

L'Odyssée d'Olivier Le Bars

« Entrerais-je à l'hôtel du poing fermé
dont l'enseigne est une comète »
Jehan Mayoux



En fumant une cigarette à la fenêtre de ma cuisine, cet après-midi, essayant de vider mon esprit de tout ce qui l'obstrue si facilement sans atteindre autre chose qu'une vague présence de moi-même dans l'espace, je finis par regarder les pots dans lesquels ont été plantées des graines il y a quelques semaines, des graines de courges il me semble, et me mis à observer les tiges dressées, sinueuses, aussi solitaires que le chat que j'avais suivi du regard passer de toit en toit, à l'extrémité desquelles une forme assombrie se tenait, ovale et plate. Elle me rappelait à quelque chose, sans que je sache exactement à quoi, et je finis par identifier ce rappel mystérieux : cette forme si bien dessinée, qui n'était autre ici que la première apparition de l'énergie des feuilles qui allaient s'en émanciper, se retrouvait à l'identique sur plusieurs gravures et tableaux récents d'Olivier Le Bars réalisés autour du poème *La Rivière Aa* de Jehan Mayoux (poème parmi les plus beaux et les plus méconnus qu'il m'ait été donné de lire). Était-ce bien cette forme ? Oui, la même, et peu importait qu'elle fût, dans sa représentation, celle d'une pousse de courge ou, je ne sais pas, celle d'un miroir à main. Sa présence dans l'espace n'en était pas pour autant abstraite, et seulement abstraite, elle figurait bien quelque chose de lié à la vie elle-même et à une connaissance sensible du monde. Cette vision me sembla soudain absoudre toute équivoque au sujet de sa provenance et de sa réalité — une équivoque généralement portée par l'esprit commun qui tend à regarder ce qu'il a devant les yeux en y posant tous les freins de la raison. Je n'y échappe pas moi-même le plus souvent. Le plus souvent, mais pas toujours, et cette expérience hors des clôtures, il ne s'agit pas pour moi en affirmant cela de la dénier aux autres, car je crois qu'elle est on ne peut plus banale, courante, quotidienne, pour tout un chacun, mais qu'elle passe littéralement sous les radars de cette réduction de soi à soi-même que soutient étrangement le langage parlé dans la conversation. Il fallut donc que cette expérience se fit en dehors des mots pour que je la prenne en tant que telle, sans chercher à l'expliquer ou à la décrire en craignant la confusion. Mais quelle confusion ? Y a-t-il de la confusion lorsqu'une forme n'est pas fixe ? Lorsqu'elle s'ouvre à plusieurs devenirs et peut-être même à plusieurs provenances ?

Cela pourrait se dire d'une bonne part des éléments des tableaux d'Olivier Le Bars, qui apparaissent exactement à ce point d'appel, autant dans leurs provenances méditées, aimées à bras ouvert, réitérées mêmes, que dans leurs devenirs

dans un espace à proprement parler pictural. Leur choix n'est pas anecdotique ni purement formel dès lors qu'il charrie lui aussi sa propre énigme en se plaçant dans la perspective d'un langage dont la peinture serait le lieu rêvé, et réalisé. On pourrait parler d'un vocabulaire, et il y en a un sur la durée dans cette peinture, dont la symbolique, les arrière-plans, les énergies convoquées, le rythme d'inquiétude et d'affrontement conjugue l'espoir, la joie, les forces ennemies et les déchirures d'un individu avec la longue mémoire des hommes et de leurs mythes désormais enfouis. Ce vocabulaire est, j'en suis de plus en plus convaincu, celui d'une odyssée dont les tableaux sont les haltes et les combats, mettant littéralement à la question le sens de toute expérience. Il s'augmente de nouvelles formes, en perd d'autres, en voit certaines revenir de façon indispensable, comme cette barque, par exemple, présente dans sa peinture depuis plusieurs décennies, ou ces lignes, ces géométries, dont le découpage de l'espace qu'elles opèrent ou suggèrent a une fonction qui se situe au croisement du jeu, de l'outillage, du signal et du vaudou. Cette peinture est hantée, pourrait-on dire, sans vouloir non plus lui faire jouer le rôle unique d'une conjuration ou d'une projection de la psyché, car elle est aussi bien plus que cela.

