De la forme vers la couleur: la peinture à dessein

Yves Guignard

« Approchez, vous verrez mieux ce travail. De loin, il disparaît. Tenez ? là il est, je crois, très remarquable. »

Honoré de Balzac,
Le chef-d'œuvre inconnu, 1855

À L'EXTRÉMITÉ DE L'EXPOSITION, on trouve une organisation de tableaux représentant des fenêtres, disposés les uns sur les autres, comme autant d'éclats colorés reconstituant une façade gothique contre un mur de béton gris (ill. 11). La forme ogivale des « fenêtre » y fait songer, tout du moins. Quant aux autres œuvres, elles sont abondamment colorées mais ne représentent plus rien. Tel serait en deux lignes une description possible du travail d'Adrien Jutard présenté à Lausanne entre les mois de mars et juin 2016, au rez-de-chaussée de l'Anthropole, bâtiment de la Faculté des Lettres de l'Université, dans l'espace du Cabanon.
Le choix de cet accrochage en un endroit précis, mis en scène de la sorte, est conscient. Il permet de donner lieu à une discussion sur la fenêtre comme motif sur laquelle nous reviendrons. Cela dit, il semble plus important ici de se pencher pour commencer sur la formulation négative de l'observation : « abondamment colorées, mais [qui] ne représentent plus rien » !
L'origine même de l'exposition puise à cette source d'abstraction. Une chance était à saisir à travers la présentation du travail de l'artiste de parler librement de dessin et de formes, de peinture et de couleurs, indépendamment de toute représentation et de toute thématique imposée par une figure. Ce texte est l'occasion de revenir sur ce travail.
Le parcours d'Adrien Jutard part du dessin pour aller vers la couleur qu'il exploite et rend avec un rare degré de maîtrise, dans son éclat, sa pureté, sa dynamique. Retraçons les étapes de cette conquête de la couleur par l'artiste en prenant le parti de l'inscrire dans une histoire de la fascination exercée par la peinture/pigment/éclat/couleur.

Haut en couleur – histoire d'une obsession

On ne dit pas « haut en couleur » comme on dit « haut dans les tours » en parlant d'un moteur à explosion ; car dans ce dernier cas, on pense à l'excès, à la proximité de la limite. Il serait plus convenable d'en « redescendre » en passant la vitesse. Il est remarquable que l'expression, concernant la couleur, ne soit pas particulièrement outrancière ou excessive. La couleur est panache admirable, exubérance bienvenue. Être haut en couleur est valorisé aujourd'hui sans équivoque. On n'y trouve rien à redire. Il n'en a pourtant pas toujours été ainsi.

12. Sans titre | 94 cm x 67 cm | 2016

La caractéristique de la Renaissance – par-delà ses génies particuliers et l'abondance de ses chefs-d'œuvre – a été d'opérer une distinction entre les artistes et les artisans. Les premiers furent distingués, sortis du lot, au moment où Giorgio Vasari place leurs disciplines respectives (peinture, sculpture, architecture) sous le signe du « dessein »[1]. Ils entrent au moyen de ce nouveau patronage dans la catégorie des lettrés, des intellectuels, des penseurs, ils ne sont plus simples travailleurs de leurs mains. On crée pour les rassembler non plus des corporations, mais des académies.
Le dessin, qui se confond avec le dessein, est à cette époque un instrument de la pensée. Il acquiert une primauté d'autant plus grande que la couleur est alors suspectée de n'être qu'un outil de séduction, de distraction qui va nuire à l'idée pure et embrouiller le regard. La sensualité de la couleur est pointée du doigt, ce qui va lui conférer une réputation sulfureuse et va lui coller à la peau durant plusieurs siècles.
Il faut attendre le romantisme, les géniales intuitions de Delacroix et la plume de Baudelaire pour donner définitivement ses lettres de noblesses à la couleur. Ce dernier affirme ainsi dans son Salon de 1846, à la fin du chapitre III « De la couleur » : « Les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstracteurs de quintessence. Les coloristes sont des poëtes épiques. »
Laissez-vous en conter, il n'y a guère de mal à cela, semble dire le critique ! Une génération plus tard, les impressionnistes avaient tout simplement laissé tomber la ligne du dessin pour ne s'exprimer plus que par la peinture, la lumière, la couleur. En parallèle, le rapide développement de la photographie signifiait la fin d'une époque – les peintres ne se sentaient plus investis du devoir de copier fidèlement la nature, d'autres pouvaient s'en charger à leur place. Ils pouvaient s'occuper d'autre chose que de représentation et se dédier à la lumière et à la couleur.
Les stades de l'abstraction sont franchis au fur et à mesure que la couleur l'emporte sur le dessin. Il n'est plus question alors que de perceptions plus ou moins altérées de ce que l'image représente encore. À partir du moment où l'artiste, ou le public, accepte de se laisser davantage charmer par la couleur que par l'image, la voie est ouverte irrémédiablement vers l'abstraction. Et ce processus s'amorce par ailleurs très tôt.
Deux citations laissent percevoir combien la fascination pour la peinture à travers la matérialité et la couleur s'étire à travers les âges bien avant l'apparition des premiers tableaux dits « abstraits ».
Dans son salon de 1763, Diderot évoque à propos de Chardin :

