

LE CORPS de la femme endormie est le plus souvent au premier plan, il barre l'espace, et ce qui nous frappe, dans les derniers tableaux de Guy de Malherbe, c'est l'agrandissement de l'espace que la fermeté du premier plan opère. Ce premier plan comme une butée, véritable frontière, ouvre à un espace démesuré, disproportionné d'une certaine manière, c'est-à-dire subvertissant le système proportionnel de la perspective géométrique. Le corps de la femme (ou des récifs à marée basse) semble épouser le format alors qu'en fait c'est lui qui le détermine. L'immensité et le corps s'équilibrent, et le recours au diptyque avoue probablement ce besoin. Cela s'opère à rebours de la description, mais en se conformant à une tradition de la peinture de paysage aux dates où celle-ci accomplit une subversion essentielle du genre. C'est donc *a priori* à l'œuvre de Caspar David Friedrich – je vais m'en expliquer – que les œuvres de Guy de Malherbe me renvoient.

LES ŒUVRES récentes travaillent contre l'identité du lieu en se le conciliant cependant, elles cherchent à ce que ce lieu ne soit pas identifié. Et pourtant, si l'on connaît de l'intérieur l'œuvre de Guy de Malherbe, on sait à quel point cette plage à marée basse n'est pas une abstraction, à quel point elle appartient à une géographie réelle et une géographie de la mémoire. Ce qui la délocalise, c'est que Malherbe veut en faire éprouver l'humidité, le sable, ces sensations qui l'affectent et affectent sa peinture : on pourrait dire que c'est en s'auto-affectant que la peinture perd le nom du lieu, et qu'alors elle ouvre à l'expérience plus générale de ce qu'elle veut et cherche, faire éprouver et non décrire. Passer la frontière du premier plan, c'est se risquer à cette disparition de la réalité de ce qui est en face. Face au tableau, on a la sensation que notre regard contourne le corps de la femme pour s'avancer et s'enfoncer dans le sable à marée basse. Mais c'est un mouvement de très grande précaution, celui de se glisser par-dessus ce corps en cherchant à ne pas l'effleurer, comme pour ne pas réveiller la dormeuse, ne pas troubler son sommeil, et s'avancer vers ce lointain qui, je le dirai dans un instant, est peut-être moins alors un paysage réel que le paysage que rêve cette femme endormie. Le point de fuite est un aimant qui, tout en jouant de la force de l'agrandissement, dissout et absorbe les objets à partir du corps, qui lui, habite définitivement l'espace. Rappelons que la règle de la *diminutio* gouvernait la représentation : du proche jusqu'au lointain, là où le ciel et la terre se confondent, le lieu de l'indistinction de tout ; c'est contre ce principe que s'origine la peinture de Guy de Malherbe : le point de fuite est soumis à une sorte de perturbation atmosphérique, géologique, celle d'une sensation qui a droit sur la description.

Sur la plage III, 60 x 60 cm, 2006

Pages suivantes : Endormie sur la plage I, 34 x 62 cm, 2006

C'EST AINSI que s'explique que le corps soit parfois coupé par le format. Dans ce tableau par exemple, où seules les jambes du modèle barrent l'espace, à égalité des rochers où le corps absent de la femme s'est endormi (tableau ci-contre). Guy de Malherbe obtient un effet d'étrangeté. Il rend complexe la sensation. Nous touchons des yeux à la fois les rochers du premier plan, ils sont humides, mais nous touchons aussi du même geste les jambes du modèle, c'est alors que nous comprenons que la peinture nous fait éprouver deux sensations distinctes, et dans la seconde nous reconnaissons une sorte de désir que l'on attendait pas. Dans un tel tableau, la dimension haptique de l'œuvre de Guy de Malherbe se dévoile et s'explique. Cette dimension haptique (l'origine du mot – le verbe grec *aptô*, toucher –, indique bien qu'ici le regard procède comme le toucher, éprouve au même lieu la présence de la forme et du fond), présente dès le début de son œuvre il y a vingt ans, trouve dans ces deux dernières années de travail une complexité particulière, beaucoup moins explicite, comme dissimulée par le motif et en même temps terriblement efficace. Il ne s'agit pas d'hypothèses théoriques ni d'un *a priori* intentionnel, d'une sorte de procédé plaqué sur le visible ; c'est au contraire d'un visible singulier, sélectionné, subjectif que vient et revient ce que je suggère. Les lieux renseignent sur cette intuition qui trouve à la fois immédiatement et progressivement ses marques et sa forme. Ils posent, en reprenant cette question de la localité, qui est la forme minimale du paysage en peinture, des questions de formes plus complexes qu'il n'y paraît à première vue. *Où est-ce ?* est le leitmotiv de la forme-paysage en peinture ; elle est différée par des motions qui sont celles du clos et de l'ouvert, du proche et du lointain, et qui renvoient bien sûr à la question du cadre. Soulignons à quel point chez Guy de Malherbe la question du cadre est décisive : le format dans lequel le corps de la dormeuse peut, doit, ou ne doit justement pas tenir. La question du subjectile redouble celle du cadre, elle est la condition pour que la peinture s'emploie à faire éprouver au lieu de décrire : l'épaisseur du châssis varie, elle semble être une clause supplémentaire co-attenante à ce que Malherbe veut faire éprouver.

