Les mêmes éléments picturaux réapparaissent dans différents contextes – ou seraient-ce finalement quand même des textes ? Devant les paysages, par exemple les marais salants bretons, se dresse le corps d'une femme que sa robe divise en deux, tel qu'il apparaît seul sur un autre tableau; d'autres personnages sont étendus sous une falaise qu'on trouve habituellement sans figures sur d'autres œuvres. La raie – comme les « Caballeros », pour enfin nommer ces messieurs à la tenue vestimentaire impeccable et qui affichent impassiblement leur indifférence – passe elle aussi d'un tableau à l'autre. Dans ce sens, mais pas seulement, ce monde ressemble à celui d'un romancier comme Onetti qui transporte ses personnages d'un livre à un autre, les faisant vivre sur des décennies, et dont la précision descriptive sans merci n'enlève rien à leur caractère fantasmagorique.

PHOTO B
Page 4

Les figures qui peuplent les œuvres d'Alex Amann ne sauraient être plus restreintes. Pourtant, une tension se déploie entre elles qui semble remettre en cause leur insignifiance maintes fois affirmée. Ces chorégraphies de femmes nues resteraient-elles à jamais une énigme ? Est-il réellement impossible d'imaginer une narration à partir de ces sylphes, de ces Caballeros toujours détournés, de l'atmosphère fantomatique à la Chirico et des allusions balthusiennes ? Pouvons-nous espérer des éclaircissements grâce aux éléments nouveaux apparus récemment dans les nouvelles peintures, comme les parasols fermés sur les plus récentes ?

Impossible. Ces parasols aux allures de cyprès ont frappé le regard d'Alex Amann vers la fin d'un été à Lignano. Rien à ajouter. En peignant les orphies à connotation mythologique – ces anguilles noires appelées aussi bécassines de mer ou aiguillettes – il ne s'est intéressé au fond qu'à la calligraphie de leur corps. Un chapitre à part devrait être consacré aux arrière-plans devant lesquels il place ses personnages de quelques coups de pinceau, créant ainsi un sentiment d'espace (prenons ce tapis rouge sur lequel sont couchées certaines femmes nues, tout simplement : elles ne se trémoussent pas, ne posent pas pour autant, elles sont simplement là). Ou encore les draperies sur lesquelles il installe ses nus : « Tu ne peux pas courir après un pli, il se fait tout seul », explique-t-il. Les draperies de Zurbaran – sur recommandation d'Alex Amann, j'avais moi aussi suivi les traces des moines jusqu'au monastère Guadalupe à Extremadura – auraient-elles également été crées à sa guise et selon son humeur ?

La démarche est différente en ce qui concerne les figures. Les nus sont en partie peints d'après modèle et en partie d'après des documents. A ma demande, Alex Amann a sorti un carton où il a rassemblé des coupures de presse et des reproductions : là une pin-up du Daily Mirror, là une figure de Rodin réduite à trois centimètres ou encore le détail grossièrement tramé d'une mosaïque romaine. La qualité de l'image ne semble pas être la préoccupation première de l'artiste ; ce qui l'intéresse, ce sont les poses, les postures physiques ou, mieux encore, les rapports des corps dans l'espace. Un spectateur attentif n'aura pas trop de mal à distinguer les nus peints « d'après nature » des figures qui – parfois sur un même tableau – ressortent, par leur idéalisation, des femmes qui posent de chair et de sang.

Les tableaux ont été peints peu à peu, couvrant souvent des périodes très espacées. Même les peintures de plein air, comme les falaises normandes, ne sont pas le résultat d'une séance unique achevée à la rigueur à l'atelier. Pour de nombreuses œuvres, le peintre est revenu au même endroit, à la même saison, à la même heure, plantant une fois de plus son chevalet en le fixant bien pour que la toile ne soit pas emportée par les rudes vents de ces régions.

PHOTO C
Page 4

Mais Alex Amann ne se sent pas comme « l'œil dans la tempête », comme autrefois Courbet, même si ces falaises et ces plages l'attirent lui aussi. Entre eux, on pourra tout au plus discerner certains parallèles dans le monde – en apparence seulement ? – plus intime de la peinture de nus. On a énormément spéculé sur les raisons qui ont poussé Courbet à laisser son « Origine de monde » sans visage – la tête est coupée sur le bord supérieur du tableau. Lorsque Alex Amann prive de visage les femmes nues aux jambes écartées – ou le remplace par une raie –, nous pouvons supposer que le corps à lui seul révèle tout. Justement parce que le visage est brouillé ou recouvert – contrairement à Courbet – à l'intérieur du champ pictural, seul le corps doit parler. L'absence de visage n'est l'expression ni d'un renoncement ni d'une perte ; à la rigueur de l'impossibilité d'en dire plus. (Ce qui vaut également pour les personnages masculins, eux aussi souvent sans visage, ces Caballeros toujours en train de se détourner dont certains peuvent tout à fait être considérés comme des autoportraits.)

Ces jambes écartées, le sexe offert au regard, valent-ils un scandale comme l'œuvre de Courbet n'aurait pas manqué d'en susciter si elle avait été à l'époque présentée au public ? Je crains que oui. L' « Origine du monde » de Courbet est aujourd'hui exposée au Musée d'Orsay de manière éhontée, comme il en est d'ailleurs pour toutes les œuvres qui paraissent étouffer. Les nus d'Alex Amann sont plus mystérieux dans la mesure où ils ont absorbé le dévoilement mais aussi l'inévitable énigme de la modernité, tout en se fichant des roublardises.

Les œuvres d'Alex Amann n'ont pas de titres. Ce qui n'est guère pratique – ni pour leur mise sur le marché ni pour leur description – mais tout à fait logique. Ajouter un titre aux natures mortes, nus et paysages, serait redondant : on voit bien que ce sont des citrons, une femme nue ou une falaise ici représentés. En ce qui concerne les compositions, un titre entraînerait le spectateur sur des traces qui émousseraient le mystère que le peintre cherche avant tout à préserver devant lui, et mènerait vers les voies narratives les plus quelconques.

Il est possible de se plonger dans l'obscurité d'un arrière-plan ou de se retirer dans l'angle d'où jaillit la lumière à travers un verre d'eau ; de se perdre dans trois coups de pinceau qui ne font qu'ébaucher un pied féminin – peut-être la peinture restera-t-elle encore inachevée des années encore –, non sans accorder un regard sur la chaussure noire polie que porte le Caballero anonyme détourné des belles dévêtues que l'on ne se lasse jamais de contempler. La copulation a toujours eu lieu avant ou après ; seule l'image, qu'il suffit de retourner, est fixée à jamais. « Le contenu d'une composition », dit le peintre, « n'est jamais là avant. » Il pense plutôt l'inverse : c'est du travail en cours que naît peu à peu un contenu – contenu que l'auteur pressent parfois d'avance, mais que nous, spectateurs, ne pouvons jamais déchiffrer.

Markus Jakob
Barcelone, janvier 2011