

Habiter l'intime, réparer le monde

Les métiers de vivre de Vincent Barré et Pierre Creton.

Le journal intime, qui paraît si dégagé des formes, si docile aux mouvements de la vie et capable de toutes les libertés, puisque pensées, rêves, fictions, commentaires de soi-même, événements importants, insignifiants, tout y convient, dans l'ordre et le désordre qu'on veut, est soumis à une clause d'apparence légère, mais redoutable : il doit respecter le calendrier.

Maurice Blanchot, *Le livre à venir*.

Le Métier de vivre : le titre de l'exposition de Vincent Barré et Pierre Creton est celui du journal intime tenu par Cesare Pavese de 1935 à sa mort, en août 1950. Loin d'avoir été écrit au fil de la plume et des jours, comme un simple relevé de pensées ou d'expériences personnelles, le journal de l'écrivain italien est un texte sans cesse repris, travaillé, composé en une œuvre qu'il voulait aussi achevée que les poèmes et romans et qu'il destinait dès l'origine à une publication posthume.

Pierre Creton et Vincent Barré ne tiennent pas de journal intime. Ils se sont pourtant prêtés à l'exercice en vue de leur première exposition commune et à l'occasion d'une séparation, le temps d'un voyage solitaire de Vincent en Inde, Pierre restant chez lui en Normandie. Des deux artistes, Vincent Barré est le plus familier de cette discipline particulière. Il remplit des carnets où se mêlent notes et dessins lentement déposés au cours des voyages, croquis pour les œuvres à venir et méditations plus détachées du quotidien. Tenir ses carnets lui permet de garder une trace du déroulement des choses, du fil du temps, pour ensuite y revenir et y trouver des repères : quand ça s'est passé, où, quand un motif est apparu. Plusieurs d'entre eux sont exposés à Louviers, dans une salle nommée « La chambre des écritures ». Si Pierre n'éprouve pas le besoin de cette discipline, c'est sans doute parce que ses journées sont davantage réglées par les travaux du quotidien et par toutes sortes de rituels. Davantage que l'écriture, ce sont « les grands pans de lecture », comme le dit Vincent, qui structurent son temps.

Chacun a écrit de son côté, en l'absence de l'autre. Les deux journaux ont été juxtaposés au retour de Vincent, puis retravaillés à *plusieurs reprises* par les deux auteurs, ensemble et séparément. Frappe l'écart des formes, des mouvements de pensée qui les animent. Il découle naturellement de celui des expériences vécues : sédentarité et voyage. Loin d'être de circonstance, cet écart est celui de deux *métiers de vivre*, en ce qui les distingue mais aussi aiguillonne leur relation. Les nombreux et réguliers voyages de Vincent scandent son existence comme un recours nécessaire ; ils ont eu, continuent d'avoir une influence majeure sur son travail. Pierre n'aime pas voyager, quitter sa maison, ses bêtes, le paysage choisi. Il écrit dans son journal, à la date du 25 juin : « *Madeleine me dit qu'elle a toujours eu envie de partir (le Brésil), elle pense que c'est naturel chez l'enfant : "Ça commence quand on regarde par dessus la haie."* Moi, j'ai toujours eu envie de

RESTER. » Dans le journal de Vincent, à la même date, le même verbe – en minuscules – n'exprime pas un choix mais un renoncement : « *Interminable pluie dès l'aube jusqu'au matin, froid. Impossible de partir. Rester, écrire.* »

Ce qui distingue essentiellement les deux journaux, ce sont leurs structures ou logiques temporelles respectives. Le journal de voyage de Vincent relève majoritairement de la chronique, du relevé et commentaire d'impressions, tantôt simplement décrites, tantôt commentées ou méditées, parfois associées à des souvenirs, des évocations du passé, notamment de l'enfance. Le journal sédentaire de Pierre développe une temporalité moins linéaire, plus accidentée. L'écriture s'affranchit souvent et sans prévenir de la chronique, s'autorisant alors à juxtaposer en une série d'extases des scènes appartenant à des séries temporelles différentes mais soudain indistinctes. Parfois dans un même fragment, parfois d'un jour à l'autre, sans que rien n'indique au lecteur si la scène relève de la chronique au présent ou de la remémoration du passé.

A propos de *Détour (suivi de Jovan from Foula)*, premier film coréalisé par Vincent et Pierre, celui-ci me disait : « *Vincent dit très bien que les trois films que l'on a réalisés se distinguent de ceux que je fais seul par leur simplicité, leur linéarité*¹. » C'est vrai, mais ce n'est pas si simple. Comme son titre l'indique, *Détour (suivi de Jovan from Foula)* est composé de deux parties hétérogènes, séparées et reliées par la traversée de la mer, d'une île des Shetlands à l'autre. La première partie est « *un panoramique du paysage découpé en dix plans fixes, correspondant chacun à une année des dix ans passés sans se voir.* » À chaque plan est associé un des fragments extraits par Pierre des carnets de Vincent relatifs à ces dix années. La seconde partie, sur l'île de Foula, est un long plan séquence du paysage qui défile, pris depuis l'intérieur de la voiture de Jovan, un habitant de l'île vivant en chaise roulante. Il était venu à la rencontre des cinéastes dès leur arrivée sur l'île et s'était proposé de la leur faire visiter. C'est donc bien plus qu'un film de voyage : un monument, suivi d'une rencontre. La seule musique du film se fait entendre dans la césure qui sépare et relie les deux parties. C'est un extrait de *l'Orfeo* de Monteverdi, la traversée de la mer devenant ainsi passage du Styx, de la frontière entre le monde des morts et celui des vivants.

