

1999 Marc Renard

Guy Gilsoul (AICA), Fondation Veranneman, Kruishoutem February 1999

Peins ton vertige

Avertissement

Que l'arbre pousse, soit. Mais quand il envahit, du dedans, le corps même du peintre, l'arbre devient monstrueux. Assassin. Lorsque l'inexorable progression de ses racines fait chavirer les pierres et l'humus tiède, ce sont bien des langues, des sexes, des membres lisses et aveugles qui emportent le peintre jusqu'aux viscères de la vie souterraine, là, dans la cave de la maison où il se croyait à l'abri. Et, de crevasses en vertiges, les racines sucent la boue et les grenailles, menaçant l'atelier qui déjà vacille. Pourtant, le peintre jouit parce qu'un rouge lui a caressé le cœur en frôlant le jaune. Parce qu'enfin, il le tient, ce jardin de peinture fraîche alors que déjà, le compte à rebours a commencé. Car, l'arbre progresse encore et encore. Dans le vide blanc, les branches, alourdies par leur envol, balaient l'air d'entre les feuilles et frappent la lumière en empreintes régulières vertes ou violettes, orange ou terreuses qui chutent et chutent de plus belle alors que le tronc, enfin, se dresse, terrifiant, noir et implacable. Rien ne l'empêchera d'être et de rugir. Noir des absences, des riens moins que rien, néant absolu, noir des lignes trop droites qui rappellent l'horizon mat des boîtes de sédatifs alignées, à l'étage, en murs de prières. Le peintre a mal. Planté en plein ventre comme une aiguille dans l'oreille d'un cyclope, l'arbre-monstre, avec lenteur, grandit. Accompagné par un son aigu et effroyablement continu, accumulant autour de lui, tous les fragments du monde, il perce le mou du cerveau. Alors, comme le cyprès entrevu, voici cent dix années déjà, depuis la chambre de Saint-Rémy de Provence, l'arbre s'enflamme et brûle, confondant les étoiles et le peintre qui, dans sa cave, solitaire, sent, en son esprit, la porte craquer.

S'il ne lui restait l'espace du rectangle, ce lieu troublant où se construit le souffle de la pensée et du corps réunis, le peintre prendrait peur. Il a peur. Mais le temps est passé et le vertige, qui n'est rien sans l'appétit qu'il ouvre, l'attire plus que tout. Le vide qu'inlassablement, la peinture comble à l'insu même du peintre, de l'arbre, ses racines, ses branches et ses feuilles.

Et voilà l'œuvre, au goût de sang chaud, aux antipodes du néant, enracinée à son tour, dans l'effroi et l'extase, accrochée à son maître dont on ne sait s'il s'agit du peintre ou de l'art. L'œuvre sauvage d'un combat jusqu'à la mort dans lequel le peintre affronterait l'homme et celui-ci le peintre puis, tous les peintres de la terre. Enracinés et, pour tout dire, joyeux.

Encore faut-il le montrer....

Dans une époque, la nôtre, où il n'est plus question d'évoquer la mort sinon celle de l'art, des idéologies ou celle des autres, il est de bon ton de refuser à l'art (et particulièrement à la peinture), la profondeur généalogique. Et, l'apologie des surfaces, des mises à plat, des écrans sous lesquels, décidément, il n'y a rien sauf le signifiant maquillé en citations n'en serait peut-être qu'une des conséquences. Avec Marc Renard, prendre cette voie serait manquer le rendez-vous. Si son œuvre nous touche autant, c'est que, justement, elle renoue avec l'histoire de la peinture occidentale dont elle est l'héritière et l'intuition qui en guida les pas. Encore faut-il, à ce point, retenir l'avertissement lancé par Gehrhardt Richter : « ma peinture est plus intelligente que moi ». C'est donc bien elle (et non pas le peintre, aveuglé, ébloui, immergé) qui fait au fil des jours, la peinture en train de se faire. Elle, nouée au « je » peins ou encore au « cela » peint. Malgré, parce que, ainsi. Or, ce nouage ne se livre pas aisément. Au mieux, peut-on, à partir des œuvres elles-mêmes, tenter d'en discerner le fil ou du moins, montrer combien cette œuvre si contemporaine, participe déjà pleinement de la grande Histoire de l'art. En effet, si ces dernières années, on a pu évoquer le dépassement des frontières entre la peinture, la vidéo, la photographie ou encore le texte, le son ou les lieux (et Marc Renard, lui-même, n'hésite pas, mais toujours au moment du pré-texte, à explorer divers territoires voisins), qu'en va-t-il de la seule peinture ? De cette peinture trop vite jugée à partir de sa fonction illustrative d'une intention ou d'un concept, voire du sentiment de « force » qu'elle transmet à celui qui la prend en otage de ses propres rêves de puissance ? Aurait-on oublié que la peinture aussi, vit des rapports trans-frontaliers entre divers constituants sémiotiques qui s'assemblent et se superposent non pas selon un principe d'additions latérales mais, justement, dans la profondeur du sens. Sur l'écran plat de la peinture, ce n'est point une surface que l'on pose mais un fragment d'espace entier cerné, il est vrai, par un quatuor d'angles droits.

