



« Hanté par l'invisible »

Si l'Iran natal marque d'une façon l'œuvre de Nasser Assar, on ne saurait dire que ce soit ni dans sa forme ni, *a fortiori*, dans des évocations que ses images rendraient lisibles, mais plutôt dans l'intensité et les orientations mêmes d'une pensée de l'image qui, de l'origine jusqu'aujourd'hui, hante sa pratique et la relie en profondeur à un souci métaphysique. En ce souci, deux intuitions contradictoires coexistent et s'affrontent : un doute sur la légitimité ontologique de la figuration, au sein d'un ordre hiérarchique des réalités où le visible procéderait de l'invisible, en tant que tel autosuffisant, porteur d'une irréprésentable complétude; et le sentiment, pourtant, que les apparences - pour peu qu'un regard contemplatif les laisse se déployer et que l'image se fasse comme l'empreinte de cette contemplation - recèlent en elles le pouvoir de se déchirer, en quelque sorte, et, paradoxalement, sans pour autant rien abandonner d'elles-mêmes, de livrer l'émanation sensible de ce qui dépasse et défait tout sensible. Cette double pensée, d'inquiétude iconophobe et de passion iconophile, le peintre l'a insufflée à des œuvres qui empruntent les voies de la tradition extrême-orientale, parfois, ou de la mimésis occidentale (surtout cézannienne), également. Jamais rien, en revanche, ne s'y trouve qu'on puisse rapprocher directement des arts de l'Islam, auxquels l'Iran a pourtant donné, des siècles durant, par ses tapis, ses céramiques, ses prodigieuses architectures autant que par ses miniatures, les formes les plus éblouissantes : cela pour simultanément célébrer les harmonies infinies du sensible, douant de musicalité la vie de tous les jours, et pour consentir au néant de ces harmonies mêmes, passagères et fragiles enveloppes soucieuses de ne pas se substituer au règne, seul vrai, de l'invisible.

Or il se trouve que cette célébration et ce consentement critique entrelacés, on dirait qu'ils sont la ligne directrice, le principe spirituel d'où viennent les toiles, les grandes aquarelles sur papier, les lavis du peintre, si éloignées en apparence soient ces images de ce qui pourrait ressortir aux traditions de l'Iran. Parmi les indices d'une telle concor-

dance - intime et profonde, au-delà des formes - figure l'importance qu'a revêtue pour l'artiste la rencontre à Téhéran, en 1972, du grand penseur du soufisme shî'ite persan, Henry Corbin, la lecture de ses travaux, l'assistance à ses cours sur l'ismaélisme à l'École pratique des hautes études et l'amitié qui s'en est suivie, jusqu'à la mort du savant orientaliste en octobre 1978. Ce dernier est allé aussi loin qu'il était possible pour épouser de l'intérieur le mouvement le plus spécifique des textes soufis (qu'il a largement contribué, par ses études, à révéler aux Européens) et pour autant il n'a pas renoncé à sa propre identité européenne, notamment sur un plan religieux, mais, au plus profond, s'est au contraire appuyé sur elle, rapprochant la phénoménologie heideggerienne, la pensée mystique protestante et la « philosophie orientale » de Sohrevardi et de ses successeurs, dans l'Iran des XIIe et XIIIe siècles. Symétriquement, le peintre persan a laissé résonner en lui, dans sa complexité et toutes ses subtiles tensions, la crise proprement occidentale de la mimésis, s'est donc pleinement constitué, au plus vif de sa pratique, en peintre occidental à part entière, sans pour autant rien abandonner d'une vision du monde nourrie par un souci du sacré et par un néoplatonisme émanés de la tradition shî'ite. Tel fut peut-être son « secret » : la présence continue et active, comme l'écrit Yves Bonnefoy, de ce « Nasser secret sous le peintre qu'il a choisi d'être », de « ce témoin de la tradition spirituelle sous une, ou plusieurs peut-être, de ses formes ¹ ». Et de là certainement provient le « sentiment filial » éprouvé par lui à l'égard d'Henry Corbin avec lequel, pourtant, les échanges semblent avoir porté moins sur la peinture que, d'emblée, sur la poésie mystique (celle de Hallaj) et sur des notions philosophiques fondamentales comme celle de légitimité ontologique (le « *haqq* » arabo-persan). Il vaut la peine, pour prendre la mesure des implications de cette rencontre, de citer largement ce qu'en a écrit l'artiste lui-même : « Voici que je rencontre un Français, un philosophe de surcroît, occupé à des recherches sur cette tradition à laquelle j'avais tourné le dos. [...] C'est donc en lisant Henry Corbin que certains problèmes de

