

Saisons, peinture, miroirs  
*Depuis le lac*

On qualifie de « saisons » les phases cycliques d'une vie. Est ainsi désigné un cadre d'expérience et de compréhension biographique qui préexiste à l'individu puisqu'il vaut pour l'ensemble de l'espèce humaine. Antérieures même aux âges de la vie, les saisons reviennent, indifférentes, comme la nature, au destin singulier des êtres humains. Le thème romantique de la dérélition face à la nature, condensé et infléchi au vingtième siècle, correspond à cette représentation. Il constitue sans doute l'ultime avatar d'un lyrisme élégiaque qui s'est nourri pendant des siècles du mythe des morts et des renaissances attaché au cycle des saisons. Mais il faut aussi faire la part de la veine entropique d'un lyrisme exposé aux discordances du langage ordinaire (stéréotypé) ou grotesque. Chez Jarry comme chez Rimbaud, les saisons sont les périodes d'une physiologie tourmentée, fiévreuse, stimulée par une chimie verbale à teneur hallucinatoire.

Au vingtième siècle, avec les -ismes des avant-gardes historiques, l'antilyrisme est devenu une composante nécessaire du lyrisme. En réalité, l'expression lyrique s'est toujours développée sur un fonds de « thèmes » communs, favorables aux répétitions autant qu'aux variations formelles (stylistiques). Le lyrisme disparaît sous la surcharge des effets idiosyncrasiques ; il doit intégrer, sinon respecter, une mesure commune des sentiments. L'éloquence lyrique ne dépend pas d'une singularité biographique. C'est pourquoi Rainer Maria Rilke voyait dans « l'indifférence sublime » du paysage le chiffre d'un destin partagé, commun<sup>1</sup>. Toutefois, la biographie artistique peut suppléer à la banalisation comme au manque d'originalité constitutif de l'expression lyrique, dans la mesure où elle actualise (recharge d'une nouvelle nécessité personnelle) des formes historiques, tout en permettant à l'artiste de s'approprier des thèmes mythiques.

Ici et au premier abord, la biographie artistique se manifeste à la fois dans des références géographiques (des sites plus ou moins identifiés) et des citations picturales. De nombreuses images modèles empruntées à l'histoire de la peinture européenne introduisent une ponctuation des figures du corps dans une constellation de paysages. Éros dialogue avec le pittoresque des lieux-dits. Les métaphores du corps-paysage sont omniprésentes. Comme la face des autoportraits, la nature domestiquée, habitée, émane d'une surface réfléchissante. Le lac de Grangent, une vaste retenue d'eau créée en 1957 dans la commune de Saint-Victor, à proximité de Saint-Étienne, figure le lieu légendaire des premiers liens : l'imprégnation du territoire de l'enfance a trouvé son inscription picturale dans cet analogue géographique du miroir ; l'étendue réfléchissante a précédé (anticipé) le tableau. Les images réalisées, avec leurs caractéristiques matérielles – tableaux, photos peintes, monotypes –, déclinent des qualités de surface différentes et ne sont évidemment pas

---

<sup>1</sup> Voir Rainer Maria Rilke, « Sur le paysage », trad. Maurice Betz, dans *Œuvres I, Proses*, Paris, Seuil, 1966, p. 372.

réductibles à un imaginaire mental. Mais la forme élégiaque du lyrisme s'est cristallisée dans un motif clé du mythe personnel.

