

Bioulès, peintre trompeur

Le Musée Fabre de Montpellier consacre une grande rétrospective à l'œuvre de cet artiste inclassable

ARTS

MONTPELLIER (HÉRAULT) -
envoyé spécial

Voici une exposition à peine concevable voilà ne serait-ce qu'une décennie : une rétrospective du peintre Vincent Bioulès au Musée Fabre de Montpellier. Pourquoi ? Parce que son œuvre est fortement perturbatrice. Elle l'est pour le regard, car si colorée soit-elle, avec des sujets apparemment simples – paysages, marines, villes, nus et portraits –, elle se révèle parsemée d'étrangetés stylistiques et armée d'une résolution obstinée. Et, seconde raison, parce que Bioulès est l'exemple troublant de l'artiste qui a d'abord participé à une avant-garde historique avant de s'en écarter, ce qui ne signifie pas qu'il l'ait reniée, mais réinterprétée à sa façon singulière. Cette liberté lui a été souvent reprochée : on ne savait pas où le ranger et, donc, le mieux était de le tenir à distance.

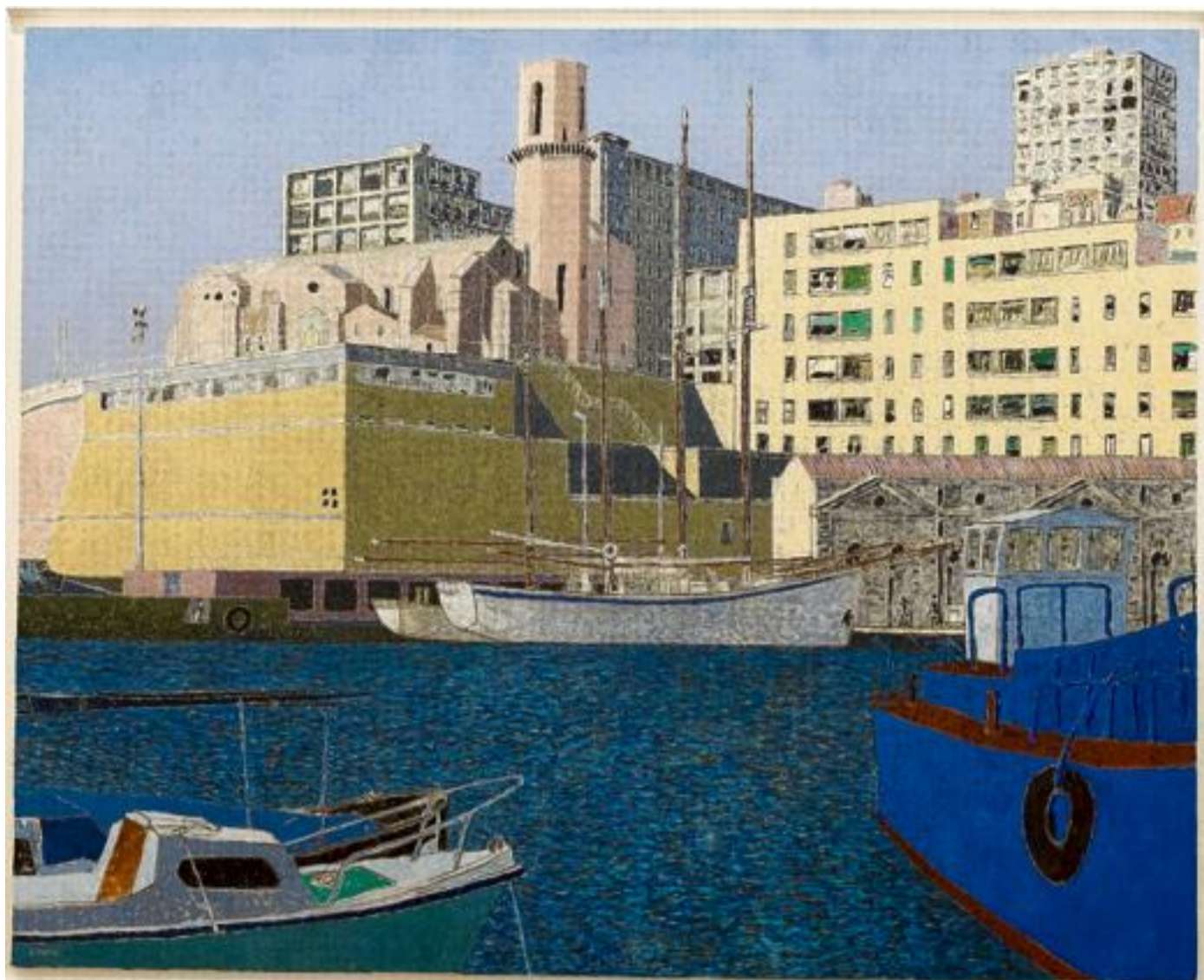
Son avant-garde, c'est le groupe Supports/Surfaces, fondé en 1970 et qui lui doit son nom. Il le trouve lors d'une réunion chez Claude Viallat. Bioulès est né en 1938 à Montpellier, Viallat en 1936 à Nîmes. En 1970, ils sont les principales figures méridionales du groupe, qui a sa fraction parisienne, celle de Marc Devade, Jean-Pierre Pincemin ou Louis Cane. Ils ont la trentaine et il leur faut se dégager de l'abstraction française des années 1950, qui se répète, autant que du pop art. Pour y parvenir, ils se fondent sur une peinture alors mal connue en France, l'abstraction nord-américaine des grands formats saturés : Rothko, Newman, Hofman, Louis, Diebenkorn. Bioulès se mesure à eux frontalement. En 1967, le motif naturel est encore perceptible, marronnier en fleur, fenêtre. Il cède vite à l'expansion des couleurs. D'abord fluides, contenues