1. Yves Bonnefoy, « Nasser Assar », *Nu(e)*, Nice, mars 2001, n° 13, p. 20.

l'interprétation et de la compréhension de l'art se sont éclairés pour moi. Ses propos sur les miniatures, dans *Terre céleste et corps de résurrection*, ont éveillé en moi des échos, touché des cordes profondes depuis longtemps silencieuses. [...] Avec Henry Corbin, j'apprenais que la lumière [...] est clarté même, symbole et épiphanie de l'Être lumineux ; plutôt que d'éclairer, elle illumine toute chose de l'intérieur. Elle peut rendre une peinture irradiante et par là renvoyer à l'image d'une source elle-même invisible. [...] A la lecture d'Henry Corbin, je réalise que tout en essayant de rendre le visible je suis peut-être - en tant qu'Iranien - hanté par l'invisible ²».

Ce que vise Corbin, aussi bien dans le grand livre de 1961 qui avait spécialement touché Nasser Assar (livre rebaptisé dans sa seconde édition de 1979 *Corps spirituel et terre céleste* ³) que dans ses magistrales exégèses réunies au début des années 1970 sous le titre *En islam iranien* ⁴, c'est à mettre en évidence la continuité, en Iran (d'abord mazdéen, puis platonicien et shî'ite), d'une pensée des médiations entre les sphères de l'intelligible et celles du sensible. Ces médiations actives prennent la forme de passages incessants d'un monde à un autre, de circulations, de rencontres par lesquelles le sensible vient à l'intelligible et réciproquement: événements spirituels qui sont autant de théophanies, pour reprendre un terme clé de la pensée du savant, où la Lumière des lumières, l'Intelligence primordiale, l'Être en sa pureté et son unicité originelles, se diffracte progressivement et rayonne jusqu'au monde sensible et à l'obscurité de la matière périssable. Pensée des médiations qui est tout à fait étrangère au dualisme qu'on lui attribue communément et qui adopte une structure globale tripartite, distinguant le monde abstrait des concepts, le monde des corps sensibles et, entre eux, un monde intermédiaire, un « intermonde » que Corbin nomme « *mundus imaginalis* » pour traduire la notion arabe de « *'âlam al-mithâl* » et surtout pour séparer clairement cette sphère « imaginaire » de « l'imaginaire » au sens occidental du terme. Contrairement à l'imagination aristotélicienne, en effet, la

puissance imaginatrice qui donne accès au monde imaginal n'est pas un attribut du corps sensible et ses productions ne ressortissent en rien à l'ordre de l'imaginaire, c'est-à-dire de l'illusion ; elles participent au contraire directement au règne de la vérité spirituelle, à laquelle elles contribuent à donner forme et situation: les « images » ainsi produites *situent* la pure lumière des idées dans des formes et, parallèlement, *immatérialisent* la substance matérielle des corps en rayonnement de lumière. Tel est l'horizon vers lequel cheminent nos âmes, dans leur séjour terrestre: tout leur effort y consiste à chercher à reconduire leurs expériences immédiates à leur source authentique, en laissant percer la forme imaginale dans la forme sensible et en tentant de ressaisir le monde corporel dans son ouverture fondamentale à un au-delà où il se manifeste *en tant qu'autre*, baigné dans une lumière théophanique - ce qui se produit dans certains états de contemplation dont l'accomplissement est la vision mystique. Lorsque l'âme s'identifie ainsi purement à sa puissance imaginatrice, ce qui advient ultimement est un surcroît d'intensité de la présence à soi, une épiphanie de la subjectivité s'apparaissant à elle-même en tant que lumière tournée vers la lumière. Si l'image ainsi définie est d'ordre fondamentalement spirituel, elle n'est pas pour autant opposée au *projet* pictural, en tant qu'effort lui-même spirituel, et il arrive à Henry Corbin de l'illustrer par des références aux miniatures persanes ou aux mosaïques byzantines, résultats d'une visée *figurative* étrangère à toute *représentation*, aux antipodes d'une « civilisation dite des images », celle de l'Occident moderne, où l'aristotélisme a vaincu le platonisme et où, par conséquent, « l'image » est livrée à toutes les dégradations, tous les dévergondages d'une Imagination qui a perdu son axe d'orientation et, par là même, sa fonction cognitive ⁵ ». Au contraire, le but du peintre habité par la visée imaginaire sera de faire de sa pratique le premier moment d'un savoir métaphysique, en laissant sourdre dans le rendu de ses perceptions la présence d'un au-delà lumineux où les formes se transfigurent sans se dissoudre, s'immatérialisent sans se désidentifier.