> C'est celui-ci qui entend l'harmonie des couleurs et des reflets. […] On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile ; ailleurs, une écume légère qu'on y a jetée. Rubens, Berghem, Greuze, Loutherbourg vous expliqueraient ce faire bien mieux que moi ; tous en feront sentir l'effet à vos yeux. Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit.

Huysmans dans « Certains » (recueil publié en 1889) reproduit un compte-rendu d'une exposition dans les galeries du quai Malaquais écrit deux ans plus tôt :

> Le Goya : un écrasis de rouge, de bleu et de jaune, des virgules de couleur blanche, des pâtés de tons vifs, plaqués, pêle-mêle, mastiqués au couteau, bouchonnés, torchés à coups de pouce, le tout s'étageant en taches plus ou moins rugueuses, du haut en bas de la toile. On cherche. Vaguement on distingue, dans le tohu-bohu de ces facules, un jouet en bois de la forme d'une vache, des ronds de pains à cacheter, barrés de noir, surmontés de trémas bruns ; puis, en montant, des guillemets et des points, toute une ponctuation de couleur aérant un page de couleur fauve. On se recule, et cela devient extraordinaire ; comme par magie, tout se dessine et se pose, tout s'anime. Les pâtés grouillent, les virgules hennissent, des torréadors apparaissent, brandissant des voiles rouges, s'efforçant, se bousculant, criant sous le soleil qui les mord. […] et ces écrasis de palette, ces frottis de torchon, ces traînées de pouces deviennent une pullulente foule qui s'enthousiasme, invective, menace, pousse d'assourdissants hourras. C'est tout simplement superbe ! — Et, dans ce margouillis, de nettes figures sortent : ces trémas, ce sont des yeux qui pétillent ; ces barres, des bouches qui béent ; ces guillemets, des mains qui se crispent.

1 La confusion entre dessin et dessein est ici importante puisque leur distinction sémantique et orthographique n'existe pas alors (pas plus que dans l'italien disegno), ce sont deux faces d'une même médaille.

Par la suite, combien de ces artistes ont joué de la couleur, usant d'une touche de plus en plus libre, parfois alambiquée, mais toujours au service de celle-ci, durant un demi-siècle où tout bascule (1880-1930), que l'on pense à Cézanne, Monet, Van Gogh, Seurat, Bonnard…
L'exemple de ce dernier est d'autant plus pertinent qu'il va élaborer davantage que ses confrères tout un arsenal de moyens pour contrarier l'œil, notamment par le dessin, avec pour finalité de valoriser encore davantage la couleur. Jean Clair l'observe dans le texte qu'il lui consacre[2] :

> La perspective chez Bonnard n'est pas fixe. À partir d'un point, qui peut souvent s'identifier au centre de la toile, où les choses sont vues normalement au regard, l'espace s'ouvre, se déploie, se déplie comme une feuille de papier froissée qu'on aplatirait de la main, et bascule ainsi vers le bas et les côtés. […] Tout conspire pour soustraire les choses au vide de l'espace, pour les protéger de l'aspiration d'une vue perspective ; la mobilité de ce regard qui les balaye de haut en bas avec attention […] les recueille pour les redisposer dans un espace sans fuite, toutes semblablement proches, toutes équivalentes.

