

Avec qui ? A propos de qui ?

Musée des Beaux-Arts de Lyon - 2004

Christian Briend commissaire de l'exposition

Textes autour des oeuvres du Musée et revisités par Pierre Buraglio

D'après ... " Le jongleur de Bourges "

Que voit-on ? Une feuille de calque, plane, lisse. Un corps peu à peu émerge à sa surface, prend un visage, se réchauffe, s'anime et se met à danser. Cependant, quelque chose nous trouble. Que nous dit ce personnage, dont le regard referme un jeu de triangles sur lui-même, sinon qu'il n'a rien à voir avec nous ? Entre l'œil et le genou ce regard nous rejette dans une extériorité irréductible : une quête se tisse entre l'œuvre et le spectateur mais elle se joue sur le mode de la réceptivité.

Dans cette épiphanie, rien, pourtant, de spectaculaire. L'œuvre met en scène sa propre naissance : la construction se donne à voir, à lire dans le mariage des lignes, le jeu des ombres et des valeurs. On cherche Pierre Buraglio, mais l'œuvre elle-même semble nous dire qu'on ne le trouvera peut-être pas ; effacement de l'artiste, refus de tout lyrisme, la revendication singulière de modestie se lit aussi dans le choix du sujet : ne s'agit-il pas d'une simple étude technique, d'une analyse de composition des volumes, avec les trois balles du joueur, qui dessinent un éventail ? Le travail de l'artiste met en question la représentation elle-même, en mettant en abîme la notion de cadre, il joue un jeu ambigu par la mise en rapport d'un travail de réduction d'un objet tridimensionnel, de l'œuvre sculptée au dessin, avec le souci méticuleux du rendu du cadre, dont il restitue les reliefs, les échancrures.

- C'est peut-être là que se situe l'enjeu de ce travail : renouer avec le dessin, avec l'icône ; se mettre devant un chevalet et dessiner, dessiner pour désapprendre, pour prendre ses marques, et regarder, différemment ; dessiner et s'appropriier ; dessiner - abstraire.



## D'après... un Saint Sébastien du XVe siècle

Entre-deux. Entre une première version au fusain et une huile sur porte - une évocation du saint sur papier calque. De la statuette originale, Pierre Buraglio a gardé les lignes de force, arêtes du corps du saint. Simples traces du volume original, simples traces suffisantes à convoquer sa présence. Ou comme son apparition iconique à la surface du calque-écran.

Buraglio ne l'ignore pas, qui joue avec la tradition de pure frontalité du corps de Sébastien, et sa représentation sur support calque, support privilégié de l'artiste pour sa qualité à faire écran. Et à la surface du calque, Sébastien campe son corps dans une proximité absolue, y affleure comme une ombre bleue. Une proximité dans laquelle il se dérobe encore. Une proximité dans laquelle la puissance de l'apparition négocie avec sa propre disparition. Le jeu de l'ombre et de sa contingence étant poussé jusqu'à faire apparaître derrière le saint l'ombre que la statue porte sur le mur du Musée...

Mais le dessin se fait ascèse : Buraglio y enlève justement tout supplément de dessin. Aussi son Sébastien n'a-t-il pas de visage.

Et c'est indifférent.

Car ce n'est pas le visage de Sébastien qui le nomme, mais son corps, le mystère de son corps de martyr, indifférent à sa nudité, aux flèches qu'on lui décoche, aux regards qu'on lui porte. Il est l'indifférent, le résistant. C'est au cutter que Buraglio lui fit un sort, à ce visage, à sa figuration impossible. Une élosion qui ne dit rien autre chose que cette volonté de ne pas surindiquer (comme Racine disant à son fils qu'il est inutile de signer ses lettres, qu'un père reconnaît l'écriture de son fils). Inutile de signer ce corps d'un visage. On le reconnaîtra, on le nommera Saint Sébastien, ces quelques traces y suffiront.

Voilà un martyr qu'on n'aura jamais autant dévisagé.



## D'après... Honoré Daumier

Le travail de Buraglio épingle des figures extraites de leur contexte, non identifiables : détournement du type par effacement du référent. Dans cet ultime avatar, la série est incomplète (il n'y a plus que 7 figures) : Buraglio poursuit à la fois le travail de l'oubli (on n'identifie plus les cibles aujourd'hui, à part Guizot), et de la dégradation inévitable de ces parlementaires. Avatar, parce que l'oeuvre connaît une ultime mutation en s'incarnant picturalement. Buraglio prolonge l'histoire de la série des 36... "l'oeuvre n'est pas à l'abri du monde"... Dès lors, il est très significatif qu'il ne s'attaque pas aux terres coloriées originales, manipulées par Daumier, mais aux bronzes du Musée de Lyon: avec les bronzes, on perdait de vue les modalités qui caractérisaient la série de Daumier, on croyait à un travail d'atelier. Rupture, avec Buraglio, qui ré-infléchit son travail dans le sens de celui de Daumier, en ayant recours à des papiers découpés (comme les dessins griffonnés par les écoliers dans les marges de leurs cahiers); à un trait qui donne une vision épurée des visages très travaillés de Daumier; à des couleurs "basiques", "industrielles" mais vives (d'autant plus qu'il s'agit d'un prélèvement : des chemises en carton découpées).