2. Nasser Assar, « Une lampe brûlant avec l'huile d'un olivier... », *Henry Corbin*, éditions Christian Jambet, *Cahiers de L'Herne*, Paris, 1981, n° 39, pages 81-82.

3. Henry Corbin, *Corps spirituel et Terre céleste. De l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite*, Paris, Buchet-Chastel, 1979 [éd. orig. *Terre céleste et corps de résurrection*, Zurich, 1954 et Paris, 1961].

4. Henry Corbin, *En islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques*, Paris, éditions Gallimard, 4 volumes, 1971-1973.

5. Henry Corbin, *Corps spirituel et Terre céleste. De l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite*, op. cit., page 104





C'est donc naturellement en se fondant sur les catégories philosophiques shî'ites de la hiérarchie des essences que Nasser Assar a pu caractériser la situation de ses images, entre le champ des idées pures et celui des strictes apparences, dans ce « monde imaginal » où les Idées viennent fugitivement à la rencontre du sensible et se donnent paradoxalement à *percevoir*, dans leur voilement même en tant qu'idées. Et c'est tout aussi naturellement que Christian Jambet, en élève de Corbin, a pu écrire de la peinture de Nasser Assar qu'elle « part du sensible pour aller vers l'intelligible », rendant « au sensible sa forme intérieure ⁶», et qu'il a pu rapprocher de l'angéologie soufie - c'est-à-dire aussi de « l'esprit d'Attar, de Molla Sadra, de Hafez » - cette « médiation du sensible et de la divinité ⁷». Comment ne pas voir dans la lumière de cette haute pensée, en effet, l'itinéraire emprunté par une peinture où tout se passe comme si des signes abstraits, d'abord désancrés de toute langue, utopiquement attachés à rêver qu'ils pourraient incarner, sans médiation d'aucune sorte, l'absolu, sont allés progressivement à la rencontre de leur sens par la voie de retrouvailles avec le sensible - au risque même de s'y dissoudre ? Comment ne pas entendre l'écho d'une tradition profonde où la philosophie platonicienne a nourri et étayé le feu d'intuitions mystiques radicales, chez un peintre qui n'a cessé d'affirmer que la peinture était pour lui avant tout le moyen qu'il avait reçu du sort pour mener une quête du sens par laquelle seulement l'existence devenait digne d'être vécue ? Une peinture métaphysique ou, pour reprendre à nouveau un mot d'Yves Bonnefoy, « cosmogonique ⁸» ? Sans doute, et cela sous le signe d'un destin qui exigeait du peintre de s'interroger sur la légitimité de toute image au regard de ce qui la dépasse, de ce qui lui échappe, de ce dont elle ne peut que manifester en creux le caractère infiniment irréprésentable et pourtant fondateur de toute représentation. Ainsi prit corps, à travers une longue et humble pratique des images - à travers des images toujours plus humbles, toujours plus consentantes à leur condition intermédiaire et fragile - une vision du monde

qui relève davantage de l'engagement spirituel que de la seule élaboration formelle : « J'ai été élevé dans une tradition qui a certes intégré la pensée des philosophes grecs, mais pour laquelle la Beauté et le Bien sont essentiellement théophaniques », et le peintre ajoute, toujours en se confiant à Jérôme Thélot pour tâcher de caractériser sa quête : « Est-ce une recherche religieuse ou mystique - une sagesse ? -, ce n'est pas à moi de le dire ⁹».