De plus en plus réduit à des lignes élémentaires, de plus en plus dissimulé aussi, dans les couleurs et les agencements, devenu une sorte d'arrière-plan structurel des tableaux, ce vocabulaire, tout comme ces teintes à fleur de lumière, ces transparences, ces jeux graphiques avec des lettres qui « signent » la peinture d'Olivier Le Bars, persiste dans sa complexité passée alors même que de nouvelles branches s'y développent. Comme si le tableau gardait son pouvoir de synthèse possible au milieu de ce qui pourrait s'apparenter à un désordre né de multiples aimantations. C'est là, sans doute, qu'un trait singulier de la peinture d'Olivier Le Bars se révèle, dans cette recherche permanente, toujours inachevée, et dont l'éthique repose fondamentalement sur un pas de côté à l'égard de la maîtrise et plus encore de sa démonstration.

La barque n'est pas le seul motif métonymique de la peinture d'Olivier Le Bars, il y eut longtemps la présence d'un cheval ou d'un cavalier à chaque exposition — ces deux figures, la barque et le cavalier, jouant le rôle d'autoportraits à peine déguisés —, il y eut le propulseur aborigène, la chaise et le banc en bois, la chouette, un dessin de figue, l'ellipse, la sphère armillaire, des figures de femmes (en portrait ou en pied), des coins de paysages souvent méditerranéens, et j'en passe, convoquant des temps, des lieux et des symbolismes différents, façon d'assumer entièrement la peinture comme relevant d'un temps long et profus. À ceux qui trouveraient un côté dispersé à ces références plus ou moins ésotériques, je dirai que les suites sont toujours dispersées, et que le plein, le cohérent, l'identifiable, et plus encore le système — serait-il programmé pour générer une telle dispersion — s'opposent fondamentalement à cette traversée mnésique et sensible. La peinture et en elle, à travers elle, toutes les formes qui n'en relèvent pas exclusivement, et pour elles-mêmes, telle est l'affirmation dont procèdent les tableaux d'Olivier Le Bars. Une telle peinture s'offre-t-elle à la signification ? Difficilement, car elle échappe aux termes attendus du sens (ceci veut dire cela), d'autant moins ou d'autant plus que s'y mêlent une matérialité picturale, un éventail de couleurs, un graphisme du dessin, capables de désorienter un regard averti cherchant à savoir s'il y a un symbolisme clairement affirmé dans le choix des éléments représentés ou s'il faut y reconnaître une filiation quelconque dans l'histoire de l'art. Et pourtant, il y a bien un choix de formes et d'objets, il y a bien des références picturales entremêlées, il y a des notes écrites dans les carnets au sujet des tableaux et de leurs titres, il y a des reprises, aussi, de choses anciennes qui resurgissent comme des baleines que l'on croyait endormies. C'est-à-dire qu'il y a une pensée et une histoire à l'œuvre dont les toiles se rêvent les dépositaires et qui, par leur singularité même d'exécution, lancent leur profil beaucoup plus loin pour filer sous roche vers une source obscure. La pertinence de la peinture serait-elle d'abolir la flèche du temps ? D'inventer des espaces « qui n'existent pas » ? Non dans une ressemblance fréquente, mais depuis la matière même des songes, à savoir des visions ?

