

Dans l'œil du sextant

Nolwenn Camenen

camenen.n@gmail.com

Résumé :

A l'aube de nos premiers pas, nous découvrîmes la position debout qui nous permit de voir le monde sous un autre angle. Puis pas à pas nous explorâmes de nouvelles trajectoires et un autre rapport à l'espace.

C'est peu après ces découvertes que de notre corps jaillit un langage verbal singulier, imprégné de nos mouvements.

Il arrive parfois que la rencontre d'un objet nous donne la chance de réitérer ailleurs ces expériences.

Ce fut pour moi le cas lorsque je découvris le sextant.

Mots clés : sextant, espace, déplacement, peinture, Anthony Freestone, critique brute

Abstract :

With the dawn of our first steps, we stood and, with that, saw the world from another angle. With each step we explored new trajectories and relations to space. From our body sprang a singular verbal language, pervaded by our movements.

Sometimes still we encounter an object which gives us chance to re-experience this. That was the case for me when I discovered the sextant.

Keywords : sextant, space, movement, painting, Anthony Freestone, raw criticism

eikasía

Dans l'œil du sextant

Nolwenn Camenen

camenen.n@gmail.com

« la feuille adorant l'arbre et l'arbre admirant la feuille
la forme aimant l'absence de forme et l'absence de forme la forme
comme l'incroyance vénère la croyance !
Voyez comment la lumière brille à travers
la feuille vasculaire
veines vertes avec de l'or les traversant
comment nous sommes faits de lumière d'étoile
et maintenant distincts sous le soleil et l'ombre
faits de flots de sang
et faits de flots de soleil.
Regardez à travers votre main et voyez
le sang contre le soleil
regardez dans la mer
ô mère mère
où avec nos nageoires en éventails
l'esprit commence
et la complexité commence
avec quelles séparations sacrées et secrètes
et avec quel amour
sommes-nous faits pour bouger !»

La Chanson du matin de Lord Zéro Conrad AIKEN

Traduction de l'américain Philippe Blanchon, Editions La Barque

Un soir de mai, au coucher du soleil, en regardant Vénus apparaître au-dessus de la mer, je découvris à Plouescat, dans le salon de Parrain Jean, l'aube d'un mot et d'un objet qui m'étaient jusqu'alors inconnus.

Instrument de navigation ancien, le sextant permettait de trouver sa position, hors de la vue des côtes.

Quand on avait trouvé sa position, on pouvait alors définir sa trajectoire pour atteindre un autre point.

Le sextant induisait donc la liaison entre deux points et contenait en lui la question de l'espace et du déplacement.

L'objet qui était constitué d'une hampe sur laquelle était fixée un sixième de roue métallique graduée nommée limbe, d'une lunette, de deux miroirs, de filtres et de quelques vis de réglages, avait conquis mon œil et réjouï ma curiosité.

Pour trouver sa position à l'aide du sextant, il s'agissait en premier lieu d'aligner une étoile sur l'horizon, dans la lunette, à l'aide des deux miroirs.

De l'autre côté des miroirs, dans l'œil du sextant, il convenait alors de relever la distance angulaire, autrement dit la hauteur de l'astre par rapport à l'horizon, afin de pouvoir déterminer la latitude du point d'observation à partir de calculs basés sur une table de déclinaison astronomique.

Puis, à l'aide d'un chronomètre ou d'une montre, on trouvait la longitude.

Muni de la latitude et de la longitude on avait ainsi fait le point et déterminé sa position.

Heure U.T.	Point Vernal A-Hao	VENUS 1 A-Hao 2 D		MARS A-Hao D		JUPITER A-Hao D		SATURNE A-Hao D		Heure U.T.
h	o ' "	o ' "	N	o ' "	N	o ' "	S	o ' "	N	h
00	229 39,7	150 16,8	N 24 21,0	89 26,7	N 17 24,5	232 59,4	S 2 37,0	50 23,6	N 3 02,2	00
01	244 42,2	165 16,0	24 21,3	104 28,1	17 24,1	248 01,4	2 36,8	65 26,1	3 02,2	01
02	259 44,6	180 15,1	24 21,6	119 29,4	17 23,7	263 03,4	2 36,6	80 28,7	3 02,2	02
03	274 47,1	195 14,3	24 21,9	134 30,8	17 23,3	278 05,5	2 36,4	95 31,2	3 02,3	03
04	289 49,6	210 13,5	24 22,2	149 32,1	17 22,9	293 07,5	2 36,3	110 33,7	3 02,3	04
05	304 52,0	225 12,7	24 22,6	164 33,5	17 22,5	308 09,5	2 36,1	125 36,3	3 02,3	05
06	319 54,5	240 11,8	N 24 22,9	179 34,9	N 17 22,1	323 11,6	S 2 35,9	140 38,8	N 3 02,3	06
07	334 57,0	255 11,0	24 23,2	194 36,2	17 21,7	338 13,6	2 35,7	155 41,4	3 02,4	07
08	349 59,4	270 10,2	24 23,5	209 37,6	17 21,3	353 15,6	2 35,5	170 43,9	3 02,4	08
09	5 01,9	285 09,4	24 23,8	224 39,0	17 20,9	8 17,7	2 35,4	185 46,4	3 02,4	09
10	20 04,3	300 08,5	24 24,1	239 40,3	17 20,5	23 19,7	2 35,2	200 49,0	3 02,4	10
11	35 06,8	315 07,7	24 24,4	254 41,7	17 20,1	38 21,8	2 35,0	215 51,5	3 02,5	11
12	50 09,3	330 06,9	N 24 24,7	269 43,0	N 17 19,7	53 23,8	S 2 34,8	230 54,0	N 3 02,5	12
13	65 11,7	345 06,0	24 25,0	284 44,4	17 19,3	68 25,8	2 34,7	245 56,6	3 02,5	13
14	80 14,2	0 05,2	24 25,3	299 45,8	17 18,9	83 27,9	2 34,5	260 59,1	3 02,5	14
15	95 16,7	15 04,4	24 25,6	314 47,1	17 18,5	98 29,9	2 34,3	275 01,7	3 02,6	15
16	110 19,1	30 03,6	24 25,9	329 48,5	17 18,1	113 31,9	2 34,1	291 04,2	3 02,6	16
17	125 21,6	45 02,7	24 26,2	344 49,8	17 17,7	128 34,0	2 34,0	306 06,7	3 02,6	17
18	140 24,1	60 01,9	N 24 26,5	359 51,2	N 17 17,3	143 36,0	S 2 33,8	321 09,3	N 3 02,6	18
19	155 26,5	75 01,1	24 26,8	14 52,6	17 16,9	158 38,1	2 33,6	336 11,8	3 02,6	19
20	170 29,0	90 00,3	24 27,1	29 53,9	17 16,5	173 40,1	2 33,4	351 14,3	3 02,7	20
21	185 31,4	104 59,4	24 27,4	44 55,3	17 16,1	188 42,1	2 33,3	6 16,9	3 02,7	21
22	200 33,9	119 58,6	24 27,7	59 56,6	17 15,7	203 44,2	2 33,1	21 19,4	3 02,7	22
23	215 36,4	134 57,8	24 28,0	74 58,0	17 15,3	218 46,2	2 32,9	36 21,9	3 02,7	23
24	230 38,8	149 56,9	N 24 28,2	89 59,4	N 17 14,9	233 48,3	S 2 32,7	51 24,5	N 3 02,8	24
		3 v=-0,8 mag.=-3,7	4 d=0,3 π=0,1	v=+1,4 mag.=+1,0	d=0,4 π=0,1	v=+2,0 mag.=-1,7	d=0,2 π=0,0	v=+2,5 mag.=+1,1	d=0,0 π=0,0	

