



« PEINDRE À LA TRACE » SUR LE GESTE PICTURAL DE VALÈRE NOVARINA

OLIVIER DUBOUCLEZ

L'activité artistique de Valère Novarina est si diverse et en même temps liée partout par des nœuds si étroits qu'il est tentant de la décrire comme un vaste système circulaire où l'écriture, la mise en scène, l'art dramatique et déclaratoire (celui de Novarina lecteur), le dessin, la peinture, la vidéo constituerait les moments d'une unique performance, inassablement poursuivie. Novarina lui-même proclame partout l'unité d'une œuvre qui doit au dynamisme d'un seul « animal pratiquant »¹, polymorphe et omnivore. Et lorsqu'il médite sur le geste et l'action, il ne manque jamais de glisser d'un domaine à l'autre pour signifier combien la main du dessinateur est garante ou le corps de l'acteur tranchant et gracieux². Ici comme là, le geste semble animé par une aspiration à l'inimentonnel, au dépassement de toute volonté consciente, tendu vers cet « acte hors sujet »³ que *Lumière du corps* renvoie aux « figures inversées » de la peinture chinoise⁴. La peinture de Novarina ne serait-elle pas, elle aussi, une expression de cette passivité créatrice, de cette grande dépense immobile où couleurs et figures sont portées à saturation ? N'est-ce pas ce même art de peindre qui, sur scène, par régiments entiers d'« anthropoglyphes »⁵, prête sa force hypnotique aux débordements du langage ?

Pourtant, aussi impérieuse et convaincante soit cette idée, il faut peut-être renoncer à une telle confiture des arts, au moins provisoirement, pour reconnaître dans la

- 1 *Pendant la matière*, Paris, P.O.L., 1991, p. 108
- 2 *Lumière du corps*, Paris, P.O.L., 2006, p. 104-105
- 3 *L'Inventeur de l'esprit*, Paris, P.O.L., 2009, p. 46.
- 4 *Lumière du corps*, p. 103.

peinture novarinienne une pratique distincte, par certains aspects marginale, et pour tout dire irremplaçable. Car si Novarina, dès le début des années 1980 avec ses *Soixante peintures dans la nuit* (1981), se lance dans l'aventure picturale, c'est peut-être parce qu'il y a là, dans la géométrie singulière du tableau, un rapport physique à l'espace différent de celui qu'impose l'art dramatique ou encore le dessin. À l'évidence, un soupçon rôde ici, une question demandée à se formuler : si le geste novarinien est animé de part en part par une visée transfiguratrice ou gracieuse, est-ce encore le cas du geste pictural ? La peinture n'est-elle pas plutôt ce moment où la matière reprend le dessus, où, en rupture avec le trait surgi ou fulguré, elle s'impose dans la force de son épaisseur ? En faisant acte d'opposition par sa matérialité, la peinture ne vient-elle pas ouvrir à une autre expérience des chœurs et des surfaces ? C'est du reste vers la peinture que se tourne Novarina lorsque, dans « L'homme hors de lui »⁶, un chapitre de *Devant la parole*, il veut faire entendre à quel point l'écriture exige d'« aller dans la matière, [de] se noyer et [de] la comprendre par-dedans »⁷.

Le système des arts, à la fois théorique et synesthésique, demande à être surmonté pour que soit saisie l'irréductibilité du geste pictural. Or qu'est-il d'autre en son principe que le geste de déposer un peu de pâte sur un support ? Geste porteur, geste concret de transport et de décharge, du chaos de la palette vers le chaos du tableau. Nul mieux que Hegel n'a mis en évidence la puissance à la fois physique et intime que recèle l'acte

5 *Devant la parole*, Paris, P.O.L., 1999, p. 61. Sur la comparaison entre composition du texte et peinture, voir p. 60.

de peindre. La matière, écrit-il, « a en elle-même son intérieur, son idéal, la lumière »⁶ dont l'expression constitue la couleur, instrument par excellence de la représentation de la vie et des souffrances de l'incarnation. « Magie des couleurs », note encore Hegel, qui « n'est pas moins toujours de nature spatiale, l'apparence éparpillée hors de soi et par là *perexistante*

