

Il m'arrive de penser qu'un jour nous savons tout et qu'après avoir oublié, chaque nouvelle connaissance, à la manière des gnostiques, n'est que la redécouverte d'un état déjà perçu, arraché à l'oubli d'une vie ancienne.

Toute création, tout savoir seraient retrouvailles, affaire de mémoire. Non que nous remontions le temps car le dessein, ici, n'est pas linéaire mais qu'à travers nos fictions, nos existences nous bâtissons des territoires composés de pans entiers de l'expérience passée, vécue par je ne sais quelle humanité à laquelle nous appartenons, continuons d'appartenir et dont nous entrevoyons qu'un jour elle eut toute la connaissance du monde.

Il ne s'agit donc pas de nostalgie mais d'une passion pour le présent à ce point intense qu'elle congédie la durée pour créer des temps supposés, des temps transparents les uns aux autres jusqu'au sentiment d'être au cœur du temps même, en un instant où nous ne serions plus l'objet dépendant des heures et des jours mais leur maître ou, tout au moins, leur compagnon, en telle « sympathie » avec leur nature qu'elle nous permettrait d'y circuler sans attache.

Notre être serait ainsi le temps lui-même, utopie peut-être, « poétique » sans doute mais très sûrement expérience silencieuse et spirituelle qui, seuil après seuil, porte après porte, nous conduit à toucher au plus vivant d'un paysage intérieur que nous aurions pu croire disparu, arrêté, mort laissée aux morts et qui, à l'opposé, se révèle, par la peinture, le corps le plus présent. À ce point vif qu'il donne l'étrange sentiment d'appeler à venir, à entrer, à accepter l'espace qu'il instaure. Cet espace, celui de Guy de Malherbe, est sans échelle, sans dimensions, il évoque celui de certains tableaux de Lubin Baugin, celui d'une expérience mentale qui prend forme

sensuellement, matériellement mais s'évanouissant dès que le désir et l'amour la saisissent. Réincarnation singulière car malgré les visages, les objets, les natures mortes, de réel il n'y a que la peinture affirmant qu'elle est une connaissance du monde et non son équivalent. C'est sans doute pour cela que chez Guy de Malherbe, ni le style ni les sujets ne renvoient à notre actualité comme si la seule ambition était de proposer une pensée, l'état d'une lumière, la situation d'une attente, le pari d'une réponse aux êtres et aux choses. Elle murmure : « Je vous ai vus, je sais que vous êtes là, je vous vois, voilà votre lumière. » Et avec elle nous les voyons.

Que dire de cette lumière ? Quel que soit le stratagème d'éclairage, elle semble venir du fond. Elle vient de la matière, elle métamorphose l'objet abandonné. Elle lui rend vie à travers une chair, un regard c'est-à-dire un mélange de couleurs, une touche. Elle parvient jusqu'à nous mais n'éclaire jamais la surface entière. Elle est ici et là-bas. Elle n'envahit pas toute la peau de la peinture mais rayonne à partir d'un ou plusieurs points, à partir d'une origine. Elle est à la fois élégie et promesse, nous ne pouvons pas, précisément, la désigner. Nous ne pouvons la décrire : « sur cette fenêtre, cet arbre, cette silhouette » car la lumière est toujours en deçà, comme si les formes la recelaient, la signalaient mais n'en étaient que de simples vecteurs. S'ils nous permettent de la supposer, s'ils nous conduisent vers elle, ils ne nous offrent pas de la posséder. Nous ne l'imaginons que par les effets de son énergie donnée à la substance.

Elle est, donc, un passage qui permet d'aller vers un corps mais sans ligne droite, sans évidence et faite de figures qui peuvent autant la diffuser que l'éteindre ou l'absorber. Elle est donc sans cesse en danger.

Dans les fleurs, les « faces », la carnation, les livres : la mort est au travail et la peinture tente de s'en dégager. C'est là que se

tiennent la pensée et l'émotion qui la fondent, dans cet acte qui introduit la menace sur la beauté de toute chose aimée, tout en pariant que la lumière de cet amour devenu peinture est préservée et, par l'espace, continue de nous parvenir.

Olivier Kaepelin.

* Elvire, in *Don Giovanni* (musique de Mozart, livret de Da Ponte), acte II, scène VII.

Ce sont des fleurs des champs, mais le champ n'est pas là, et les fleurs sont en train de faner. Ce sont des corps humains, nus ou vêtus. Corps anonymes ou familiers, saisis tantôt de très près – un visage plein cadre – tantôt de très loin : certains nus sont pareils à des visions subreptices d'une femme, aperçue au hasard d'une porte entrouverte, au fond d'un couloir. Ce sont des êtres et des plantes, isolés comme des fragments arrachés au temps qui fuit, et ce sont les motifs que Guy de Malherbe peint inlassablement – comme on pose une question.

Ce sont des objets trouvés, c'est-à-dire des objets perdus que Guy de Malherbe a récoltés : morceaux d'objets usuels, vieilles portes, bois flottés, qui s'en allaient vers leur disparition, coupés de leur origine comme les coquelicots qui se fanent dès qu'on les arrache à leur champ. Ce sont ces restes, ces ruines que l'artiste récupère – sauve ? – pour en faire le support de ses nus, de ses portraits et de cet ensemble de fleurs auquel il a donné le titre général de *Fleurs éprouvées*.