Ce qu'obtient donc le peintre avec ce dispositif, c'est une mise à plat, mise au plan, de tous les objets représentés : on ne pénètre plus dans le dessin/dessein, on reste sur le seuil car l'artiste l'a décidé ainsi. Intervient ensuite la couleur avec des dispositifs semblant contrarier de la même manière la vision perspective, les tons chauds qui avancent vers l'œil sont placés derrière et les froids qui reculent au premier plan ! Ceci pour aboutir à ce qu'on ne trouve chez Bonnard plus aucun relief, plus de modelé, mais simplement des évanescences lumineuses dans lesquelles notre regard se perd au loin dans un enchantement optique. Il a tout mis à plat pour créer une vibration lumineuse sans commune mesure, dématérialisant la couleur, il nous permet d'entrer dedans. De là, un seul pas à franchir pour se rendre aux Etats-Unis et constater que la génération suivante reproduit simplement ces effets, en les radicalisant.

> Rothko utilisera des dispositifs semblables, jusqu'à faire de son œuvre la recherche exclusive de cette pulsation lumineuse que Bonnard avait ici atteinte, et qui est due non seulement à la saturation des tons et à la loi du contraste simultané des couleurs, mais qui est due aussi à la touche et aux glacis[2].

Rothko se situe ainsi sur la même ligne, avec une obsession semblable. Il assume simplement une autre échelle, et une voie plus immédiate vers son objectif. Si Bonnard tord la figuration et use de détours en vue de nous faire entrer dans la couleur, Rothko dispose un champ qui ne représente plus rien (ce pourrait tout aussi bien être une piscine), qui est limité à quelques couleurs et il nous invite à entrer dedans. Pour nous en simplifier l'accès, il travaille de très grands formats.

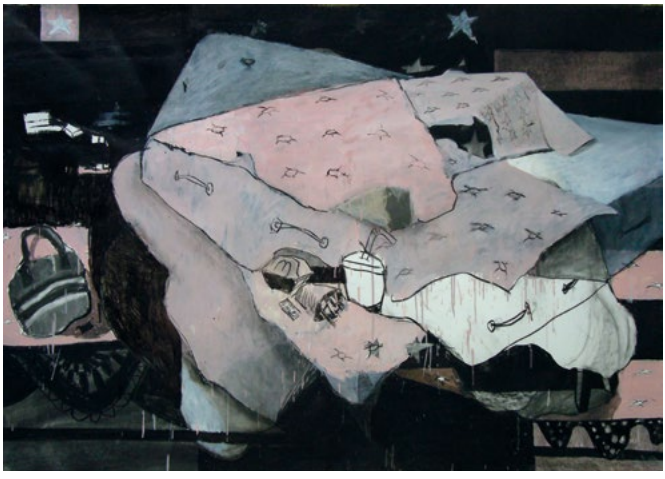
Considérations techniques

Le tableau historique brossé ici a pour but d'inscrire un certain type de travail actuel, celui d'Adrien Jutard, dans une continuité de représentation, de perception et de goût. Pour baliser la voie choisie, il convient de penser en parallèle quelques moments d'une histoire de l'évolution des techniques.
La diffusion de la peinture à l'huile au XIV^e^ siècle révolutionne les manières de peindre puisqu'elle permet de consacrer plus longtemps au travail, pour un résultat plus précis, plus profond, plus brillant. La peinture ne séchant plus aussi rapidement qu'auparavant, on peut expérimenter davantage, on peut rattraper ses erreurs, amplifier les effets. Interviennent ensuite les glacis, ces couches transparentes où le liant l'emporte sur le pigment. Apposés sur la couleur, ils augmentent, par un phénomène optique de réflexion de la surface, son effet de profondeur. Aussi faut-il toujours penser qu'au-delà de l'idée d'un certain type de champ coloré, il faut posséder les moyens techniques de le faire vibrer. Il n'est pas banal que le bleu d'Yves Klein n'est en aucun cas l'invention d'une couleur. Le bleu outremer préexiste la naissance de l'artiste niçois. Ce qu'il dépose en mai 1960 comme brevet sous l'enveloppe Soleau no 63471, c'est une for-