Esprit frappeur

Il faut prêter attention à cette perexistence de la peinture, à la fois dispersion chromatique et dépôt des traces, et pour cela revenir à ce que *Pendant la matière*, ouvrage publié à une époque d'intense activité picturale⁸, dit de différents des autres livres. Texte en forme de cheminement, aux allures d'anti-*Discours de la méthode*, qui par notations dispersées, transhume de territoire en territoire : de l'acteur vers le langage, du langage vers la musique, de la musique vers la peinture.

Tout s'articule autour d'une grande faille aphonique⁹ passant au milieu du recueil, où sont reprises les variations entêtantes de « Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire »¹⁰ avant que ne surgisse un autre leitmotiv, celui de la « défaté de soi »¹¹. Or, il y a là une phrase qui détonne, comme un aveu de découragement, une phrase que l'on pourrait même prendre pour une invitation à la révolte : « L'écrivain ne fatigue la matière verbale jamais assez »¹². Phrase à laquelle vient précisément répondre l'art de la peinture : « La peinture frappe sur le mur ce que nous avons

entendu »¹³. Ou encore : « Va frapper sur le mur pour

entendre. Voici la vue : c'est ce que tu vois. Aie

Tu viens de frapper sur le mur pour entendre. La

peinture participe en effet du même acte de fatigue la

matière, boxant et cognant inlassablement son support.

Elle prend ici le relais de l'écriture (terme qui est d'ailleurs d'un emploi très limité chez Novarina) pour porter la chair à une intensité de résonance qui est celle du cri de douleur lorsque le corps percute la surface. La

peinture est *au* mur, « à la fresque », et même *contre* le mur, écrasement, rythme et résonance. Mais ne nous y trompons pas : cette expérience tactile fait bien partie

d'une révolution du regard ; c'est une invitation à voir autrement, avec le corps touchant, lorsque la distance

propre au voir s'abolit dans une expérience visuelle

devenue partielle, lorsque l'objet vu percute l'œil et le corps tout entier, cherchant à l'amalgamer à sa densité

matérielle. Merleau-Ponty disait que le peintre est regardé par les choses : mais ici elles le heurtent, elles l'emportent, et nous avec lui.

Cet esprit frappeur qui habite la peinture, où le langage trouve une vigueur physique nouvelle, où le corps de celui qui voit ne se distance plus du corps vu, de la surface, du mur percute, c'est la palette graphique, sans doute, qui l'incarne le mieux¹⁵. À partir de l'aphorisme CXXXVII, où s'introduit le leitmotiv de « La lumière nuit »¹⁶, elle est le thème privilégié de la réflexion. Cette palette, avec sa profondeur virtuelle, ouvre un lieu pour « l'enfoncement du sujet »¹⁷ ; elle permet d'approfondir la vision, de se mêler aux formes et aux couleurs, « si loin que la vue aperçoit que la peinture disparaît »¹⁸. Faire dans la peinture plutôt que devant elle : Novarina aime rappeler que l'expérience de l'image est celle d'une dépossession, car une image ne s'embrasse ni ne

se domine. Elle tend devant nous le piège de sa multiplicité (il y a en elle toujours trop à voir) et son effacement fascinant qui capture, tiennent à cet impossible surplomb. Voici donc la « perexistence » hégélienne portée à son comble, par un étrange « peintre dedans » : chez Novarina, on rompt avec le régime ordinaire du face-à-face pour s'accoutumer peu à peu à cette « peinture qu'aucune image n'arrêtera »¹⁹.