L'hypothèse de départ se trouve dans une déclaration de Gerhard Richter au début des années 1970. Celui qui avait réussi à faire des tableaux photographiques avec les moyens de la peinture se démarquait alors du photoréalisme en revendiquant une « référence authentique au romantisme ». Il précisait : « C'est ce qui me distingue des hyperréalistes représentant tout le monde actuel avec ses voitures, ses autoroutes, etc. Quant à moi, je peins des tableaux historiques <sup>2</sup>. » La référence au romantisme était donc un anti-actualisme. Isabel Duperray a découvert Richter au musée d'Art moderne de Saint-Étienne au début des années 1980. L'histoire inactuelle est demeurée à ses yeux le corollaire de l'exigence de réalisme affirmée par Courbet (auquel s'est constamment référé Richter). L'art moderne est pour elle le mouvement actuel des images dans lesquelles elle inscrit sa biographie ; ce n'est pas un héritage à dilapider, ni un fonds de recettes. Courbet, qui a réinventé le « morceau de peinture », a rejoint les maîtres anciens, Corrège, Rembrandt. Le romantisme pictural est sans doute une forme d'idéalisation élégiaque, qui s'exprime plus particulièrement dans le paysage. Mais les traces du passé doivent être constamment arrachées à l'esthétisation sentimentale du présent. Quant à la photographie, elle s'est imposée comme un passage obligé de l'activité picturale, non seulement parce que l'enregistrement propose une première traduction automatique en image du monde visible, mais aussi parce qu'il peut produire à tout moment une rétrospection et une nostalgie anticipées qui conditionnent (brouillent, dispersent) le travail de la mémoire.

Si l'impulsion picturale est venue de Richter, le site princeps du paysage idéal est apparu, une dizaine d'années plus tard, au détour d'une route, avec la découverte du bien nommé *Nouveau Monde*, un village aux confins de la Lozère et de la Haute-Loire. Le tableau peint en 1993 d'après une photographie préfigure la suite des vues du lac de Grangent. Le *Nouveau Monde* était une auto-prophétie, un site précurseur, comme il en surgit dans le cours rétrospectif d'une remémoration. L'ancien (le monde ancien de l'enfance) a surgi du nouveau : à rebours de l'actualisme mais dans la lumière du mystère retrouvé, réinventé dans l'actualité du tableau. Qu'ils se présentent comme des vues complètes ou comme des fragments (des « études »), les paysages qui ont suivi visent à une ampleur similaire dans le geste et le traitement des plans de couleur. Les éléments descriptifs sont soumis au rendu d'un caractère général du site. On peut penser à la loi des « sacrifices » invoquée par Delacroix (et par les premiers théoriciens du pittoresque photographique). La peinture procède à la façon de la mémoire qui idéalise en sacrifiant les détails naturalistes <sup>3</sup>. C'est le mode

---

<sup>2</sup> Irmeline Lebeer, « Gerhard Richter ou la réalité de l'image », *Chroniques de l'art vivant*, n° 36, février 1973, p. 15. Au cours d'un entretien en 1972 avec Rolf Schön, Richter avait déclaré : « Je ne veux pas copier des photos, je veux en faire. » Et : « Je fais des photos avec d'autres moyens, et non des tableaux qui ressemblent à une photographie. » (36<sup>e</sup> Biennale de Venise, Pavillon allemand / Museum Folkwang, Essen, cat., 1972, p. 23).

<sup>3</sup> Le thème de l'idéalisation de la mémoire est très présent dans le *Journal* de Delacroix, par exemple le 28 avril 1854 : « En réfléchissant sur la fraîcheur des souvenirs, sur la couleur enchantée qu'ils revêtent dans un passé lointain, j'admirais ce travail involontaire de l'âme qui écarte et supprime, dans le ressouvenir des moments agréables, tout ce qui en diminuait le charme, au moment où on les traversait.

de l'interprétation élégiaque, qui transfigure le regret et accomplit le travail du deuil, en idéalisant la nature <sup>4</sup>.

Mais, quel que soit le sentiment de perte, l'espace du tableau est toujours affaire de distance : le geste pictural rapproche ce que l'image éloigne. L'image qui prend forme dans le tableau peut provenir d'une *rencontre* à la manière des trouvailles de l'automatisme. Mais pour une artiste qui travaille sur le motif (ou dans l'atelier à partir d'images-modèles et de pochades), l'interprétation appelle un processus d'intégration progressive. L'imprégnation et le « donné » (au sens où l'on parle de « vers donné » pour la poésie) participent conjointement à la chimie du tableau. Mais ce qui compte plus que tout est le commerce entretenu, tout au long du processus de travail, avec l'évidence, entrevue et peu à peu constituée, du *fait pictural*. C'est ainsi que le tableau peut prendre corps, pendant que l'artiste s'éprouve agir, sur un autre plan, imaginaire et concret (tangibile). Avec les figures féminines empruntées à Courbet, Corrège, Rembrandt, l'effet de rencontre est prégnant, durable : Isabel Duperray s'est projetée dans le tableau, au contact du corps peint et dans l'aire gestuelle du peintre. Il ne s'agit pas seulement d'un moment arrêté, dans un flux d'appropriations ou de captures mentales, autorisées par la diffusion de quelque musée imaginaire. L'aire gestuelle de la copie correspond à une emprise et une rémanence de l'image-modèle, mais la reprise de la figure, extraite de son cadre originel, génère son propre mouvement.