Même s'ils peuvent se mêler, et le font souvent, journal intime et journal de voyage diffèrent profondément en leur nécessité. Pavese exprime crûment cette différence : « *2 août 1942. L'ennui indicible que provoquent en toi les pages de voyage dans les journaux intimes. Les décors nouveaux, exotiques, qui ont surpris l'auteur. Cela provient sans aucun doute du manque de racines qu'avaient ces impressions, du fait qu'elles sont comme nées de rien, du monde extérieur, et qu'elles ne sont pas chargées d'un passé. Elles ont plu à l'auteur par ce qu'elles ont d'étonnant mais l'étonnement vrai est fait de mémoire, non de nouveauté.* »

Le journal de voyage ordinaire ennuie parce que son auteur, fasciné par le défilement du nouveau, soumet l'écriture à la succession des surprises, dans un présent linéaire et plat, que ne soulève ni ne creuse aucune épaisseur de vie, aucun appel du passé ou écho des profondeurs de l'expérience. Pour Pavese, au contraire, la discipline du journal intime est un effort nécessaire de relèvement de l'expérience par

la forme, dont la raison d'être est de soustraire la vie à la succession des instants, grâce au travail de l'écriture comme retour sur le passé à partir du présent, montage ou synthèse des temps de l'existence. Il ne cesse de méditer le paradoxe temporel du *métier de vivre* et de toute création artistique : « *Tout est répétition, re-parcours, retour. En fait, la première fois est une « seconde fois*² ». Ce n'est qu'à obéir et se régler sur cette structure du temps qu'un journal, comme toute œuvre, peut toucher à l'intime, soit à « ce point où écrire et vivre convergent pour ne faire qu'un seul métier³. »

Loin de confirmer le jugement négatif de Pavese, le journal de Vincent Barré ne cesse au contraire de tisser l'intime à sa chronique de voyage, de relever celui-ci en laissant le passé doubler le présent. Découvertes et étonnements sont remis sur le métier de vivre avant d'être déposés par l'écriture. Les premiers paragraphes du texte, au début du séjour en Inde, ne disent que cela : l'évidence d'une expérience du voyage et du temps comme retour et répétition – du voyage comme voyage dans le temps. Vendredi 12 juin : dans l'avion, déjà, « c'est le silence propice au songe », ou à la remémoration – « 1969, je suis un jeune homme, premier vol vers l'Asie ». Images et sons remontent du passé, du premier voyage – « ce doit être là que tout a commencé, et recommence encore. »

Le lendemain, 13 juin. Question : « Que sont ces voyages qui me mènent à des maisons où je reviens sans cesse ? ». Puis à nouveau l'enfance : « J'ai écrit à Richard : « Quand est-ce que je grandirai ? » et il m'a répondu : « I hope you never grow up. » Et pour conclure le fragment de ce jour, une affirmation qui répond exactement à Pavese et à sa propre question : « Dans ce voyage, il n'est pas question d'aventure, ni de découverte, mais de retour vers du familier. »

*

« I hope you'll never grow up », dit à Vincent son ami sculpteur Richard Deacon. À propos de l'enfance, Pavese écrit : « *Si nous voyons avec clarté le fond de notre être, nous ne pourrions pas ne pas avoir également touché ce que nous fûmes enfant. Notre enfance, le ressort de nos stupeurs, n'est pas ce que nous fûmes, mais ce que nous sommes depuis toujours*⁴. » A plusieurs reprises, le journal de Vincent témoigne de la capacité d'un certain type de voyage à « mettre à nu notre essence », à éclairer le « fond de notre être ». C'est alors l'enfance comme origine qui apparaît dans la trame des jours. Elle remonte à la surface du présent comme un bloc. Ou devrait-on plutôt dire, selon les mots de Pavese qui consonnent avec la pensée de l'origine développée par Walter Benjamin, qu'elle manifeste alors sa présence ordinairement voilée, cachée mais toujours agissante, au cœur même de la vie. La condition de ce retour de l'enfance comme origine est de voyager seul.

Sédentarité, appel du voyage : deux manières de cultiver une même passion de la solitude. Que l'on reste ou que l'on parte, l'important est d'éprouver l'état de solitude qui seul rend possible la rencontre et ouvre la voie du retour. De même que *Détour* célébrait les retrouvailles de Pierre et Vincent en commémorant le temps de leur séparation, le journal est le lieu à la fois de l'épreuve et de la conjuration de la distance creusée entre eux par le voyage.

A la date du 26 juin, Pierre Creton écrit dans son journal : « *Chez ma mère à Bouville, bouffée de l'enfance avec l'envie aussitôt de vomir. Il m'aura fallu attendre la rencontre avec Pilate pour Vivre, et que les abeilles m'apparaissent comme des sœurs.* » Quelques années plus tôt, évoquant *Le Vicinal*, premier film réalisé en 1992, il disait : « *Ce que je veux filmer, c'est ma rencontre avec Pilate.* » Par rejet de son enfance, Pierre s'est choisi une autre origine : la rencontre de l'apiculteur Marcel Pilate, première d'une série de rencontres comme autant de relances de la vie et de l'oeuvre. Le *métier de vivre* consiste pour lui à accueillir la rencontre dans sa singularité réitérée et d'en faire, à chaque fois, l'origine renouvelée du travail artistique.

Marcel Pilate est la figure principale du journal de Pierre et de l'ensemble d'oeuvres qu'il a rassemblées à Louviers. Dans le journal, elle apparaît dès le deuxième jour, et revient les deux suivants, en un récit fragmentaire qui juxtapose passé et présent, la rencontre avec l'apiculteur et son retour, aujourd'hui, foyer actif de la vie et de l'oeuvre. L'exposition déploie le même montage des temps. Salle 2, elle s'ouvre avec *Le Vicinal*. Dans la salle 4, ou « chambre des écritures », la figure de Pilate condense vingt-cinq ans de travail, des quatre photographies de l'apiculteur prises en 1990 aux *Écritures de Marcel Pilate* réalisées en 2015.