Pour quelqu'un qui voyage comme moi, sans instruments de navigation hormis quelques rares cartes, la découverte du sextant n'était pas seulement la naissance d'une aube, il était aussi une aubaine.

Il y avait quelque chose d'absolument fabuleux dans la simple idée de trouver sa position à partir de celle d'un astre à un instant t , astre qui par ailleurs toujours en mouvement, se serait déjà déplacé entre le moment où l'on commençait le calcul de position et celui où on l'aurait terminé.

Ma fascination pour l'objet me fit découvrir les raisons de son récent abandon (bien qu'il soit néanmoins toujours obligatoire dans les navires marchands). Les fastidieux calculs qui suivaient l'alignement de l'étoile et de l'horizon, entraînaient en effet bien souvent des erreurs de position. Si l'on privilégiait aujourd'hui le G.P.S. (Global Positioning System), c'était, outre pour des questions de rapidité, parce que le sextant contenait en lui la possibilité d'une erreur, d'une dérive, d'une dérouté, d'une errance, d'un danger.

La découverte du sextant soulevait en moi des vagues de questions ouvertes au vent.

Faire le point avec un astre, n'était-ce pas une manière de s'en remettre au ciel? Trouver sa position à partir de celle d'une étoile, n'était-ce pas, du fait de l'erreur possible, accepter une part de sa destinée?

Et au-delà, derrière l'écume, d'autres questions prenaient forme : fallait-il forcément connaître sa position pour prendre une direction ? Fallait-il toujours savoir où l'on voulait aller ? Ou bien était-il préférable de faire confiance à l'inconnu, de s'en remettre un peu à lui ?

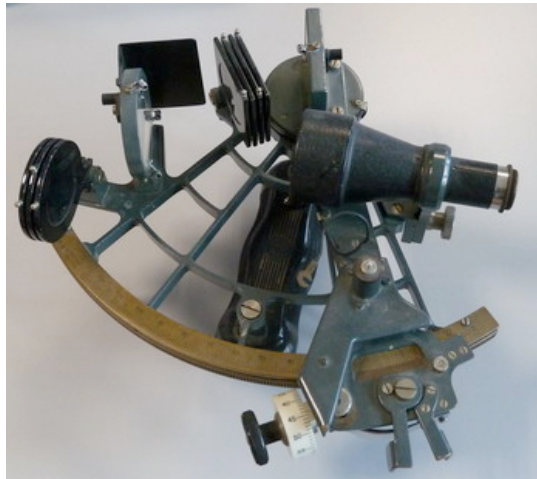
Dans une revue nommée *Les écritures* parue en 1978 et qu'un homme¹ m'avait très gentiment envoyée par la poste, Alain Jouffroy avait écrit : « Au commencement de toute peinture, il y a l'espace. On s'y oriente par la pensée, latéralement et en profondeur, pour s'ouvrir à quelque chose dont l'espace réel ne peut rendre compte : l'activité mentale de celui qui se dit, ou qui se montre peintre. Regarder les tableaux d'un homme pour la première fois, c'est le rencontrer, l'entendre parler, le voir agir dans sa propre pensée. (...) Ainsi se forme l'image globale d'un peintre, somme provisoire de ses œuvres et c'est pour lui donner une chance supplémentaire d'exister qu'on en parle, qu'on écrit. »

Un jour d'hiver 2015, j'avais quitté mon village angevin pour me rendre à une fête inattendue, celle des *Presses du vide*, à Ivry, sur le point 48° 48' 46.998" N 2° 23' 17.592" E.

C'est là qu'Anthony Freestone fit son apparition.

Cet homme qui peignait depuis plus de 35 ans, décrivait son travail comme celui d'un besogneux. Il se disait volontiers descendant des copistes, peignant inlassablement ses tableaux à la manière d'un artisan, alors qu'il aurait pu faire le choix de recourir à des techniques actuelles d'impression, en produisant ses œuvres à l'aide d'une machine. Mais Anthony Freestone se voulait peintre.

¹ Jacques Brémond, merci à lui



Si l'on s'aventure à considérer que l'espace pictural est un lieu d'expression de la position de l'individu peintre dans le monde, le mot position étant entendu ici au sens de singularité de l'individu dans son rapport intime au monde, chaque tableau constituerait alors les coordonnées d'un point de ce rapport intime du peintre avec le monde. On pourrait donc dire que les choix, tant en matière de sujet qu'en matière d'esthétique, seraient projetés sur le point d'horizon du tableau par le geste du peintre à partir de son œil, de son regard.

A vivre dans l'atelier, je découvris peu à peu qu'Anthony Freestone dans sa méthode même, adoptait précisément ce geste dans l'élaboration de ses tableaux : il projetait des images à l'aide d'un épiscopes, les alignant ainsi sur le point d'horizon des tableaux, pour les reproduire au crayon avant de les peindre.

Mais de quoi était donc fait cet horizon?

C'était un horizon tout de bois, chaque panneau étant méticuleusement fabriqué et assemblé dans l'atelier. Je le compris plus tard, ce choix évoquait les retables en bois des primitifs italiens qu'il admirait.

Je voyais aussi dans le choix des couleurs très vives sur de nombreux tableaux, *une résonance à la fois médiévale et moderne.*

Aux côtés des couleurs vives, j'observais également une forte présence de panneaux reproduisant des images en noir et blanc, dont la plupart provenaient de photographies. Reproduire des photographies en noir et blanc, me semblait être une manière de ramener des instants du passé dans le présent du regardeur, sur la ligne d'horizon du tableau. En quelque sorte, le choix du noir et blanc permettait de faire

basculer des éléments au passé ou tout au moins de les désigner comme des fragments passés pour en appeler la résurgence.