par des lignes courbes, celles-ci deviennent de plus en plus stables, jusqu'à de longues compositions de monochromes juxtaposés, scandées parfois par des verticales, celles que Newman appelait ses « zips ». Dans ces années, de 1967 à 1971, il n'y a guère que Daniel Buren qui, selon une évolution comparable, aille dans cette direction.

La différence, aujourd'hui évidente, est que Buren n'a plus changé depuis, alors qu'à partir de 1974 la géométrie de Bioulès se met à vibrer. Les droites s'effritent, les monochromes s'émiettent. On dirait son abstraction secouée par un tremblement de terre de plus en plus intense. On le dirait d'autant plus que ce séisme met à jour des architectures, incomplètes et ébréchées – l'admirable série des « places d'Aix », de 1976-77.

Dès lors, tous les motifs redeviennent possibles et, néanmoins, à aucun moment jusqu'à aujourd'hui la peinture de Bioulès ne peut être dite figurative. Ce serait simple et commode. Mais faux. Ici commencent complications et perturbations : tout Bioulès contient, inséparables, une affirmation et sa négation. L'affirmation, qu'affichent les titres, est que la toile figure un lieu ou toute autre réalité. La négation est qu'en fait il ne s'agit que de couleurs posées sur une toile, d'une construction voulue, d'une fiction.

Soit une œuvre apparemment immédiate et d'autant plus trompeuse, *Les Platanes*, *l'hiver*, de 2005-2006. Les platanes sont là, leurs ombres, la rue, les façades. Mais les troncs sont des bandes plus ou moins droites, les façades des rectangles et des triangles. Vue de ville ou arrangement de formes ? L'un et l'autre. Dans toute figuration une abstraction repose et, réciproquement, dans toute abstraction, le monde est encore là, sous la surface. L'affir-



Vincent Bioulès, « La Tourette I », février 1994-janvier 1995. CHRISTIAN PALEN / ADAGP, PARIS

mation – des arbres dans une rue – ne peut être séparée ou délivrée de sa négation – un textile couvert de taches. Sur ce point, Bioulès demeure attaché au principe majeur de Supports/Surfaces : ne pas oublier la définition matérielle de la peinture.