En 2010, racontant cette rencontre, Pierre avait ajouté un détail important : « *C'est dans l'ennui du milieu de l'été que je cherche un apiculteur dans le bottin du téléphone. Je tombe sur ce nom : Marcel Pilate, c'était déjà quelque chose.* » Ainsi la rencontre est-elle favorisée par une puissance et une promesse du nom. Certains noms attirent, aimantent l'existence, incitent au pari de la rencontre. L'oeuvre de Pierre Creton est comme tramée sur une série de noms où se mêlent indifféremment ceux des êtres rencontrés, des amis, et ceux d'écrivains et philosophes, morts ou vivants : Bataille, Kojève, Proust, Warburg, Pavese, etc. Autant de rencontres décisives, figures de la vie et de l'oeuvre, indifféremment. Proches comme des amis et distantes comme des sortes de divinités intimes, elles composent, nom après nom, une communauté en devenir – *de devenirs* – qui donne forme au quotidien tout en ruinant les frontières qui en structurent l'ordinaire : entre la vie et la mort, les lieux et les livres, le sommeil et la veille, le passé et le présent. Le journal sédentaire de Pierre Creton, avec sa série de noms qui reviennent – au fil des jours, du passé ou de la mort –, peut se lire comme un portrait filmé, coupe mobile dans le devenir de cette communauté intime. Dans le devenir de l'intime comme communauté des amis.

Communauté des amants ? *Désiré* : le nom, ou surnom, porte à la pensée ce titre d'un texte de Maurice Blanchot, l'un des écrivains les plus importants dans la vie et l'oeuvre de Pierre. *Désiré* est, avec Pilate, l'autre personnage récurrent de son journal. L'homme ainsi nommé, et d'abord par l'insistance de son nom, joue un rôle singulier : il demande des nouvelles de Vincent, Pierre lui en donne. Il permet ainsi d'évoquer l'absent, de partager son nom et ceux des lieux qu'il visite, d'ainsi maintenir le fantôme d'une présence dans l'attente du retour. Il apparaît aussi, plus discrètement, dans le journal de Vincent. Circulation du désir dans les chambres des amants.

Depuis 2015 et le dernier voyage de Vincent en Inde, Pierre Creton a réalisé plusieurs séries de dessins qui apparaissent comme des images possibles de cette communauté : les *Écritures de Marcel Pilate*, « listes de noms associant des proches

et des personnes (ou personnages) célèbres » ; une partie de la série *Atlas*, qui procède du geste d' « associer les images culturelles (d'un imaginaire collectif) à des photographies personnelles. » Avec la série *Désiré*, le nom de l'ami est devenu le titre de dessins qui transgressent le genre du portrait en articulant le commun au singulier, l'autre et les autres à soi-même. Le motif récurrent est bien un portrait de l'homme Désiré, assis nu dans un fauteuil. Mais ni central ni prépondérant, la place qu'il occupe dans l'image varie et il peut être tronqué par le cadre. Surtout, il est associé, dans l'espace indéterminé du fond blanc, à d'autres figures du monde familier de l'auteur : des animaux – si l'on connaît la maison de Vattetot, on reconnaît l'ânesse Albertine, la chèvre Sabine, le chien Tobie et un chat –, et une sculpture de Vincent Barré, une de ses grandes formes verticales. Selon Martin Rueff, une des « deux manières » pour Pavese d'échapper au temps par l'écriture comme « métier de vivre » est de « construire une syntaxe des instants ». Il s'agit plutôt, dans ces dessins contemporains de l'écriture du journal, d'une même *parataxe des figures*.

Dans l'un des dessins, les animaux se serrent au pied de la sculpture, qui n'est autre que la colonne en fonte installée à Vattetot, parmi les pommiers, dans l'enclos de Sabine et Albertine. Ainsi, Creton prélève dans le quotidien des éléments, êtres et objets qui, flottant ou simplement posés dans l'espace indéterminé du fond blanc, composent l'image idéale d'une communauté intime : l'agencement des portraits devient une sorte d'autoportrait de l'autre, par les autres. Ce que nomme le titre de la série, ce n'est donc pas seulement un homme, un ami, mais plus fondamentalement le désir qui, à un moment de la vie, pousse à dessiner. Le désir du dessin.

Dans « La communauté des amants », Blanchot méditait un court roman de son amie Marguerite Duras, *La maladie à la mort*. Le contenu provocant du roman importe peu ici, beaucoup moins que le jeu des noms, des titres, y compris ceux que l'auteur du journal n'a pas écrits, auxquels il n'a peut-être pas pensé, mais que leur appartenance à la même communauté de l'intime fait lever dans l'oreille du lecteur. Rien ne lui interdit de glisser des « énigmatiques tennis déserts de *Sous le volcan* » à ceux des films de Marguerite Duras. Herbes folles et fleurs sauvages y poussent, comme l'eupatoire et la clématite sauvage sur le court abandonné où, seul contre un mur, Pierre commence à jouer au tennis (Mercredi 24 juin). Quant à *la maladie noire*, ce pourrait être le titre d'un roman de Duras. Sous le désir, la mort.

*

Déjà simplement savoir, mais savoir de toute son âme, que ceux qu'on aime sont mortels...

Simone Weil, *Cahier VI* (hiver 1941-42)

La mort viendra et elle aura tes yeux. « Un des plus beaux titres de poèmes jamais imaginés », selon Martin Rueff, mais aussi celui d'un des plus impressionnants dessins de Pierre Creton. Par-dessus l'ombre pleine et nuancée d'un visage qui semble s'effacer, un trait schématique a dessiné le contour, la grimace et les yeux

vides d'un crâne. Saisissante image de la vie qui se retire et de la mort qui vient et prend (saisit, arrache, mais aussi bien se cache derrière, se masque avec) les yeux du mourant. Image d'un passage, mais bloqué, comme si on avait arrêté un film pour extraire un photogramme d'une surimpression. Elle présente le passage de la frontière entre vie et mort. Soit, selon Derrida, l'impossible, ce dont l'expérience ne nous sera jamais accordée, si ce n'est au travers de la mort de l'autre.