Quand on a, comme Marc Renard, regardé attentivement les œuvres des musées puis, avec le même respect, celles de Van Gogh, Francis Bacon et Willem de Kooning, on sait qu'aucune faiblesse n'est admissible. En même temps, on apprend que la peinture, elle, se moque bien des bonnes intentions. Voire même de la psyché. Voilà le paradoxe. Voilà la peinture.

Approchons-nous.

Les premiers tubes de peinture à l'huile que Marc Renard reçoit portaient la marque de l'usure. C'était un don, un héritage, une transmission. Pas un achat. Et, lorsque à peine âgé de treize ans, il réalise ses premières copies de paysages

de Van Gogh, il sent l'odeur des couleurs du maître hollandais lui pénétrer les narines jusqu'au coeur.

Sans s'en rendre compte, Marc Renard vient d'entrer en peinture.

Dans l'ancienne salle de jeux aménagée en atelier, il étonne son entourage. Moins son père, pilote d'avion dont le jeune adolescent craint les retours que la mère, attentive, protectrice et musicienne à ses heures.

Il réclame alors un guide. Un homme qui sache le faire naître. A Namur, le peintre Marcel Warrand lui ouvre les yeux : « regarde, vois, tout est dans la nature ». Un autre professeur de l'IATA, Michel Cambier le provoque par des exercices où, sous forme de dessins et de maquettes précises autant que patientes, le jeune élève apprend à distribuer l'espace et passer de la surface au volume en des théâtres miniaturisés gorgés d'illusionnismes lumineux et de perspectives dépravées. C'est ce même pédagogue qui, sous prétexte d'un travail sur le thème des abattoirs, lui révèle l'oeuvre de Francis Bacon. Le voilà prêt à entrer chez les grands.

L'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles impressionne toujours ceux qui, dépassant la petite porte de rue, découvre une fourmilière cosmopolite lourde de rêves venus de Chine et de Russie, d'Afrique, de Turquie et de si près parfois. Entre les groupes, les regards, les paroles, il reste les silences du cloître et son jardin, celui de la bibliothèque et surtout l'odeur des grands ateliers. Comme tant d'autres, plus peut-être, Marc Renard a soif d'être, de travailler, d'affronter le nu et les grands formats qui le forcent au recul. Soif de rejoindre la lignée. Alors, il cherche ses frères : Ribera ou Chia, De Kooning, Balthus, Bacon ou Rubens et dessine, dessine encore, peint, peint, doutant plus que jamais et pourtant sûr d'être sur la voie. L'analyse d'une toile réalisée en 1987 (illustration) alors qu'il termine un second cycle d'études dans la section « Peinture monumentale », pourrait nous servir de guide. Elle rassemble en effet tout ce qui sera là plus tard en même temps que tout ce qui, pour se faire, devra disparaître ou se métamorphoser. Tout, donc, y compris, puisque à cette époque il associe le figuratif à son contraire, la dimension iconographique. C'est une « composition » au sens académique du terme. Soit, un décor (ici un paysage) devant lequel, en des tons assourdis, évoluent des figures et des « accessoires ». Deux personnages dialoguent. Le premier, de dos, occupant l'axe central, fait directement référence à La Baigneuse de Valpinçon de Ingres. Le second, légèrement plus proche du plan du tableau, à droite et de face, n'est qu'une silhouette grossière, cernée de noir. Elle a du saint, l'auréole et du diable, l'aspect grimaçant. Ses ailes sont maigrettes, son crâne fendu comme le tronc d'un arbre peut l'être des coups de hache reçus. Entre les deux personnages, un arc noir (on songe à Kandinsky qui en fit le signe même de la peur), forme un