À l'ouverture du livre, une étude d'après la *Io* de Corrège figure l'abandon et l'expansion du transport amoureux <sup>5</sup>. Le nom de la nymphe ravie par Jupiter (métamorphosé en nuage) correspond au *je*, en italien, de l'énonciation lyrique. L'étude graphique porte sur les points de contact du corps féminin avec la forme nébuleuse, en grisaille, dotée d'un visage (menu) et d'une grosse patte. Placée à l'entrée du livre, l'image n'a pas seulement valeur de frontispice. La nymphe s'unit avec un nuage qui condense le paysage. L'énergie érotique anime et transfigure la nature. C'est le ressort des métamorphoses comme de toutes les métaphores du corps-paysage. Les figures d'éros passent et tournent avec le cycle des saisons. Dans le jeu sérieux et bouffon des métamorphoses, les noms de la fable antique renvoient ainsi à des *lieux*, qui sont à la fois, comme le veut le lyrisme pictural, des sites génériques et des conventions stylistiques redondantes. Corrège est l'un des artistes qui, en interprétant les récits d'Ovide, ont lié les noms mythologiques aux lieux communs de l'imagerie érotique.

---

Je comparais cette espèce d'idéalisation, car c'en est une, à l'effet des beaux ouvrages de l'imagination. Le grand artiste concentre l'intérêt en supprimant les détails inutiles ou repoussants ou sots [...] » (*Journal*, Paris, Plon, 1981, p. 417).

<sup>4</sup> Cette idée a été thématifiée par Friedrich Schiller dans ses essais sur *la Poésie naïve et sentimentale*, de 1795-1796. Schiller distingue la voie propre de l'élégie de son interprétation idyllique, qui évacue la dimension de la perte et du deuil.

<sup>5</sup> Le tableau (conservé à Vienne) participe d'un ensemble consacré aux amours de Jupiter, avec *Danaé* (Rome), *Léda* (Berlin) et un *Ganymède* (Vienne), au format quasiment identique, qui accentue l'association du soulèvement érotique avec le rapt et l'envol. Pour *Io*, Corrège s'est peut-être inspiré du célèbre relief antique qui orne l'« Ara [autel] Grimani » de Venise (Museo Archeologico), figurant un Satyre embrassant une femme vue de dos (reprod. dans Cecil Gould, *The Paintings of Corregio*, Londres, Faber and Faber, 1976, p. 133, ou en ligne).

Nous retrouvons ici l'idée de mythologie personnelle. La notion a été avancée initialement à propos de l'œuvre de Gérard de Nerval, pour caractériser les tours et l'amplification lyrique de la légende autobiographique chez l'auteur des *Filles du feu* et d'*Aurélia* <sup>6</sup>. Mais la relation de la mythologie personnelle avec l'interprétation postromantique du paysage revient au poète et romancier italien Cesare Pavese. S'interrogeant, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, sur la place du mythe dans la littérature, Pavese remarquait que les lieux du mythe individuel sont moins des sites consacrés, ou rituels, que les noms communs retrouvés de l'enfance :

« On confère une signification absolue à un lieu choisi entre tous, en l'isolant dans le monde. Ainsi sont nés les sanctuaires. Ainsi reviennent à la mémoire de chacun les lieux de son enfance ; en ces lieux sont arrivées des choses qui les ont rendus uniques et qui, au moyen de ce sceau mythique, les distinguent du reste du monde. Mais la comparaison avec l'enfance fait aussitôt clairement comprendre que le lieu mythique est moins l'endroit singulier, le sanctuaire, que celui qui porte un nom commun, universel, le pré, la forêt, la grotte, la plage, la maison, qui, dans son indétermination, évoque tous les prés, les forêts, etc., et les anime tous de son frisson symbolique. Dans la mémoire de l'enfance, le pré, la forêt, la plage ne sont pas davantage des objets réels parmi d'autres, ce sont *le pré, la plage*, tels qu'ils nous ont été révélés dans l'absolu et qu'ils ont donné forme à notre imagination [...] <sup>7</sup> ».