Ceux qui le sentirent, qui le dirent et qui, en cela, aimèrent l'œuvre du peintre furent les poètes. Rien de plus remarquable, en effet, que la réception d'un artiste que le monde de l'art - conservateurs de musées, critiques professionnels, marchands - a certes identifié et parfois soutenu, mais en le maintenant malgré tout dans des marges tandis que bien vite, des poètes et des penseurs, certains parmi les grands de leur temps, ont reconnu en lui un allié substantiel : « Les poètes, reconnaissait Gérard Gassiot-Talabot en 1975, sont les compagnons de ce peintre, [...] témoins attentifs, fraternels et de la même race spirituelle ¹⁰». Le tournant, de ce point de vue, s'est opéré au début des années 1960 : lorsque, parmi les peintres dits « nau-gistes » défendus par le critique Julien Alvard, Herbert Read - lui-même autant poète et écrivain politique que critique d'art engagé en faveur des avant-gardes - remarqua l'œuvre de Nasser Assar à l'exposition *Antagonismes* présentée à Paris au musée des Arts décoratifs, puis lui organisa l'année suivante une exposition personnelle à Londres en saisissant l'occasion pour évoquer l'esthétique de la calligraphie persane ¹¹ ; et surtout lorsque, dans les mêmes années, Nasser Assar rencontra Yves Bonnefoy après avoir lu le recueil publié par le poète en 1958, *Hier régnant désert*. Depuis cette rencontre, Yves Bonnefoy est demeuré celui qui, à la fois par son rayonnement personnel et par son œuvre, a incarné plus qu'aucun autre pour son ami peintre « la recherche du sens », créant en outre pour lui « le milieu qui [lui] manquait ¹² » ; et de fait, bien des écrivains qui, plus tard, ont voulu élucider ce qui les attachait spontanément à cette œuvre se situent, plus ou moins étroitement,

6. Christian Jambet, « Nasser Assar, galerie Georges Fall », *Art Press International*, Paris, mars 1984, n° 79.

7. Christian Jambet, « Nasser Assar, galerie Bellechasse », *Art Press International*, Paris, juillet 1979, n° 30.

8. Yves Bonnefoy, « Nasser Assar », *Nu(e)*, Nice, mars 2001, n° 13, page 20

9. Nasser Assar et Jérôme Thélot, « Entretien sur la peinture », *Nu(e)*, Nice, mars 2001, n° 13, p. 9 et p. 12-13.

10. Gérard Gassiot-Talabot, « Nasser Assar: dans l'été de la pensée sérieuse », *Opus International*, Paris, octobre 1975, n° 57, p. 30.

11. Herbert Read, « On the art of Nasser Assar », Nasser Assar, Londres, Lincoln Gallery, 1961.

12. Nasser Assar, « Le sensible et le sens », Yves Bonnefoy, sous la direction de Jean-Paul Avicé et Odile Bombarde, *Cahiers de L'Herne*, Paris, 2009, à paraître.



en fraternité poétique avec Yves Bonnefoy, à commencer par Philippe Jaccottet - « il est de ces êtres dont vous nourrissent la présence et la fréquentation », écrit de ce dernier Nasser Assar, « ses livres sont de ceux que j'ai toujours à portée de mains ¹³ ». Parmi les amis d'Yves Bonnefoy, Claude Esteban, Pierre-Albert Jourdan, John E. Jackson, Jean-Paul Guibbert, Alain Lévêque, Alain Paire, Alain Madeleine-Perdrillat ou Jérôme Thélot ont aussi regardé et aimé, avec une attention particulièrement intense, les œuvres du peintre. Ce qui n'empêche pas que d'autres voix, dans d'autres régions de l'écriture, se sont fait entendre pour dire leur admiration face à ces images d'inquiétude et de plénitude entretenues : Jean Grenier, le maître de Camus, l'ami de Max Jacob, de Jean Paulhan ou d'Etiemble, qui défendit le peintre (lequel disait éprouver pour lui le même « sentiment filial » que pour Henry Corbin), dans un texte de 1963 où résonne sa familiarité avec la pensée taoïste du vide ; l'Américain Patrick Waldberg, dont les inclinations surréalistes ont été réorientées par sa lecture passionnée de l'œuvre de Plotin, qu'il a rapprochée de Nasser Assar en 1975 ; les poètes Bernard Noël, Paul de Roux ou John Ashbery (lequel, à Paris entre les années 1950 et 1965, y tenait la critique de peinture pour l'édition internationale du *New York Herald Tribune*) ; ou encore la poétesse anglaise Kathleen Raine, rencontrée chez Henry Corbin dont elle partageait les orientations philosophiques néoplatoniciennes, et avec laquelle Nasser Assar a pu évoquer les œuvres de Yeats ou de Blake, auxquelles elle a consacré des études majeures. Au sein de ce vaste réseau, une place particulière doit être réservée à Roger Munier qui, avec Yves Bonnefoy, est certainement celui qui a consacré à l'artiste l'effort spéculatif le plus approfondi et qui, par ailleurs, l'a spécialement touché, par « sa façon d'aborder les problèmes philosophiques en poète et par sa poésie à la limite de la philosophie ¹⁴ ». Dans un long texte de 1979, à l'occasion d'une exposition personnelle intitulée *Icônes* où le peintre montrait une sélection des portraits d'Isabelle réalisés depuis 1968, l'auteur de *Contre l'image*, le traducteur de Heidegger et d'Angelus Silesius, le penseur de « l'espace intérieur » (dans