Le journal témoigne de ce qu'écrivant, les amants séparés pensent souvent, peut-être toujours l'un à l'autre. Vincent pense à Pierre le jour de son audition devant le CNC pour son film *Va, Toto !* Dimanche 5 juillet, Désiré lui apporte « *un beau poulet* », il écrit : « *J'ai préparé un déjeuner comme si j'allais le partager avec Vincent.* » Mais la pensée qui les réunit le plus intimement, leur pensée la plus *commune*, au fil des jours, est celle de la mort. Ce sont cependant deux manières différentes d'y penser.

Le journal de Vincent est traversé par une sombre mélancolie, une atmosphère d'adieu et de deuil, qui peut être provoquée par la réalité extérieure ou par la prise de conscience des limites imposées par le corps à la conduite du voyage, aux ambitions du voyageur. Une angoisse le hante : celle de la distraction, de la perte d'unité face aux chaos du monde et du corps. C'est une différence majeure entre les deux journaux : si Pierre cultive la distraction, Vincent la redoute et la combat. 21 juin : « Venir là pour perdre le fil de mon exigence ». 22 juin : « *Rarik, sans énergie. Faire le deuil.* » 2 juillet : « *je pense et me disperse, la tête dans tous le sens. De ces maigres notes, ferai-je un journal ?* » Le voyageur n'est pas venu chercher du nouveau, mais retrouver du familier ; or celui-ci manque, s'efface. À propos des poteries de son ami Shankar Lal : « *Formes d'usage qu'à Molela, personne après lui ne répétera.* » L'impression que tourisme et progrès économique unissent leurs forces de destruction des traditions, des paysages, des modes de vie, suscite en lui l'appréhension de sa propre mort et de la fin du monde, de sa vie partagée avec Pierre. Ce voyage en Inde est vécu comme si c'était le dernier. « *Est-ce la fin de mes éloignements, de P. et de nos maisons, la fin de l'inspiration qui se nourrit de voyage ?* » (21 juin). Le dernier jour, juste avant le retour, la tonalité mélancolique s'exprime en une méditation qui en rassemble les registres : « *Je rêve souvent d'un chalet d'enfance qui se mélange avec des maisons rencontrées ici. Là ne reste que le sentiment d'effondrement, de destructions, de schistes qui se délitent, de chantiers. Comme se délite le souvenir.* » Effondrement, destruction, délitement, le temps affecte tout : le monde naturel, les entreprises humaines, jusqu'au propre de l'homme : la puissance de remémoration, son plus intime recours contre les ravages du temps.

Pour Vincent, la mort est délitement, dispersion, perte d'unité. Son journal témoigne d'une angoisse devant l'irréversibilité du passage, éprouvée d'une manière qui consonne avec la « tempête du progrès » de Walter Benjamin. Du monde aimé, le voyageur ne retrouve que des fragments, des restes. Réalité extérieure et monde intime semblent dériver dans la même absence de centre, de cohérence. Dans une lettre à son frère André écrite au printemps 1940, Simone Weil méditait la quête d'une unité face à la diversité du monde. : « *La proportion, dans les choses visibles, permet à la pensée de saisir d'un seul coup une diversité complexe où, sans le secours de la proportion, elle se perdrait. L'âme humaine est exilée dans le temps et l'espace qui la privent de son unité ; tous les procédés de purification reviennent à la délivrer des effets du temps, de manière qu'elle parvienne à se sentir presque chez elle dans le lieu*

de son exil. Le seul fait de pouvoir saisir d'un coup une multiplicité de points de vue d'un même objet rend l'âme heureuse ; mais il faut que la régularité et la diversité soient combinées de telle sorte que la pensée soit sans cesse sur le point de se perdre dans la diversité et sans cesse sauvée par la régularité. Mais les objets fabriqués à cet effet ne suffisent pas ; la pensée aspire à concevoir le monde même comme analogue à une oeuvre d'art, à l'architecture, à la danse, à la musique. A cet effet il faut trouver la régularité dans la diversité, c'est-à-dire des proportions.⁵ »

Ces quelques phrases touchent au point où la vie et l'oeuvre de Vincent Barré « convergent pour ne faire qu'un seul métier ». Sa sculpture comme ses dessins relèvent d'un art de la mesure, de la proportion qui permet d'habiter le lieu même de l'exil, c'est-à-dire de percevoir et d'éprouver une unité, une régularité, dans la diversité des choses. La mort n'est pas seulement la condition finale de l'existence, c'est aussi et peut-être avant tout une qualité ontologique, un attribut du monde où se déploie l'existence : sa diversité, le manque d'unité et de proportions qui le rendent difficile à habiter. Faire oeuvre, conduire sa vie, c'est alors opposer au chaos une quête de régularité et de proportions. Mais un autre recours s'offre à celui qui éprouve douloureusement la dispersion : une attention au détail, un souci d'arracher au chaos et au temps des fragments, pour les sauvegarder par une élaboration intime et différée. Le journal rend compte de la joie et de la plénitude engendrées par une concentration de l'attention sur des détails – fragments d'architecture, gestes. Ainsi le 25 juin, devant le décor intérieur d'un temple hindou : « *C'est une sculpture en haut-relief, pleine de tempérament qui couvre à profusion les panneaux, les poutres, portes et pilastres dans des ensembles enchevêtrés dont je saisis mal la composition. Mais si j'isole et dessine des fragments, je distingue certains motifs presque monumentaux qui me semblent familiers, des motifs possibles. Dans ce jour gris, sans grâce, je parviens à créer un moment de concentration, à renouer le fil qui me conduit.* »

Pour Vincent Barré, la pratique artistique comme métier de vivre est donc un effort volontaire de résistance à la mort au travail, en soi et dans le monde, selon deux directions qui déterminent les deux grandes tendances de son oeuvre. Première direction : contre le délitement et la disparition, un art du fragment recueilli, sauvé. C'est ce que laisse entendre le titre donné par Vincent à son exposition du Havre, en 2011 : *REposer, REgarder*. Détachant le préfixe, la graphie libérait la plénitude signifiante des deux verbes, faisant entendre la conjonction d'une temporalité de l'après-coup, du retour, et d'un geste qui, présentant, préserve. La seconde direction de travail consiste, en la production et l'érection de grandes formes stables et pleines autour desquelles le regard tourne et le chaos peut s'ordonner.