pont qui les relie. L'horizon est haut, bouché par le dessus des corps et, sur l'extrême gauche par une forme rouge qui pourrait évoquer le corps d'une méduse. Revenons à Ingres. Quel rôle attribué à cette citation ? Que masque-t-elle d'un personnage qui ne peut se montrer ? Que révèle-t-elle ? La fascination qu'il avouera plus tard pour les tissus, est déjà, là mais ne suffit pas. Ingres ainsi injecté dans une peinture promise aux devenirs expressionnistes pourrait même faire figure d'erreur. Sauf si, d'une part, on accorde au dessinateur français, une passion pour les défis chromatiques du blanc qui joueront dans l'œuvre de Marc Renard, un rôle essentiel. Sauf, si Ingres signale, par son classicisme même, la latinité profonde dans laquelle Marc Renard ne se reconnaît pas encore. Sauf enfin, si Ingres, justement aime cette esthétique de la clôture que Marc refuse. Ingres devient dès lors, le symbole même de ce que le jeune peintre réfute, la vérité de l'objet et, en même temps, de ce qui l'attire : la maîtrise héroïque du classique. Mais il y a encore autre chose qui, cette fois, débordant du cadre de la figure, revient à la prégnance de la blancheur. Et, par opposition, à celle du noir, son alter-ego : « La violence des extrêmes m'habite, m'écrira Marc Renard plus de dix ans plus tard. C'est probablement pour cela que je suis tellement attiré par le fait d'exécuter des oeuvres si différentes ; je passe d'un « Jardin » à la neuro-psychiatrie sans aucune difficulté. Paradoxe ? »

Lorsqu'en 1994, toute allusion directe à la figure a disparu (ce qui ne signifie pas qu'elle soit absente) , le blanc garde la même allure centrale et monumentale. Le blanc est bien quelqu'un. Comme le noir auquel il s'associe, peintre, diable et ange à la fois, amuseur masqué, jongleur traqué, agressé et violent. La trace du geste lui-même va désormais prendre le relais des figures. C'est elle qui va pousser la peinture hors de ses gonds et, toujours dans le cadre d'un tonalisme puissant, entrer dans la bagarre. Désormais, on ne distingue plus, à travers toutes les marques et signes que sillons creusés dans les matières vives, vases inscrits, tubes menaçants et autres ellipses d'une réalité où se poursuit la lutte de la Baigneuse blanche et de son diable de « petit garçon ».

La peinture, au fil des toiles, prend le commandement. C'est en son nom que Marc brosse, écrase, tamponne et finalement trouve dans l'empreinte obtenue par l'écrasement de fragments de vieux matelas de mousse imbibés de couleurs, l'interlocuteur que son bras et son corps tout entier davantage que sa main, réclamaient. Le voilà prêt, alors qu'un martèlement continu qui résonne en sa tête le force à briser le silence de l'atelier en le submergeant de musiques plus violentes encore. Serait-ce le prix à payer ? Geste dur, frappe précise aussitôt assortie de glissements, d'étirements, de plaintes et de caresses. Entre les noeuds noirs qui pointent le centre blanc et l'étranglent, entre les ruptures d'échelles élevées au rang d'évidences et les mouvements de chute, l'espace se resserre (illustration). Il se referme tout en exprimant son autorité astreignante. En réalité, il se renforce même, à la manière dont Giotto le faisait, par un

redoublement visuel (une forme, un geste, une trace oblongue) des bords latéraux à une distance précise qui correspond à la mesure reportée de la hauteur. On appelle cela, un rabattement au carré. Marc Renard ignore tout de sa construction géométrique, voire de son usage mais l'a vu dans les fresques de l'Arena de Padoue ou dans celles d'Assise. Par intuition, il en a retrouvé le sens profond : celui du combat entre l'oppression dramatique et le combat héroïque qui l'accompagne. Car, ne nous y trompons pas, dans ces années 1994-1995, au moment même où Marc Renard découvre l'amour et, en même temps, l'inférieure spirale obsessionnelle qui lui gangrène la tête, sa peinture rejoint la grande généalogie et la mémoire de la pratique artistique latine.

