

## Au motif de la peinture

Face à la série des Baigneurs (euses) d'après Cézanne qui ont occupé une bonne part du temps récent de François Dilasser, on ne peut que se rappeler ses premières tentatives artistiques de jeune enfant dont le dessin et la copie constituaient déjà le fil conducteur. Longtemps pourtant, et ce dès l'affirmation véritable de sa peinture au début des années 70, ceux qui le connaissaient bien savaient que le dessin, le dessin sur le motif, chez lui, relevait de l'activité souterraine, confidentielle et privée. Certes le trait jouait un rôle essentiel dans la peinture, mieux, la caractérisait d'une certaine manière, précisément de cette manière si personnelle, faussement hésitante, comme tremblée, qui dotait ses tableaux d'une vibration immédiatement reconnaissable. Certes il lui arrivait d'exposer des petits dessins, sortes d'esquisses, mais aussi de pendants graphiques et nus à la complexité structurale et chromatique des peintures. Certes, entre chaque grand ensemble pictural, dans le creux toujours inquiétant qui suit les périodes d'intense production, le dessin a souvent assuré la permanence, signé la continuité et, la plupart du temps, relancé la machine. Mais c'est un dessin que l'on connaît, un dessin de peintre, revendiqué, exposé, publié. Or François Dilasser a, dès le début, d'abord en grande complicité avec l'un de ses frères, redoutable caricaturiste, seul ensuite, pratiqué un dessin sur le vif, drôle et drolatique, acerbe et proche de la caricature, qui a fait et qui continue à faire la joie de ses proches ; figuratif, cela va sans dire. Évidemment cette ironie, qui est l'une des formes que revêt sa vision du monde, des êtres et des choses, apparaît très tôt dans sa peinture, mais de manière biaisée, sous l'apparence de ces figures goguenardes et dégringolantes qui, telles des petites bêtes, se glissent dans la plupart des grandes séries, que celles-ci procèdent de la figure ou du paysage, de l'architecture ou des espaces cosmiques. Et cependant, son goût pour la caricature et le croquis, saisi au plein cœur du vivant, s'est longtemps tenu à l'écart, comme refoulé. On commence à le remarquer dans certaines éditions, celle des poèmes de Tristan Corbière en particulier (Éditions Folle Avoine, 1995), des dessins directement issus de l'observation, très dynamiques et parfois très drôles. On y voit des oiseaux, mouettes ou goélands, croqués lors de ses promenades quasi quotidiennes en bord de mer ou bien lors de quelque séjour sur l'île de Batz. La mouette est riieuse, on le sait, et le plaisir de l'artiste, si visible, à saisir le rire de la mouette est des plus réjouissants. Mais parfois aussi, il représente l'oiseau dans le poids de son vol, dans le blanc de la page et bascule ainsi, via certaine réminiscence de Georges Braque, dans le champ de la peinture, de son histoire, de ses signes. S'il rechigne à montrer portraits et autoportraits, scènes de plages et de la vie, il se tourne, cette même année 1995, vers Franz Hals et ses Régentes, faisant se rejoindre dans la pleine peinture sa propension au dessin malicieux et la gravité de ses interrogations. C'est à partir des Régentes, donc, que par un effet de boucle, Dilasser, d'une part revient à la copie et d'autre part à l'intégration dans le tableau du dessin de motif. Mais ce faisant, il ne fait rien d'autre que poursuivre par d'autres moyens, qu'approfondir, ce qui n'a cessé d'être son double souci :

interroger le monde, interroger la peinture ; interroger le monde par le moyen de la peinture.

À Toulouse, il présente principalement trois séries parmi les plus récentes et auxquelles, pour deux d'entre elles au moins, il travaille encore. S'y ajoutent des œuvres issues d'autres ensembles et tout particulièrement des Mains, autre exemple de l'attention qu'il accorde au motif, sortes d'autoportraits métonymiques et passés au crible des exigences du médium. Le support de toutes ces pièces, et quand bien même cela se maroufle parfois sur toile, est invariablement le papier, surface d'inscription qui confirme, si besoin était, l'importance fondatrice du dessin.

Les grandes silhouettes où domine un trait noir que couvre et que révèle le blanc (blanc de la couleur et blanc du fond), furent conçues pour la nef d'une chapelle bretonne. Affranchies de leur première exposition, elles n'en présentent pas moins la double apparence de l'anthropomorphe et de l'architectural : courbé de dos, tête rentrée dans les épaules, dépassent les bras et les pieds ; mais, plan de la basilique romaine tout autant, nef, minuscules bras de transept, légère protubérance du chœur. Ni l'un ni l'autre, les deux tout à la fois. Et ce trait qui circonscrit sans enfermer, qui vibre et qui se dresse. Fenêtres et vitraux ; une inscription géographique que, toutes précautions prises quant aux dangers localistes, on peut ici tranquillement souligner. Cela rappelle Les Veilleurs, une série plus ancienne, en noir et blanc (en noir et en blanc) également, mais cette fois séparés, debout, seuls et comme s'en allant.