Pavese écrivait déjà en 1943 dans son Journal, *Le Métier de vivre* :

« Une plaine au milieu des collines, faite de prés et de rangées d'arbres successives et traversées par de larges clairières, dans le matin de septembre, quand un peu de brume la détache de terre, t'intéresse par l'évident caractère de *lieu sacré* qu'elle a dû assumer dans le passé. Dans les clairières, fêtes, fleurs, sacrifices, à la lisière du mystère qui appelle et menace d'entre les ombres sylvestres. Là, à la frontière entre le ciel et l'arbre, pouvait surgir le dieu. Le *lieu mythique* n'est pas le lieu individuellement unique, type sanctuaire ou lieux analogues (corriger le 11 septembre) mais bien celui de nom commun, universel, le *pré, la forêt, la grotte, la plage, la clairière* qui, dans son indétermination, évoque tous les *prés, les forêts, etc.* et les anime tous de son frisson symbolique <sup>8</sup>. »

Entre la note du *Journal* et l'essai publié l'année suivante, l'argument est le même, repris parfois littéralement. Toutefois, la clairière a disparu, remplacée par la maison. « Fêtes, fleurs, sacrifices », situés dans une clairière ou en lisière de forêt, correspondent à une thématique insistante des *Illuminations* de Rimbaud <sup>9</sup>. La

---

<sup>6</sup> J'ai retracé l'histoire de la notion de mythologie personnelle (ou individuelle) dans *Formes biographiques*, Nîmes, Carré d'art / Paris, Hazan, 2016.

<sup>7</sup> Cesare Pavese, « Mythe, symbole et autres sujets » (1946), dans *Littérature et société*, suivi de *Le Mythe*, Paris, Gallimard, 1999, p. 147-148.

<sup>8</sup> Cesare Pavese, *Le Métier de vivre*, trad. Michel Arnaud, Paris, Gallimard, « folio », 1977, p. 306. Pavese a donc repris cette note dans l'essai de 1946 ; la différence entre les deux traductions masque un peu la reprise.

<sup>9</sup> Rimbaud en appelait à une inspiration « sauvage » contre les formes sclérosées de l'idylle, pour réconcilier prophétisme et animisme. Toutefois, sa manière de réintégrer la sauvagerie dans l'espace pastoral rappelle les plus anciennes représentations mythiques de l'Arcadie (antérieures à la tradition inaugurée par Théocrite).

remarque de Pavese fait également écho à un énoncé de Mallarmé dans l'une de ses *Divagations*, « Bucolique » :

« Rien ne transgresse les figures du val, du pré, de l'arbre <sup>10</sup>. »

Mallarmé célébrait la page blanche et sa pure clarté, abstraite, mais il la reliait aux lieux et noms communs qui définissent la simplicité du *séjour terrestre*. Ainsi dans « Bucolique » :

« Telle page rurale, accompagnement à l'autre, oiseux, jamais disparate – ce site, habituel, sous un reflet de nuage classique et lieu commun ; arrivât-elle, l'écriture, raréfiée naguères par la symphonie, à se limiter dans plusieurs signes d'abréviation mentale, d'autant eux monteront vers l'irréductibilité ou impossibilité au-delà – sur le sol où je mets le pied, plus évidemment leur mirage, ordinaire, demeure. Rien ne transgresse les figures du val, du pré, de l'arbre. »