2 Jean Clair, *Bonnard*, Paris, Hazan, 2006, pp. 42-43.







13. Morning | 120 cm x 168 cm | 2008

14. Evening | 120 cm x 168 cm | 2008



15. Atelier Ansicht 1 | 190 cm x 270 cm | 2008

mule. Concrètement, elle décrit un nouveau liant constitué d'une pâte fluide originale, substituée à l'huile traditionnellement utilisée en peinture, et qui permet de fixer le pigment bleu outremer no 1311. L'apport d'Yves Klein n'est donc pas un type de bleu mais une manière de le donner à voir, de le révéler et partant, il s'agit d'une nouvelle expérience sensorielle.
Plus récemment, on sait depuis fin février 2016[3] que Anish Kapoor a acquis les droits exclusifs pour le *vantalblack*, une peinture ultra-noir développée à des fins militaires qui absorbe la lumière à hauteur de 99,96% rendant invisible tout objet qui en est recouvert. Cette acquisition par l'artiste britannique en vue d'en faire des œuvres va certes vers la négation de toute couleur mais en même temps l'objectif sous-jacent consiste, comme n'importe quel champ coloré, d'affecter la perception visuelle et émotionnelle du regard qui y plonge. À ce titre, on est bien dans un cheminement voisin. Les exemples pourraient être multipliés d'innovations technologiques au bénéfice d'une meilleure expérience de la couleur et que les peintres s'approprient quand ils ne les inventent pas.
Nous distinguons donc deux grands flux diachroniques dont nous avons décrit la progression au moyen de quelques jalons : tout d'abord la fascination, croissante tout au long de l'histoire, pour la couleur qui aboutit notamment au travail des champs colorés, et ensuite la succession d'innovations techniques – appropriation de nouveaux matériaux ou plus exactement nouvelles manières de les lier et les révéler – ayant permis une expérience visuelle toujours plus intense.
Le travail récent d'Adrien Jutard se déploie précisément à l'intersection de ces deux continuums, il est irrigué par eux tout en constituant une nouvelle étape de leur progression, en proposant une nouvelle interprétation de leur tradition.
Il y a une inventivité propre à l'artiste qui lui permet ce dialogue d'égal à égal. Le pigment est chez lui manipulé dans une pureté maximale et mélangé avec des solvants qui confèrent un caractère très liquide à sa peinture (ill. 22). La couleur enfin n'est pas apposée sur une toile[4] mais sur des surfaces imperméables, en bois ou en aluminium. La peinture est donc conservée dans son énergie liquide et dans son éclat originel sans subir d'altération au contact du support. Par après, Jutard fixe avec des laques de résine la couche ainsi obtenue, en même temps que la tache, la forme, le dessin, la coulure qui résulte de son geste. La résine en séchant déploie une nouvelle couche imperméable, et l'opération peut alors se répéter, une fois, deux fois, et même davantage. À la fin du processus, les tableaux se révèlent dans une succession de pures couleurs dont il est impossible de savoir exactement combien de couches les définissent. Ils possèdent une porosité et une profondeur exceptionnelles, autant qu'un éclat et un dynamisme peu communs.
Notre regard en tant que spectateur glisse d'une couche à l'autre, se fraie un chemin dans un labyrinthe aquatique ou nébuleux avec des plans solides ici et là, où la couleur est plus saturée.
On peut songer à des travaux comme ceux de Pierre Soulages, de la période la plus colorée, entre les années 1960 et 1980, où, sous une couche de noir, du bleu ou du rouge apparaissent parce qu'un grand geste de « raclage » de la couche supérieure est venu les dévoiler. Même tramage, interpénétration et concurrence entre les strates dans les tableaux abstraits de Gerhard Richter pour lesquels il enduit de couleurs un grand racloir qu'il étire sur la toile, verticalement, horizontalement, ajoutant et enlevant des couleurs à chaque passage jusqu'à obtenir un inextricable système de couches concurrentes en dialogue. Dans ces deux derniers exemples, le caractère mat et l'épaisseur des couleurs nous situent bien loin des partisans des champs colorés et de la vibration lumineuse décrite plus haut. Leur parenté est autre, mais pas moins pertinente. On pourrait ajouter à cette famille, le danois Per Kirkeby qui a marqué Jutard ou, d'une génération plus proche de lui, l'Allemande Katharina Grosse quand elle travaille sur toile.
Les effets obtenus par Adrien Jutard cumulent – et c'est là leur grande qualité – la porosité d'une couleur exceptionnelle, sur laquelle les couches de résine agissent comme un glacis, et une concurrence des strates entre et à travers lesquelles l'œil ne résiste pas à la tentation de se faufiler, curieux, avide.
C'est par excellence, la force de la série des *Réparations* (ill. 9) qui jouent plus que jamais le jeu des champs colorés. Nulle forme ici pour arrêter notre œil ou le focaliser. Seules des nébuleuses de couleur se cherchant et se chassant. C'est que la visée de ce travail est circonstancielle et ne peut