Ce sont aussi les deux échelles de l'oeuvre sculptée : monumentale ou à la mesure du corps humain. L'oeuvre monumentale se divise elle-même selon la position des sculptures dans l'espace : debout, érigées, ou couchées, déposées sur le sol. Le passage des colonnes érigées aux ensembles couchés peut-être pensé de deux manières : comme un témoignage mélancolique de la ruine, de la destruction, certaines oeuvres pouvant évoquer des colonnes disloquées, comme celle du temple de Zeus à Olympie ou celles des films de Jean-Daniel Pollet, *Méditerranée* ou *Bassae* ; ou comme une acceptation apaisée de la fragilité des choses dans le temps. De même, revenir à l'érection, c'est répondre à la nécessité d'un centre, d'une stature solide.

Enfin, et c'est peut-être le plus déterminant quant à son origine, les deux tendances de l'oeuvre, comme formes de résistance à la mort, renvoient à deux aspects du religieux : d'une part le totem ou le monument, d'autre part la relique ou l'ex-voto.

La pensée de la mort n'est pas moins présente dans le journal de Pierre Creton. Mais ce n'est jamais la sienne, et la tonalité n'est presque jamais mélancolique. La mort, dans sa vie, peut être une perspective terrifiante, mais c'est celle de l'être aimé. Disséminée dans le monde, dans le temps, elle est aussi un aspect de la réalité quotidienne et de la vie. Vivre parmi les animaux, c'est accepter de les voir mourir : cet été, à quelques semaines d'intervalle, sa plus vieille chatte et Albertine, l'ânesse qui l'accompagnait depuis plus de vingt ans. La mort des bêtes trame le quotidien, le fil de la vie. C'est aussi un motif récurrent des dessins : *Renard, Chirurgie de la douleur 2, Poissons...* Cette régularité de la mort n'empêche pas qu'elle se fasse parfois plus pressante, comme l'été du journal, lorsque ses deux dimensions se sont trouvées conjuguées : Vincent s'était absenté, un fléau foudroyait les abeilles. « Un été noir » sont les premiers mots et comme le titre du journal de Pierre.

La mort comme couleur ou tonalité, cet été-là, a aussi la faculté d'aiguiser l'existence et d'ouvrir le temps pour y ménager la présence de figures bien vivantes. C'est la *maladie noire* qui fait revenir Marcel Pilate au centre de la vie et du travail, vingt-cinq ans après la rencontre de l'apiculteur et des abeilles.

5 juillet : « *J'ai fait par deux fois l'expérience de la mort de Vincent (je n'arrivais simplement pas à le joindre) : Comme si le monde s'écroulait dans une angoisse, pure comme le cristal.* » Méditant la mort comme l'impossible auquel on ne peut que « s'attendre », Derrida écrit : « *La mort de l'autre, cette mort de l'autre en « moi » est au fond la seule mort nommée dans le syntagme « ma mort », avec toutes les conséquences qu'on peut en tirer*⁶. » *La vie après la mort* est pour Pierre, avec *Le Vicinal*, l'autre film-origine : né de la rencontre avec Jean Lambert, tourné dans la maison qui, à la mort de l'ami, deviendra celle du cinéaste et son « *mode d'emploi de la solitude* » (Journal, 5 juillet). Sur le fond noir où se détachent le titre et les noms composant le générique, Pierre dit : *J'avais littéralement organisé ma rencontre avec Jean Lambert. Très vite je redoutai sa mort. N'avait-il pas tenté de m'en prévenir, « choisir un ami si vieux » ?* La différence d'âge, avec l'ami ou avec l'amant, fonde en secret la relation sur la peur de la mort. Pour soi comme pour l'autre ? Est-ce sa propre mort que Pierre Creton tente d'approcher et qui lui est rendue par le souci de la mort de l'autre ?

S'attendre à la mort, écrit Derrida, ce n'est donc pas seulement s'attendre à mourir, c'est aussi s'attendre à la mort de l'autre, mais encore s'attendre l'un l'autre à la mort. La mort est cette frontière « *où l'on s'attend l'un l'autre en sachant, a priori, de façon absolument indéniable que, la vie étant toujours trop courte, l'un y attend l'autre, car l'un et l'autre n'y arrivent jamais ensemble, à ce rendez-vous ; la mort est au fond le nom de la simultanéité impossible et d'une impossibilité que nous savons simultanément, à laquelle nous nous attendons pourtant ensemble, en même temps, ama comme on dit en grec.* » Sept ans après *La vie après la mort*, Pierre réalise *L'Heure du Berger*, « toujours dans la maison », hantée cet été-là par le retour de Jean. Le film s'achève avec Vincent, en un rituel où l'on voit les deux amants, de part et d'autre de la table comme d'un miroir, tenter d'accorder leurs gestes en une parfaite simultanéité. Boire un verre de Berger en fumant une cigarette, Pierre et

Vincent le font effectivement chaque jour qu'ils passent ensemble, avant chaque repas. Dans le film, la simultanéité rend le familier étrange, le rituel devient *unheimlich* ; on ne saurait dire s'il célèbre la vie ou s'il anticipe la mort ; s'il ne vient pas d'*après la mort*, c'est-à-dire de ce non-lieu où aucun temps, aucun retard ne séparerait plus les amants, où la simultanéité serait plus que possible : permanente, infinie.