Il y avait parmi les documents copiés des photographies, mais aussi des cartes de géographie, des images de films, des textes, des enluminures, des illustrations, des couvertures de livres, des motifs de tissus...

Certains tableaux étaient conçus seuls, d'autres constituaient des séries (ensemble de tableaux indépendants liés entre eux par le thème, telles les séries *Beautés oubliées* ou *Le temps perdu*), d'autres enfin prenaient la forme de polyptyques, ces ensembles de panneaux (inséparables) faisant, eux aussi, écho aux polyptyques des primitifs italiens.

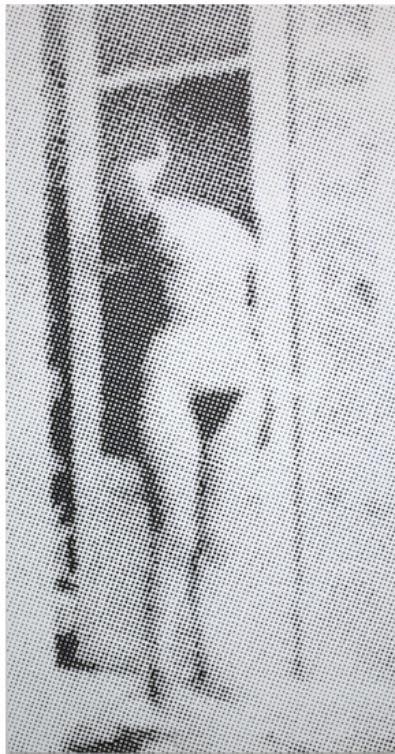
En observant l'ensemble de l'œuvre, je ressentais très nettement que chaque tableau, chaque série, chaque polyptyque était le fragment, la partie d'un tout à la fois construit et toujours en cours de composition.

Dans les séries comme dans les polyptyques, chaque panneau était présenté espacé de l'autre par un vide, par un blanc. Ces espaces entre les tableaux se révélaient comme des vides à sauter, invitant le regardeur à relier des points mentalement.

Ne fallait-il pas voir dans ces points à relier une sorte de jeu? J'y voyais pour ma part, la traduction de l'âme joueuse, de l'âme d'enfant d'Anthony Freestone s'amusant à élaborer la suite d'un jeu de dominos qui ne cessait de s'étendre.

Ces points à relier je les voyais devenir motifs dans les reproductions de ces photos tramées dont l'œil devait recomposer l'image en s'appuyant sur le noir pour sauter entre les blancs.

Avec la minutie et l'obstination d'une brodeuse, Anthony Freestone peignait des petits points noirs pour faire réapparaître des visages, des scènes de films, des éclairs, des instants de vie, perlés de vides, de blancs...



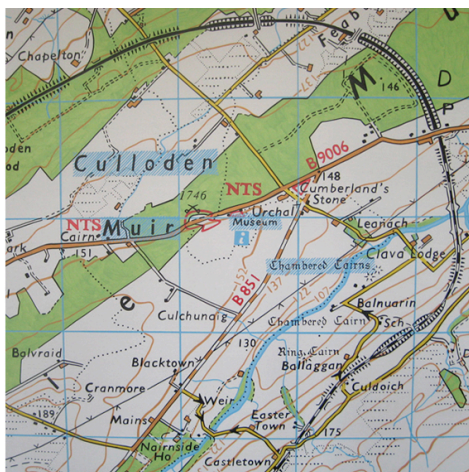
L'inconnue (Marie Dormoy) (2013)

Je me souviens d'avoir été très intriguée au début par l'aspect très parfait, un peu froid de ses tableaux, sans parvenir à trouver dans l'esthétique où se cachait vraiment la profondeur.

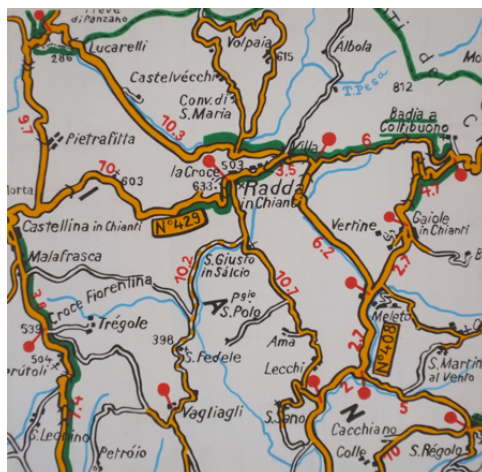
Et c'est sûrement parce qu'elle se trouve ailleurs, tapie au creux du choix des sujets.

Chez Anthony Freestone, la matière-sujet était scrupuleusement étudiée pour entraîner des résonances et créer des réseaux de sens par un entrecroisement de thématiques. Les rebonds de sens s'appuyaient sur cette gamme de choix s'érigeant en système pensé et construit pour constituer une galaxie de points ricochant entre eux et se souriant en échos.

J'aimais ainsi les cartes de géographie, disséminées ça et là sur les murs. On y approchait certains lieux en particulier. Les réseaux de routes et de rues me rappelaient les nervures des feuilles ensoleillées. Dans la forêt, la lumière joue parfois à n'éclairer que certaines zones. J'imaginais les chemins qui flottaient dans l'ombre entre les différentes cartes, chemins graphiques occultés par les limites du tableau, et chemins de sens.



Culloiden (2011)



San Giusto in Salcio (2018)

Avec les cartes, Anthony Freestone faisait apparaître quelques veines du monde sur le bois des tableaux, quelques fragments de mappemonde à la loupe. Et dans ces veines, à travers ces routes et ces rues, passait le flot de l'histoire collective et de son histoire intime. Elles se reliaient mentalement dans les vides, à l'image de Culloiden, lieu de la bataille du même nom, et de San Giusto in Salcio en Toscane, lieu par où la vie d'Anthony Freestone passait et repassait.

Si Anthony Freestone n'est pas en tant que tel un géographe (comme le fut Julien Gracq), il est en revanche un grand lecteur. Un peintre lettré pourrait-on dire comme pour faire un jeu de mots, car il peint de petites lettres (comme il peint de petits points). Avec délicatesse, minutie et précision. Il recopie des passages, des fragments de livres. Il se glisse par exemple dans l'élégance des phrases du *Temps Perdu* nous invitant à découvrir ce qui l'émeut, le touche, l'intéresse : la question du souvenir, de l'amour et du temps, par exemple. Questions qu'il aborde également du pinceau sous les mots d'Hardellet dans *Le seuil du Jardin* (polyptyque *Idalion*), ou bien encore en quittant le sillage du texte lui-même, par la copie d'une couverture de livre, celle de la *Rue des Boutiques obscures* de Modiano par exemple (tryptique *Rome & Boulogne-Billancourt*). Ce roman, dont le personnage principal et narrateur est un détective amnésique qui décide de partir à la recherche de son propre passé, passé dont il a perdu la trace après un accident pendant la seconde guerre mondiale, je l'ai découvert grâce à lui. Tout comme j'ai découvert les livres de Bove grâce à lui.

