

## ÉPISODES...

Jacques PY

*Si vous n'aimez pas la mer,  
Si vous n'aimez pas la montagne,  
Si vous n'aimez pas la campagne...  
Allez vous faire foutre !<sup>1</sup>*

Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou*, 1965

### **Le geste et la sidération**

En chemise blanche relevée à mi cuisse, elle marche quelques pas dans la rivière, cependant ce qui nous captive n'est pas tant cette femme ni la scène représentée mais cette matière picturale qui crûment s'étale au regard. Vivifiée, modulée et incisée par les crins de la brosse, la peinture dans l'onctuosité de sa pâte a enregistré un geste éblouissant. Celui d'un peintre qui y traduit et incarne sa présence physique au monde et transfigure ainsi la banalité de l'instant en un vécu poignant. Composée par Rembrandt en 1655, *La Femme au bain*<sup>2</sup> n'en finit pas d'épuiser et de réactualiser la puissance de ce temps d'exécution qu'elle nous propose de revivre indéfiniment. De cette sidération, Isabel Duperray a fait une série de toiles qui se prolonge aussi par des monotypes sombres et lumineux, où le geste s'inscrit dans sa fugacité et s'y révèle au mieux dans cette saisie que la feuille de papier a pu arracher à la matrice.

### **La matière et la manière**

Gaston Planet<sup>3</sup> racontait que la peinture que l'on regarde reste irrémédiablement la chronologie condensée et figée d'un spectacle, celui dont le peintre aura été le témoin solitaire, lorsqu'il était au premier rang de l'exécution de son œuvre. Que nous transmet-il d'autre que l'ultime image du dernier acte d'une pièce dont il était à la fois l'unique interprète et spectateur ? Ce théâtre intime, refoulé sous l'épiderme des toiles, viendra ou non habiter et faire vibrer la peau de cette sédimentation qui seule se donne à voir.

---

<sup>1</sup> Citation reprise d'une des publicités humoristiques créées par Pierre Dac, Francis Blanche et Paul Préboist.

<sup>2</sup> Collection de la National Gallery, Londres.

<sup>3</sup> Gaston Planet (1938-1981), *Né dans la neige un jour d'hiver*. Cognac, éditions Le temps qu'il fait, avril 2002.

Dans cette optique là, il faudrait donc ne parler de peinture que par cette mise en actes de la peinture elle-même. La penser dans l'autarcie de son histoire interne et locale, dans l'économie de sa fabrication, imaginer sa soumission au seul triangle formé par l'œil, le geste et la mémoire du peintre. Dès lors comment faire l'impasse sur ce que l'artiste nous expose en superficie de ce récit pictural ? Une femme au bain ou des paysages, comme ici, ce qui fait en définitive image ne serait donc que le prétexte à ce qui relève d'une complexe relation entre la toile et un sujet, jouée sur le seul mode d'une organisation chronique des formes, des couleurs et des matières ? L'histoire de l'art nous enseigne depuis longtemps que le modèle importe moins que la matière et la manière qui modèlent véritablement le sujet et donne vie à cette peau.