DE TELLES DÉTERMINATIONS, nous les retrouvons dans les fondements même de la peinture de paysage chez Friedrich ; à défaut de fonder ici cette analogie, une simple figure formelle peut la faire sentir – celle de l'hyperbole. Je garde comme exemple le tableau que je viens d'évoquer, mais la structure à laquelle je fais allusion est celle de très nombreux tableaux. Cette structure, non par influence mais par coïncidence, évoque ces peintures de Friedrich qui représentent, visibles dans le tracé et les couleurs, deux courbes d'hyperboles opposées : l'une dans le ciel, l'autre sur terre, produisant un entre-deux en constante variation. Jeu d'opposition du concave et du convexe, avec un effet de poussée ou de pression centrale et de dilatation latérale, et que l'on retrouve dans de nombreuses peintures de Malherbe, où souvent, le corps de la femme exerce une pression comparable. L'enjeu commun y est assurément un « besoin » d'horizon, d'absence de limites, que la plage, à l'infini, amplifie, et dont le premier plan est la borne. S'agissant du sublime, Kant parle « d'un arrêt des forces vitales suivi d'un épanchement encore plus grand » (§ 23), et plus loin, toujours dans *La critique de la faculté de juger*, il écrit « le transcendant est pour l'imagination en quelque sorte un abîme en lequel est la peur de se perdre elle-même... » (§ 27).

ARRÊT ET ÉMOTION attraction et blocage, il y a là plutôt que de la nostalgie une sorte de sidération qui se tient au plus près de ce que Blanchot nomme (dans *L'espace littéraire*) la fascination : « Pourquoi la fascination ? Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion. Voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre. Mais qu'arrive-t-il quand ce qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, quand la manière de voir est une sorte de touche, quand voir est un contact à distance ? Quand ce qui est vu s'impose au regard, comme si le regard était saisi, touché, mis en contact avec l'apparence ? Non pas un contact actif, ce qu'il y a encore d'initiative et d'action dans un toucher véritable, mais le regard est entraîné, absorbé dans un mouvement immobile et un fond sans profondeur. Ce qui nous est donné par un contact à distance est la passion de l'image... Quiconque est fasciné, ce qu'il voit, il ne le voit pas à proprement parler, mais cela le touche dans une proximité immédiate, cela le saisit et l'accapare, bien que cela le laisse absolument à distance. » (Gallimard, 1955, p. 25-27). Les peintures de Malherbe ne peignent pas ce qui fascine, elles sont l'outil de la fascination, ou plus justement une mise en demeure du visible pour que cette fascination s'exerce. Il ne faut cependant pas penser que ces peintures sont des peintures de l'instant, elles sont au contraire l'instance de la fascination au sens où Blanchot l'entend, avec comme codicille la sensation d'être séparé de ce qui vient de se donner là, de ce qui vient d'avoir lieu et s'enfonce dans un présent qui s'éternise dont la plage et le sommeil sont les métaphores. Oui, nous sommes bien « absorbé dans un mouvement immobile et un fond sans profondeur », le corps de la femme endormie est le motif de cette fascination, mais un motif où l'origine du mot motif est en oxymore : il s'agirait là, si motif veut dire « mettre en mouvement » paradoxalement du mouvement de l'immobilité. Non pas peindre l'immobilité luttant contre le mouvement, mais faire apparaître l'immobilité du sommeil tel un mouvement.