La sérialisation elle aussi participe de cet effet, puisque la sérigraphie renvoie au photocopillage, mode d'une reproduction très rapide et infinie. Buraglio poursuit la série et l'affiche, puisqu'il met en abîme l'effet de série. Chacun des Parlementaires devient série. Echo à l'histoire, puis réflexion sur la caricature, et sur une réécriture possible à l'heure de la diffusion plus que massive, incessante, des images.

Caricaturer = imiter, représenter en grossissant le trait pour créer un type. A sa façon, la série stigmatise les stéréotypes. On a une sorte de tableau de chasse, inventaire d'une population : tant d' "individus" du type x, tant d'"individus" du type y ... Daumier frappe en soulignant une qualité, Buraglio, une quantité. Séries : jeu des 7 erreurs... différence et répétition. Sur plusieurs figures, on voit en transparence qu'elles sont tracées sur du papier déjà utilisé ou oblitéré. Les couleurs permettent d'établir des correspondances entre les séries ou d'en isoler d'autres. Avec Buraglio, on revient à la couleur, on revient à Daumier.



Lithographie. atelier Claude Buraglio-Pessione, imprimeur

## D'après... Guido Cagnacci

D'emblée notre regard se porte sur un détail perçant : la rencontre de la dague et de la chair, la sensation froide d'une mort imminente. Les trois moments isolés qui fixent cette scène dans l'urgence encadrent comme un second support, ce que l'on suppose être l'œuvre achevée; ils apparaissent dès lors au spectateur comme autant de moments de sa composition. Mais ces détails sont d'une nature toute particulière. Non pas esquisses du tableau, brouillons inachevés d'un travail préparatoire, lesquels seraient eux-aussi destinés à la mort, ces détails sont parties de l'œuvre. Par là, Pierre Buraglio nous donne à voir non seulement l'acte d'appropriation dans sa matérialité ("Avec qui ? A partir de qui ?") mais aussi le mouvement même d'une œuvre devenue sienne.

Deux moments indissociables s'articulent: la matérialité, rendue visible par le coupé-collé de papiers sur un calque diaphane; le mouvement, rendu explicite par la focalisation des détails; Pierre Buraglio met en œuvre cette articulation, ou plutôt en "désœuvre", en effaçant à plusieurs endroits les limites des cadres. Illimitées, les œuvres ne prennent pas fin. Le mouvement est alors permanent qui mène des détails (mais le sont-ils encore ?) à Lucrèce. Montrer l'articulation de ces moments, c'est soutenir le rythme par lequel une œuvre se donne à nous dans l'enchaînement de ses formes.

Ce rythme mystérieux consiste ici en l'abandon lascif que Lucrèce fait d'elle même. Entre la mort imminente que laisse présager la dague et le geste sensuel d'un corps qui se courbe de plaisir ou de douleur, le lien se fait grâce à des détails, qui ne se focalisent pas sur un point particulier, mais bien au contraire, se meuvent d'eux-mêmes, rendant ainsi compte du regard du peintre et, en lui, du spectateur. Ce n'est pas une image fixe qui est peinte mais un Acte dont la violence est démultipliée par les détails, pur mouvement, pur rythme. Œuvre littéralement dépliée en ses moments poétiques, cette Lucrèce se donne donc, ou plutôt s'abandonne, non en une posture fixe et sans vie, mais en une danse picturale empreinte à la fois de mort et de plaisir. Abandon de la figure mythique, entre douleur et sensualité. Abandon de l'œuvre de Cagnacci aux mains de Pierre Buraglio entre lesquelles elle acquiert une tout autre dimension expressive. D'emblée notre regard se porte sur un détail perçant : la rencontre de la dague et de la chair, la sensation froide d'une mort imminente. Les trois moments isolés qui fixent cette scène dans l'urgence encadrent comme un second support, ce que l'on suppose être l'œuvre achevée; ils apparaissent dès lors au spectateur comme autant de moments de sa composition. Mais ces détails sont d'une nature toute particulière. Non pas esquisses du tableau, brouillons inachevés d'un travail préparatoire, lesquels seraient eux-aussi destinés à la mort, ces détails sont parties de l'œuvre. Par là, Pierre Buraglio nous donne à voir non seulement l'acte d'appropriation dans sa matérialité ("Avec qui ? A partir de qui ?") mais aussi le mouvement même d'une œuvre devenue sienne.