Le site désigné comme « l'autre », dont la « page rurale » est l'« accompagnement » (musical), est « oiseux », d'après le latin *otiosus* (qui donne aussi « oisif », « oisiveté ») : unitaire, unifié, il n'a pas de fonction, il n'a pas été mis en culture. Ce n'est pas un champ, ni, *a fortiori*, un terrain construit ou habité, mais un « lieu commun », dans tous les sens du terme : morceau de territoire en libre accès et formule rhétorique ; site quelconque, sans particularité. L'attention est fixée au morceau de terre. Pas d'échappatoire, pas d'évasion, à la différence du poème en prose de Baudelaire, « *L'Étranger* », qui se termine sur l'évocation des « merveilleux nuages ». Ici, le poète est fixé au lieu, à la page. Mais l'idée d'une relation en miroir entre terre et ciel introduit un suspens : le poète tient au sol, sa pensée n'est pas nébuleuse, mais le nuage projette un « reflet », comme sur une pièce d'eau ou un sol mouillé. Le reflet n'est pas une ombre. Le paysage est clair, sans ombre. La suggestion du miroir induit une idée de fluidité. Chez Mallarmé, le miroir est toujours de l'eau, gelée, qui peut fondre ; le miroir idéal se liquéfie parce qu'il est le symbole d'une conscience mobile, aérée.

La délimitation de la « page rurale » tient peut-être au regard, mais l'analogie de la page et du site implique une écriture réduite à des signes brefs. Or, tous les signes sont brefs parce que discontinus (« plusieurs signes d'abréviation mentale »). Cela demande un effort, une attention à la fois soutenue et lâche, flottante. Le poète doit se soustraire au modèle de la « symphonie » qui, comme le mot même l'indique, rassemble, coordonne, harmonise. Mallarmé pensait que la poésie devait reprendre son bien à la musique. Dans « Bucolique », ce débat tient à la définition du lieu poétique. Le poème peut s'élever du sol de la page, aussi haut que possible mais pas « au-delà ». L'élévation est restreinte <sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Stéphane Mallarmé, « Bucolique », *Divagations, Œuvres complètes*, t. II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 255.

<sup>11</sup> L'« impossibilité au-delà » se précise dans la formule finale, « Rien ne transgresse les figures du val, du pré, de l'arbre. » *Transgresser* peut être entendu au sens de « dépasser ». Mais le mot est plus fort : on transgresse la loi ou les usages. L'ensemble de figures que constituent le val, le pré, l'arbre, dans leur extrême abréviation — puisque rien ne les qualifie —, désigne une limite qui est la loi du langage. Les mots ne sont pas les choses, et ils ne disent pas un au-delà qui serait une signification pure, délivrée de toute contingence.

Isabel Duperray a lu Pavese plus que Mallarmé, mais sa conception du paysage se rattache à la thématique mallarméenne qui valorise, contre le pittoresque, les rémanences du mythe, et c'est cela que pointe Pavese<sup>12</sup>. Le site idéal est l'environnement décanté, « irréductible », c'est-à-dire réduit à ses éléments essentiels (génériques ?), hors de toute caractérisation vériste ou naturaliste. À ce titre, le tableau intitulé *Coup de vent*, que nous avons placé en ouverture du livre, juste après le dessin liminaire d'après Corrège, est exemplaire. Le rappel du *Courant d'air sur le pommier du Japon* de Marcel Duchamp, qui s'est lui-même inspiré d'Odilon Redon, est plus qu'un clin d'œil. S'il ne s'agit pas d'une clé d'interprétation, l'indication est claire : un paysage peint est toujours « habité », hanté, travaillé par une tonalité, un « air », distinct des traits physiognomiques du site. Le fait pictural *a lieu* – on signifie par là que le tableau existe finalement comme toute autre chose existante –, la composition vise une intégration unitaire des éléments, mais, alentour, le contexte ambiant reste le domaine du « disparate », signalé par Mallarmé. L'unité du tableau comme fait pictural est peut-être obtenue au prix de « sacrifices », mais l'abréviation des motifs (idée chère à Redon comme à Mallarmé) produit une condensation irréaliste, analogue au fantasme – et au « mirage » mallarméen.