des termes qui devaient autant au taoïsme et au bouddhisme qu'à la phénoménologie), a reconnu en Nasser Assar un « dé ceux qui laissent espérer un retour, sinon du sacré, du moins de son projet, de son essence, de l'élément préalable à sa venue » ; cet élément qui est, précise-t-il, « le mystère même de l'apparition ou, si l'on préfère, de la parution du réel, forme la plus originelle sans doute du surgissement de tout sacré ¹⁵ ». Pourquoi cette place particulière ? Parce que chez Roger Munier comme chez Yves Bonnefoy, quoique selon des modes distincts, l'alliance de confiance et de soupçon que manifestent les œuvres du peintre à l'égard de l'acte de représentation apparaît, philosophiquement, comme l'expression d'une poétique de la « présence », poétique qui suppose, unies dans un même mouvement, l'adhésion au monde et la conscience critique de son impénétrabilité : « Il montre l'apparence, mais comme en son esquive. Il montre l'esquive. Ce qui échappe à celui qui regarde. Non pas tant ce qui échappe du monde, que le monde en cela même qu'il nous échappe. Le monde qui se dérobe, comme monde qui se dérobe, [...] l'impossible représentation, mais sous nos yeux, comme impossible représentation », de sorte qu'« à l'image a succédé une sorte d'icône de la présence inaccessible ¹⁶ ».

S'il est vrai que presque toujours, au détour de ces textes d'amis écrivains, apparaît leur sympathie pour des pensées non européennes, notamment extrême-orientales, il n'empêche que les catégories conceptuelles qu'ils ont mobilisées appartiennent résolument à l'histoire occidentale de la représentation et, en particulier, à la singulière dialectique qui, née d'un désir de maîtrise des apparences, conduit à retourner ce désir en son contraire, lorsque l'épreuve de la « présence » vient faire lâcher prise aux exigences analytiques du regard inquisiteur : mouvement récurrent de déprise que Jérôme Thélot a pour sa part nommé, à propos de Nasser Assar, « décréation ¹⁷ », tant il semble poussé loin dans des aquarelles, des lavis - surtout des dernières années - où c'est comme si l'artiste, parvenu au cœur des enjeux de la mimésis, les défaisait en effet de l'intérieur, par la grâce très discrète mais très obstinée, très légère

13. Lettre à l'auteur du 14 février 2009.

14. *Ibid.*

15. Roger Munier, « Icônes de Nasser Assar », *Icônes, peintures récentes de Nasser Assar*, Paris, galerie de Bellechasse, 1979, non paginé.

16. *Ibid.*

17. Nasser Assar et Jérôme Thélot, « Entretien sur la peinture », *Nu(e)*, Nice, mars 2001, n° 13, page 16



mais très sacrificielle, d'une sorte de politesse spirituelle : rien que la contemplation d'une touffe d'arbres sur une pente, comme ce à quoi devraient aboutir, pour s'y dissoudre, des siècles de pensée et de pratique de la représentation. Ces arbres sont impossibles à représenter ; ils préexistent à tout regard et s'esquivent quand on veut les saisir. Ces arbres exigent d'être représentés ; ils attendent du regard que ce dernier les constitue dans leur être, les menant à la visibilité. Entre ces deux positions inconciliables oscille infiniment l'histoire - notre histoire - de la mimésis.

