

PEINTURE

Manton / Nallard

“Parallèles communicantes”

par
Djilali Kadid

“... Si l'accord juste de deux couleurs nous touche au point que nous lui sacrifions sans inquiétude, parfois, tout le discours plus explicite des œuvres, ce n'est pas pour ce qu'il ajoute d'agrément ou même de vérité à notre connaissance des choses, c'est pour cet ordre plus haut dont il est le discret indice.”

Yves Bonnefoy (*L'improbable*)

Maria Manton et Louis Nallard : deux noms ombilicalement attachés à l'émergence de l'école moderne de la peinture algérienne, cette “école du signe”, selon le mot heureux de Jean Sénac, qui compte les noms amis de Guermaz et Maisonseul, Benanteur et Khadda, Bouqueton et Issiakhem, Baya, Aksoh, Galiéro, Zerarti, etc. Venus dès 1947 à Paris, ils allaient activement s'insérer aussi dans le mouvement abstrait alors en pleine ébullition, à travers “l'École de Paris”. L'Algérie — terre natale restée toujours aussi chère — marquera leurs œuvres parallèles d'une empreinte vivace, organique, même si elle est plus ou moins perceptible selon les périodes.

Nés tous deux en Algérie, respectivement à Blida et Alger, juste après la première Guerre mondiale (Nallard est ancien élève de l'École des beaux-arts d'Alger), ils arrivent donc très tôt à Paris, à une époque artistiquement cruciale, dans laquelle leur propre travail va désormais s'inscrire et connaître l'évolution lente mais sûre qui, les sauvegardant les “ismes” prolifiques mais éphémères des écoles et des courants, les guidera vers la conquête progressive de leur métier. Engagés dans l'aventure abstraite en même temps que Bissière, Bazaine, De Staël, Manessier, Debré, Singier, et tant d'autres vétérans avec lesquels ils partagent plus d'une affinité, chacun des deux va suivre la route vers laquelle le pousse sa propre nécessité intérieure, de sorte qu'aujourd'hui une évidence éclate : celle de la permanence d'une peinture au-delà de toute étiquette, de toute classification restrictive, même si à tel ou tel moment de son évolution elle a pu flirter avec telle ou telle tendance avec laquelle coïncidaient ses préoccupations d'alors.

La période constructiviste de Maria Manton, par exemple, est un moment bien circonscrit dans son évolution, qui n'aura certes pas manqué de se répercuter dans les développements ultérieurs de son œuvre — signe tout simplement que les investigations d'un Lissitzky, d'un Rodchenko, d'un Magnelli ou d'un Laurens n'étaient pas étrangères aux siennes — mais qui ne définit pas cette œuvre de manière exclusive, au mépris des richesses et des acquis dont il est à coup sûr la source mais qui ne s'y substituent pas moins, presque au point de ne plus s'y reconnaître. Sans doute est-ce par là que vaut la peinture de Maria Manton et de Louis Nallard, et toute peinture appelée à durer : par cet “intemporel” qui la caractérise, qualité picturale et morale à la fois, qui la préserve des tentations du moment, des courants, des opportunités de toutes sortes, lui ménageant le recul et la marge nécessaires pour poursuivre son propre cheminement dans le sens des plus profondes exigences de sa singularité aussi bien que de son universalité.

On serait tenté, dès lors que l'on se fie à l'apparente divergence de leurs mondes formels respectifs, d'opposer Maria Manton et Louis Nallard. Mais pour peu que l'attention se concentre et s'approfondisse, un sentiment de continuité et d'inhérence remplace la première impression, un dialogue s'instaure peu à peu entre les œuvres, va-et-vient entre les idées, les matières et les sensations, essence humaine d'où s'élèvent de profondes aspirations mutuelles.

Maria Manton. Un long chemin parcouru depuis les premières gouaches constructivistes jusqu'aux grandes toiles des années 80, une évolution marquée de changement, de brusques ruptures où perce le désir de renouvellement, une fidélité constante à la passion initiale, celle de la forme pure, ascétique, rigoureuse, jamais détournée de l'essentiel, de plus en plus dépouillée, ramenée à sa plus simple et plus haute expression. Pourtant, avec le temps, cette forme géométrique, austère et renonçante, va progressivement s'ouvrir à la sensualité et à l'arabesque, comme irrésistiblement gagnée par le flux des forces de vie que, dans la pleine maturité de son art, le peintre va gouverner et fructifier. Non qu'auparavant son art manquât de chaleur et de sensualité : la présence et la force qui se dégagent des premières gouaches ne sont pas les fruits mécaniques de la seule virtuosité formelle : elles ont leur source dans la tension puissante des rapports entre les plans, les contrepoints structurels et chromatiques par lesquels *L'Apassionata*, *L'Automate* et *Formes rythmées* acquièrent la vitalité grave d'une composition de Bach ou de Mozart.

Mais la matière et la couleur de la maturité ont changé. Elles ont acquis au cours des ans, dans le perpétuel effort de synthèse où leurs pouvoirs mutuels renforcés se manifestent, émotion, solidité et profondeur, comme si expérience humaine et expérience picturale s'étaient résumées dans la teneur compacte, les plans larges et décidés de *La Nef du Nil* (1984) ou du *Jardin sous la pluie* (1987-88). Le *Jardin* présente une structure libre mais sobre définissant les directions majeures du motif, la richesse et la sensualité d'une couleur rigoureusement manipulée et distribuée. C'est sans doute par le traitement de la matière que Maria Manton est ici proche de Nallard et de bien d'autres prestigieux matiéristes tels que De Staël ou le premier Debré.