Ce dedans obscur et inintelligible, n'est-ce pas ce que l'on appelle une caverne ? Un échaveau de traces lumineuses, très vifs, se détache sur un fond si densément noir qu'on ne sait s'il est fait de matière ou de vide. La verrière visuelle est tel que tout support se dérobe. L'obscurité se donne en volume, invite à une danse éperdue. La peinture, elle aussi, se présente comme un corps caverneux où les jeux de couleurs, la dialectique du jour et de la nuit, reproduisent quelque chose d'une profondeur mythique. Cette peinture-là, en effet, renoue notre mémoire ancestrale : on pense à la grotte des tout premiers peintres, ainsi que l'a décrite Jean-Luc Nancy²⁰. Le jour où s'y sont déposées les traces d'un corps humain, s'adonnant à la parole, grattant, peignant, pour la première fois détaché de lui-même.

Perches et toiles à bascule

Si la peinture est une affaire de profondeur, si le geste du peintre vise précisément à nous précipiter en elle, quoi de plus naturel que la peinture novarinienne profite partout sur la scène théâtrale, des murs au plafond ? Mais alors il faut corriger le schéma bien connu : l'introduction de la peinture au théâtre répond moins au besoin de dresser un décor qu'à une nécessité qui lui est toute entière inhérente : envahir l'espace, s'approfondir dans un éparpillement qui outrepassa les limites du tableau, qui s'étend aussi loin que résonnent les « verbes d'action ». Dessin et peinture entrent chacun un rapport particulier au langage et au livre. Les actions de dessin de Novarina s'affirment au début

des années 1980 comme un substitut à la mise en scène – invention d'une scène quasi marionnettique où les personnages du drame prennent vie sur la quasi blancheur du papier. Les dessins sont autant d'accomplissements scéniques manuels, échappés du volume écrit, quittant l'arène mentale pour, par effraction, entrer dans le théâtre circulaire de la Tour Saint-Nicolas²¹. La peinture quant à elle a une autre portée : non pas substitut, non pas scène minuscule, mais carnation du spectacle, « magie des couleurs » offrant à l'espace sa chair, sa violence, tant il est vrai qu'au théâtre l'on reçoit le drame novarinien dans l'élément marin de la peinture et des courants qui l'animent.

Un autre espace est apporté : l'artiste, lorsqu'il peint les décors de ses pièces, se mesure à un lieu plus grand que lui, à une demeure qui est celle du monde et de son gigantisme. N'est-ce pas ce lieu qui est le plus propre à voir s'exprimer la « perexistence » picturale ? Ce n'est pas un hasard si, s'avançant d'abord dans un monde nu en 1984, plein de l'absence de Dieu, Adraméléch se retrouve en 2009 dans un espace entièrement recouvert de tableaux, pris à la gorge par la profusion d'une Création qui n'est ni plus intelligible, ni plus aimable que le vide²². On est loin des personnages du *Drame de la vie*, de ces pointes bicolores cisant le papier. C'est l'animal que la peinture vient montrer, c'est l'animalité qui habite les buissons de couleurs. C'est une expansion chaotique, aux tons bruts – singulièrement le bleu, le plus tempétueux, le plus élémentaire, le mieux à même de nous emporter dans le flux. Il y va alors d'une sorte de voyage organique, de traversée de la viande humaine. Adraméléch s'avance : l'œil globeux et la bouche vociférante.

Mais tout cela ne tient pas seulement à un effet de perception. Il y a aussi chez Novarina ce que l'on pour-

21 En juillet 1983, Novarina s'est enfermé dans la tour Saint-Nicolas de La Rochelle pour y dessiner les 2587 personnages du *Drame de la vie* en l'espace de vingt-quatre heures.

22 *Le Monologue d'Adraméléch* fut donné pour la première fois par André Marcon en 1984 sur la scène du Théâtre de la Bastille (Paris). L'auteur en a proposé une mise en scène en 2009 au Théâtre de Vidy-Lausanne, avec Jean-Yves Michaux.