Il reste donc à redire ce qui demeure tout de même le plus évident : qu'en dépit d'un enracinement originel dans une culture non-occidentale, cette œuvre est profondément redevable à l'héritage de l'histoire de l'art occidental, héritage visuel et conceptuel que le peintre a aimé, assumé et finalement ressaisi avec une étonnante détermination. Ce qui, aussi bien, doit être resitué dans une histoire collective : celle d'une génération d'intellectuels iraniens qui, à la fin des années 1940 et au début des années 1950, a subi l'effet d'un mouvement résolu d'occidentalisation culturelle, orientation particulièrement sensible au sein de l'université de la capitale, et donc aussi à la Faculté des beaux-arts de Téhéran, où ce qui seul s'enseignait était la tradition académique occidentale, sous des aspects d'autant plus schématiques et mécaniquement répétés que les modèles en question faisaient malgré tout figure, pour ces jeunes gens, de « produits exotiques », d'« importations » où demeurait « quelque chose d'étrange, d'incompréhensible et d'obscur ¹⁸ ». Et quand il s'agissait de penser et d'agir en termes politiques pour s'opposer au pouvoir en place, c'était en sympathisant avec les Jeunesses communistes, comme le fit le tout jeune étudiant à la fin des années 1940, avant de rejoindre l'Occident en 1953 et de décider de ne plus rentrer, sauf pour de brefs séjours familiaux dans les années 1970. Dans cette situation gravement divisée ont grandi et se sont construites des générations occidentalisées, laïcisées, volontairement engagées dans une épreuve de délocalisation mentale où

s'effaçait le lien avec une culture traditionnelle alors en grand danger de désagrégation, c'est-à-dire aussi de durcissement idéologique et, bien sûr, religieux. « Nous n'avions plus de visions », « nous étions des anges déchus à la fenêtre de l'Occident ¹⁹ », se souvient le peintre, pour constater, à l'époque de sa formation académique, l'oubli aussi délibéré que nécessairement douloureux d'un héritage qu'en l'occurrence, son propre père, « *mojtahed* » - c'est-à-dire philosophe et théologien du shî'isme - (et par là déjà lié personnellement à Henry Corbin), avait pourtant transmise à l'origine à son fils : « L'unicité de l'être m'avait été inculquée par l'éducation que je reçus de mon père ²⁰ ». Singulier clivage originel, par le fait duquel un enfant a d'abord baigné dans une « culture de poésie et de philosophie » en quelque sorte immémoriale, propre à son « milieu familial » et ce faisant puissamment « enfouie dans son inconscient ²¹ », puis y a superposé une culture artistique - la peinture, la musique - presque uniquement occidentale, méconnaissant jusque tard dans sa vie les prestiges spécifiques de la « musique traditionnelle persane ²² » autant que des miniatures ou des autres arts visuels de l'Islam.

Ce qui conduit à un second paradoxe : non pas celui d'une peinture qui a secrètement nourri d'une pensée natale des positions esthétiques propres à l'Occident mais celui d'une peinture qui, mue par des expériences véritablement épiphaniques où le peintre éprouve la « brûlure », « l'ivresse ²³ » - ce sont ses mots - d'une identification avec le motif dans son infinie plénitude, recèle pourtant en son fond une nostalgie dont on peut penser que l'exil fut la source. Peut-être ces deux paradoxes n'en forment-ils qu'un : enracinement traditionnel et désancrage moderne ; plénitude et mélancolie. Prenons le premier versant de l'œuvre, celui où des signes plus ou moins calligraphiques flottent sur des fonds en demi-teintes, irisés comme un crépuscule parvenu au point où la nuit va l'éteindre : l'expérience y est évidemment celle d'un voilement, d'une indistinction où ce que l'on poursuit va se perdre, non sans que se déploie un sentiment d'irréparable dont la véhémence,

18. *Ibid.*, page 15.

19. Nasser Assar, « Une lampe brûlant avec l'huile d'un olivier... », Henry Corbin, éd. Christian Jambet, *Cahiers de L'Herne*, Paris, 1981, n° 39, page 81.

20. *Ibid.*

21. Nasser Assar et Jérôme Thélot, « Entretien sur la peinture », *Nu(e)*, Nice, mars 2001, n° 13, page 15.

22. *Ibid.*, page 12.