Quand je m'éveillais à Vincennes le matin, la première chose que je voyais² c'était la tranche des livres de Bove sur lesquels glissait un rayon de soleil dans la bibliothèque. D'Emmanuel Bove à Emmanuel Berl il n'y a quelques lettres, c'est peut-être pour cela que cette phrase de Berl me revient souvent en mémoire lorsque je pense aux matins de Vincennes : « Je sais que je ne puis exister que dans la mesure où existe le monde. Plongé dans l'amitié de la matière et de l'esprit, toute vie ne tient que raccordée au reste, par la complicité des huîtres et des soleils. »³

Quand j'avais approché la bibliothèque d'Anthony Freestone pour la première fois, je m'étais soudain sentie perdue... Pas tant à cause de la quantité de livres qu'elle contenait, mais en raison de son classement, étrange au premier abord. Les livres n'y étaient pas rangés par ordre alphabétique ni par éditeur, ni en fonction d'un quelconque classement identifiable à première vue. C'était la date de naissance de chaque écrivain qui déterminait la place des livres sur les étagères. Le classement était chronologique. C'était donc le point de surgissement, le point d'origine de la vie des individus qui avaient écrit ces livres qui comptait dans cette bibliothèque. Les rapprochements inattendus qu'occasionnait ce classement étaient parfois très étonnants !

Dans ses tableaux, si la plupart du temps les textes littéraires choisis par Anthony Freestone étaient issus de romans, je me disais que c'était sûrement parce qu'il affectionnait la narration et qu'elle faisait partie intégrante de son système de pensée. En effet, toute l'œuvre d'Anthony Freestone me paraissait conçue de manière à tisser le fil d'une narration à partir des tableaux, depuis l'œil jusque dans la pensée de celui qui regarde, sautant entre les vides pour recréer ce fameux lien mental entre les éléments représentés.

En 1990, Yves Hélias et Alain Jouffroy avaient réalisé un questionnaire sur l'art dont ils avaient publié les réponses sous le titre *Artistes, les mots pour le faire*.⁴

Après avoir lu la réponse d'Anthony, j'avais retenu ces phrases « Il me semble que toute peinture littéraire (...) est une peinture d'une certaine façon engagée au

² Avant de voir le tableau d'Aurélien Pagès *A Doubtful Day*

³ *Méditations sur un amour défunt*

⁴ *Les Cahiers du Renard*. Il serait d'ailleurs très utile, je pense, de reprendre ce questionnaire et de l'envoyer à nouveau pour recueillir des réponses d'aujourd'hui.

sens où elle induit nécessairement un comportement ou une conception de l'individu dans la société. Je me situe donc dans cette famille des peintres littéraires ».

Je lui avais alors demandé :

« Qu'entends-tu précisément par peinture littéraire? Considérerais-tu, par exemple, que les *Tapisseries de l'Apocalypse* sont une œuvre littéraire également? »

Et il m'avait répondu par un de ces longs messages qu'il aime envoyer lorsqu'il évoque son travail : « Que voulais-je dire par peinture littéraire? La difficulté est que je vais sûrement mélanger la définition que je peux maintenant essayer de donner avec ce que j'avais alors en tête. Je pense que c'est une façon de décrire une peinture au fond assez classique, c'est à dire celle d'avant la 'modernité'. Par modernité, j'entends ce que Duchamp appelait la peinture rétinienne, celle apparue depuis l'Impressionnisme et qui, à l'exception peut-être de la peinture surréaliste, va jusqu'aux années 60 et perd de son importance quand le Pop-art et l'art conceptuel apparaissent.

Je pense qu'à l'époque, je voulais peut-être aussi dire une peinture qui repose sur quelque chose qui pourrait être écrit sans pour autant que l'écriture puisse la remplacer. C'est peut-être sur ce point que j'ai du mal à être d'accord avec le moi-même d'alors : la spécificité de l'image peinte par rapport au texte.

Je pense qu'il y avait peut-être aussi l'idée que j'aurais aimé que l'on parle de ce que je faisais davantage comme les critiques de cinéma (aurais-je dit alors aussi les critiques littéraires?) parlent des films que comme les critiques d'art parlent des œuvres visuelles. (...)

Pour reprendre ton exemple, oui, les tapisseries de l'Apocalypse, comme toute la peinture avant l'Impressionnisme sont une œuvre littéraire. Mais ce qu'il faut préciser, c'est qu'il ne s'agit pas pour moi seulement d'illustration d'un texte, ce qui, d'une certaine façon, est le cas des tapisseries de l'apocalypse et de la plupart des œuvres de l'art classique : je n'illustre rien dans mes tableaux.

Les peintres italiens que j'aime illustrent souvent aussi des textes (la Bible, La Légende Dorée...).

C'est peut-être pour ça que le terme de peinture littéraire ne me semble pas assez précis et que j'insiste aujourd'hui davantage sur la forme du polyptyque : même si chaque panneau de Sassetta (ou d'un autre) illustre une histoire, c'est la juxtaposition

des différents panneaux qui créent une pensée qui ne se limite pas à l'illustration d'un texte».

Une chose m'avait troublée dans cette réponse : c'était la question de la critique. Anthony semblait dire que la critique abordait des questions sous un angle préétabli en fonction de l'objet sur lequel elle portait. Il mentionnait ainsi différentes critiques : la critique de cinéma, la critique d'art, la critique littéraire... Y avait-il vraiment de la part des critiques un conformisme très net à des codes critiques en fonction de l'objet étudié? Un objet devait-il induire un propos codifié, une manière unique d'en parler? Étaient-ce les outils critiques utilisés et le recours à des références communes qui enfermaient chaque type de critique dans une gangue? La matière étudiée ne pourrait-elle pas davantage révéler ses différentes facettes en passant par une liberté plus grande du regard et des mots du critique?

Grand cinéphile, Anthony allait au moins trois fois par semaine au cinéma. Il notait tous les films qu'il voyait méthodiquement (de même qu'il notait dans des cahiers année par année tous les livres qu'il lisait).