Dans le journal, à quelques jours d'écart, Vincent et Pierre ont la même pensée de la tombe où ils seront enterrés ensemble, « *une concession de trente ans dans le nouveau cimetière sur la falaise* ». Là encore, la manière de penser diffère. « *Nous nous approchons d'une tombe* », écrit Pierre. « *J'assiste à mon enterrement* », écrit Vincent, qui raconte un rêve. « *Je me réveille : Mais où est Pierre ? Je serai enterré à Vattetot-sur-mer, c'est lui qui mènera la cérémonie, dans la grande salle de mon atelier, sûrement. Je vois gravée notre dalle : VB/PC en carré, en lettre capitales.* »

Sans doute à cause de la symétrie, il est tentant d'associer cette inscription à la dernière scène de *L'Heure du Berger*. Lettres capitales dans un carré, en miroir de part et d'autre d'une barre oblique : c'est aussi la couverture du catalogue de leur exposition commune à Louviers.

*

C'est pour *Le Voyage à Vézelay* que Pierre a filmé son père sur son lit de mort, comme il l'écrit dans son journal. Commentant ce geste en 2010, il parlait d'« images-reliques », et poursuivait : « « Chacun meurt mais tout le monde vit, et à la vérité, cela signifie que tout le monde est mort ». *Cette phrase de Maurice Blanchot, que Marie dit dans le film, pourrait être une définition du cinéma.* » Dire cela, c'est laisser entendre que le titre *La vie après la mort* ne désigne pas seulement la survivance de l'ami défunt dans l'image et dans l'intimité du cinéaste, mais la vie même. Que toute vie soit toujours déjà *survie*, Derrida et Lacoue-Labarthe l'ont profondément médité, ce dernier citant notamment une phrase de Kojève que Pierre a peut-être lue et retenue : « *L'homme est la mort qui vit une vie humaine.* » *La vie après la mort* serait alors une autre définition du cinéma. Faire un film, ce serait révéler la vie comme *survie* : la vie rehaussée, relevée *depuis* la mort.

C'est l'essence même du cinéma que de se rapporter à la vie selon un double mouvement d'accompagnement et de retenue. « On ne filme que le passage », dit Godard. Ce que la caméra fixe sur la pellicule, sans le figer, c'est le passage même, c'est-à-dire la vie en tant que mort. Le cinéma laisse passer la vie et la retient. Il n'y aurait que des images-reliques. Et il n'y a là rien de triste ni de tragique ; c'est au contraire la condition de la joie proprement filmique, celle que le cinéma de Pierre Creton fait singulièrement éprouver. Et avant d'être une question esthétique ou formelle, cela tient à la manière dont le cinéma se rapporte à la vie, dont sa pratique se confond avec le *métier de vivre*.

« Reliques », le terme fait retour dans les deux journaux. Vincent Barré, le 21 juin : « *Namgyal, que j'ai croisé deux jours avant sur la route, m'a tenu serré dans ses bras, ému. Il me donne ses petits pains, puis disparaît. Reliques ?* » Pierre Creton, le 15 : « *Je conserve pieusement comme des reliques l'écriture de Marcel Pilate, le moindre bout de*

papier où il a écrit une date, la variété d'une fleur semée. »

De ces reliques du quotidien, les deux artistes ne font pas le même usage. Pour Pierre, il arrive qu'elles soient immédiatement choisies, en tant que telles, comme choses artistiques, pièces de son œuvre. L'exposition de Louviers en présente un certain nombre : *Girouette de M. Pilate, Vinyl, Bloc de sel*, etc... Relèvent aussi de cette sorte de *readymade* les écritures que Pierre collecte ou conserve : *Écriture d'idiot (2 diptyques)*, *Je ne parlerai pas (ensemble de trois pages d'écolier)*, *Écritures de Pilate*. Ces objets et ces tracés sont les reliques d'un monde vécu par Pierre Creton comme sacré. Mais ce monde sacré n'est pas séparé du quotidien, du profane. Au contraire, c'est ce monde quotidien, familier, profane, dans lequel il vit et travaille, qu'il voit aussi, en même temps, comme lointain, étrange et sacré. C'est au fond en quoi consiste le métier de vivre de Pierre Creton, là où vie et travail artistique se confondent : en une poétisation très singulière du quotidien, qui ne cherche pas à en extraire l'éternel ni l'extraordinaire, mais accorde au passager, à l'ordinaire, l'aura singulière d'une œuvre digne d'être regardée et séparée, considérée comme artistique. L'art de Creton procède entièrement de cette perception qui auratises les êtres et les choses autour de lui. Qui fait voir et éprouver le proche comme « apparition d'un lointain », selon les mots de Walter Benjamin. Ou qui ramène le lointain vers le familier, qui conjure l'insignifiance d'un monde trop éloigné par la régularité du quotidien et les variations infimes de sa beauté. C'est ce que l'on ressent devant plusieurs dessins récents de Pierre Creton. La série *Atlas*, faite à partir d'une collection « *d'images qu'à peu près tout le monde connaît* », rescapées du « *grand vide* » que Pierre dut faire pour aménager son nouvel atelier dans les combles de sa maison. « *Toutes ces images sont passées par la reproduction, par une mise en page pour la presse : Le Monde, Libération, La France Agricole.* » On comprend qu'elles sont ainsi banalisées, desséchées par la reproduction et la diffusion. Le dessinateur s'applique à leur rendre leur aura perdue par un geste qui rappelle la première impression de l'image, mais qui, ce faisant, conjure la reproduction de masse par le don manuel d'une forme singulière. La trace unique d'un passage de l'encre noire, vibration de surface, sort l'image de son immobilité mais aussi l'éloigne, en estompe la présence. É-loigner, rapprocher : l'aura perdue de l'image lui est rendue par le geste du dessinateur : « *au premier passage du rouleau encre, j'ai l'impression (comme on arrose des plantes) de donner aux images l'encre qui leur manquait.* »