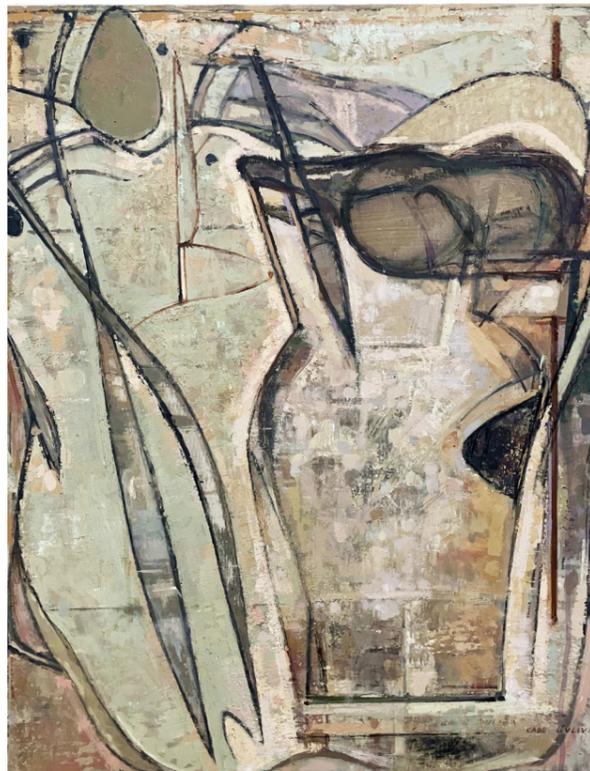
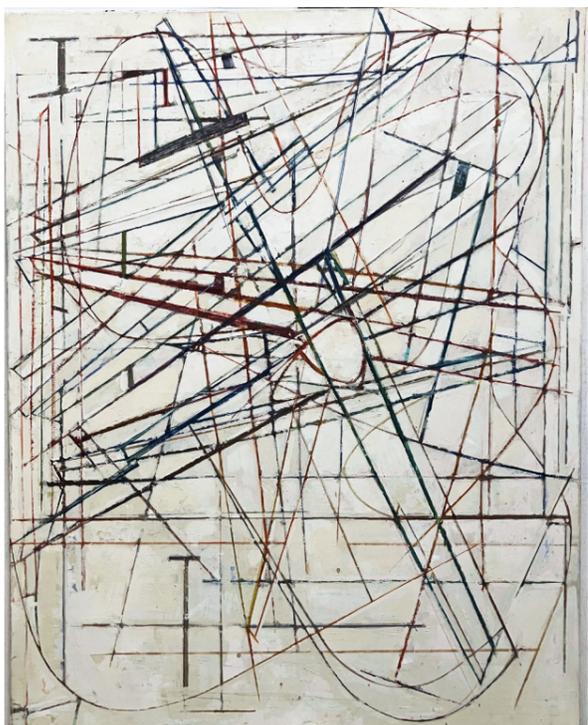
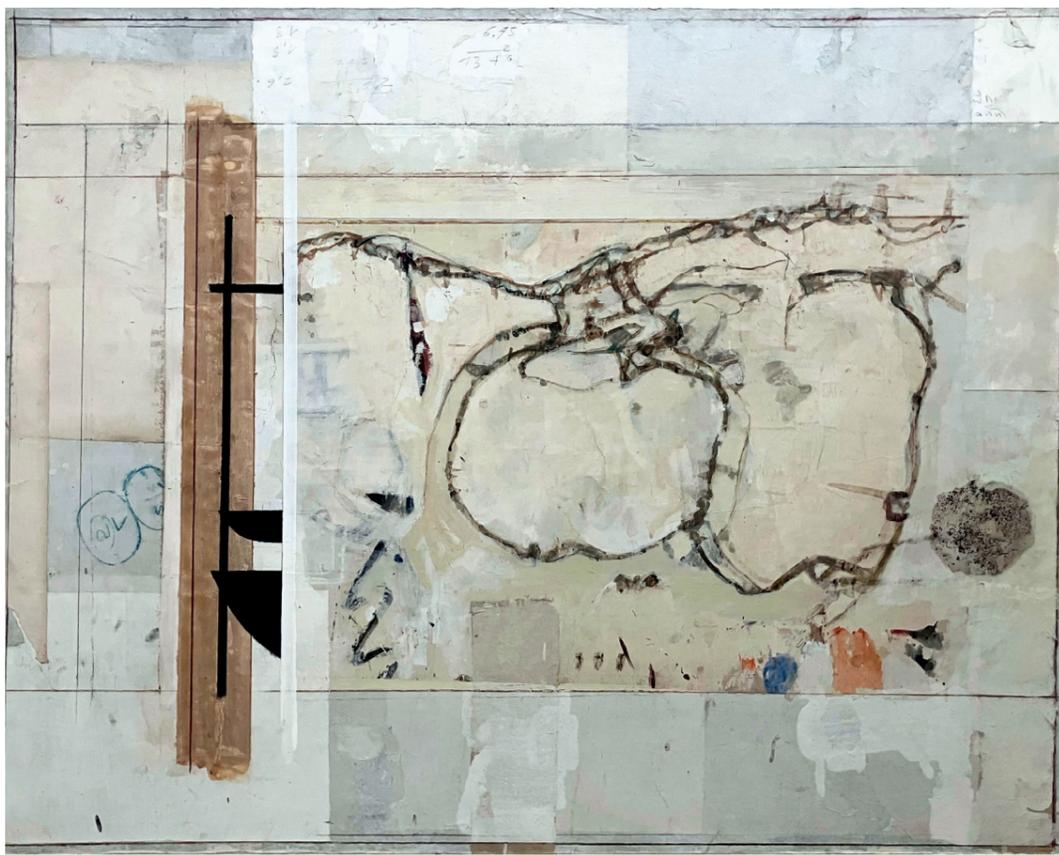
Il pourrait y avoir de quoi effrayer dans une telle déclaration, à la fois les tenants de la rationalité pure, à la fois les représentants d'une contemporanéité aux enjeux culturels incontournables. S'il fallait définir ce que c'est que d'être d'un temps particulier, pour un peintre, j'utiliserais simplement une anecdote personnelle : un jour, visitant l'atelier d'un autre peintre, Al Martin, qui connaît bien Olivier Le Bars, je m'étais arrêté distraitemment devant un sèche-cheveu posé sur une table de travail. Al Martin vint alors me voir pour me dire malicieusement : « Voilà, tu sais à quoi on reconnaît un peintre moderne ? À la présence d'un sèche-cheveu dans son atelier. Olivier, par exemple, a un sèche-cheveu. » Plutôt que de convoquer l'esthétique ou l'histoire de l'art, je m'en tiendrai à cette assertion pour qualifier la peinture d'Olivier Le Bars par rapport à son temps, si tant est que cela soit nécessaire.