SI L'ON REGARDE longtemps ces derniers tableaux de Malherbe , je pense ici particulièrement à ce grand diptyque où le corps du modèle nous tourne le dos, et où la nuit gagne (tableau ci-contre), on éprouve alors que le corps du modèle se crispe ou se raidit dans le sommeil. Guy de Malherbe fait aussi ressentir ce ressac du corps quand il va s'endormir ou quand il est agité par un rêve, ce frémissement, ce mouvement court et brusque, invisible et impossible à peindre. Ce que je viens d'essayer de décrire tient absolument à la peinture, non pas seulement à un savoir faire que très peu de peintres possèdent aujourd'hui, mais à l'adéquation, à la co-présence de la peinture à ce qu'elle exprime, comme si elle pouvait se conformer à ce qu'elle veut faire ressentir.

C'EST UN TEXTE emprunté au commentaire d'une œuvre de Friedrich, la plus célèbre peut-être : *Le moine au bord de la mer*, qui nous permet de mieux comprendre cela. Cette hoirie inattendue, non revendiquée, du romantisme allemand dans la logique interne des peintures de Malherbe n'est pas surprenante. C'est d'ailleurs un tableau qu'il connaît depuis toujours, un tableau dont le principe se superpose avec évidence à son œuvre, non pas à la façon d'une citation, mais plutôt à la manière d'une empreinte. Je cite ce commentaire, qui est de Kleist : « Quel enchantement de laisser le regard errer sur une étendue d'eau illimitée, dans une solitude infinie au bord de la mer, sous un ciel ténébreux. Mais encore faut-il être allé là et en revenir alors qu'on voudrait passer de l'autre côté et que c'est impossible ; et que l'on voudrait être dénué de tout ce qui aide à vivre, et pourtant entendre la voix de la vie dans le mugissement des vagues, dans le souffle du vent, dans la course des nuages, dans le cri solitaire des oiseaux. Il faut pour cela une exigence de cœur et le préjudice peut-on dire que porte la nature. Mais devant le tableau tout ceci est impossible et tout ce que j'aurais dû trouver dans le tableau je le trouvai entre le tableau et moi, c'est-à-dire une exigence imposée par mon cœur au tableau et le préjudice que celui-ci me portait. Et ainsi je devins un moine, le tableau devint une dune mais la mer sur laquelle aurait dû errer mon regard nostalgique était complètement absente. Rien ne peut être plus triste et plus pénible qu'une pareille situation au sein de l'univers : unique étincelle de vie dans le vaste Royaume de la Mort, point solitaire dans un cercle désert. Le tableau, avec ces deux ou trois objets pleins de mystères, est une sorte d'Apocalypse ; c'est comme s'il portait en lui les pensées nocturnes de Young, et, puisque dans sa monotonie et son infinité, il n'a pour premier plan que le cadre, on a l'impression en le regardant qu'on vous a coupé les paupières. Et pourtant le peintre a sûrement ouvert une voie nouvelle dans le domaine de son art ; et je suis persuadé qu'avec son esprit, on pourrait représenter un mille carré de sable du Brandebourg, avec un buisson de ronces où perdre une corneille solitaire gonflant ses plumes, et qu'un tableau de ce genre donnerait une impression vraiment digne d'Ossian ou de Kosegarten. Oui, si l'on pouvait peindre ce paysage avec sa terre crayeuse et son eau, on pourrait, je crois, faire hurler les renards et les loups : et c'est à coup sûr la plus haute louange que l'on puisse adresser à ce type de peinture de paysage. » (H. von Kleist, *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in « Berliner Abendblätter », 1810.)

IL FAUT D'ABORD

souligner ce qui dans ce texte appartient comme directement à Malherbe, « peindre ce paysage avec sa terre crayeuse

