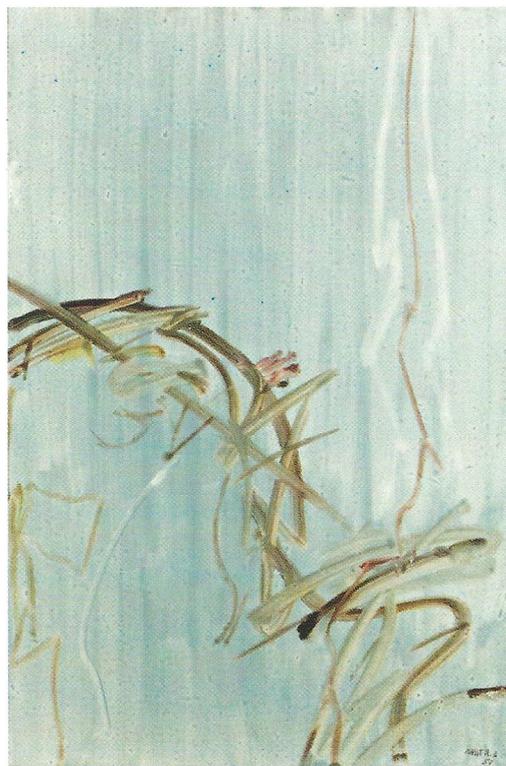


Itinéraire de Nasser Assar

En opposant les tableaux entièrement non figuratifs des débuts de l'artiste à ses grands paysages ennuagés des années 1970, sur lesquels le soleil semble ne s'être jamais levé, et ceux-là aux pages très lumineuses qu'il peint à l'huile ou à l'aquarelle depuis maintenant plus de vingt ans, on pourrait croire que l'œuvre de Nasser Assar a connu au moins deux ruptures, l'une ressortissant à ce fameux « retour à la figuration » - une figuration d'ailleurs toute relative, où le monde était plus rappelé que décrit - que plusieurs peintres français accomplirent vers le milieu du siècle dernier, l'autre à une redécouverte des richesses de la couleur. En fait, il ne s'agit pas à proprement parler de ruptures car, entre les trois périodes qu'elles découperaient, c'est plutôt une évolution continue qui se laisse lire. Mais cette évolution peut surprendre en ce qu'elle va à l'encontre de l'idée reçue selon laquelle le travail du peintre moderne serait comme naturellement détaché, ou se détacherait naturellement, de toute espèce de représentation tributaire de la réalité, pour aller vers des arrangements de signes ou de formes plastiques composant un langage autonome absolument personnel, ce qui est par exemple le chemin parcouru par Mondrian dans sa fameuse série d'*Arbres* des années 1910-1912, - et tout à fait l'inverse de celui parcouru par Nasser Assar.

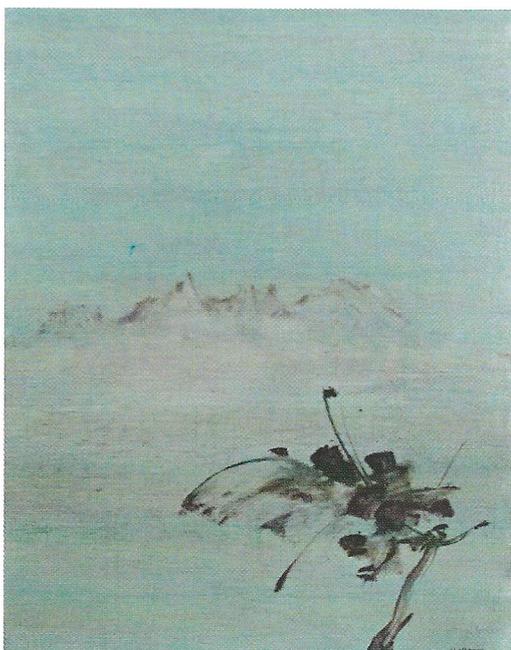
Avec lui, c'est bien le signe qui est à l'origine, mais sans nulle signification sinon celle de faire sentir une énergie, un emportement gestuel venant rompre l'inertie et la planéité d'un fond neutre, avec le rêve, peut-être, d'une maîtrise supérieure, immédiate, qui ne s'attarderait à rien de réflexif ou de contemplatif. Toutes ces œuvres de la fin des années 1950 et du début des années 1960, on les imagine exécutées nerveusement et rapidement, improvisées souvent, toujours confiantes dans le hasard; et les coups de pinceau presque erratiques font penser tantôt à des filaments, à des brindilles, à des rhizomes, tantôt à des éléments de calligraphies orientales éclatées, disjointes, dispersées, ou qui n'ont pu ou ne peuvent plus prendre forme et sens. Cependant une remarque s'impose, qui distingue ces œuvres de beaucoup de ta-