rait appeler une extravagance technique. D'abord, le recours à des pinceaux surdimensionnés, véritables perches ou béquilles pendant aux bras du peintre. Le corps s'allonge et se déforme ; il touche aux confins de l'espace scénique où s'ouvre de nouvelles perspectives formelles, un genre particulier d'incertitude et de non-maîtrise qui nourrit les puissances défiguratrices. De même que la phrase novarienne est toujours emportée plus loin, dans un dépassement du sens ordinaire et de la grammaire admissible, de même le geste pictural s'étend au-delà du corps grâce à ce bâton de l'avantage qui vient démanibuler la gestuelle précise du voyant. On passe ainsi du trait à la trace, de la main vive au corps semant ses empreintes. Car la trace jamais ne s'arrachera à la nature, jamais ne sera pur artifice : elle y reconduira toujours, car elle est de l'animal, de son passage, de ses courses, de la bête traquée. Qu'il y ait chez Novarina un abandon originnaire aux pulsions corporelles, libérant le geste de toute graphie bien polie, n'empêche pas que, dans un second temps, ce geste épuré, revenu à lui-même, soit dénaturalisé par une technique, afin de produire une défiguration plus intense. On enjambe alors l'unité psycho-physique, la mesure qu'elle impose même lorsque le geste se fait violent ou débaille, refusant encore et toujours qu'il se démette de ses trajectoires coutumières. Il faut donc aller plus loin, se faire extraterritorial. Novarina change de calibre, s'arme de pinceaux surdimensionnés qui répandent, au-delà de lui, traces et sémaphores involontaires.

Mais revenons aux tableaux. Eux aussi connaissent le vertige et l'excès. Eux aussi dépendent d'une technique délicate. Novarina saisit le tableau à bras le corps, le renverse et se remet à peindre, ayant quitté sa position initiale pour prendre tout à l'envers. « La position idéale, explique-t-il, est de se trouver face à une toile blanche de deux mètres sur deux mètres ; on peut alors développer un rapport d'acrobatie avec la peinture autant, en se contorsionnant, en bondissant sur la **bovade**, en se livrant à une sorte d'escrime. J'ai toujours voulu peindre en réagissant contre le mur de la peinture, en renversant les toiles, en pratiquant très vite la rotation, en bouleversant la vue. Aller contre la gravité, en tournant les points cardinaux pour finir ait-

leurs, plus loin dans la perspective. Un jour, un spectateur m'a demandé si j'avais fait du parachutisme car il percevait dans mon travail la vision de quelqu'un qui a pratiqué la chute libre, charité dans un espace. »²³ Curieuse procédure qui ne consiste pas à chercher plus de spontanéité, plus d'impulsivité dans le geste, mais à fragiliser le socle sur lequel il s'appuie, à gaucheir méthodiquement les coordonnées de l'espace pictural. Ni droite ni gauche. Ni haut ni bas. Cette désorientation du tableau, inévitablement, affecte la relation de symétrie qui se noue entre l'artiste et l'œuvre en cours, qui fait qu'au fur et à mesure que l'on avance, on s'emporte dans ce que l'on a fait, victime de soi-même, asservi à des normes et proportions de plus en plus contraignantes. Au contraire, la chute libre renvoie à l'espace le plus ouvert ; elle dit l'abandon à des forces qui ne sont plus celles du corps bondissant et sportif, mais l'effort d'une mise en mouvement de la totalité des objets : tableau, matière, pinceaux et peintre.

Adam dans le tourbillon

Mais pourquoi différer encore ? L'image est profonde, on l'a dit. Le corps et le tableau subissent une attraction mutuelle. Tout nous invite à entrer dans le tableau. Ce pas au-delà de soi, ne s'impose-t-il pas de lui-même ?

Sans attendre, on est emporté dans un tourbillon. C'est une colonne de couleurs tantôt distinctes, tantôt agrégées ou fondues. On observe concrètement l'effet centrifuge des retournements du tableau, comment chaque forme se trouve systématiquement tordue et mise au supplice – comme dans *Atrache à lui* (1987) ou *Melchisedech* (1990). Les toiles de Novarina libèrent des figures en lévitation, étirées et incurvées, se repliant et s'encerclant les unes les autres. Un millier de cercles imparfaits s'inscrivent dans le carré parfait. De *Gouvernement d'une virgée de cadavre* (1995) à *Partition du père* (1995), qui apparemment à la même série, c'est une seule géométrie furieuse. On prend conscience