et son eau » : cette co-présence de la peinture à ce qu'elle éprouve et fait éprouver. J'en retiens ensuite deux dimensions qui concordent avec les tableaux de Malherbe. D'abord l'idée d'agrandissement que je supposais tout à l'heure, et surtout cette idée que le cadre est une frontière : « il n'a pour premier plan que le cadre, on a l'impression en le regardant qu'on vous a coupé les paupières. » C'est littéralement le cadre qui coupe les paupières. Le cadre est la délimitation de l'écran qui sépare, tout autant qu'il est celui qui désigne l'œuvre comme œuvre, l'encadre. Ce cadre dont parle Kleist est dans les œuvres de Malherbe redoublé, doublé au sens familier du terme par le premier plan, cette fermeté qui subordonne le cadre et qui affirme ce qui rendait singulier le tableau de Friedrich. Que dit : « je le trouvais entre le tableau et moi » ? Cela dit que je ne peux pas m'approcher. L'écran instaure une immobilité, un interdit en écho à la fixité du regard aux paupières coupées, et, si je me rapporte aux œuvres de Guy de Malherbe, cette immobilité répond à l'immobilité dans le sommeil, à la marée imperceptible du rêve. Je ne peux avancer, l'écran me tient à distance.

DÉJÀ CET ÉCRAN

me séparait de ce qu'il me montrait, il me signale désormais qu'il m'en sépare. On peut l'entendre à deux niveaux, en comprenant qu'un vécu positionnel surdétermine une vision : si j'avance je ne vois plus ce que je vois. Quand je m'approche des tableaux de Malherbe, c'est d'abord au corps de la dormeuse que je me heurte, ce corps est un rempart et le nu est presque toujours contredit par le manteau, le drap, l'imperméable, le vêtement qui le couvre, cette pudeur qui est surtout une façon de faire entrer un supplément de peinture dans la peinture. L'imperméable par exemple (tableau ci-contre) est le moyen de faire désirer le corps en le dissimulant, mais aussi le prétexte pour peindre une sorte de montagne. Et c'est la peinture, la peinture seule qui identifie la roche et le manteau. Mais aussi cet écran me sépare selon une seconde acception : si j'avance, j'affronte la séparation, j'entre dans son ordre. Si j'avance, j'avoue demander au tableau *l'impossible* (« c'est-à-dire une exigence imposée par mon cœur au tableau »). Chercher ainsi l'horizon en « dépassant » la frontière de ce corps, c'est-à-dire du sujet, c'est bien, là, demander l'impossible.

IL Y A EN FAIT peu de nus au sens strict du genre dans l'œuvre de Malherbe – comme si le sujet précisément devait être différé par l'expérimentation de la peinture (peindre un imperméable comme une montagne) –, et dans ce nu (tableau ci-contre) endormi ou échoué au cœur du tableau domine la sensation d'une sculpture, un bronze creux, saisi dans l'espace de la peinture pour mieux faire éprouver que c'est en elle que loge ce corps de femme. Il est en apesanteur et paradoxalement trouve sa forme en pesant dans la matière. Autour ce n'est pas un paysage, mais comme un coffre ouvert, j'ai failli écrire un écrin, mais le mot ne s'accorde pas à la sensation que quelque chose de vaste s'est ouvert et ne peut se refermer. Autre paradoxe, et c'est probablement un des éléments les plus singuliers de la peinture de Malherbe, c'est que la sensation que nous éprouvons est qu'effectivement cela ne peut plus se fermer, et pourtant cela ne peut pas rester indéfiniment ouvert : quelque chose menace ce corps, quelque chose menace la peinture. L'espace de Malherbe est celui d'un entre-deux, celui du sommeil de ses dormeuses, un demi-sommeil et l'on a la sensation qu'elles rêvent en vérité du paysage qui les menace.

IL EST UN MOT tombé en désuétude qui s'accorde à la tonalité affective qu'irriguent en nous ces peintures, c'est le mot *derelict*. Il s'est effacé des dictionnaires d'aujourd'hui, mais vient d'un mot anglais, et du latin *derelicta* : choses abandonnées. C'était le nom donné par les marins aux épaves flottant à la surface de la mer, ou entre deux eaux. L'exemple d'usage que donne le Larousse dans son édition de 1929, serait assurément approprié à la peinture de Guy de Malherbe : « Les *derelicts* sont un danger pour les navires circulant à grande vitesse. » (Ainsi, ces nus échoués en un seul tableau où en diptyque, je crois, menacent un regard critique qui passerait trop vite ou selon les conventions de navigation critique d'aujourd'hui.) C'est à partir de ce danger que représente ce corps dans l'espace que la sensation d'étrangeté, de péril et de présage, se diffuse. Et cet espace est toujours fait pour ce corps, le format est en fait l'espace du présage. Quelque chose s'est ouvert, mais s'est ouvert pour nous emprisonner, et l'on a alors la sensation que les couleurs passent. Elles ne passent pas au sens où elles s'éteignent, Malherbe a pris grand soin de les assourdir préalablement, non, elles passent au sens où les nuages passent, défilent, fuient dans le ciel. Les couleurs sont ce mouvement de peinture qui porte le *derelict* et nous apporte ce corps, jusqu'à ce qu'il vienne s'échouer presque au premier plan du tableau, solide désormais à marée basse. Dans ce tableau-là précisément, j'éprouve ce qu'il y a d'humide autour de ce corps. J'éprouve ce qu'il y a autour pour ne pas éprouver de désir pour ce corps. Le désir, que la peinture non seulement neutralise, mais charrie dans un désir de peinture, devient alors une abstraction. Cela redit l'impression de sculpture froide, ou de gisant, que j'évoquais à l'instant.