bleaux abstraits de la même époque: c'est le fait que la toile n'est jamais entièrement envahie ni recouverte par les signes, lesquels laissent donc place, comme s'il s'agissait d'un dessin ou d'une écriture, à de grands vides, clairs pour la plupart; il y a un fond, qui est aussi présent que les signes, un fond que l'on ne peut oublier et qui n'est pas seulement de la peinture, mais un espace vacant, disponible, presque étranger à la composition qu'il accueille et supporte, laquelle semble, elle, de passage.

Le plus singulier est sans doute qu'au cours des toutes premières années de la décennie 1960 se côtoient des œuvres de Nasser Assar obstinément dépourvues de la moindre référence au monde et d'autres où celui-ci semble évoqué, comme si ces coups de pinceau qui n'étaient jusqu'alors que de « purs » signes énigmatiques, devenaient parfois, par hasard dirait-on, des allusions voilées à des formes de la nature: on pensait vaguement à

des brindilles et voici que l'on croit voir maintenant une fleur ou une ramée, sans pourtant que l'on soit sûr que ces traits noirs lancés et agrégés ici, au premier plan, indiquent bien des branches d'arbre stylisées, ou que cette ligne ondulante légèrement ombrée, avec des pointes, là-bas au fond, montre une chaîne de montagnes à peine esquissée.



Si grand est toujours le besoin d'identifier et de reconnaître que l'on craint de se méprendre. Pourtant la suggestion se maintient et s'impose, et l'on se convainc d'être en présence d'un paysage, mais qui serait instable ou défait, évanescents et de quelque façon éthéré, sans presque d'air ni de lumière, ni réel ni vraiment irréel: plutôt l'effet d'une réminiscence qui ne se rattacherait à rien, si ce n'est à des visions fugitives à tout jamais évanouies.

Ces œuvres suscitent une impression de silence et de temps suspendu : d'attente. Quelque chose approche qui vient de loin, et ce n'est pas sans émotion que l'on voit bientôt paraître dans l'œuvre de Nasser Assar, cette fois clairement, de véritables paysages, avec une profondeur, une atmosphère, mais sans rien qui indiquerait une présence humaine. On

assiste là à une sorte de genèse, et il suffit d'observer, dans les tableaux de cette période (qui va jusqu'au début des années 1980), le chaos que forment les masses d'arbres encore presque indistincts, les nuées qui morcellent l'espace et le rendent incertain, le mouvement des ciels bossés, pour sentir que la nature n'est pas là au repos, offerte en spectacle, mais dans les convulsions de l'origine.



Une étrange obscurité y règne le plus souvent, qui n'est d'aucune heure ni d'aucune saison; on croirait que le partage entre le jour et la nuit peine à se faire. Et l'on s'étonne d'apprendre que tous ces « premiers » paysages furent inspirés par la belle campagne du Haut-Var, dans la lumière méditerranéenne, et peints à partir d'aquarelles faites sur le motif. De sorte que, si retour à la figuration il y a, celle-ci est particulièrement déroutante en ce sens qu'elle ne semble pas passer par une recherche formelle et que, sans être pour autant descriptive, elle retient vraiment

quelque chose du motif. Aussi reconnaît-on bien des traits propres à la région, l'ocre rouge des terres à bauxite par exemple, ou la silhouette en chandelier des pins maritimes, ou encore certains reliefs rocheux, des falaises de roches blanches qui prennent parfois, dans les nuées, un aspect fantasmagorique. Une fois au moins, un tableau portant exceptionnellement un titre précis, *Vinaigre*, représente le mont du même nom, qui est le sommet de l'Estérel.