Dans le grand dessin *Le Monde*, une opération similaire éloigne et rapproche les pages du quotidien et les événements qu'elles présentent : « *Je choisis les pleines pages que je photocopie sur un papier qui fixe mal l'encre, que je perce ensuite de formes oblongues, empreintes de cuisson sur un papier sulfurisé récupéré chez nos amis boulangers. Trace du travail, de la répétition, évocation du pain quotidien. C'est dans l'acte de la découpe que je prends connaissance d'une actualité déjà dépassée. Autour des trous (comme ceux de la mémoire) m'apparaissent des visages et des noms, des situations souvent terribles.* » Les lacunes du quotidien, du répétitif, du plus humble, parasitent et révèlent les images et les mots de l'actualité lointaine. Le singulier de l'actualité, du *Monde*, est soumis à la trame régulière, répétitive, du travail du boulanger, qui le fait apparaître en le contrariant. Mais le véritable singulier n'est-il pas dans ces gestes répétés chaque jour, dans ce savoir-faire ancien et qui résiste à l'intimidation technologique, davantage que dans les pseudo-

événements d'une actualité qui, à passer si vite, ne parvient plus à toucher ? Traces de cuisson, *éclaircs négatifs* à partir desquels le monde devient visible, pensable. Pratiquer le *métier de vivre*, pour Pierre Creton, c'est jardiner, cuisiner, rencontrer, retrouver, tout autant que produire des œuvres. C'est sans cesse composer *le cru et le cuit*, comme l'écrivait Lévi-Strauss, une des figures de l'*Atlas*, puis Serge Daney à propos du cinéma. C'est évidemment aussi le métier de Vincent Barré, sculpteur et dessinateur.

Si Vincent conserve formes, motifs ou impressions comme des reliques préservées de la destruction et de l'oubli, il les traite davantage comme des sources d'inspiration, comme la matière d'une production d'objets dont la présence et l'action font davantage penser à des *ex-votos*. Cela fait plus de vingt ans qu'il façonne des formes dans cet esprit, et qu'il les nomme ainsi.

Les dernières en date, produites pour l'exposition de Louviers, sont la série de cires titrée *A Saint-Roch*. Lorsqu'il les façonnait dans son atelier, Vincent les appelait *ex-votos*. Le terme désigne une offrande faite, traditionnellement à un dieu ou à un saint, en demande d'une grâce ou en remerciement d'une grâce obtenue. En tant que figurations de fragments du corps d'un saint, ces cires conservent bien quelque chose de la relique comme reste d'une unité, d'une totalité perdue. Mais en tant qu'elles sont adressées, offertes au saint, elles deviennent *ex-voto*. Provenant de la statue qui les a inspirés, ces fragments lui sont rendus. Pourquoi ? Qu'est-ce qui peut bien motiver, de la part de Vincent Barré, la demande ou le remerciement d'une grâce ? Quelle grâce accordée ou espérée ? On se doute qu'il s'agit d'autre chose que de l'inspiration.

Si Vincent est hanté par sa propre mort, c'est que cette perspective inquiète et conditionne concrètement sa vie depuis longtemps. Au fil des ans, il a dû patiemment réparer son corps, que la maladie avait abîmé jusqu'à limiter, contraindre sa pratique de sculpteur. Son journal témoigne aussi de sa manière de malmener ce corps, de le mettre à l'épreuve sans beaucoup de précautions. Pour le mettre en danger, pour le porter au-delà de ses limites.

De la partie non-monumentale de son œuvre sculptée, il ne suffit pas de constater qu'elle est à échelle humaine, à la mesure du corps humain. Plus essentiellement, ces sculptures sont déterminées par le corps du sculpteur, par ses capacités et ses entraves. D'une manière fortement détournée, cryptée dans des formes qui échappent à la représentation, elles en expriment les atteintes, la lutte et les souffrances. « *Quand je perds l'usage d'une main, dit Vincent, je ne suis plus qu'une main, je suis obsédé, toute l'attention se déporte vers une partie du corps.* » Équipé du plus rudimentaire outillage, ayant recours à des techniques simples, autodidactes, qui varient peu avec le temps, Vincent Barré est devenu sculpteur sans suivre aucune formation technique ni apprentissage auprès d'autres artistes. Il a simplement appris à *faire avec son corps*. Et chaque œuvre témoigne de ce que peut ce corps singulier, de ce dont il a été capable, à tel moment, dans tel état : quel type de découpe, de tracé, de façonnage des surfaces et des volumes.

Produire des *ex-votos*, c'est donc remercier pour la capacité de travailler, de faire avec ce corps abîmé, c'est aussi prier qu'il ne se détériore pas plus, qu'il permette de continuer d'oeuvrer, peut-être aussi pour sa réparation. Dans le dessin *Désiré 3*, de

Pierre Creton, plus de trace du corps du modèle ; il a cédé la place à une série d'*ex-votos* de Vincent, posés sur des ruches qui sont davantage que des socles. Remerciements pour la présence du sculpteur à ses côtés, dans sa vie, avec les abeilles ? Grâce demandée pour que cesse le massacre (*la maladie noire*), pour conjurer la peur que Vincent ne meure, ne revienne pas d'un voyage ?

*

Assumant les contraintes physiques comme condition de l'oeuvre, le sculpteur revendique et emploie souvent le terme de « maladresse » ou de « gaucherie » à propos de ses gestes comme de ses formes. Ainsi, dans un texte de salle de sa dernière exposition, au musée Matisse du Cateau-Cambrésis, à propos d'une oeuvre récente installée dans la cour du musée : « [...] *colonne à ailettes, d'une stature large, maladroite, [...] 7* ».