Sa précédente exposition, après huit longues années sans montrer de toiles au public, Olivier Le Bars l'avait placée sous le titre *Antenati nuovi*, « nouveaux ancêtres ». Après une exposition consacrée à Cézanne conçue et réalisée avec son complice Arezki-Aoun, d'une inventivité à quatre mains inédite, il avait répondu à l'invitation d'illustrer d'une gravure la réédition de *La Rivière Aa* de Jehan Mayoux, poète surréaliste proche d'André Breton, au destin et à l'intégrité rares. Ce fut un renouveau pour sa peinture : une affirmation ponctuelle de la couleur, un éventail de formes élargi, ensemencé par la puissance d'un récit poétique, et même, dans de petits carnets, une méditation sur l'espace bien nommée *Casino Spaziale*. Ces sources nouvelles n'oblitérant nullement la trame de sa peinture affirmaient aussi, comme peu de ses précédentes expositions l'avaient fait, l'importance du dessin dans son processus créatif (cette exposition, il faudrait pouvoir la présenter à nouveau au public, car elle n'a pas été assez vue — mais c'est le jeu terrible auquel les peintres sont confrontés : ce qu'ils rassemblent se disperse aussitôt après, s'il n'y a pas un catalogue pour en garder la trace). Des entrelacs de tracés au crayon de couleur, vibrants, libres, donnant un sentiment de profondeur et d'apesanteur surgis d'une énergie souterraine, des aquarelles, dont les lignes étaient gorgées d'un suc vif comme celui de fruits amoureux, mais aussi des espaces géométriques au cordeau intemporels apparaissant comme des boîtes à lumière, un monde de silhouettes et d'ombres et de signes trempés dans la nuit. Ces nouveaux ancêtres, insoupçonnés, on en voyait les traces significatives, à la fois protectrices, génératrices et opaques. Elles se devaient ainsi d'être complétées par une réaffirmation de la douceur, de la fragile beauté des choses et des êtres, bénéfique et protectrice comme un chant.