Il est aussi remarquable que ces paysages sont toujours vus de loin, dans la distance, et d'un peu haut, on croirait d'une corniche en surplomb. Mais il n'arrive jamais, comme chez d'autres peintres, qu'une branche ou un rocher coupé par le cadre vienne au premier plan, en repoussoir, accentuer l'effet de profondeur. Lequel est obtenu ici par des trouées de lumière claire, par l'absence d'une ligne d'horizon nettement définie - souvent noyée dans les nuées, elle ne laisse pas voir où le ciel « commence » - et par la hauteur pressentie de celui-ci. Car si ces paysages se déploient devant nous, ils ne le font pas à l'horizontale, ils ne s'étendent pas à la manière des panoramas des vieux maîtres hollandais comme Aelbert Cuyp ou Philips Koninck, mais s'exhaussent par une verticalité rendue très sensible. Notre regard à proprement parler y plonge pour mieux s'élever aussitôt vers le ciel, d'où une impression d'immensité et un léger vertige, qui ne fait lui-même qu'accroître le sentiment d'une nature en travail, en gestation. Le ciel nous y paraît moins vaste qu'infiniment « profond », et la terre au dessous inhospitalière, sans commune mesure.

Si frappante dans les œuvres des débuts, l'énergie des gestes qui traçaient des signes sibyllins se manifeste désormais, maintenant que les fonds neutres ont fait place à un espace véritable, dans le caractère souterrainement panique des compositions. Comment comprendre une telle évolution ? Peut-être en imaginant la lassitude que peut causer l'arbitraire de signes capables de proliférer à l'infini, sans que rien ne se passe sinon, chaque fois, un peu plus ou un peu moins d'élégance



ou d'harmonie. Peut-être en postulant une découverte ou redécouverte de la nature à la faveur des séjours réguliers dans le Midi, à partir de 1968. Peut-être encore, comme le suggère l'étude de Rémi Labrusse, en considérant le rôle qu'a pu jouer la rencontre de Nasser Assar avec le savant iranologue Henry Corbin, en 1972, le peintre se réappropriant alors plus consciemment un héritage culturel qu'il avait tenu à l'écart, mais jamais oublié, pendant une longue période d'« occidentalisation » acceptée et voulue après son départ pour l'Europe. Quoi qu'il en soit, et il est probable que tous ces éléments se conjuguèrent pour conduire au même résultat, ce retour définitif au monde, comme après un rêve, n'a rien de paisible, rien de serein. Et je crois qu'une part essentielle de l'œuvre de l'artiste échappe si l'on ne prête pas attention à l'inquiétude qui la porte et à la tension qu'elle recèle, quand même elle n'offre pas le moindre aspect expressionniste, mais au contraire de subtils et doux accords. Une sorte de violence secrète donc, contre laquelle elle lutte.