Des lieux qui posent des questions Peut-être aimerait-il parfois être un poète de la sensation et de l'impression, du côté de Monet et de Bonnard. Mais il est un artiste de la fin du XX^e siècle qui ne peut se défaire de la conscience critique que toute œuvre est une fabrication réfléchie et lente, et non l'appréhension immédiate de ce que l'on appelle réel. Aussi ses paysages sont-ils parsemés d'abréviations, d'ellipses, d'hypothèses et d'expériences plastiques, ce en quoi il n'est pas sans rapport avec un autre de ses contemporains, David Hockney, né en 1937. Les grands Bioulès tels que *La Ponche III*, *le rêve*, de 1980, *La Ferme de Méjean II*, de 1981-82, ou, récemment, *Donnafugata* et *Un soir, l'étang*, de 2016, ne sont pas plus de limpides paysages méditerranéens que ne sont de similes panoramas les vues de Cali-

fornie ou du Yorkshire composées par Hockney. Ce sont certes des vues des lieux qu'ils aiment, mais dans lesquelles ils posent bien des questions. Dessin complot ou pictogrammes stéréotypés ? Perspective s'enfonçant dans une illusion d'espace ou s'écrasant sur le plan ? Un autre point commun est que leurs mémoires débordent de références avec lesquelles ils jouent effrontément. Les mythes antiques, Piero della Francesca, Paolo Uccello, Poussin, Cézanne, Matisse, Picasso, les cartes postales touristiques, les photos publicitaires, la Nouvelle Vague et, naturellement, les contemporains amis ou ennemis : il faut, comme on dit, faire avec.

On peut reprocher à la dernière salle, celle des grands paysages, d'être trop vaste et heurtée, parce qu'elle réunit des toiles qui ne s'accordent guère entre elles. Mais, en accentuant ce qu'il y a en elles d'expériences sans cesse recommencées, l'accrochage est conforme au processus de création de Bioulès et à l'exigence qui lui interdit les petits arrangements élégants. On peut être éfaré que ses nuages aient la densité et la dureté du calcaire et que

A partir de 1974, la géométrie de Bioulès se met à vibrer. Les droites s'effritent, les monochromes s'émiettent

la ligne d'horizon soit droite comme un couperet. C'est que Bioulès ne peint pas des paysages, mais les difficultés et les doutes désormais propres à ce genre.

Il agit de même quand il se saisit d'autres genres bien connus : portrait et nu. Des portraits, Bioulès a dessiné et peint dans les années 80 ceux de modèles ou amis, accrochés dans l'hôtel de Cabrières-Sabatier d'Espéran, annexe luxueuse du musée. En 1990, il a peint ceux des membres de Supports/Surfaces, ici à nouveau réunis. Ce sont moins des exercices de ressemblance que des combinatoires d'allusions artistiques, de sous-entendus psychologiques, de pastiches et, sans doute, d'anecdotes que l'on ne connaîtra

pas. Alors que les portraitistes – y compris Hockney – décrivent des physionomies, Bioulès esquisse nouvelles ou récits. La raison de son attitude est évidente : la représentation ne peut qu'être incomplète si elle s'en tient à un visage. Il faut y glisser le temps.

Quant aux nus, ils sont placés dans le parcours de manière à produire un effet de contradiction maximal, après les abstractions. Simples nus féminins, posés par des modèles dont les prénoms font office de titre ? Bien plutôt une suite de variations entre crudité et idéal, figuration et abstraction. Les courbes des corps pliés ou dépliés répondent à celles d'un vieux fauteuil de cuir clouté, et les nuances des carnations se heurtent à des fonds sèchement monochromes. On se souvient de la stupeur provoquée par la révélation de cette série en 1993. Elle dérange toujours autant. C'est bon signe.

PHILIPPE DAGEN

« Vincent Bioulès. Chemins de traverse », Musée Fabre, 39, boulevard Bonne-Nouvelle, 34000 Montpellier. De 9,50 € à 13 €. Jusqu'au 6 octobre.

Ivo van Hove gâche le « Mahagonny » de Kurt Weill et Bertolt Brecht

L'opéra, mis en scène par le Belge, est sauvé par l'électrisant Esa-Pekka Salonen à la tête du Philharmonia Orchestra

OPÉRA

AIX-EN-PROVENCE - envoyée spéciale

Le meilleur pour la fin ? C'eût été trop beau. *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, de Kurt Weill et Bertolt Brecht, dernier spectacle de la première édition aixoise de Pierre Audi, qui jusque-là avait fait carton plein, déçoit, non sans générer une certaine perplexité. L'affiche est en effet chic et choc. Au pupitre, l'une des baguettes stars de la planète orchestrale, le Finlandais Esa-Pekka Salonen ; sur le plateau, le metteur en scène vedette belge Ivo van Hove, déjà auteur du *Don Giovanni* de Mozart, qui clôt jusqu'au 16 juillet la saison de l'Opéra de Paris – un spectacle assez filandreux.