LA QUESTION DE L'INCARNAT est différée par le crépuscule, par le chaos et par le naufrage. Guy de Malherbe prononce le mot chaos pour parler de ses derniers tableaux, le mot m'était venu de mon côté. Il l'emploie essentiellement pour ce qu'il faut bien nommer encore des paysages, je dirai les paysages qui se dispensent du corps de la dormeuse. Il faut entendre ce mot chaos philosophiquement. Schlegel, dans son cours de littérature dramatique, affirme que tout un pan du romantisme est « l'expression de la remontée mystérieuse vers le chaos en travail pour produire sans cesse de nouveaux et merveilleux enfantements, ce chaos qui sous la création ordonnée et dans son sein même se tord. » (Cité par Pierre Wat, *Naissance de l'art romantique*, page 111, Flammarion, paris, 1998.)

IL Y A D'AILLEURS quelque chose d'indiscutablement romantique dans la peinture de Malherbe. À cette question du chaos répond formellement et presque à la manière d'un schème, au sens où on l'entend en philosophie, la notion d'horizon. Non seulement elle permet au peintre de déplacer la question de la perspective et de la repenser, mais elle est d'abord l'outil qui rend selon la peinture, sinon intelligible, du moins visible, le chaos. « Ce besoin est d'ores et déjà une vue sur tout ce qui fixe et délimite. Ce qui délimite se nomme en grec *to orizon*. Il appartient à l'essence du vivant dans sa vitalité, à la mise en sécurité de sa consistance d'avoir un horizon, au sens où il éprouve le besoin de schèmes. Cet horizon de ce fait ne se confond point avec une limite, une frontière qui, de l'extérieur, surviendrait au vivant, à laquelle se heurterait en s'étiolant l'activité de la vie. », écrit Heidegger (Heidegger, *Nietzsche I*, trad. P. Klossowski, Paris, NRF, Gallimard, 1971, p. 444). Ce que l'horizon « schématise » c'est donc le chaos. L'horizon pour Malherbe décline ses possibilités, et c'est me semble-t-il seulement ainsi que l'on peut comprendre à quel point ses diptyques lui sont nécessaires. La ligne qui sépare les deux tableaux est là pour les aimer. L'horizon s'exprime alors par sa puissance d'unification. Il est en quelque façon le schème par excellence puisque ce qu'il schématise, je l'ai dit, c'est le chaos, afflux inépuisable propre au vivant : « Connaître signifie : imposer au Chaos des formes régulatrices. [...] Xaos entend initialement l'*entrebâillant*, et renvoie au sens de l'Ouvert sans base, sans fond, abyssal, de la fente béante ». (*Ibid.*, p. 436)

