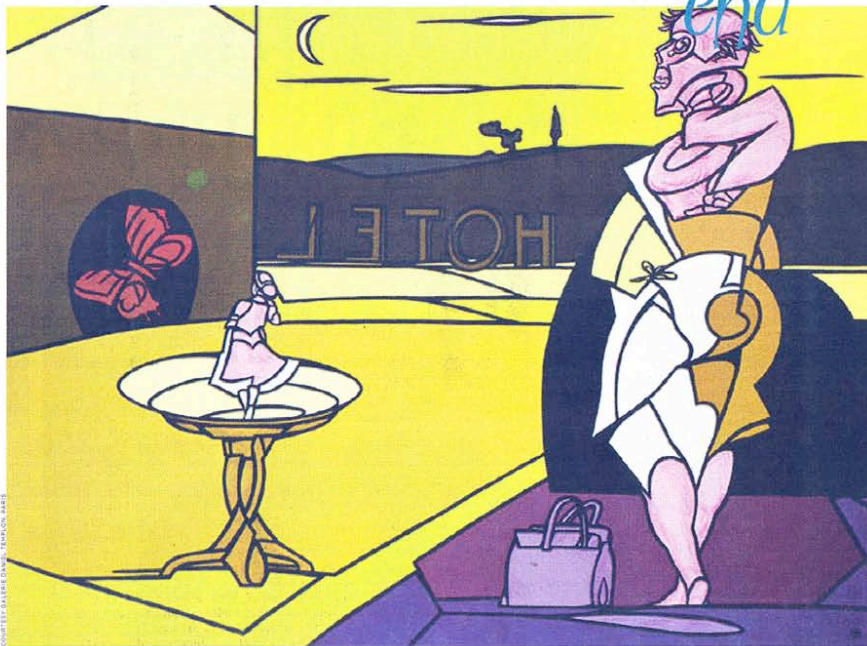
Pourquoi travaillez-vous toujours les couleurs en aplats?

On n'a jamais vu un drapeau peint comme un Bonnard. Le drapeau est peint avec des aplats parce que les couleurs sont choisies pour des raisons symboliques souvent profondes et complexes. De la même manière, mes couleurs n'ont rien à voir avec celles, par exemple, d'un Seurat - que j'adore par ailleurs -, mais je ne pourrais jamais utiliser le pointillisme, qui était destiné à d'autres concepts et à d'autres acceptations. Pour moi, la couleur doit se définir en fonction d'états d'âme vécus personnellement. J'insiste souvent sur la mélancolie parce qu'elle me paraît la plus simple pour illustrer cela.

Toute ma palette est préparée à l'avance, c'est là que je dépose mes souvenirs, mes expériences. Je prépare mes couleurs pour qu'elles deviennent comme un clavier de piano sur lequel on trouve les différentes notes, et j'arrive ainsi, comme on le fait avec des sons, à reconstruire l'ensemble d'une émotion. Je ne peux pas prendre une couleur de façon aléatoire, improvisée, ornementale. Tout est déjà fixé dans un vocabulaire précis que j'ai enrichi au fil du temps et qui aujourd'hui m'offre mille tonalités différentes qui correspondent à des faits précis.

Vous parlez souvent de «rétorique».

Dans quel sens l'entendez-vous?
Je crois que l'art doit retrouver la rhétorique dans le sens le plus ancien du terme. Je me réfère là toujours à Aristote qui la définissait comme l'art de rendre efficace la vérité. Dès qu'on commence à mettre une image en place, on rentre déjà dans la construction rhétorique, qui est le fondement de l'image. La rhétorique est ce que le langage de la forme et de l'image représente. Je travaille par exemple sur des formes closes, rarement sur des formes ouvertes. Mon point revient sur lui-même et ne dessine pas un cercle mais une sphère. C'est la forme close qui offre la troisième et la quatrième



La jeune fille et la mort, 2003.
Acrylique sur toile.

dimension et permet de dépasser l'illustration qui, elle, reste à la surface. Du point de vue de la réalisation et également de la représentation, la renaissance de la peinture est arrivée avec le «théorème Cézanne», lui qui était peintre de la construction. Sinon, il aurait peint la montagne Sainte-Victoire dans la lumière du coucher du soleil. Or il ne l'a jamais fait. Il a peint dans une contre-lumière. Ce qu'il cherchait était justement cette extraordinaire vision formelle et rhétorique dans laquelle la peinture a pu renaître. Ensuite, la rhétorique, dont l'histoire est compliquée, retombe dans le discrédit pour renaître avec Valéry, avec les structuralistes, avec Fernand Léger qui reconstruit un système rhétorique en représentant l'homme politique, la grande illusion de l'époque, avec un corps allégorique. A la fin du XIX^e et au début du XX^e, les artistes figuraient des

Toute ma palette est préparée à l'avance, c'est là que je dépose mes souvenirs, mes expériences. Je ne peux pas prendre une couleur de façon aléatoire, improvisée, ornementale.

sentiments, des paysages, les vibrations de la lumière sur l'eau... autant de sujets magnifiques poétiquement mais qui correspondent à des petits sentiments bourgeois dont la bourgeoisie, précisément, a besoin pour mystifier la misère de la condition ouvrière de l'époque et les crimes de la guerre de 1914.

Vous avez créé une fondation consacrée au dessin...

La Fondazione europea del disegno est une fondation d'utilité publique qui a comme but de sauver le dessin. Elle a été créée en 1997 par un conseil scientifique dont les membres étaient tous des amis. Elle est réellement née lors d'un petit déjeuner à la maison avec Jacques Derrida lorsqu'on s'est dit: «*Ah, le mot dessin...*». On s'est donc demandé pourquoi on n'écrivait pas de notes en marge d'un dessin comme on le fait lorsqu'on lit un livre. J'en ai tout de suite parlé à Luciano Berio pour avoir une définition du dessin musical, puis à Daniel Barenboim, Carlos Puentes, Saul Steinberg qui tous étaient passionnés par le sujet et grâce auxquels la fondation a pu naître. Son but

est de réfléchir à cette homophonie qui existe en français entre les mots «dessin» et «dessein», autrement dit le dessin et le projet, aussi bien sur le plan politique, économique, que sur celui de la culture dans tous ses domaines. Depuis le départ, nous organisons tous les ans un important séminaire, que Jacques Derrida animait avant sa disparition, et nous invitons différentes personnalités. Dès que les locaux seront terminés, nous comptons organiser régulièrement des expositions, des stages de dessin, une bibliothèque et des archives. Le poète William Butler Yeats disait que le devoir de tout le monde était de sauver les instruments de la poésie. Je crois que c'est aussi notre devoir de sauver les instruments du dessin qui n'est quasiment plus enseigné dans les écoles des beaux-arts, ce qui me met en rage.

Si quelqu'un qui n'a jamais rien vu de votre travail vous demande ce que vous faites, que lui répondez-vous?

Quand on me pose cette question, je ne dis pas que je suis peintre et je ne parle pas de mon travail parce que cela donnerait tout de suite une image de moi ou de ma peinture forcément fautive. Alors quelquefois je réponds que je suis rentier, rentier d'un «don» que, avec lequel je suis né, et que j'essaie d'administrer. C'est ma façon de rester pudique. ➤

Recueilli par HENRI-FRANÇOIS DEBAILLEUX