Pour l'auteur de « Bucolique », un site quelconque, « habituel », pouvait être qualifié de « lieu commun » quand il se démarquait du disparate alentour. Mais il fallait encore surmonter le modèle de la composition musicale, symphonique. La remarque vaut pour le tableau comme pour la « page rurale ». Isabel Duperray a parcouru et intégré à sa façon, de manière ostensible, sans ironie, l'histoire des images peintes. Mais elle est aussi trop mélomane pour ignorer la séduction et l'emprise du modèle symphonique dans l'histoire de la peinture. Le réglage des accords de couleurs sur les arabesques du monde végétal, tel qu'il apparaît notamment dans *Coup de vent*, se rattache manifestement à la veine symboliste de la peinture européenne : l'exemple de Richter cède aux réminiscences de Gauguin et de Munch.

Les variations sur le site du lac de Grangent déploient une gamme de tonalités qui peut évoquer le cycle des saisons. Mais le temps de l'image est déconnecté de l'heure et par là même du vraisemblable naturaliste attaché traditionnellement au rendu de l'éclairement naturel. On est loin de Jean-Jacques Rousseau ou du grand poème descriptif de James Thomson, *The Seasons* (1730). La fiction picturale repose ici sur un accord bricolé de normes contradictoires, entre la « vue », c'est-à-dire l'interprétation descriptive d'un site, qui privilégie le mouvement interne du regard, et le tableau-objet, qui favorise une expérience frontale de la facture. La référence aux valeurs tactiles du monde « concret » mise en avant par Courbet est combinée avec un principe d'idéalisation et d'abstraction qui renvoie plutôt à la notion d'*état d'âme* symboliste.

Isabel Duperray ne s'intéresse pas aux détails, elle ne cherche pas à disperser l'attention ni à démultiplier un argument narratif ou dramatique. Elle se contente des

---

<sup>12</sup> Pavese ne cite jamais Mallarmé. Mais ce désaveu ne doit pas masquer une continuité thématique qui caractérise, d'un auteur à l'autre, la réélaboration postsymboliste d'une tradition lyrique (ou « bucolique ») du paysage.

jeux d'échelle traditionnels, en reprenant notamment le procédé d'insert de petites figures dans un vaste paysage. Sans privilégier les effets de frontalité qui enchaînent le regard au plan du tableau, elle évite de creuser l'espace ; elle admire l'art des paysagistes flamands du seizième siècle – on pense à Bruegel et plus encore à Joachim Patinir – mais elle ne marque pas les voies qui permettent de cheminer dans le tableau. De même, comme bien d'autres artistes depuis Manet, elle fait en sorte que la consistance de l'image ne dépende pas de l'effet plastique du modelé. Plus généralement, elle repousse le rendu photographique en simplifiant les modulations du clair-obscur et les effets de la perspective atmosphérique. En revanche, comme l'attestent ses variations d'après Rembrandt (la *Femme se baignant dans une rivière* de Londres), elle s'intéresse aux valeurs tonales qui permettent de rendre le frémissement de la chair. Nous sommes de toute évidence devant une artiste attachée aux tensions vertueuses de la mimesis picturale, qui ne confond pas l'ambition avec la pose héroïque, qui aime et pratique le jeu mais se méfie des programmes autant que des alibis discursifs.

Comme il se doit, ou comme cela est devenu à peu près inévitable, l'activité picturale se déploie entre le modèle centripète du tableau et les tropismes centrifuges de l'image peinte. Le territoire de l'image peinte, qui est évidemment plus inclusive que le tableau, tient à la diversité des procédés, des supports et des répertoires : le dessin, le monotype, les photos peintes, la peinture sur pages de journal (*Rue du Congo*) sont autant de voies latérales. Le tableau est peut-être le *lieu* par excellence, l'analogue du site mythique (au sens de Pavese), mais le disparate persiste dans l'hétérogénéité des images, à la faveur des occasions ou avatars biographiques<sup>13</sup>. L'imagerie du paysage est à la fois brève (discontinue) et complète (dans l'ordonnance du tableau). Elle constitue la charpente du *corpus* pictural. Mais la dispersion persiste dans l'anatomie métaphorique de la nature, dans toutes ces figures allusives du corps que suscitent les rochers déchirés, les grottes et les passages souterrains, les trouées, les clairières. On pense à Patinir et aux rochers dits « fantastiques » de la peinture chinoise. Tout rocher contient en puissance l'image d'un crâne, tandis que le modelé relâché des collines et des prés tend à figurer l'enveloppe charnelle.