J'y reviens : avec *Antenati nuovi* s'est affirmé une nouvelle pensée des générations, une réorganisation spatiale du temps. Olivier Le Bars n'a jamais cessé de poursuivre cette chasse, dont la peinture est pour lui l'habitation même.

Comme en un raccourci fulgurant, sinon comme un coup de théâtre existentiel, Olivier Le Bars a réuni ses nouveaux tableaux sous le titre *So long, it's been good to know you*. Un peintre avec une longue pratique derrière lui et qui décide de placer sa « dernière » exposition sous le signe d'un départ (ce titre *So long, it's been good to know you* est-il à prendre comme un adieu ? comme une lassitude devant un monde dont on ne peut fuir ? à moins qu'il ne soit une forme de pied de nez à l'égard de lui-même ?), mais qui, pour autant, ne renonce pas à l'invention et à l'expérimentation, qui se refuse, même, à la reprise de ses réussites passées, ne jette pas ses pinceaux par la fenêtre : il leur donne tout pouvoir. Et c'est, avec ces nouvelles toiles, comme si la connaissance vivante dont le corps est le lieu dirigeait la main au travail, comme si la main était habitée par les formes qu'elle fait apparaître sur la toile, était seule en mesure de les rêver. Ce rêve d'une « main première », comme la nommait magnifiquement André Breton au sujet de l'art aborigène, habite Olivier Le Bars depuis longtemps. On pourrait le définir comme une co-intelligence du corps avec les formes, les énergies et les gestes qui les produisent — comme les fruits naissent dans les fleurs et comme les insectes savent les pierres sous lesquelles se glisser. Le rêve de la main d'Olivier Le Bars est à cette échelle, gorgé comme une grenade, sec comme une coque de noix, doux comme la peau d'une amande fraîche, habité par la vision d'une bête à la lisière d'un terrain ou d'un cours d'eau, c'est la main que le souffle des esprits viendrait guider, et c'est à travers ce prisme qu'il faut regarder ses nouveaux tableaux, celui du rêve renforçant la réalité vécue, celui de « la nécessité d'un lieu mental à distance du cours des choses afin d'appréhender les forces et les formes qui le gouvernent », comme l'écrivait Annie Le Brun dans *La Vitesse de l'ombre*. La puissance de la peinture est entière lorsqu'elle s'éloigne du réalisme pour savoir rejoindre un lieu élémentaire au sens propre : celui des éléments dans lesquels notre psyché est immergée. Il n'y a qu'à en juger devant les dessins et tableaux réunis sous le titre *Il giardino degli amanti poveri*, « le jardin des amants pauvres », qui s'en tiennent à des fruits ou légumes et à leurs tiges. On ne les reconnaît pas forcément et ce n'est pas nécessaire, car leur présence d'un noir profond combine très exactement les différents plans dont j'essaie depuis le début de ce texte de faire saisir la vitalité intrinsèque, celle du dessin, celle des formes et celle d'une énigme du sens. Le jardin des amants pauvres, comme me l'a dit Olivier, est « un jardin sans quoi que ce soit », sans arbre, sans fruits, et sans jardin, et qui n'en résiste pas moins comme jardin des amants pauvres. C'est une folie capable de renverser l'ordre des choses, un excès sans nom. Entre cette phénoménologie du réel et la complexité symbolique à laquelle elle prend part s'ouvre l'éventail de la peinture d'Olivier Le Bars, dont les nouveaux tableaux dessinent la ligne de crête avec une grâce renouvelée, comme puisée à la source même de la précarité des jours et des nuits.

Pablo Durán, dans un vide illuminé, le 9 mars 2025



De gauche à droite et de haut en bas : Il giardino degli amanti poveri — Il giardino degli amanti poveri, À Mu Qi, À Damien Cabanes — L'orée du poème — Grand masque de l'atelier — L'orée du poème — Casino spaziale 1, O stella de mare — Il giardino degli amanti poveri — L'orée du poème, cade l'uliva. Au recto : L'orée du poème.