Ses compositions vont désormais prendre une complexité nouvelle, résultat d'une acuité acérée par l'auto-violence même. Ainsi par exemple contre cette force centripète qui revient, lancinante et contre laquelle, il use de stratégies diverses. Ainsi, le cache qu'il promène sur ses esquisses et lui révèlent souvent, des solutions que son esprit seul n'aurait pu accepter. Ou, encore, sur d'innombrables croquis et feuilles préparatoires, le recours aux manipulations informatiques, aux agrandissements, aux retournements ainsi qu'une insatiable soif de fouiner et photographier le monde en ses jardins et ses fragments les plus opposés. Le recours à une toile de format plus oblong lui permet, dans une oeuvre de 1995 (illustration), d'inverser la perspective et de rejoindre, du centre même, mais avec une tension désormais centrifuge, les bords de l'oeuvre, toujours pris en étau par le même système de rabattement. La « Pieta » de Petrus Christus du musée de Bruxelles en aura été l'origine. Une oeuvre d'un Primitif flamand cette fois et que l'on dit pourtant composée selon une symétrie rigoureuse mais dans laquelle surtout, on peut mesurer combien l'humanisme des Gothiques du Nord, en lieu et place d'une conquête du monde (et la centralisation des points de fuite qui creuse l'espace perspectif) relève d'une rencontre. Entre d'une part, la lumière (celle de la pierre précieuse de l'Abbé Suger) et d'autre part, l'homme qui, par son art (de la taille par exemple), va faire coïncider l'infini et le fini. Bref, le paradoxal. Or, dans cette toile de 1995, on pourrait reconnaître dans les signes gestuels qui s'affrontent, deux danseurs face à face, sur fond d'un carré blanc, placé haut. Le premier est noir. Le second, vert. Ainsi, au tonaliste d'hier, et ce malgré une harmonie générale basée sur les variations de gris, surgit la teinte et pour mieux la faire hurler, un tremblé en stries orange.

Dans les toiles suivantes, le blanc domine à nouveau, attirant à lui le mouvement qui, entre des espaces en coulisses, précipite le regard. A la confusion entre fond et figures succède une organisation plus complexe, plus subtilement perverse. Parfois, un seul signe-noeud, menace, horizontal en même temps qu'il désigne les échappées possibles qui, désormais, ne se préoccupent plus de redoubler les bords. D'autres toiles convoquent de

manière contradictoire, les chutes d'eau et les courants sous-marins, le ressac et les vagues de tempêtes, l'impression d'expansion et celle d'éclatements. Parfois, le gouffre réapparaît, blanchâtre, aspirant, monstrueusement maternel. Face à lui, des formes lancinantes autant que puissantes, gluantes presque, viscérales instaurent l'effroi. On glisse, on plonge, on disparaît : « Ma peinture, j'en crève », hurle un jour le peintre lors d'une de nos conversations téléphoniques.

« Peins ton vertige », 1996.

Un jour, le médecin de Marc Renard lui recommanda de peindre son vertige. Il se met au travail. Mais est-ce vraiment lui ? La peinture n'a cure des conseils. Le vertige fut un espace de battements d'ailes, de rendez-vous avortés, d'arrachements et de signes accumulés autour d'un axe central brisé au-dedans de lui-même. Explosé. Mais justement, par cet éparpillement des éléments chromatiques et informels, naissait un balancement lancinant soutenu par un travail renouvelé sur les textures. Lisses ou granuleuses, épaisses ou fantômatiques, légères ou pesantes, les surfaces des fonds comme des « figuræ » créaient une harmonie, voire une joie. La peinture rejetait le thème en même temps que le seul ego du peintre. Elle prenait la place du maître et de la peur. Elle affirmait la vie. Rien d'étonnant alors que dans les toiles suivantes, plus colorées, le fond, comme l'avait déjà suggéré l'œuvre inspirée par la Pieta, devienne une force pulsante, projetant les signes vers l'avant scène. A l'impression d'un univers sous-marin succéda le règne de l'aérien où tout ne serait plus que vol et envol. Les textures, disions-nous amènent à leur tour, une volonté de simplification qui se traduit d'abord par une limitation du nombre de signes mais aussi et, plus fondamentalement, par une structuration des divers éléments selon une rythmique de réponses et d'ouvertures. On approchait même d'une première pacification mais, dans le ciel soudain obscurci, des becs se mêlèrent aux ailes déployées, aux orbites oculaires et aux profondeurs confondues. Rouge, noir, jaune, blanc. La mort pénétrait la vie. Et la vie blessait la mort. Le peintre frappait dur, repassait, écrasait, blaireautait, soulignait alors que la peinture, chaque jour un peu plus végétale, se pâmait.

1998, barré de noir.