Deux moments indissociables s'articulent: la matérialité, rendue visible par le coupé-collé de papiers sur un calque diaphane; le mouvement, rendu explicite par la focalisation des détails; Pierre Buraglio met en œuvre cette articulation, ou plutôt en "désœuvre", en effaçant à plusieurs endroits les limites des cadres. Illimitées, les œuvres ne prennent pas fin. Le mouvement est alors permanent qui mène des détails (mais le sont-ils encore ?) à Lucrèce. Montrer l'articulation de ces moments, c'est soutenir le rythme par lequel une œuvre se donne à nous dans l'enchaînement de ses formes.

Ce rythme mystérieux consiste ici en l'abandon lascif que Lucrèce fait d'elle même. Entre la mort imminente que laisse présager la dague et le geste sensuel d'un corps qui se courbe de plaisir ou de douleur, le lien se fait grâce à des détails, qui ne se focalisent pas sur un point particulier, mais bien au contraire, se meuvent d'eux-mêmes, rendant ainsi compte du regard du peintre et, en lui, du spectateur. Ce n'est pas une image fixe qui est peinte mais un Acte

dont la violence est démultipliée par les détails, pur mouvement, pur rythme. Oeuvre littéralement dépliée en ses moments poétiques, cette Lucrece se donne donc, ou plutôt s'abandonne, non en une posture fixe et sans vie, mais en une danse picturale empreinte à la fois de mort et de plaisir. Abandon de la figure mythique, entre douleur et sensualité. Abandon de l'oeuvre de Cagnacci aux mains de Pierre Buraglio entre lesquelles elle acquiert une tout autre dimension expressive.



### D'après... Francisco de Zurbaran

"Je sais varier quand je le veux" (N. Poussin, cité par P. Buraglio in *Le pêcheur à la ligne*).  
Que reste-il du Saint François de Zurbaran ? Tout est découpé, décalé : le corps du Saint est amputé et décentré ; il est cantonné à gauche du panneau. Le centre, c'est le vide, un fond bleu. A l'amputation s'ajoute la décapitation: le recouvrement blanc de la partie supérieure de la porte suggère un recouvrement du visage. Occulter la face, c'est occulter le côté daté du tableau de Zurbaran, son inspiration "très catholique". Mais cette occultation masque aussi le face à face extatique avec Dieu, et supprime ainsi la dimension religieuse - le statut d'icône du tableau de référence. Quant à l'ombre, elle est agrandie et juxtaposée au corps comme figure à part entière. Figure et historia sont donc ici malmenées. Destruction, déconstruction ? Il s'agit plutôt de l'intervention d'un regard autre: car choisir une porte pour support, c'est inviter à pénétrer l'oeuvre de Zurbaran, matérialiser un seuil et un angle de vue ; c'est la violence inhérente à toute "opération de peinture dans la peinture" (*Le pêcheur à la ligne*), au sens chirurgical : ouvrir, disséquer, retirer, recoudre.

Dans ce travail "d'après", il s'agit d'un autre face à face. Le Saint de Zurbaran est le reflet de Dieu, miroir qui réfléchit Sa lumière; dans celui de Buraglio, la juxtaposition des figures constitue le nouveau centre d'intérêt; car ici, nous avons droit à l'original et au double, tandis que chez Zurbaran, seul le reflet mystique nous était donné à voir. Le décadrage inverse la promesse d'éternité du Zurbaran: cette porte a des allures de memento mori, plus que de portrait. "Tu es poussière et tu redeviendras poussière" : poussez la porte pour voir l'envers du décor. Le décadrage recadre en renversant, et si Pierre Buraglio dédouble le Saint, il invite aussi à dédoubler le Zurbaran, comme un miroir qui réfléchit à l'envers : variation du miroir, partition de la mort, son néant silencieux.

Car il s'agit bien d'une porte silencieuse, où recouvrir est refus de raconter. Lignes et couleurs n'en ressortent que mieux, une tendance à l'abstraction qui appelle la participation du spectateur : deux moitiés de figures de part et d'autre, deux angles en forme de V. Dans la géométrie des lignes, la figure principale est la croix. Le travail graphique est souligné par le bleu qui fait valoir l'ocre, le noir: équilibre. Le recadrage violent opéré par un regard neuf récupère ainsi la spiritualité du tableau de Zurbaran ; en désacralisant figure et historia, Buraglio sacralise le support et invite à une véritable contemplation.