La relation entre le cinéma et le travail d'Anthony se situait dans le choix et la copie de certaines images issues de films, d'affiches ou de portraits d'acteurs. Elle se situait aussi, plus subtilement, dans un rapport au mouvement. Mais alors que dans le cinéma, la succession d'images très proches crée le mouvement, dans le travail d'Anthony, ce sont les vides entre les panneaux qui créent le mouvement dans la pensée de celui qui regarde ; ce ne sont pas les images elles-mêmes qui contiennent le mouvement, mais elles appellent un mouvement extérieur, celui du regardeur.

Je me rappelle avoir regardé *Blow Up* dans l'atelier. Pendant qu'Anthony peignait ses petits points, la balle de tennis imaginaire de la scène finale passait d'un côté à l'autre du filet.

Anthony aimait les films d'Antonioni, il avait aussi une grande passion pour Jean-Pierre L  aud qui avait incarné le personnage d'Alexandre dans *La maman et la putain* de Jean Eustache, et aussi l'Antoine Doinel de Truffaut – personnages qu'Anthony admirait et dont il se rêvait proche, je crois. Il avait d'ailleurs peint le portrait de Delphine Seyrig et de Claude Jade côte    côte, l'une dans un sens et

l'autre dans l'autre, comme si le tableau montrait que chacune à sa manière faisait tourner la tête du pauvre Doinel dans *Baisers volés*.

Anthony était passionné par les films des années 1960, il aimait l'élégance des actrices, la subtilité de leur jeu, leur langage, leur diction aussi.

La série des tableaux *Beautés oubliées* comportait des portraits réalisés à partir d'une collection d'images d'actrices de cinéma dont la beauté le touchait. « Il s'agissait non pas tant de réunir des images de femmes universellement reconnues pour leur beauté que de distinguer parmi elles celles qui me touchaient, moi, intimement. Celles qui m'émouvaient le plus étaient souvent celles qui n'apparaissaient que furtivement dans les films, parfois seulement quelques secondes, mais qui l'illuminaient de leur beauté fugitive »

Ces actrices oubliées, Anthony Freestone avait choisi de les faire réapparaître soudain grisées dans la trame, comme si on avait fixé là leur image pour tenter d'arrêter le processus de leur effacement et ramener leur beauté au monde présent, au moment où elles allaient totalement disparaître.

En alignant méticuleusement des éléments du passé sur l'horizon du tableau pour les ramener dans le champ de la mémoire je voyais qu'Anthony faisait de l'espace du tableau un espace de remémoration. « Cette remémoration qui (...) n'est pas sans rappeler le processus psychanalytique, est une sorte de tentative de mettre en rapport les mémoires intimes, culturelles et politiques. Transporter le politique dans le domaine du privé, de l'intime mais bien sûr, le faire de manière telle que personne n'en ait conscience. »⁵.



Portrait de Louis Seye, (1989)

⁵ *Les grâces vaines de la ballerine* dans *Peut-on encore entretenir la croyance en l'art*, Actes du colloque d'Apt 1990

En ce sens, le *Portrait de Louis Seye* me semblait parfaitement atteindre son but. Il évoquait les tirailleurs sénégalais : les oubliés de la guerre 1914-1918, ces 134 000 hommes venus de toute l'Ancienne Afrique Occidentale Française (c'est-à-dire les états actuels : Sénégal, Côte d'Ivoire, Bénin, Guinée, Mali, Burkina Faso, Niger et Mauritanie) qui s'étaient battus sur le front entre la France et l'Allemagne mais s'étaient retrouvés exclus de la mémoire collective, réapparaissent ici sous le pinceau d'Anthony Freestone, dans le portrait d'un homme, un de ses amis : Louis Seye (trop jeune pour avoir participé à cette guerre). Présence à la fois intime et collective restaurée, entre deux temps, ranimée en position centrale entre deux lieux, entre deux cartes, celle de l'Afrique du Nord-Ouest et celle du front France Allemagne.

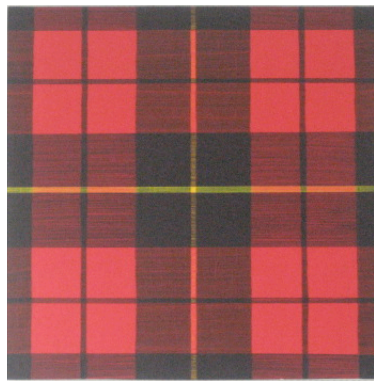
Au-delà de la dimension politique et d'une tentative de réparation de l'injustice occasionnée par l'oubli, je crois qu'il faut apercevoir aussi une volonté de transmettre une mémoire, et il y a une véritable générosité dans ce geste. Anthony Freestone est un érudit qui se fait passeur.

Son œuvre est un lieu de transmission et de partage de ses connaissances et de la singularité de son regard. Certains pourraient objecter que son travail est un travail élitiste et qu'il faut avoir une certaine culture pour pouvoir y entrer, mais pour ma part je crois qu'il faut plutôt y voir un encouragement à se cultiver et à apprendre pour comprendre.

En effet, deux attitudes sont possibles face à ses œuvres : soit le regardeur reste à la porte, soit il accepte d'adopter un regard et une pensée faits d'une observation et d'une recherche rigoureuse à son tour, pour y entrer. C'est un élan qui est ici proposé. Libre à chacun de s'y joindre ou de le repousser. Mais celui qui décide de faire l'effort de suivre l'impulsion apprend et découvre, c'est certain.

Je ne connaissais pas l'existence des tartans avant de les découvrir chez Anthony, ou tout au moins, je n'en comprenais pas le sens. Lorsque j'avais vu les tableaux des tartans pour la première fois, ils m'avaient rappelé ces tissus écossais que ma grand-mère, couturière, aimait par-dessus tout. Je m'étais souvenu qu'elle stockait une grande quantité de laines sur le lit d'une chambre à coucher qu'elle maintenait toujours fermée à clef, comme si elle contenait un trésor. Précieux souvenir intime, mais auprès d'Anthony, j'avais découvert que ces tissus écossais aux lignes verticales et

horizontales entrecroisées et colorées représentaient à l'origine l'identité et les traditions des clans écossais, et qu'après la bataille de Culloden en 1746 et la victoire de l'Angleterre sur l'Ecosse, le port des tartans avait été interdit. J'avais alors compris qu'en les faisant réapparaître ainsi, Anthony tentait de rappeler à notre mémoire l'histoire des clans écossais opprimés. En transgressant ainsi l'interdiction (même des années après), Anthony Freestone conjugait un acte de lutte contre l'oubli et un acte qui revendiquait le droit à une liberté, à la singularité des peuples et par extension, à la singularité de chaque individu.