3 Article dans le « Dailymail » du 27 février 2016, http://www.dailymail.co.uk/news/article-3467507/Artists-war-sculptor-given-exclusive-rights-purest-black-paint-used-stealth-jets.html

4 Travailler ainsi la couleur et jouer de son absorption dans la toile eût été un choix possible mais possédant déjà sa propre tradition qui passe par Morris Louis pour aboutir à Peter Doig ; il n'est nullement question de cela ici.

se comprendre que dans son dialogue avec l'architecture. Dans ce dernier cas, la forme n'est purement et simplement que celle délimitée par le bord découpé du panneau de bois. L'artiste ayant procédé à ces découpes en fonction de l'architecture, elles s'y intègrent parfaitement. L'effet extérieur se joue donc de la limite entre la gommette superficielle, le rapiècement coloré sur le tissu mural, et la nouvelle fenêtre qui le perce, où notre œil s'évade, attiré vers la profondeur du champ.

Miroitement et dessin retrouvé

Gerhard Richter a exploré avec brio un tel éventail de techniques et obtenu des résultats si divers que nous pensons à nouveau à lui au moment d'évoquer une autre caractéristique de la peinture d'Adrien Jutard, puisque cette dernière reflète comme un miroir, par l'effet des laques successives. Ses tableaux, très difficiles à photographier, sont donc solidaires de leur environnement qu'ils intègrent et renvoient. Leur espace propre se dédouble de l'espace de la pièce qu'ils regardent (d'où on les regarde), réflexion qui peut aussi disparaître complètement selon l'angle et l'éclairage. Des séries récentes de Richter présentent des œuvres qui ne sont plus que des panneaux de verre peints à l'arrière, généralement en gris uniforme, et réfléchissants[5]. Travaux minimalistes et pour ainsi dire conceptuels, ils témoignent d'un intérêt très actuel pour le dialogue entre l'espace du tableau, l'espace où il est suspendu à travers son reflet, et entre les deux le regard du spectateur invité à s'interroger. D'autres exemples pourraient être cités, mais sans clarifier davantage le propos, à savoir que la réflexion optique des tableaux d'Adrien Jutard est ici à percevoir non comme la base conceptuelle du travail, mais comme un enrichissement supplémentaire, une complexité stimulante.
Pour évoquer une dernière fois ce pape de l'art contemporain, Richter a servi de prisme dans la carrière d'Adrien Jutard paradoxalement par ce qui manquait à son attirail de moyens. C'est ce qui est absent chez Richter qui va influencer Adrien Jutard durant presque une décennie. Le touche-à-tout du Dresdois a été certes source d'inspiration, de même que son pragmatisme, qui veut que selon les humeurs il prenne soit une photo, soit une raclette, soit un nuancier et reste systématiquement dans la peinture. Sauf qu'à regarder les choses sous le seul angle de la peinture, le dessin chez lui est oublié.
Adrien Jutard, prenant conscience de cet état de fait, va consacrer en réalité plusieurs années à se pencher assidument et exclusivement sur le dessin. D'un certain point de vue, il intègre les réticences philosophiques de la Renaissance vis-à-vis de la couleur séductrice/distrayante et décide de s'en passer tout à fait pour affronter la question de la structure, de la ligne et de la forme. Le noir et blanc est donc caractéristique de son œuvre des années 2005-2010 (ill.13,14,15). L'aboutissement de ce travail est aujourd'hui encore visible dans l'installation *Numerus Clausus* (ill.1). Chacun des panneaux ici présentés est caractéristique de cette recherche d'une forme se suffisant à elle-même, sans fard, tracée au fusain. Tous se ressemblent et en même temps diffèrent, tous semblent habités comme par une seule et même entité en variation constante, tandis que leur grand nombre confère un sentiment de prolifération virtuellement infinie. Il s'alterne dans ces petits mondes cellulaires des lignes et des surfaces, parfois isolées, parfois se répétant, des formes courbes et des brisures, des surfaces pleines, d'autres hachurées, des espaces vides. Cette obsession du dessin semble explorer un champ infini des possibles tout en gardant, pour constante absolue, le souci de l'équilibre, de l'habillage de l'espace, de la présence concrète, incarnée, tout en prenant soin de n'être jamais signe, c'est-à-dire reflet d'autre chose, citation. La forme génératrice d'elle-même doit se passer de signifié pour exister pleinement. Pour reprendre les mots de l'artiste : s'il n'y a qu'une idée par tableau, alors le geste primordial, le primat de la composition, la volonté liée à la création du tableau, ce « dessein » doit rendre compte de lui-même et devenir dessin, c'est-à-dire passer du ressenti (impulsion, volonté subconsciente) au visible, perceptible, observable et conscient. C'est un travail « intériorisé de la forme » et non un « travail extériorisé du sujet » qui génère le dessin.