Guy de Malherbe peint sur le motif : modèle, femme aimée, enfant, fleur... Être ou objet désirés, il n'est de sujet à peindre, pour lui, que celui dont il éprouve la présence. Plus encore, il ne saurait y avoir d'autre façon de concevoir l'acte de peindre, pour cet artiste, que comme épreuve de la présence. Je parlais tout à l'heure d'une question reformulée d'œuvre en œuvre. C'est bien de cela qu'il s'agit : interroger ce que je vois, et, surtout, interroger ma capacité à retranscrire cela. Douter de celle-ci et faire de ce doute le moteur même du travail. Pour qui a eu la chance de pouvoir confronter les œuvres que le peintre choisit d'exposer à ses carnets de travail, un sentiment d'écart délibéré s'impose, et éclaire l'ensemble. Écart entre la précision virtuose des dessins qui peuplent les carnets et l'inachèvement, le manque, l'incomplétude qui sont les marques de l'œuvre peinte. Écart voulu par l'artiste comme un

aveu d'impuissance à tout saisir. De cette épreuve-là, le travail doit porter la trace.

Guy de Malherbe organise, en apparence, son travail en séries, chaque ensemble étant dédié à un motif : nu féminin, fleur... Mais cette organisation-là est un leurre pour qui confond peinture et image. Car si Malherbe constate l'organisation apparente du visible en genres différenciés, son travail dit le refus des taxinomies, des classements qui établissent des frontières étanches, au profit d'une vision organique du monde, où l'unité l'emporte sur la séparation. Du moins est-ce ce à quoi il aspire. Autrement dit le but inaccessible – l'utopie – qu'il s'assigne comme fin.

De fait, si unité il y a, entre les différentes séries qui constituent l'ensemble de l'œuvre, c'est une unité en creux : construite autour du négatif, du manque. Le destin commun aux corps et aux fleurs, tels qu'ils sont ici montrés est (si l'on peut dire cela d'une fleur) d'être des êtres vers la mort. Les fleurs se fanent. Les corps sont toujours représentés comme des fragments de corps : tronqués par le cadrage qui coupe les têtes, isole les troncs... Tel est, aussi, le paradoxe du désir, qui découpe les corps, isole tel ou tel membre comme un fétiche, et, nous le collant sous les yeux, fait disparaître tout le reste : ces autres membres nécessaires à l'unité et à la vie du tout.

La condition de l'homme moderne, pensait Charles Baudelaire, est d'être condamné au *spleen* : marqué par la chute hors du paradis terrestre, l'être humain erre entre deux pôles. Gardant en lui la mémoire et la nostalgie de l'unité perdue, il aspire à restaurer celle-ci. Mais, en même temps, il sait que cette quête de l'origine édénique est vouée à l'échec. Condamné à la nostalgie, à un désir de consolation impossible à rassasier, il lui reste comme seule arme l'œuvre d'art conçue comme aveu de cet état-là. L'œuvre comme machine à démasquer la mort en travail dans chaque parcelle de nature, même la plus fraîche, la plus désirable. Pas de fascination morbide pour le pourrissement, chez Malherbe, mais un amour lucide du vivant. Lucide, c'est-à-dire forgé à l'épreuve de la perte.

Lucide, c'est-à-dire dévoilant l'ambivalence du désir de représentation qui a fait de lui un peintre. L'artiste sait qu'à vouloir saisir une présence vivante, on la fige. Il sait que, sans doute, la meilleure façon de conserver la mémoire des êtres et des choses est de laisser le temps accomplir son travail d'effacement progressif. Surtout ne pas concevoir la peinture comme un vain maquillage des ravages du temps. Une fleur qui fane est une fleur qui meurt. Mais une fleur fanée peut durer, sous cette forme-là, plus longtemps que celui qui l'a cueillie.

Guy de Malherbe peint sur le motif avec la mémoire. La sienne, la nôtre. Celle qu'il trouve, déjà là, dans les objets ramassés dont il fait le support de sa peinture. Travaillant par accumulation de strates, concevant son travail comme l'ajout d'une épaisseur de vie sur d'autres épaisseurs, il construit un espace feuilleté dans lequel l'image peinte ravive (plus qu'elle n'occulte) le souvenir des images enfouies dans le bois usé. Son travail opère comme une levée de fantômes. Les siens, mais aussi les nôtres. À toujours nous livrer des images incomplètes, l'artiste stimule notre capacité à imaginer : à achever par le souvenir ce que l'œuvre ébauche. L'imagination : la « reine des facultés » selon Baudelaire.

La seule unité retrouvable, c'est peut-être celle-là : celle du visible et du caché, du saisi et de l'oublié, du vivant et du mort. Les fleurs de Malherbe sont comme les *Femmes d'Alger* de Delacroix vues par Baudelaire en 1846 : « Son tableau, dit le poète, le plus coquet et le plus fleuri. Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse. » C'est en traversant cette épreuve de vérité, en affrontant avec lucidité la part de mort qui hante les motifs les plus fleuris et désirables, que Guy de Malherbe est devenu peintre. C'est au prix de cette épreuve-là que corps nus et fleurs fanées ont pris leur dimension picturale : celle de Vanités.

Pierre Wat.