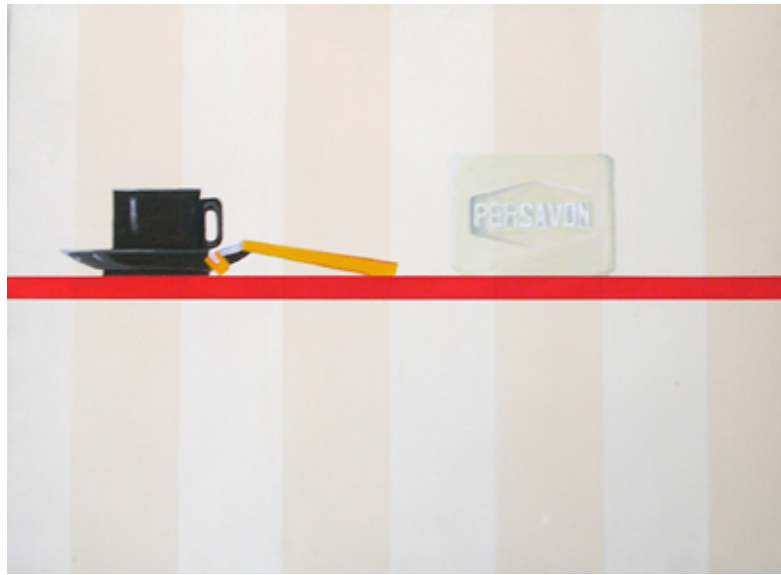
Wallace (2001)

Un jour, alors qu'une amie était venue me rendre visite, elle m'avait demandé (en parlant de ce tableau, *Wallace*) pourquoi j'avais choisi d'accrocher ce qu'elle nommait « un plaid » sur le mur de ma cuisine. Je crois qu'elle voulait me signifier que ce tableau détonnait, qu'il tranchait au regard des autres objets qui se trouvaient chez moi. Puis, elle avait eu la franchise de me dire qu'elle trouvait que ce tableau avait « un côté un peu Ikea ». Avec son aspect lisse, géométrique et très parfait, ce tableau évoquait pour elle un objet industriel produit en série. Je crois qu'elle y percevait une sorte de froideur, une distance qui la glaçait. Je savais en réalité qu'Anthony jouait de cela, de cette distance, de l'illusion produite par l'aspect du tableau. Il disait volontiers que le travail besogneux qu'il accomplissait pour réaliser ses tableaux lui permettait d'établir cette distance qui le plaçait dans une position neutre.

Cependant, je m'interrogeais sur ce qu'éprouvait réellement Anthony lorsqu'il peignait, je me demandais si ce n'était pas la question de la distance elle-même qui était une illusion. Anthony Freestone n'était-il pas lui-même acteur de son propre théâtre d'illusions? Et en regardant un jour le polyptique *les Hasards fabuleux* qui

comportait deux reproductions du journal de sa mère adolescente pendant la guerre, je m'étais dit que cette distance du copiste ne pouvait quoiqu'il en soit pas s'être produite là. Pourquoi? Simplement parce que c'était l'écriture manuscrite de sa mère qu'il avait reproduite. Or qu'y a-t-il de plus singulier que l'écriture manuscrite? La graphie dit les gestes de ceux qui écrivent, elle est en quelque sorte le dessin d'une pensée. On se livre dans tout ce qu'il y a de plus intime en écrivant manuellement. C'est le corps qui parle de soi. Les rythmes, les mouvements et les gestes d'une mère, on les a vécus en profondeur in utéro, on les a partagés, puis on les a ressentis autour de soi enfant, avant même de commencer à les mimer. Mais comment la distance pourrait elle opérer lorsque l'on copie les lettres, les mots, les phrases de sa mère, quand on se glisse dans leur peau? L'émotion est forcément là, intense.

Cette émotion que je presentais au cœur de ce polyptique, m'en rappelait une autre que j'avais vue un jour passer sur le visage d'Anthony alors que nous étions à Chalonnes-sur-Loire. Cette toute petite ville de province, près de laquelle je vivais, était aussi le lieu où Jean-Pierre Delay avait passé les dernières années de sa vie. Jean-Pierre Delay, dont Anthony a fait le portrait en 1988, fut un de ses amis. Ami qu'il avait rencontré à l'Ecole normale et avec qui il avait peint ses premiers tableaux et participé à ses premières expositions. Anthony avait écrit à propos du tableau *Nature Morte* peint en 1983 : « Il s'agissait d'un petit exercice que Jean-Pierre Delay m'avait proposé : nous nous étions mis d'accord sur trois objets que nous devions représenter chacun de notre côté. Je me souviens que j'avais l'habitude de représenter des savons dans mes tableaux (mais c'était des savons anglais : Pears ou Cusson's) et j'avais hésité avant d'accepter de peindre un Persavon. De même, je ne buvais pas de café et n'utilisais pas de rasoir Bic... »



Nature morte (1983)

Lorsque nous étions passés devant la maison où avait vécu Jean-Pierre Delay, j'avais perçu une émotion très forte et néanmoins empreinte de pudeur, émotion que j'avais attribuée à l'affection qu'il portait à cet homme pour lequel il avait une très haute estime puisqu'il n'hésitait pas à dire qu'il était probablement l'homme le plus intelligent qu'il ait rencontré. Bien sûr, je me doutais que cette émotion tenait aussi à l'évocation que Jean-Pierre Delay portait dans son sillage : le souvenir pour Anthony de la naissance et de « l'enfance » de sa peinture.

La vibration de l'émotion que l'évocation de l'enfance porte en elle apparaît de façon récurrente dans les tableaux d'Anthony. On la voit notamment fréquemment passer sous le personnage d'Alice (dans les polyptyques : *Alice in Wonderland*, *Blow-up*, *The Prisoner* (1996), *Idalion* (1998), *Alice, Freud, MacDuff & Mead* (1999), *Alice & Guy Liddell* (2010), *Four Alice Liddell* (2010)).

Avec sa petite clef à la main, Alice me semblait poser sur les tableaux d'Anthony les jalons d'une rémanence de l'émerveillement depuis son origine.

Émerveillement de l'enfant produit par la découverte du monde, de ses objets, des rapprochements qu'il opère depuis son regard entre les choses et les êtres, de l'enchantement du quotidien, et du merveilleux de l'imaginaire.