Un immense espace nu, des techniciens en train de préparer le « matos », un écran de ci-

néma posé sur des tréteaux comme dans les débuts du 7^e art, Mahagonny est une ville à construire en plein désert. Trois truands en cavale, Fatty, le fondé de pouvoir, Moïse la Trinité et la veuve Begbick, y laisseront tomber casquette, veste et sac à main, avec l'espoir d'attirer dans leur cité mirage tout l'or et les désirs du monde. Malgré quelques trouvailles de bon aloi, comme les trois ventilateurs géants soufflant le cyclone qui menace la ville-piège où tout est permis, la mise en scène d'Ivo van Hove semble très vite se laisser aller, en roue libre, sur le chemin de la facilité.

Mahagonny serait-il aussi un opéra piège ? Cette violente satire de nos sociétés capitalistes, créée en mars 1930 à Leipzig par le tandem allemand, n'a pourtant jamais été aussi en phase avec

notre présent. Du pain béni a priori pour le Belge, dont les mises en scène engagées ont assis la réputation. Mais ce ne sont pas ces vidéos voyeuristes fouillant les dessous féminins ou ces longues incrustations de fesses d'hommes mimant l'acte sexuel qui font une mise en scène. Surtout quand la direction d'acteurs s'apparente à traiter la dramaturgie à la façon d'un vol d'étour-

Cette violente satire de nos sociétés capitalistes n'a jamais été aussi en phase avec le présent

neaux. Sous un vitriol de surface, Ivo van Hove se contente d'illustrer assez platement des préceptes de liberté individuelle réduits aux quatre piliers fondamentaux du bien manger, boire, se battre et faire l'amour.

Rutilant et rugissant bolide

Le dispositif est beaucoup plus cruel pour les voix, livrant les chanteurs au vide, à l'absence de soutien acoustique. Si la vitupérante veuve Begbick, incarnée par une Karita Mattila fardée comme un camion volé, tire scéniquement et encore vocalement son épingle du jeu, l'autre vieille gloire qu'est Willard White, un Moïse la Trinité quasi inaudible, n'y résiste pas, leur tierce compare, Alan Oke (Fatty le fondé de pouvoir), se situant au mitan des deux.

Côté romance, il faut un certain temps au Jim Mahoney – belle

gueule mais un tantinet essoufflé –, de Nikolai Schukoff pour prendre l'ascendant sur la partition tandis que, de son côté, la blonde Annette Dasch, Jenny Hill tout en jambes et peu en voix, évoque une lune assez pâlichonne dans le fameux *Alabama Song* (rendez-vous les Doors de 1967).

Restent l'excellent chœur d'hommes Pygmalion, à la fois précis, dense, homogène, et, dans la fosse, les musiciens du Philharmonia Orchestra, rutilant et rugissant bolide sous la conduite nerveuse d'Esa-Pekka Salonen. Le chef d'orchestre est bien décidé à faire sonner comme du grand opéra cette musique qui mêle classique, jazz et music-hall, sans négliger pour autant les passages plus intimistes et délicats. C'est lui seul qui incarne « Mahagonny », orchestre-piège

qui bouffe, baise et fait le coup de poing pour mieux nous saouler de musique. ■

MARIE-AUDE ROUX

Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny, de Kurt Weill. Avec Karita Mattila, Annette Dasch, Alan Oke, Willard White, Nikolai Schukoff, Sean Panikkar, Thomas Oliemans, Peixin Chen, Ivo van Hove (mise en scène), Jan Versweyeld (scénographie et lumière), An d'Huys (costumes), Tal Yarden (vidéo), Koen Tachelet (dramaturgie), Chœur Pygmalion, Philharmonia Orchestra, Esa-Pekka Salonen (direction). Grand Théâtre de Provence, à Aix-en-Provence. Jusqu'au 15 juillet. De 9 € à 290 €. Retransmis en direct le 11 juillet à 20 heures sur France Musique et sur Concert.artefr