L'HORIZON pour Malherbe n'est pas pour autant la ligne qui rétablirait la perspective, nous ferait entrer dans l'ordre de la description. L'horizon est la ligne de flottaison du derelict. Il ne défend pas le vivant contre le chaos comme le ferait la perspective, mais rend visible et surtout sensible le chaos, le fait éprouver dans sa puissance à la fois de métaphore et de rêve. Il n'est pas un seul corps de dormeuses qui échappe à cette loi. Au premier plan du tableau, elles sont arrivées au bout de leur dérive, elles pourraient basculer, le cadre les retient. Derrière se déroule ce qui les a guidées là : le chaos. Et ces paysages que Malherbe nomme chaos, ces paysages sans dormeuses, qui en appellent bien plus à la notion romantique de *Erdlebenbildkunst*, renvoie à toute « la philosophie de la nature » de l'Allemagne romantique. On se contentera de citer la 7^e lettre de Carus où celui-ci se propose de nommer la peinture de paysage d'un autre nom : *Erdlebenbildkunst* – art de la figuration de la vie de la terre : « Considéré sous cet aspect, le nom du paysage ne peut plus nous suffire, il a un côté artisanal auquel je répugne de tout mon être. Il faudrait chercher et introduire un autre terme, et je propose *Erdlebenbildkunst* » (C. G. Carus et C. D. Friedrich, *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique*, Ed. Klincksieck, Paris, 1988, p. 119). L'idée de chaos est également féconde pour souligner que la peinture de Malherbe hérite du romantisme en peinture. Le chaos est le genre de l'œuvre romantique, ou, plus exactement, la catégorie qui englobe, mélange, voire abolit tous les genres. Comme le souligne Pierre Wat (*op. cit.* p. 114) à la suite de Charles Rosen et Henri Zerner, le *Kunstchaos*, cette œuvre-fragment qu'élabore le système pictural romantique est placé sous le signe de l'oxymore, autrement dit de l'alliance de qualités contradictoires au sein d'un même objet. Il y aurait là une clef pour comprendre l'emboîtement d'un genre dans un autre, nu et paysage par exemple, dans l'œuvre de Guy de Malherbe.

GUY DE MALHERBE nous fait dans sa peinture revenir à l'origine du mot horizon. Pour Alberti, l'emploi du terme horizon se rive à son étymologie grecque de « limites » ou « bornes » d'un corps, pour définir la limite visuelle dont il est question dans le dispositif perspectif. Alberti ne se sert pas du mot horizon, mais emploie l'expression « ligne centrique » prise à l'optique médiévale pour désigner ce que nous nommons aujourd'hui horizon dans une logique en perspective : cette ligne qui correspond à deux choses, à la hauteur des yeux de l'observateur, et à la limite de son champ visuel. Il n'y a pas de perspective au sens classique dans la peinture de Malherbe, en revanche, l'horizon y est présent et selon cette double acception.

ALBERTI ouvre son traité en distinguant deux qualités inhérentes des surfaces : celle des contours, et celle qui est « comme une peau tendue à travers tout le dos de la surface » : « Or, les qualités permanentes des surfaces sont au nombre de deux. La première se fait connaître à travers ce tour extérieur qui ferme la surface, tour qu'à vrai dire certains appellent « horizon » ; pour notre part, si on nous le permet, nous lui donnons par une certaine analogie le nom latin d'*ora*, qui signifie « rive », ou si on le veut bien celui de « contour ». (Alberti, *De la Peinture, De Pictura* (1435), trad. J.- L. Schefer, Paris, Macula Dédale, 1992, p. 45). Nous sommes frappés par la coïncidence entre les mots d'Alberti et la description d'un tableau de Malherbe, ce diptyque en particulier (cf. page 37), où le dos du modèle se loge dans le format selon une sorte d'horizon-contour, qui est en quelque façon « comme une peau tendue à travers tout le dos de la surface ».

MAIS L'ANALOGIE

va plus loin : la rémanence du blanc, du blanc pour couvrir le corps, est insistante. Blanc : vêtement de peinture, revêtement de la peinture, orographique, neigeux – Malherbe peint le blanc comme Courbet l'avait peint. Sorte de linceul de peinture, ce blanc répond à la nuit des fonds, à ce noir, je devrais dire ces noirs, qui faisaient l'essentiel et étaient l'essence des tableaux de la précédente exposition. Or pour Alberti, l'horizon aurait une couleur, le blanc : « Il y a donc quatre genres de couleurs dont les espèces, selon la quantité de blanc et de noir que l'on ajoute, sont véritablement innombrables. Nous voyons, en effet, les feuillages verdoyants perdre par degrés leur verdeur jusqu'à tirer sur le blanc. Et cela nous le voyons dans l'air lui-même qui, très souvent imprégné du côté de l'horizon d'une vapeur blanchâtre, retourne peu à peu à sa couleur propre. » (*op. cit.* p. 65). Soit le corps, nimbé et voilé par ce blanc, devient une sorte d'horizon premier, c'est le cas le plus souvent et dans les œuvres évoquées, soit la ligne blanche de l'horizon se confond avec le dernier plan du tableau.