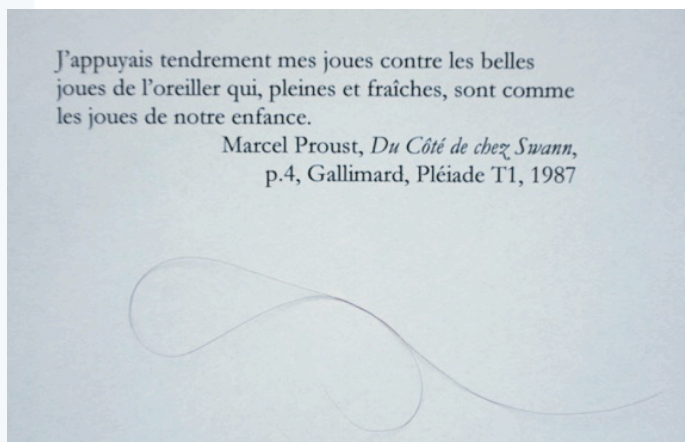
Miroir de l'émerveillement de la mère devant son petit enfant. Face à tous les possibles qu'il contient en lui.



Alice & Guy Liddell (2010)

Trois autres tableaux me semblaient insuffler plus fortement encore l'émotion par l'évocation de l'enfance. Ces tableaux, je crois qu'ils appelaient sur leur peau le cœur secret et sensible du sujet : la tendresse et l'infailible amour maternel à demi-effacés mais retrouvés dans le gris des cendres persistantes de l'enfance. Il s'agissait de 1967 (2008) qui représentait un départ en avion avec sa mère et sa sœur, de Micheline (2011) copie d'une photo de l'éléphante qu'il allait voir enfant au zoo de Vincennes, ou bien encore de la copie d'une phrase de Marcel Proust dans *Du côté de chez Swann*.

Anthony m'avait envoyé cette phrase un matin de juillet alors qu'il commençait à travailler sur le choix des phrases qui allaient constituer la série *Le temps perdu* :





Micheline (2011)



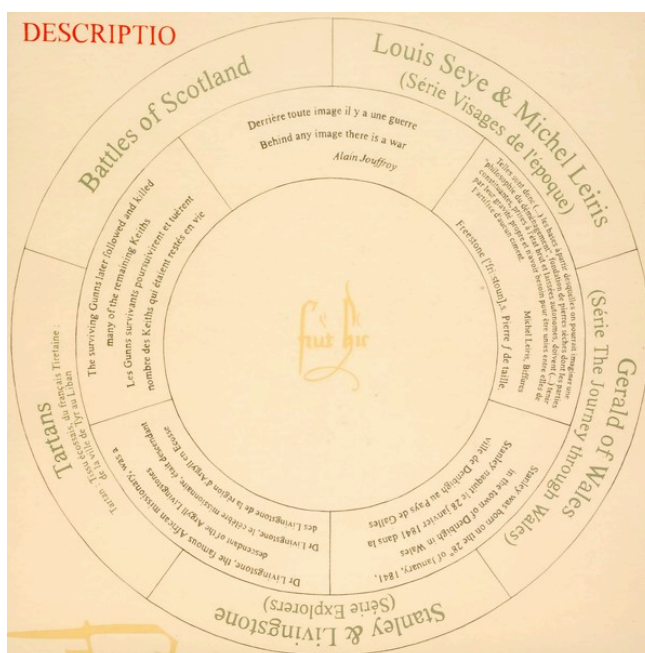
1967 (2008)

Tout ce qui est projeté vers le présent dans l'espace du tableau est un passé perdu.

Anthony Freestone s'applique à ranimer la beauté désuète des choses oubliées, dans son histoire intime et dans l'histoire de ceux qui nous ont précédés, pour en faire les viatiques d'un présent antérieur.

Il soulève le passé pour le ramener au présent. Il tente ainsi de transformer ce présent en agissant sur lui.

Et ce passé chéri prend la forme et la douceur d'un giron maternel.



Descriptio (1994)

A l'instar de *Descriptio*, les tableaux, les images s'abouchent et se déplacent à l'intérieur d'un creuset à la fois complexe et rassurant, mais elles semblent aussi ne pas vouloir se déplacer hors du cercle, comme si quelque chose se tissait, grandissait au présent et tournait en boucle sans accepter d'emprunter un réel chemin de traverse, pour sortir au dehors.

Mais dans la représentation picturale comme ailleurs, l'absence, le vide, désigne la possibilité d'une présence.

Tout comme les vides entre les tableaux ou les panneaux induisent la possibilité d'un lien entre eux, un système désigne aussi son contraire. La simple présence d'un schéma extrêmement pensé indique ainsi la possibilité d'un monde imprévu hors système, d'une liberté hors cadre. Ainsi, ce chemin de traverse qui mène hors de la boucle existe quelque part.

Et c'est comme si Anthony Freestone désignait pour nous la planche d'appel d'un ailleurs, nous laissant seuls faire l'effort du saut en longueur (l'homme revendique d'ailleurs volontiers sa non sportivité). Il ouvre la brèche d'une transformation possible, indique généreusement l'entrebâillement d'une porte pour nous regardeurs, porte qu'il ne veut pas ouvrir lui-même - entre autres pour des

raisons de sauvegarde du lieu de résistance qu'il a su construire à l'égard des tournures actuelles d'un monde qu'il n'approuve pas. En effet, comme un enfant obstiné, il décide que ce n'est pas à lui de changer, mais que c'est au monde extérieur de le faire (et il n'a peut-être pas tort).

La question du saut en longueur vers l'ailleurs me fait soudain repenser à la phrase de J-H Lévesque disant : « une œuvre de Duchamp n'est pas exactement ce qu'on a devant les yeux, mais l'impulsion que ce signe donne à l'esprit de celui qui le regarde ».

Petit à petit en traversant l'œuvre d'Anthony Freestone, j'apercevais de plus en plus de clins d'œil à Duchamp, pétillants d'humour, nourris d'un pas de côté, d'un léger décalage. Le tableau *Sassetta descendant un escalier* mêlait une copie d'une photo noir et blanc de sa chatte (nommée Sassetta en hommage au peintre primitif italien Stefano di Giovanni, dit Sassetta) descendant un escalier, à une référence au célèbre tableau de Duchamp. Et du décalage-rapprochement de ces deux éléments, on ne pouvait que sourire bien sûr...

Comme Duchamp, Anthony Freestone jouait avec les mots, et plus particulièrement avec les noms et les prénoms créant des décalages-rapprochements. En remarquant ceux d'Anthony / la ville de Llanthony / la ville d'Antony, je me demandais si Anthony n'avait pas parfois l'intention de prendre la clef Duchamp.

Clin d'œil aussi à Duchamp dans le polyptyque *Logan & Duchamp* (1994) avec la présence des *tabliers mâles et femelles*, mais surtout dans l'allusion à « Fresh Widow », la fenêtre occultée de Duchamp qu'Anthony rapproche des tartans par le biais d'un objet oublié chez lui par une amie (un agenda offert par la compagnie d'assurance Scottish Widow). Les décalage-rapprochements sont en effet souvent nourris de petits événements du quotidien, fortuits, qu'Anthony place en écho d'une mémoire collective. Ce sont ces coïncidences qu'il nomme *les hasards fabuleux*. Ce qui est merveilleux, fabuleux provient en partie de choses et d'événements simples directement puisés dans la vie quotidienne, qui trouvent leur écho dans des éléments de l'histoire collective.