5 Voir par exemple : *Doppelgrau*, 2014, 200 cm x 400 cm, « Catalogue Raisonné » : 935-1. Sur https://www.gerhard-richter.com/



16. Sans titre | 180 cm x 120 cm | 2016



17. Sans titre | 180 cm x 107,5 cm | 2015

18. Sans titre | 94 cm x 67 cm | 2016







19. Sans titre | 94 cm x 67 cm | 2016



20. Sans titre | 94 cm x 67 cm | 2016

21. Sans titre | 180 cm x 107,5 cm | 2015

Une fois familiarisé avec cette vision qui devient ligne directrice, l'artiste peut faire transiter ses motifs par différents supports, du papier au panneau de bois, en passant par le mur (ill. 23, 24). Il faut attendre l'année 2012 pour voir se rencontrer les nouvelles techniques de fixation de la couleur et les formes ovoïdes au fusain désormais caractéristiques de son univers. Le travail va ensuite prendre sa pleine expression à l'intersection de ce que Fernand Léger appelait « les trois grandes quantités plastiques : la ligne, la forme, la couleur »[6], et le même Léger d'ajouter qu'« aucune œuvre ne peut prétendre au pur classicisme, c'est-à-dire à la durée indépendamment de l'époque de création, si l'on sacrifie complètement une de ces quantités au détriment des deux autres ». Jutard, dans ses tableaux, n'en dédaigne aucune, donnant ainsi sa plein expression à une peinture abstraite infiniment poreuse, vaporeuse, liquide mais tout à la fois « solide et durable comme l'art des musées »[7] pour citer Cézanne, qui fut aussi très fortement absorbé par la question de la forme. On ne saurait manquer de mentionner aussi tout l'héritage de l'expressionisme abstrait gestuel dont l'héritage est très bien intégré et assimilé par Adrien Jutard. Eclaboussures et coulures à dose raisonnable font également partie de son vocabulaire. Et pour cause, comme Pollock et consorts, fluidité du médium obligeant, il travaille au sol et non plus sur chevalet.