Les peintures de Nasser Assar exposées en 1984 à la galerie Georges Fall, à Paris, montraient qu'une nouvelle évolution s'était progressivement accomplie au cours des années précédentes : s'y côtoyaient en effet des œuvres de la famille des grands paysages lointains émergeant souvent des brumes, et d'autres bien différentes où l'on pouvait constater que le peintre avait quitté ses improbables belvédères pour s'approcher de son motif, assez même pour que celui-ci, toujours des groupes d'arbres aux frondaisons mêlées, accapare toute son attention au détriment du monde alentour, à peine suggéré par quelques touches et traits de teintes diluées. Mais si les nuées se sont bien dissipées, pour autant le paysage ne s'est pas découvert dans une image complète. On ne peut oublier l'isolement du motif au milieu de la toile ou de la page, si bien que l'on croirait que l'irréalité des « anciens » paysages, maintenant renoncée, revient tout de même là, sous une autre forme, dans ce rejet du tableau peint de bout en bout, dans cet apparent inachèvement voulu. Toutefois, ce qui importe et frappe davantage est l'usage heureux que l'artiste fait désormais de belles couleurs vives, dans ses huiles et aquarelles, de beaux accords de toutes les gammes de bruns et de verts notamment, depuis l'orangé jusqu'au brun foncé, depuis l'émeraude jusqu'au vert sapin, avec parfois l'ajout de jaunes lumineux et légers, qui auparavant n'appartenaient pas à la palette du peintre. Et l'on peine à imaginer que ces arbres luxuriants aux feuillages radieux, sont d'abord les mêmes, qui paraissaient souvent si sombres, des hauts paysages antérieurs: les mêmes, observés dans les mêmes campagnes. Mais si les atmosphères brumeuses ou crépusculaires ont bien disparu, pour autant ces couleurs intenses ne décrivent pas exactement la nature. À les regarder avec un peu d'attention, on perçoit un excès en elles, une exaltation qui va au delà de ce que les feuillages du plus bel automne nous offrent certains jours, - il suffirait de rapprocher ces œuvres de Nasser Assar de quelques tableaux impressionnistes de Monet ou de Pissarro pour que l'on s'en avise aussitôt.

Ainsi, au lieu d'un espace immense où le regard se perd, au lieu d'étranges météores dispensant l'obscurité ou de froides clartés, c'est un « détail » du monde qui apparaît et fascine, cueilli comme un bouquet et peint comme un feu auprès duquel on vient se réchauffer. Cependant, ce qui pourrait passer pour un changement radical, est en fait une inversion, dont le pivot symbolique serait par exemple un certain arbre qui se détache et s'embrase en un vert soudain très clair au bas d'un grand paysage de 1983.



Ici et là en effet, la réalité de tous les réalismes est superbement ignorée, et la nature, lointaine ou proche, ombreuse ou éclatante, demeure en retrait, inaccessible: elle fait signe, mais les signes qu'elle fait, pour brillants et émouvants qu'ils soient, restent incompréhensibles, comme ceux que le peintre traçait instinctivement au début de sa carrière. On ne voit pas qu'ils parlent d'un arrière-monde ni d'aucun éden, tout au plus semblent-ils se souvenir d'un chaos ou d'un

feu originel, au principe du jaillissement des formes et des couleurs. Entre elles, c'est la même opposition et le même accord, la même tension qu'entre les falaises abruptes et les arbres poussés à leurs flancs, les unes et les autres portés par un même élan ascensionnel.



On ne sait si cet élan procède d'une énergie intérieure, d'un cœur battant du monde, ou de l'attraction exercée par une lumière jamais représentée, un astre invisible, mais il répond assurément à une perception inquiète de l'espace. Une inquiétude de la vacance et de l'infinitude de l'espace que Nasser Assar a d'abord tenté de réduire par le jeu de signes traversant brièvement la surface du tableau; qu'il a ensuite affrontée directement en embrassant du regard de vastes paysages perçus comme à l'état naissant, pleins encore de la confusion des éléments; qu'il a vaincue enfin en ramenant toujours l'étendue à un foyer de couleurs qui en paraît la source: des arbres qui ne sont pas dans l'espace, mais au contraire s'exaltent à créer l'espace, à l'animer autour d'eux. Comme le temps, l'espace n'est peut-être qu'une catégorie trompeuse, que la

peinture aurait vocation à dissiper. On le voit aussi dans certaines rares natures mortes de Nasser Assar : des fruits, de beaux fruits posés sur rien, d'autant plus beaux. À nouveau un fond neutre, parfaitement clair, mais ce n'est plus le vide.

Alain Madeleine-Perdrillat