L'EXEMPLE le plus marquant est cette dormeuse (tableau ci-contre) dont le visage est dissimulé par un masque de peinture, une tâche à laquelle répond dans le dernier plan du tableau le blanc de l'écume qui nomme l'horizon. Mais ce n'est plus l'écume, c'est, en devenant l'horizon, une abstraction de peinture, une sorte de fond du monde, ou son origine, ou son retour. Cette ligne d'horizon est d'ailleurs brouillée par la peinture, elle n'est plus une ligne au sens strict, et ne coïncide pas avec le format, de la même façon que le corps au premier plan non seulement a le visage masqué par la peinture mais est, comme par un phénomène d'agrandissement, coupé par le format. L'écume est bien « l'horizon d'une vapeur blanchâtre » mais sédimentée ou pétrifiée en une abstraction. La peinture domine ce qu'elle décrit, au point de ne plus le décrire, vapeur blanchâtre, masque de peinture ; le tableau nous regarde d'autant plus qu'il se détourne de nous.

DANS LA SÉRIE de tableaux que nous venons d'évoquer, une constante s'impose : l'attente. Cette attente est amplifiée par une dimension théorique ; la géométrie du monde veut et demande son sol et sa terre, et c'est là que l'on peut vérifier qu'il n'y a pas chez Malherbe de perspective au sens classique et ordinaire du terme. Guy de Malherbe retourne, contredit deux des topoi déterminants de la peinture : la perspective et l'instant.

LES TABLEAUX

des deux dernières années cherchent une paradoxale incarnation, et ces femmes endormies sont cette incarnation complexe, un horizon qui s'incarne. C'est en 1934 que Husserl rédigea *L'arche-originnaire terre ne se meut pas* (E. Husserl, *La Terre ne se meut pas*, trad. D. Franck, Paris, 1989, Editions de Minuit) : une terre qui est sol, et non pas sphère, sol de toute perception. Et où toute perception suppose l'expérience « d'un sol comme sol ». Husserl y explique que l'invention copernicienne s'est faite au prix de l'oubli « du monde de la vie ». Cette expérience primordiale du « monde de la vie », Husserl l'a décrite, s'agissant de la spatialité et de la corporéité, comme expérience de la *Terre*. Terre qui est *sol* et non pas sphère. Sol de toute perception comme toute marche, sol pour tout vivant, pour toute chair. Mais non pas sol universel et intemporel, mais sol de nos expériences singulières : que nous soyons « fils de marin » ou que nous nous trouvions dans une « machine volante », nous avons tous un sol. Toute perception suppose l'expérience d'un *sol comme sol*. Ainsi, la Terre n'est pas un corps (sphère, globe, ou corps céleste), mais originairement un sol. Penser la Terre comme corps céleste, c'est annuler sa « forme originaire » de sol : c'est en cette annulation que consiste la théorie copernicienne.

CE QUI SINGULARISE les derniers tableaux de Guy de Malherbe, ce besoin de faire éprouver au lieu de décrire, cette redéfinition de l'horizon au détriment de la conception classique de la perspective, appartient à un constat de cet ordre : enraciner l'expérience de la peinture dans un sol qui soit absolument le sien, être « peintre » en ce sens là, comme on est « fils de marin » ou dans une « machine volante ». Dans ces tableaux, le fond peut se creuser de nuit et d'obscurité. Le corps de la femme est alors cimenté, enneigé de couleur blanche ou couvert d'un manteau gris. Ce manteau est une montagne, et le gris est au plus près de la peinture comme telle. Cette peinture éminemment figurative en devient abstraite. La robe blanche et la neige sont le même, le manteau gris et la montagne s'identifient, et quand le corps est absent, les pierres, les dalles, qui au premier plan le remplacent, sont telles des tombes enlisées. Si j'en appelais à l'étymologie, je dirais des sarcophages (du mot grec *sarkophagos* ; de *sarx*, *sarxos*, chair, et *phagein*, manger ; qui mange, détruit les chairs), formes archétypes et métamorphoses d'une femme-derelict où s'arrime désormais l'attente, ce vers quoi tend l'attente et qui est l'autre nom de l'horizon.

Alain Bonfand, avril-mai 2008

*Alain Bonfand est professeur d'esthétique et de théories de l'art
à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris,
où il dirige la collection « Écrits d'artistes »
et membre associé de l'école doctorale « Langages et concepts »
à l'Université de Paris IV-Sorbonne.*