soudain qu'il y a là plus qu'une technique, plus qu'une ruse de deviche tourneur : Dieu est le ventriloque tapi dans la toile. N'est-ce pas sa définition même que l'on voit au travail ? Décemment, déplacement vers des limites toujours plus lointaines, géométrie absurdement vraie. Un catalogue publié en 1991 le rappelle justement : « Nous sommes au centre d'un cercle dont le centre est partout »²⁴ et, complète ailleurs Novarina, « la circonférence nulle part »²⁵. Toute médiane deviendra tangente, tout angle droit angle aigu, tout triangle ou carré myriogone. Toute position finira par être renversée ou vaincue. Comme dans une fuge de Bach ou dans un quatuor de Beethoven, il s'agit de chercher toujours et en tous sens.

Ce refus du foyer et du centre unique, qui préside à la possibilité même d'une *minimesis*, Novarina va le reconnaître chez d'autres peintres. Même chez Piero della Francesca, écrit-il, « l'ordre perspectif est atteint pour être renversé »²⁶. Car ce que *La Madone entourée d'anges et de saints* donne à voir à la croisée des lignes du tableau, ce n'est pas un point géométrique autour duquel tout s'équilibrerait, mais un lieu de dilatation où l'image ouvre sur une dimension invuée²⁷. La perspective ici est temporelle, de la naissance vers la mort, et de la mort vers son point de fuite irrépressible : « Vue traversante ». Avant ainsi renversé Piero della Francesca, Novarina se tourne quelques pages plus loin vers Augustin Lesage, l'un des membres éminents de la tradition secrète des peintres décentrés, de ceux qui précèdent par le coin – et non par le centre –, provoquant un véritable emiettement du point de vue. Sur scène aussi, surgit parfois une manifestation de cet art excentrique : une reproduction immense du *Peys des mélétors*, minuscule tableau dont l'auteur, au début du

vingtième siècle, se faisait appeler Le Voyageur Français²⁸. Encore une faille, encore une scission : à gauche, la figure édenique d'une belle nature, mythique et ignorant tout des forces du chaos, à droite, une déflagration abstraite, un débordement pyrotechnique et diabolique sur le point de la mettre à feu et à sang. On dit que c'est la signature de l'artiste qui, ainsi embrasée s'est mise à mourir dans l'image première, comme si ce geste simple, celui de signer, n'avait soudain plus de borne et dérapait inexorablement vers le coin opposé. Un geste n'est rien de fixe. Il se poursuit indéfiniment à l'intérieur du tableau. Il gagne. Il grignote. Il nature et approfondit les gestes plus anciens. Il fait de chaque centimètre-carré un lieu nouveau pour son étreinte, ignorant l'impératif du recentrage.

Mais progressons encore un peu. Chérissons l'un des tableaux peints par Novarina. Ouvrons plus grand les yeux.

Au cœur d'un désordre que rien ne semble pouvoir apaiser, une figure se lève et se débat. *Observez Adam capifil* ? (1995) est un intéressant exemple de création à la fois giratoire et dystopique. On y retrouve tous les éléments signaux plus haut : un déchaînement de gestes amples traversant la toile et dominant naissance à une zone de chaos, vaste unité dépressionnaire. Dans l'ordre de la perception, indéniablement, cet entoué de matière occupe le premier plan ; il prime sur le détail des courbes, sur les chemins erratiques du corps du peintre, lorsque la main est dessaisie de toute initiative. On a le sentiment alors de contempler un tableau peint à mille bras, où peut-être issu de la colère du Dieu de l'Ancien Testament. Une silhouette se laisse pourrissant apercevoir, remontée du cœur du maelström – à moins que ce ne soit que l'illusion d'une silhouette. Car que dire du visage d'Adam qui apparaît alors ? Est-il dessinée ? Est-il tracé ? Est-il même peint ? On dirait plus volontiers qu'il est un rescapé du tourbillon, personnellement malmené au plus fort du tumulte, comme une glissade sur les chemins boueux de la création du monde. Y a-t-il le geste ici ? Y a-t-il en un geste pour former ce nez et cette bouche ? De cette vision, on peut au

²³ Olivier Duboulet, Valère Novarina, *Paysage parlé*, Chantou, Les Éditions de la transparence, 2011, p. 43.