Dans *La Nef du Nil* et *La barque du Soleil* (1982), la construction plus rigide et sévère s'efforce de contenir le flux émotionnel des grands aplats de couleurs rutilantes pour le jeu desquels le motif a servi de prétexte. On voit ici à l'évidence ce que la composition doit à l'expérience des gouaches de 1950.

Le conflit est à son point d'incandescence entre la rigueur de la structure et la volupté tactile de la matière. Une tension extrême en résulte où l'équilibre architectonique est à son faite de puissance — et de fragilité.

La grande toile, *Composition* (1988), incarne la force de synthèse à laquelle l'expérience picturale a abouti. Une œuvre où toutes les aspirations se réconcilient et fusionnent, où les interrogations inquiètes s'unissent aux certitudes, aux acquis, aux plus sûres affirmations. La double postulation entre émotion et réflexion austère, entre rigueur et sensualité, se résout ici dans la générosité du traitement des plans en une structure ample et grave qui n'a plus qu'elle-même pour motif et pour finalité.

Par la même double postulation semble travaillée la peinture de Nallard, mais comme inversement : si chez Maria Manton le sens architectonique contient et régit l'émotion, chez Nallard en revanche la matière et son contenu émotionnel débordent la structure complexe que le peintre leur impose comme pour mieux prévenir et contrôler.

Tout le prestige, toute la beauté et la richesse de cette matière viennent d'une admirable patience, de l'acharnement passionné à vouloir rendre toutes ses vibrations, ses ressources, sa spiritualité. De sorte que même ce qui ressemble à la liberté du faire, à la spontanéité, est conquête lente, aboutissement d'une expérience chaque fois unique, tragique à la fois et si voluptueuse et dont jaillit, transfiguré, le poignant corps à corps du réel et de l'imaginaire.

Une matière à la pesanteur obscure, aux tons sourds voluptueusement modulés, vivifiés çà et là de vermillon ou d'ocre, d'outre-mer, de vert vif, de turquoise, de jaune d'or ou citron, de lilas, des plus délicates sonorités d'une lumière de plus en plus nécessaire à la surface peinte, à son équilibre et à sa respiration. Serait-ce le souvenir de la terre algérienne, terre natale du peintre qui en d'obscures mutations resurgirait ainsi dans sa palette pour présider à ses harmonies?

C'est ici plus qu'ailleurs que réside le choc du réel et de l'imaginaire : les impressions anciennes gardées intactes dans la matière spongieuse du vécu se mêlent à l'immédiate perception du monde sensible, êtres et objets, matière et lumière, aspects vivants et inertes d'un visible au contact duquel l'imaginaire du peintre puise une mystérieuse actualité.

Dans la peinture de Nallard, le motif demeure, bien que toujours profondément intériorisé et recréé. L'allusion à la réalité sensible commence dès le titre qui constitue parfois — comme chez Maria Manton — une véritable étiquette sémantique de l'œuvre. Mais motif ici équivaut moins à la recreation d'un spectacle qu'à la célébration passionnée du lien affectif avec le monde ambiant qui donne son plein sens à l'harmonie — jamais si gratuite que l'on n'y reconnaisse les aspects et la teneur du paysage terrestre.

Une structure dense jusqu'à la complexité formée d'une écriture serrée mais nette de signes noirs, une harmonie claire mais tumultueuse; chargée de reflets blancs et gris, de heurts, d'accidents, une matière cherchant en vain à contenir et cerner la calligraphie timorée des lignes tout, dans *Le mont des Oliviers* (1986) par exemple, tend à rendre l'atmosphère de sombre inquiétude dont le drame humain marque le paysage.

Œuvres de la pleine maturité, *Le Mont des Oliviers*, *Le Papegai*, *La neige était rose* et *Lumière après la pluie* valent aussi bien par la qualité picturale que par la qualité morale. Le fait pictural est ici l'acte humain pour et par l'accomplissement duquel le sens de la justesse, la sincérité, l'exigence et la patience s'unissent. Le paysage s'élève en exaltation, hymne à la joie confusément mêlée de pénombre, pullulant de l'humain toujours là — en substance ou en évidence — où lentement, touche à touche, le temps se dépose et se recouvre.

Dans les œuvres de petit format, nous retrouvons ce qui caractérise fondamentalement les grandes compositions, mais comme concentré, accentué, rendu plus immédiatement sensible par la petite dimension : ce même intérêt passionné pour le motif. Maria Manton le transcrit minimalement pour ainsi dire, comme pour aller droit vers son essence décorative et émotionnelle. Chez son compagnon, par contre, il semble avant tout inlassable quête de *la petite sensation* elle-même — lien humain au monde — même si cette *sensation* a le même nom que les objets ou les lieux si chers qui la provoquent. Les petites huiles sur papier sont comme une musique de chambre qui traduirait autant ou plus que l'œuvre symphonique la sensibilité et les ressources du métier d'un compositeur.

L'exposition conjointe des deux artistes, qui s'est tenue au Centre Culturel Algérien à Paris en avril 1989 a eu le grand mérite de nous montrer dans leur pleine maturité deux cheminements parallèles, certes bien distincts l'un de l'autre, mais dont les œuvres ne sont pas sans communiquer entre elles, sans connaître ici et là l'échange

mutuel, qui porte tout simplement à l'échelle du concret le dialogue silencieux des consciences. Plus peut-être qu'ailleurs, c'est dans cet heureux dialogue qu'a surgi le plaisir de l'œil et de l'esprit conjugués.



Maria Manton, *Cantate*, collage, 1989.