Un des moments les plus étonnants de cette fantaisie mélancolique est le rapprochement (l'analogie formelle) de deux petits portraits du père à l'agonie (*Apnée*) avec des réminiscences élégiaques et spectrales du territoire de Grangent. Les références, récentes, aux films de Georges Franju, *Le Sang des bêtes* (dans la série sur la rue du Congo, à Pantin) et *Les Yeux sans visage*, procèdent d'une accélération du pathos métaphorique suscité par l'expérience du deuil. Le masque blanc de la jeune femme défigurée des *Yeux sans visage* condense l'effet d'écran (éblouissant) et de vacuité du regard confronté à la mort — ou à la mère « morte », absente, effacée<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> L'idéalisation mythique (ou légendaire) du « pays » de l'enfance est particulièrement marquée dans les paysages réalisés en 2011 en Corrèze au cours d'une résidence, et titrés d'après des lieux-dits de la région, tels : *Cros du Loup*, *La Férode*, *Morte-Goutte*, *Les Cent Pierres*. Un tableau comparable de 2015, *Ravin*, renvoie aux figures génériques du mythe individuel selon Pavese.

<sup>14</sup> Sur ce thème lié à l'ambivalence narcissique, voir André Green, « La mère morte », dans *Narcissisme de vie. Narcissisme de mort*, Paris, Minuit, 1983, p. 222-253.

Au cours du vingtième siècle, les avant-gardes ont souvent opposé la vie et la peinture, dans une perspective de subversion de la reproduction sociale, en affirmant alternativement l'autonomie du tableau (contre le décorum) ou une expérimentation critique du quotidien. D'un côté comme de l'autre, il s'agissait de transformer sinon d'abolir les normes psychologiques et dramatiques de la culture dominante. Isabel Duperray s'est engagée dans le métier pictural au moment du prétendu effondrement des idéologies, quand on célébrait de toutes parts le crépuscule des avant-gardes (ou l'épuisement des « néo-avant-gardes »). Elle a évité ces grands schémas, en se méfiant des postures d'autodérision autant que des appels à un sublime néoromantique. Du soupçon sur la peinture, elle a retenu surtout une forme de désinvolture, adaptée à la fantaisie sérieuse du mythe. Le spectre de Munch est venu habiter, au féminin, sur un mode allégé, burlesque, la fiction du drame (auto)biographique <sup>15</sup>.

Dans le coin d'un petit paysage, qui se rattache au thème lacustre de Grangent, l'indication de la chute d'Icare rappelle les limites de toute élévation et de toute « envolée ». Un monotype de 2001, *Ariel*, à la mémoire d'un enfant mort, condense la figure de l'élévation contrariée, avec une ponctuation de petits éclats de lumière qui évoquent les langues de feu de la Pentecôte. Ailleurs, la surface délitée de la peinture laisse apparaître une source de lumière cachée, enfouie, accordée aux méandres et aux arcanes du corps érotique. Mais, quand le corps s'éloigne, l'effet de miroir du tableau entre en dialogue avec la surface changeante du lac, qui passe, au fil des heures et des saisons, du bleu saturé au noir, par le « gris cendre ». Les reflets conduisent peut-être le regard, par jeu, vers un *au-delà* (*Eaux de Là*) du tableau, mais la mobilité de l'image peinte tient surtout à la promesse d'un *autre côté*. Le mirage surgit de la couleur glauque réveillée sous la cendre. Le lac ne comble pas les absences, il ouvre des lacunes.

---

<sup>15</sup> L'imprégnation de Munch est particulièrement sensible dans le tableau dit *Lumière sale* et dans les vues de sous-bois titrées *Geschlechtsgraben*. Isabel Duperray était alors en résidence en Allemagne, à Bedburg-Hau, près de Clèves, dans un ancien hôpital psychiatrique. Elle découvrit après coup l'appellation locale des sous-bois proches de l'hôpital : quelque chose comme les « fossés du sexe ».