### **Le générique et la mémoire**

Chez Isabel Duperray, il y a bien une manière avec laquelle l'approche picturale s'accommode des apparences dévouées à sa seule mémoire. Dans son œuvre, le *locus* et l'*oculus*, le lieu et l'œil, s'arrangent avec les réminiscences visuelles et sentimentales de l'artiste pour retranscrire de l'identifiable avec des formes infidèles. Sujet et tableau, face à face comme deux miroirs s'abîmant dans une contemplation narcissique, vont distordre le déjà vu et le donner à voir, afin que la reconnaissance d'un lieu ne passe plus par sa ressemblance. Pour atteindre l'esprit plutôt que la lettre d'un site, il lui faudra ressasser le motif et anesthésier son sujet pour qu'enfin seule la peinture se montre. Tout en sauvegardant des aspects, somme toute encore réalistes, les paysages d'Isabel Duperray, dont on conservera par convention la dénomination catégorielle, défient ainsi la reconnaissance d'une configuration réelle ; cela est plausible, non pas faux, mais bien inventé. Sur le territoire balisé par le périmètre d'une toile, l'artiste joue le générique plutôt que le spécifique. L'œuvre appartient seulement par mimétisme au genre établi par l'Académie. Ici, le paysage est l'habit qu'endosse la peinture pour s'incarner, mais pour cela il lui aura fallu d'abord abandonner tout désir de duplication servile d'un quelconque modèle. « L'art, ce n'est pas du réel et ce n'est surtout pas une information » rappelle Fabrice Hyber<sup>4</sup>, et si ce n'était pas le cas, l'œuvre de Jacob van Ruisdael serait purement géographique, Paul Cézanne avec les montagnes Sainte-Victoire n'aurait signé que des documents touristiques et Isabel Duperray ne peindrait que ses paysages d'enfance ou d'Espagne.

---

<sup>4</sup> Fabrice Hyber, in *Beaux-Arts Magazine* n° , Mai 2005, p.13.

### **Les pigments et le bleu**

Dans une logique évidente, les origines géologiques des pigments naturels, l'ocre jaune ou rouge, la terre d'ombre, de Pouzolle et de Cassel, celle de Sienne calcinée ou non, le jaune de Mars et de Naples, l'orpiment ou le cinabre, rétrocedent au paysage une puissance minérale qui assujettit et englobe le végétal et l'animal à son règne. Dans l'oeuvre tellurienne d'Isabel Duperray, la terre est rousse, cramoisie, plombée d'un air incandescent et d'une lumière matte. Tout, sauf le bleu, est requis pour imaginer des terrains arides ou opulents, des routes désertes sans destination, voire des trombes d'eau comme des incendies. La nature est soumise à une gamme colorée partielle. Des terrains écrus et caillouteux, un sol de feu et de colza, scindé tantôt par des obliques radicales, bannissent la perspective atmosphérique, excluent la tempérance bleutée des lointains, la transparence des ciels et des eaux. Le pittoresque s'invoque dans l'opacité des masses vibrantes sous la chaleur exclusive de ces tons. Le relief, les saillies rocailleuses, toutes les aspérités du paysage accrochent les lumières rasantes, matinales ou vespérales, et mettent en scène une pastorale, un monde où se conjuguent le réel et l'artifice.

### **La vue et la distance**

La *veduta*, en italien signifie tout à la fois la vue et le paysage sur lequel tombe le regard. Par une téléscopie qui le dégage des contraintes terrestres, l'œil du peintre se projette à la hauteur nécessaire au rabattement des plans, lorsque le paysage hésite encore, ou se partage déjà, entre sa mise en perspective et sa mise à plat. La vision icarienne du paysage exclut souvent le ciel et plaque les motifs au sol. L'espace se distord, bascule et finalement se tient vertical. Comme une façon de le contrôler dans un parage en surface, ce maintien à distance du sujet est une affirmation de la topologie picturale qui supplante ainsi l'image de la réalité.

### **Le caprice et l'incertitude**

La reconstitution répétitive de sites, regroupées en séries, crée une sorte de palingénésie plastique du paysage. La remise en forme des résurgences visuelles use de codes ou de signes ambivalents et réversibles : les taches traduisent des ombres, les formes deviennent animales, les plans colorés des champs, les brossages circulaires seront des arbres posés sur les masses modulées des collines, mais l'énonciation formelle des

éléments achoppe sur la certitude et le doute s'instaure. Ainsi, les suggestions chromatiques et contrastées des coups de pinceaux et la recherche volontaire de tournures allusives ou ambiguës, installent l'interprétation possible d'une configuration qui ne serait pas sans nous tirer parfois vers ces paysages anthropomorphes de Johann Martin Will, gravés à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'association de ces indices transforment ces paysages en un espace purement construit, ce qu'on appelait alors un caprice.

(à suivre...)