23. *Ibid.*, page 11.

le pathétique (que marque souvent la violence des mouvements du pinceau) sont bizarrement brouillés par la douloureuse douceur des teintes rompues. Cette douceur, c'est elle qu'ont perçue d'abord des amis du peintre comme Jean Grenier ou comme Patrick Waldberg : « vertigineuse douceur », écrivait même celui-ci, d'un « monde flottant », d'un monde où « la brume donne aux choses un aspect infini », où la lumière indécise « entraîne l'esprit vers les lointains, là-bas, au-delà des sphères perceptibles, là où les éons baignent dans la splendeur du plérôme ²⁴ », et en cela il décelait la continuation d'une lignée à la fois plotinienne et romantique - Novalis, Shelley. Douleur consubstantielle à la douceur, dans laquelle se reconnaît la condition fondamentalement passive de l'exil (celui-ci fût-il voulu). Le peintre lui-même n'a pas renié ces regards, lui qui, reconnaissant « l'ambiguïté » propre à toute image, d'un côté se démarque de la subjectivité malheureuse d'un Caspar David Friedrich, dans la peinture romantique allemande, mais de l'autre se dit « sensible à l'aspect mélancolique de l'art en Occident » ; demande que « l'image suggère le tout » et « puisse manifester l'unicité de l'être » mais se reconnaît enchaîné à la « manifestation fragmentaire » du monde ; adhère aussi passionnément à l'ici-et-maintenant épiphanique de l'arbre dans la lumière qu'à « l'errance hivernale » des brumes ²⁵ (là où s'exprime à la fois l'épreuve d'une dérive et l'espoir d'une naissance). La suite de l'œuvre - son second versant, revenant au travail sur le motif - n'a pas oublié cette complexité, ces contradictions, entre mélancolie et plénitude : dans les grenades qui rappellent le pays d'enfance mais sont privées de fond, dans les lointains fondus de paysages de montagnes provençales étrangement orientalisées, dans la lumière d'automne et la fragmentation flottante des bouquets d'arbres obstinément (d'aucuns diraient obsessionnellement) poursuivis depuis deux ou trois décennies, il semble qu'on ne sache jamais si ce qui prévaut est l'angoisse de la perte ou l'émerveillement du surgissement du monde, si la célébration de la gloire du dehors l'emportera ou non sur la déploration de son irrémédiable évanescence, de son

insurmontable éloignement - « arrière-pays qui s'absente », comme le remarque Livane Pinet, « pays natal de Nasser Assar qui exerce ainsi une réserve ²⁶ ». Au total, le sentiment de l'exil ne se sépare pas, chez l'artiste, d'une pensée de l'impermanence : la spéculation philosophique se trouve marquée au sceau d'une douleur intime, logée au creux d'une histoire individuelle et collective déchirée. Et même : c'est comme si la formulation ontologique de l'ambivalence des images, sur un mode impersonnel, était aussi une manière de voiler, par pudeur, par secrète retenue, l'épreuve personnelle de distances intérieures. Que l'on ne puisse décider si ce qui vient au regard relève de l'ordre des apparitions - fugitives, trompeuses même - ou de l'apparaître - glorieux, absolu -, que les impressions qui en résultent hésitent constamment (vertigineusement) entre l'illusion fantomatique et l'avènement cristallin de l'être en sa plus pure structure, c'est-à-dire aussi entre l'expérience de submersion heureuse et l'expérience de séparation malheureuse, n'est-ce pas l'aboutissement d'un cheminement par lequel une conscience créatrice, reconnaissant le travail de vérité à l'œuvre dans ses blessures les plus profondes, a su les reformuler sur le plan de l'universel ?

Rémi Labrusse

24. Patrick Waldberg, « Nasser Assar », *Nasser Assar*, Montpellier, galerie Hélène Trintignant, 1975, non paginé.

25. L'ensemble des citations de la phrase sont tirées de Nasser Assar et Jérôme Thélot, « Entretien sur la peinture », *Nu(e)*, Nice, mars 2001, n° 13, pages 7-16.

26. Livane Pinet, « A la lumière des aquarelles », *Nu(e)*, Nice, mars 2001, n° 13, pages 35-36.



Texte : © « Hanté par l'invisible » par Rémi Labrusse, 2009.
Photographies : © Michel Nguyen, galerie Christophe Gaillard, Paris, ADAGP.

Sans titre, 1961