Il fallait lui tordre le cou. Ou la rappeler à l'ordre. En lieu et place d'un axe de symétrie mais comme lui, autoritaire à souhait, un long rectangle noir sépare dans une toile de 1998, deux surfaces inégales habitée chacune par deux monumentales empreintes en suspension. Lourdes. Trop. Au ciel de nuit, diaphane et lunaire, s'oppose, dans le bas, un large rectangle couché, rouge mat. Il a la perfection des géométries que l'on trouve sur les boîtes de médicament. Comme le noir, il indique l'implacable en même temps que l'espoir. La toile se présente comme un Da-sein, une structure là, immédiate,

menaçante. Les empreintes, des nuages verticaux se répètent à la manière des premières écritures cunéiformes. Entre le passé et le présent, la science et le hasard, le bruit et le silence, Marc Renard ne choisit que la peinture. De celle qui se dresse et s'impose, résiste au regard attentif comme à l'oeillade, poursuit le visiteur, le harcèle jusqu'au moment où il s'y abandonne. Jamais sans doute, une toile n'aura été aussi frontale, aussi violente dans son ascétisme. Était-ce, une fois encore la peinture ou le peintre qui en était responsable ? Qui, de la Baigneuse ou de l'ange-diable avait raison de l'autre ?

C'est alors qu'aux premiers jardins apparus peu avant, succédèrent de nouveaux paysages et, avec eux, un besoin d'air frais, de tendresse, de fleurs et de couleurs. De ce jardin, clos où venant du ciel, l'oiseau cherche à se poser. De cette chambre vénitienne où, dans la douceur tiède de l'été, la belle Venus d'Urbino, abandonne aux draps, son corps et sa chaleur. Dans un tableau « sans titre » (comme tous les autres), on trouve le même rouge que dans l'œuvre précédente mais là, s'arrête la comparaison. La structure est presque identique à celle proposée par Le Titien dans le chef d'œuvre qui inspira tout à la fois Goya, Courbet, Manet et...Ingres. Soit, sur la base d'un accord entre asymétries, un mouvement harmonieux qui s'étend et se reprend allant et venant sans fin au cœur même d'une ample respiration qui libère l'espace de sa clôture. Ainsi donc, la latinité rencontrait l'ancienne manière gothique en une synchronie nouvelle qui résolvait en même temps, la monumentalité de l'impact visuel et la lenteur du parcours visuel. Il n'en fallait pas moins pour m'intriguer et vérifier ce que d'instinct, mon œil reconnaissait. Le caractère nouveau des teintes, qui des contrastes lumineux des complémentaires rouge-vert, des contrastes noir-blancs et des exaltations orange-jaune gagnerait au fil des mois suivant des saveurs fruitées allait bien dans le sens des coloristes. Qu'il soient vénitiens ou flamands. Mais si, en effet, la peinture dans ce qu'elle a de totalité signifiante, gère à présent le destin de l'œuvre, elle devait s'accorder sur d'autres points. Comme par exemple, celui de la structure. Or, celle-ci, de plus en plus riche, réserve bien des surprises à celui qui prend la peine d'y chercher le fil. Or cette structure, bien en dehors de la volonté même du peintre, répond exactement à une harmonie basée sur le nombre d'or où, à partir d'un travail sur des plans-coulisses, les empreintes inscrites de part et d'autres d'un signe debout, prennent place selon une scansion qui définit à chaque fois, selon un mouvement de va et vient, des rapports équivalents entre les parties et le tout. Quelque chose d'apaisé naissait de cette équilibre des tensions alors qu'au fil des jours, se précisait la variété non plus seulement des surfaces ou des gestes mais avant tout des teintes elles-mêmes et de leurs accords de plus en plus profonds, délicats, audacieux. Il y a même, dans les dernières œuvres, un parfum de Bonnard, d'un nirvana entrevu, d'une volonté d'offrir. Ou peut-être, plus justement, d'une exacte coexistence entre la vie et ce rêve de puissance

décrit par Nietzsche : « La grandeur d'un artiste, écrivait le philosophe de Weimar, ne se mesure pas aux beaux sentiments qu'il excite mais elle réside dans le grand style, c'est-à-dire, dans sa capacité à se rendre maître du chaos intérieur, à forcer son propre chaos à prendre forme ; agir de façon logique, simple, catégorique, mathématique, se faire loi, voilà la grande ambition. »

Arrivé à ce nouveau seuil, Marc Renard et sa peinture ne font plus qu'une seule et même vérité que Ingres et Bacon, Van Gogh et Titien reconnaîtraient. Oui, Marc Renard fait bien partie de la lignée.

Guy Gilsoul (Aica). Février 1999.