

Frédéric Paul

RICHARD WRIGHT : 1 981,2 MILLIMÈTRES



Richard Wright, *Sans titre*, 2005, gouache sur mur, Domaine de Kerguéhenec, courtesy Richard Wright, The Modern Institute, Glasgow, Gagosian Gallery, New York, Londres, BQ, Cologne, photo André Morin

Dans le ciel nuageux et terne, je fixe une brèche et dans cette brèche, dont j'entreprends de faire le tour, pénètre presque aussitôt un avion. Pourquoi s'arrêter sur ce coin de ciel plutôt qu'un autre ? Le passage de l'avion m'a donné raison. C'est tout. Et je n'en demandais pas tant ! D'ailleurs, cette expérience en éclaire une autre.

Les peintures murales de Richard Wright se nichent souvent dans des recoins ou dans des espaces négligés. Elles sollicitent l'attention par allusion. Elles ne l'excitent pas d'emblée. Elles sont indirectes. Elles ne s'imposent pas. Mais elles ne jouent pas à cache-cache pour autant. Elles n'érotisent pas notre relation aux lieux qui les reçoivent. Elles ne les montrent ni ne se montrent. Tout semble simplement toujours mis en œuvre pour nous empêcher de les voir, pour contrarier la vision frontale et pour n'autoriser que le regard de biais vers un motif placé trop haut ou trop bas, que l'artiste s'ingénie à rendre difficilement saisissable ; comme si, lorsque ses projets requièrent qu'il peigne sur un échafaudage, ce dispositif n'avait pour principal avantage que de l'isoler, lui (et son motif tout aussi bien), de lui faire prendre encore un peu plus de hauteur (sa silhouette approche les deux mètres !) par rapport au réel, non pour le dominer, mais pour simplement dévier de l'approche ordinaire et s'installer dans un autre environnement où le temps ne compte plus de la même manière ; comme si ce contexte spatial différent pouvait le délier du temporel, somme toute, lui qui se reproche de n'avoir jamais assez de temps pour travailler, qui ne peut supporter qu'on le dérange quand il est – c'est bien le cas de le dire – *sur* le motif, perché dessus, pour ainsi dire, et dont les réalisations se chiffrent en milliers d'heures passées en une exécution pénible et régulière. Sur un échafaudage, on imagine les plus grands fresquistes inconfortablement affairés autrefois à peindre leurs chefs-d'œuvre, et l'on voit surtout aujourd'hui les restaurateurs occupés à rafraîchir ces derniers. Wright a adopté l'atelier perché de ces peintres et le rythme de travail des restaurateurs. Car les Giotto, Piero della Francesca, Masaccio, Michel-Ange et surtout leurs suiveurs maniéristes ou baroques, qui se contorsionnaient pour atteindre des corniches périlleusement accessibles, devaient agir vite et largement sur l'enduit frais. Tandis que le geste de Wright est lent et d'une amplitude ridicule.

*

Le train est un merveilleux observatoire, mais il nous condamne à une vision latérale des paysages qu'il traverse en nous procurant l'illusion que ceux-ci défilent sous nos yeux. Si l'on voyage dans le sens de la marche, la plus élémentaire distraction consiste à prendre pour repère certain point éloigné du paysage au-devant duquel nous nous dirigeons et de le soutenir du regard jusqu'à son dépassement. Pour peu que la voie ferrée décrive une courbe favorable,