Les Planètes ont une origine à peine plus lointaine. En 1990, à la suite d'un ensemble qu'il avait intitulé les Jardins, il en réalisa une première série. Comme les Jardins, il s'agissait là d'une surface à la fois plane et verticale, un tissage d'espace, un paysage, des couleurs de nord et d'ouest, de très ancienne mémoire. À l'intérieur, quelques figures non figuratives, de ses créatures goguenardes, braillardes et tragiques qui, nous l'avons dit, parsèment ses peintures depuis la fin des années 70. Des parallélépipèdes aux angles cassés et des hexagones, il est passé ici aux cercles. Si les Planètes anciennes procédaient encore des Jardins, celles-ci ont pris leur envol cosmique et tourbillonnent à partir du centre de la toile pour venir en éprouver les rebords, pour tester le cadre comme souvent chez Dilasser. Sans motifs clairement identifiables, mais de ceux-là qui reviennent d'un ensemble à l'autre, petites silhouettes blanches maculées de noir, miniatures des grandes effigies dont il vient d'être question, elles sont soumises au rythme tournoyant et à l'énergie qui les meut, une énergie qui résulte du jeu subtil entre un dessin qui disparaît au profit de la seule couleur et d'une couleur qui se fait dessin, qui tisse sa toile (mais d'araignée) sur une surface qui est celle du regard (l'œil et la cible) autant que celle de la mort (sa conscience).

Les Baigneurs/euses, d'après Cézanne, constituent ici l'ensemble le plus important et, sans doute, le plus complexe. Le 3 février 1902, Paul Cézanne écrivait au peintre Charles Camoin : « *Puisque vous voilà à Paris, et que les maîtres du Louvre vous attirent, et si cela vous dit, faites d'après les grands maîtres décoratifs, Véronèse et Rubens, des études, mais comme vous feriez d'après nature.* » Il n'y a pas si longtemps, l'idée même d'une telle phrase mêlée de quelque manière à la peinture de François Dilasser m'aurait semblé

hors de propos. Certes ses maîtres à lui ne sont pas *a priori* les « décoratifs » et Rembrandt l'a plus occupé que Rubens (quoique, enfant, il lui soit arrivé de copier le Maître d'Anvers...). Il n'empêche : des études de maîtres mais comme d'après nature... Des baigneurs et des baigneuses de Cézanne (ces baigneurs dont l'ermite d'Aix faisait au besoin des baigneuses), Dilasser en a dessiné et peint des quantités : celles de 1874–75, les Trois Baigneuses de 1879–82, La Lutte d'amour (vers 1880), Les Baigneurs de 1890, bien d'autres encore. Les formats varient (jamais très grands) comme la place et la nature de la couleur ; parfois il en réalise plusieurs sur une même feuille ; tantôt de simples ébauches graphiques, tantôt plus avancées, rarement des copies complètes. D'abord assez fidèle, le dessin prend peu à peu ses aises, mais on ne peut pas ne pas reconnaître le modèle. Modèle ? À voir ! Car au fond, que cherche Dilasser en scrutant ainsi l'œuvre d'un autre, patiemment, dans les moindres recoins des articulations dessin/couleur et des rapports si complexes que seul un peintre sait repérer chez un autre peintre ? Ce qu'il traque, me semble-t-il, c'est le motif : « *comme vous feriez d'après nature* ». Mais, précisément, Dilasser n'a jamais peint « *d'après nature* ». Alors ? Alors Cézanne joue ici le rôle d'intercesseur, de relais, entre un peintre d'aujourd'hui qui n'a de cesse d'interroger le monde, celui du dehors et celui du dedans, et ce monde qui, il le sait bien, ne lui est accessible qu'indirectement, par la ruse. Ce que cherche Dilasser dans les Baigneurs/euses de Cézanne, c'est le moyen de faire coexister en une seule et même occurrence, cet accès direct que lui procure le dessin sur le vif et cette distance qui fait que le regard d'un artiste est toujours autre chose qu'une simple machine à enregistrer. Ce que cherche Dilasser chez Cézanne, c'est un moyen de traiter son propre paysage, celui de Bretagne et celui de la peinture, un moyen aussi de dire le bonheur de vivre. Les corps nus des Baigneurs/euses peuvent désormais advenir puisque par Les Régentes, il avait crânement signifié l'âpre et superbe vanité des choses.

Jean-Marc Huitorel  
Rennes, septembre 2004.