Maladresse, gaucherie. Dans ces mots résonne l'écho d'une qualité nécessaire à toute pratique artistique appliquée à toucher quelque aspect de la vie dans un monde et un temps qui semblent avoir perdu jusqu'à la trace du goût naturel pour l'équilibre grec ou roman. Dans ce monde entièrement circonscrit et exploité par un déploiement technique hors de contrôle, virtuosité, efficacité, assurance des gestes et autorité des formes peuvent-elle encore fonder la production d'images, d'oeuvres en dissidence, à l'écart de cette domination ? Parce que relevant de l'emploi décidé et non questionnant d'une technique ou d'un savoir-faire, ces notions et valeurs pourraient bien devoir être, en une rupture décisive de la tradition, exclues de la dimension propre à l'art. Si le terme de « gaucherie » nomme un refus d'aller tout droit, de suivre la voie de l'efficacité, du rendement, de la maîtrise technique garantissant la conformité réglée des produits, s'il est possible d'y entendre l'affirmation d'une idiotie souveraine des gestes les plus intimes, d'un parti pris de pauvreté technique, de confiance accordée aux décisions et hésitations d'une main, d'un oeil, d'un corps plongés dans le quotidien, affectés par le moindre tremblement de la vie ou accident de la matière, alors ce terme se retourne pour nommer une qualité essentielle à l'art d'aujourd'hui, la condition même de possibilité d'images et de choses réellement singulières, minoritaires, douées d'une puissance d'étrangement sans laquelle la création dite artistique ne serait rien d'autre qu'un secteur parmi d'autres de la production mondialisée d'objets interchangeables.

Cette idée de l'art et de son rapport à la vie, aujourd'hui, est partagée par les deux artistes exposés ensemble à Louviers. Et cette croyance commune, par-delà tout ce qui oppose et distingue leurs oeuvres, est un enjeu central de l'exposition, sa riche leçon. Si les films, les dessins, les sculptures de Vincent Barré et de Pierre Creton nous atteignent et nous regardent, c'est parce qu'ils nous invitent à voir ce que le sens commun nommerait sans y penser « défauts, faiblesses, maladresses », comme les traces d'une expérience intime, les signes d'une souveraineté singulière.

Une telle idiotie à l'oeuvre est fortement revendiquée par Pierre Creton. Elle ne vient pas d'une persistance de l'enfance, mais d'une révolte contre celle-ci, d'une affirmation volontiers provocante d'un principe d'idiotie, c'est-à-dire de singularité absolue, contre la

bêtise conformiste et l'ennui humilié à quoi il résume aujourd'hui son enfance. L'idiotie comme seule révolte, qui ne veut rien changer au monde, mais qui permet de s'y faire la plus singulière des places, en son cœur mais aussi, à la fois, en dehors. Godard a consacré un film à cette puissance de l'idiotie : *Soigne ta droite*, d'abord titré *Une place sur la terre*. Faire l'idiot, c'est alors, exemplairement, élire comme œuvre une punition d'écolier, trois pages qui répètent à l'infini une phrase unique : « Je ne parlerai pas. » La puissance de l'idiotie retourne l'énoncé d'une punition, d'une soumission, en la proclamation silencieuse mais infinie d'un refus : *je ne parlerai pas*. L'écriture retournée contre la parole, l'art retourné contre l'art. Avec *Négliger Walser*, Pierre Creton opère un retournement similaire en imposant dessins et photocopies sur le papier à en-tête de son patron du moment, Benoît Lecaule, des Ruchers d'Étretat. Le geste exprime aussi bien la soumission de l'employé que sa revanche consistant à détourner le papier à en-tête en support de son idiotie. La série de dessins rend le plus juste hommage à Robert Walser, héros littéraire de l'idiotie, auteur du *Commis*, des *Enfants Tanner*, mais aussi de *Vie de poète*, merveilleux recueil de formes courtes, précis de vie idiote où l'ascèse de l'humilité prodigue toutes les armes et défenses nécessaires pour s'excepter de la bêtise conventionnelle.

Simone Weil, enfin, indique la voie d'une autre compréhension de la gaucherie, d'une autre manière pour l'art de s'approprier ce que l'ordre du monde perçoit comme un défaut et de le retourner en qualité. À propos de la sculpture romane, elle écrit : « *Les êtres sculptés ne sont jamais des personnages ; ils ne semblent jamais représenter ; ils ne savent pas qu'on les voit. Ils se tiennent d'une manière dictée seulement par le sentiment et par la proportion architecturale. Leur gaucherie est une nudité.* » Ces phrases disent autrement la qualité commune aux œuvres de Pierre Creton et Vincent Barré, sculptures, dessins et films : la gaucherie comme nudité, c'est-à-dire comme une éthique fondée sur l'indistinction de la pudeur et de l'impudeur, du retrait et de l'exposition. Comme Saint-Roch préservant les hommes de sa maladie, mais relevant son habit pour exhiber le bubon en haut de sa cuisse. Au cœur de l'exposition comme du film *Simon*, la statue de Saint Roch dispense ses vertus protectrices. Saint patron des gens de la terre et des chirurgiens, des maîtres-chien et des boulangers, invoqué contre les maladies des animaux ou contre la silicose des tailleurs de pierre, Saint Roch veille à ce que les dormeurs s'éveillent chaque matin, sortent du lit comme le pain sort du four.

*

Le métier de vivre : ce pourrait être le titre de chacun des films réalisés ensemble par Pierre Creton et Vincent Barré. *Détour (suivi de Jovan from Foula)* : le métier de vivre, 1. *L'Arc d'Iris* : le métier de vivre, 2, etc... Jusqu'à ce dernier film, *Simon*, où le plus quotidien des métiers est associé aux rêveries nocturnes dans la chambre de l'intime. Ce pourrait être aussi le sous-titre ou la légende de leur existence commune.

L'exposition de Louviers et le double journal qui l'accompagne constituent à la fois une étape nouvelle de ce partage – une sorte de retour à deux, de recueil et regard

rétrospectif sur leurs métiers de vivre respectifs –, et une expérience de mise en commun, en résonance des œuvres et moments de ces deux existences. Chaque pièce devenue chambre propose un agencement de fragments – monuments, reliques et *ex-votos* – d'un double devenir de l'intime. Un chant silencieux traverse les chambres : chant de gratitude pour les rencontres et les désirs, chant de réparation pour les douleurs, accidents et disparitions qui scandent le passage et y impriment leurs traces. Chant du retour, car tout ce qui est un jour passé par l'intime revient vers celui qui sait en percevoir les signes et ménager la place au revenant.

Cyril Neyrat
(Annemasse, Paris, Anduze, août-septembre 2016).