Richard Wright, *Sans titre*, 2005, gouache sur mur, Domaine de Kerguéhennec, courtesy Richard Wright, The Modern Institute, Glasgow, Gagosian Gallery, New York, Londres, BQ, Cologne, photo André Morin

on a tout loisir de choisir tel bâtiment, tel arbre, telle cheminée d'usine inopinément surgis de l'horizon qui se déroule, et la sensation d'avancer prend alors une réalité concrète en s'en rapprochant. Elle devient plus intense, en tout cas plus nette. C'est la sensation d'un mouvement contrôlé. Dans le sens inverse de la marche, on ne voit pas venir ce qu'on dépasse. On ne peut que voir le paysage s'éloigner, se dérober et se dissoudre en lui les détails qu'on aurait pu s'amuser à fixer dans le sens opposé. La sensation de mouvement est peut-être plus intense encore, la sensation de vitesse aussi, mais ce mouvement n'implique pas la participation du scrutateur, qui subit le déplacement et peut dès lors jusqu'à un certain point le juger irréal. Les deux expériences ont, la première, à voir avec la formation progressive de l'avenir à partir du présent (la domestication du présent sous l'emprise du projet qui lui assigne un avenir) ; l'autre, avec le défilement incontrôlé du présent vers le passé, qui échappe. Ce sont deux conceptions de la vie qui s'opposent et non seulement deux directions...

Or, presque toujours, Richard Wright nous place dans cette double situation. Il nous incite d'abord à viser à distance, puis la distance nous dépasse. Circuler de droite à gauche pour nous rapprocher de l'œuvre est généralement possible, mais se hisser à la bonne hauteur pour la saisir frontalement supposerait en plus de grimper sur un échafaudage qui a disparu et n'a plus lieu d'être réintroduit, sinon pour le photographe appelé en renfort afin de documenter une œuvre vouée à disparaître.

La latéralité est aisément réglable quand rien ne nous entrave sur notre gauche et notre droite, donc. Pas la frontalité, qui s'assimile abusivement à la verticalité dans nos systèmes de représentation. Pour observer correctement un tableau, il suffit de glisser latéralement et de se placer face à son centre. La chose n'est pas difficile si le tableau (de taille moyenne) est accroché à hauteur des yeux. Mais si le tableau est grand ou s'il est accroché au-dessus d'une porte, comment faire ? Le face à face n'est plus possible. Une dimension nous obsède. C'est celle qui nous échappe. Nous ne sommes pas à la hauteur. Le tableau nous prend de haut. Notre regard est condamné à l'obliquité. Il devrait être parfaitement ajusté aux limites de l'objet à observer, mais celui-ci n'est pas devant nous. Il est au-dessus de nous. Le défaut de frontalité tient à notre incapacité à nous régler à sa hauteur. On peut toujours s'accommoder des horizontales, mais on ne plaisante pas avec les verticales. Une remarque de Nelson Goodman est à ce titre désarmante de simplicité : « On dessine comme convergents des rails de chemin de fer qui s'éloignent horizontalement de l'œil, alors qu'on dessine comme parallèles des poteaux téléphoniques (ou les arêtes d'une façade) qui s'éloignent de l'œil à la verticale². »

*

La verticalité qui nous fait humains est une gageure chaque jour plus difficile à tenir. Devant un important tableau d'église, qui doit triompher sur l'autel, et dont le programme appelle à l'agenouillement et à la prière, la vision de biais est obligatoire et l'artiste a pris soin de placer le point de fuite de sa perspective en conséquence. Pour voir correctement, il faut l'accrocher haut et se placer en contrebas. Au cinéma, on appelle ça une contre-plongée. Et dans une salle de cinéma, l'écran est toujours placé ainsi. Mais l'invention n'est pas d'aujourd'hui ni même d'hier. On peut donc distinguer deux sortes de regards obliques : le regard louche, indiscret, jeté à la dérobée et le regard confit en dévotion dont relève celui du cinéphile. À la Scuola di San Rocco, à Venise, le visiteur se voit proposer de grands miroirs à main pour regarder les plafonds du Tintoret sans se tordre le cou. Il est plus confortable de *plonger* que de *contre-plonger*, en effet, car notre regard hypermobile est lui aussi soumis à la gravitation universelle apparemment. Il est plus courant et moins risqué, à l'évidence, de marcher dans la rue en piquant du nez vers le bitume qu'en tâchant d'observer dans le ciel l'évolution de tel avion passant dans telle brèche, etc. L'artifice du miroir, à Venise, est efficace, évidemment,