Surface avec vue

La série récente des *Fenêtres anachroniques* est exemplaire pour analyser les liens que tisse la réflexion de l'artiste au sein de dualités fécondes. L'inspiration de cette série récente est à chercher dans une époque charnière qui est le passage de l'architecture romane aux arcs plein cintre à l'architecture gothique avec ses arcs en ogive. L'artiste nous a signalé que c'est dans les abbayes de Sénanque et du Thoronet (Var, France) qu'il a observé cette métamorphose avant de vouloir se l'approprier. Au sein de cette transformation se rejoignent le dessin qui est contour, frontière, démarcation, et le dessein qui renvoie au projet, à l'impulsion, à la volonté. À nous d'imaginer avec l'artiste qui nous y invite ces moines artisans aussi bien qu'ingénieurs se ressourçant à la lumière des ouvertures de leurs églises au cours de leur vie laborieuse d'assainissement et de culture de la terre, le plus souvent dans un environnement marécageux. De là le dessein qui naît, dans ces églises exemptes de « monstruosités » (dixit Bernard de Clairvaux), c'est-à-dire sans les ornements illustratifs typiques du Roman, ce dessein, cette volonté du moine cistercien de modifier, comme depuis l'intérieur, l'arc roman, de l'élever en le brisant vers le haut. Une poussée de l'intérieur comme une graine, modifiant la « forme souche » de la fenêtre.
Des arcs apparaissent donc dans ses tableaux, ils rejouent l'ouverture architecturale vers le lointain, perçant le mur pour laisser entrer lumière et couleurs du dehors. En cela, ils renvoient à l'ouverture par laquelle le peintre se propose de regarder le spectacle du monde : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire »[8] expliquait Alberti en 1436. On perçoit ici une tentation de citer le théoricien de la Renaissance mais tout en s'amusant des paradoxes engendrés.
En effet, la lecture la plus courante de l'injonction albertienne fait découler de ce texte toute notre perception de la peinture sur chevalet qui vient ensuite s'accrocher contre une paroi. On s'accorde depuis lors en effet à voir dans chaque tableau de la tradition occidentale une nouvelle fenêtre ouverte sur un monde parallèle au nôtre ; on se projette alors « à l'intérieur » du monde représenté, par là même, on « sort » de la pièce où on se trouve, comme si on s'échappait par une ouverture dans le mur. Pour que cette échappée soit possible, il faut au tableau une profondeur et c'est tout le rôle de la perspective que de la rendre sensible à notre œil. Or, cette perception n'est pratiquement pas remise en question jusqu'aux grandes révolutions de l'art moderne que nous avons décrites plus haut. Le clin d'œil d'Adrien Jutard à Alberti est donc tout à fait légitime, en bon héritier qu'il est des dites révolutions. La fenêtre-tableau demeure bel et bien une ouverture dans le mur, car la profondeur – fût-elle chromatique – y est manifeste.
Et pourtant, tout bouillonne de paradoxes ici. À commencer par ces formes incongrues, le plein

6 Fernand Léger « Les origines de la peinture et sa fonction représentative » (1913) in Fernand Léger, *Fonction de la peinture*, Paris, Gallimard, 2004, p. 26.

7 Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Editions Macula, 1921, p. 121.

8 Leon Battista Alberti, *De Pictura, De la peinture*, Paris, Editions Macula, 2014, p. 125.

cintre et l'ogive, qui réfèrent à un temps d'avant la Renaissance où la vision d'Alberti n'est pas encore formulée.
Ensuite l'absence, dans ces ogives, de toute histoire, de toute narration, puisque l'on demeure dans l'abstraction, pour peu que l'on fasse fi du signe « forme d'une fenêtre », qui est ici aussi bien prétexte que contexte. Alberti disait bien « une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire ». Ce qui résiste donc, c'est l'absence de narration. Les fenêtre « anachroniques » le sont donc doublement : d'abord elles s'affirment dans des formes qui nous situent dans un temps, le Moyen Âge où la « fenêtre » albertienne – la perception moderne qu'on a du tableau – n'avait pas cours, ensuite elle refuse à l'œil toute narration tout en demeurant ouverture, faille, gouffre, fente au sein de l'espace où on l'accroche.
Par cette dernière évolution de son travail, Adrien Jutard va aussi franchir une étape nouvelle dans la construction de formes, sans renier ses acquis. Ces formes plus charpentées, architecturées, le situent davantage du côté des « maçons » comme aimait à se décrire Nicolas de Staël, ou plus proches des travaux de Howard Hodgkin, autre artiste que Jutard a beaucoup regardé.
Du dessinateur brillant au maçon éclairé, en passant par l'alchimiste opiniâtre d'une qualité inédite de champs coloré, tel est l'éventail de moyens dont a su se parer Adrien Jutard et dont il sait habilement jouer pour apporter un souffle nouveau à la peinture actuelle. ■