Mais il me semble que j'ai quitté trop vite le sujet du polyptyque *Logan & Duchamp*. Je voudrais dire ici encore quelques mots sur ces étonnants fils lumineux qui traversent les tartans comme ces bribes de rayons de soleil qui nous laissent deviner l'éclat du

jour sur les bords d'une fenêtre masquée. Ne retrouve-t-on pas là les fragments de cet ailleurs lumineux suggéré derrière la fenêtre fermée? Dialectique ombre/lumière, huître/soleil aboutissant sur des possibles : ce qui est ouvert peut se fermer, ce qui est clos peut s'ouvrir.

De la fenêtre à la porte, il n'y a qu'un pas.

La porte, et avec elle l'imagination de ce qui *pourrait* se trouver derrière, on la retrouve dans le polyptyque *Idalion* (qui présente d'ailleurs lui aussi une forte allusion à Duchamp avec la copie d'une photographie de la pièce *Rotative plaque de verre*). Ce polyptyque restera pour moi le plus émouvant, parce qu'il me semble encore plus subtilement que les autres effleurer l'utopie. Cet idéal qu'Anthony Freestone tente sans cesse d'approcher sans réellement s'y lancer, pour ne pas risquer de le voir disparaître et avec lui toute la force de l'imaginaire qui y est associée. Au milieu des cartes de Vincennes et de la région du site archéologique d'Idalion, d'une reproduction d'annuaire téléphonique comprenant les coordonnées d'Anthony lui-même et celles de sa mère, d'une illustration d'Alice tenant la clef devant la porte fermée, se trouvent deux superbes textes tirés du livre *Le Seuil du jardin* d'Hardellet, dont l'un approche l'entrebâillement de la porte du bal d'Idalie (qui flotte encore quelque part comme un jardin sur le début de notre histoire) et l'autre évoque une machine permettant de remonter aux temps de l'enfance.

293

N° 92
Marzo
abril
2020

Question récurrente de la machine dans l'œuvre d'Anthony Freestone, machine chère à Duchamp. Machine système chez Anthony Freestone. Réseaux de neurones interconnectés, boîte noire, disque-dur système, matrice, courroie de transmission qui met en rapport chaque composant intime avec un autre, collectif, dans un mécanisme construit pour que l'électricité mentale du regardeur se mette en mouvement avec le peintre, puis sans lui, vers un autre futur, vers un autre possible.

Et, de ce travail dont l'origine est avant tout mentale - « il faut admettre une peinture faite pour exalter l'esprit et non seulement chatouiller les sens »⁶ - où tout est parfaitement orchestré pour que s'opèrent les résonances, on sent bien que la question de la mise en danger est, pour le peintre lui-même, exclue. Si l'on excepte,

⁶ *Les grâces vaines de la ballerine* dans *Peut-on encore entretenir la croyance en l'art*, Actes du colloque d'Apt 1990

bien sûr – et elle n'est pas des moindres – la mise en danger que représente l'affirmation de ses goûts et de sa singularité dans un monde où celle-ci est, il faut bien l'admettre et le dire, souvent mise à mal. Anthony Freestone a le courage d'exécuter et de recommencer singulièrement ce qu'il connaît, maîtrise, mais il ne s'expose pas au danger que pourrait représenter un autre chemin, *une autre piste*. C'est peut-être, parce qu'au-delà du lieu rassurant (pour lui-même) qu'a bâti Anthony Freestone, ce territoire est aussi un lieu de repli, l'espace d'une résistance individuelle ; une contrée qui s'érige en point d'appui, pour tenter d'opérer un retournement de la trajectoire d'un monde qu'il voudrait autre. Mais paradoxalement ce lieu traduit aussi une sorte d'enfermement.

Et s'il y avait soudain erreur, s'il y avait une faille dans le système organisé et préconçu? Si l'utilisation du sextant entraînait soudain une erreur de trajectoire pour le peintre lui-même, que se passerait-il? Le système s'écroulerait-il? Y aurait-il une suite nouvelle? Au regard du récent tableau *La Machine* reproduction du mannequin d'accouchement de Madame Du Coudray dans le polyptyque *Parto* (2017-2018), passage vers l'au dehors, qui semble quitter quelque peu les amers construits jusqu'alors, n'est-ce pas déjà ce que l'on pressent, ce que l'on voit poindre? Le capitaine Freestone virera-t-il de bord pour redresser la trajectoire et retourner dans l'univers de la série *Le prisonnier* qu'il aime tant, ou bien, parviendra-t-il à s'échapper en se laissant emporter vers une nouvelle destination inconnue?

La question reste entière, tout au moins pour le moment.

La liberté nécessite parfois, pour être vécue, certains déplacements imprévus.

Dans le ciel du point 48° 48' 46.998" N 2° 23' 17.592" E, les étoiles suivent leurs orbites, s'en détachent, en amorcent de nouvelles, dans l'œil du sextant.

Je crois qu'un même point peut être le départ de trajectoires multiples.

Non loin de la Seine, au bord de la porte d'Ivry qui m'est toujours ouverte, auprès d'un O secret, je sens qu'une autre trajectoire se dessine, se creuse, s'invente, quittant le sillage pré-pensé.

Un jour, alors qu'un ami me demandait sur quelle question j'avais envie de travailler, je lui avais répondu tout de go : « je veux faire de la critique brute ». Il avait ri et m'avait demandé : « qu'est-ce que c'est de la critique brute? De la critique

avec un marteau? » J'avais ri aussi bien sûr, mais j'avais été bien embêtée car les mots m'étaient sortis de la bouche sans y avoir au préalable réfléchi.

En y repensant aujourd'hui, je dirais simplement qu'il s'agit pour moi d'une critique qui ne cherche pas à mettre de distance entre son objet et la vie. Autrement dit, il s'agirait à partir de sa sensibilité et de son expérience propre, de tenter de ressentir et de comprendre l'autre dans son rapport intime au monde, au regard de ses œuvres, *depuis une autre vue*, avec pour horizon un partage en corolle avec d'autres.

Chaque voix est une source. Or je crois que pour ne pas devenir flaques et n'être pas stagnantes, les rivières ont besoin d'eau.

Chalonnes-sur-Loire 14.01.2019

22h02

[Site web Anthony Freestone](https://www.anthony-freestone.eu)

<https://www.anthony-freestone.eu>