²⁴ *Valère Novarina. Dessin, peintures, palats graphiques/tebeningon, schildertjen, video*, Bruxelles, 1991, n. p.

²⁵ « Dieu est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part » (Pascal, *Pensées*, Lafuma 198 ; Brunschweig 383). Voir en particulier notre entretien avec Valère Novarina, « Une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part », *Littératures*, décembre 2014, n. p. 13-14.

²⁶ *Devant la parole*, p. XX.

²⁷ *Devant la parole*, p. 101.

²⁸ Voir *Paysage parlé*, p. 45-48.

moins en tirer un enseignement : c'est en produisant cet immense réseau tempétueux que le corps du peintre se rend capable de mettre au monde, en marge du chaos où il se perd lui-même, Adam, fils de la plus extrême contingence. Il faut aller très loin dans la ruse gestuelle, jusqu'à la couleur, jusqu'au jet incontrôlé, pour dépasser ses propres intentions chaotiques, comme Apelle figurant l'écume du cheval en jetant une éponge, et attendre au sublime d'un vestige, voie à la nature. N'est-ce pas d'ailleurs la plus juste représentation du premier homme, de le montrer ainsi « captif » de la couleur, du flux et reflux des matières ? Adam qui n'est pas né d'un trait. Adam qui n'est pas fait de main d'homme.

Une parturition infinie

Mais il y a plus. Toujours plus. C'est une loi invivable de la perception. Il y a plus.

La profondeur du tableau repose sur une stratification, la superposition de plusieurs couches de peinture et de mouvement. On aurait tort de croire cependant que cet alliage est l'ultime produit du geste pictural. Il y a certes chez Novarina une pratique du flux, au service de la recherche de la confusion et des zones marginales d'apparition qu'elle contribue à ouvrir, comme on vient de le voir, mais il y a aussi des effets de surécriture ou de surimpression. Peindre sur la peinture. Peindre sur le fond de la tempête picturale. Ajouter aux traces des traces supplémentaires. On pense à la dernière période de Louis Soutter, au moment où il entre « dans l'irré-médiable »²⁹, à ses figures dessinées au doigt, épaisses, terreuses, comme des corps qui, passant maladroitement dans le rayon d'un projecteur cinématographique, hantent l'image projetée sur l'écran.

Il n'y a qu'à considérer la structure des premiers tableaux de Valer Novarina. *Bras dans la bouche du prophète Isaié* (1957) est une manifestation privilégiée : le fond noir et gris constitue le support d'une véritable saignée, d'une figure écarlate sûre de sa force d'apparition, où le rouge le plus pur, tant il flotte

au-dessus de la surface sombre, s'en détache et capte durablement le regard. Le même phénomène apparaît dans les œuvres postérieures : dans les tableaux de la fin des années 1980 (ainsi *Les Figures passives* en 1987), mais aussi sur la scène où la couleur rouge devient un moyen de dire plus, de désorienter davantage : ici une coulée, là un triangle, ici une plaie, là un réseau de sang. Le rouge ne se fond pas dans la masse nébuleuse, il ne l'éclaire pas non plus, il la déchire et semble même la surmonter. Le rouge novarinien est une piste à suivre. Il vient dire que le chaos n'est pas tout, qu'il y a d'autres traces. Au théâtre, ce sont des pointes rouges qui s'avancent, font saillie et du même coup font système au sein d'une scénographie anguleuse destinée à introduire des oppositions vectorielles, à répandre la contradiction dans l'espace.

Le rouge a son histoire, ses variations sémantiques, comme l'a montré récemment Michel Pastoureau³⁰, mais chez Novarina il retrouve toute sa vigueur de source de vie, d'« origine rouge » qui donne à la scène son orientation vitale, qui, mieux que toute autre couleur, fait sens pour le regard, parce que nous sommes liés à elle par la communauté du sang. Le rouge commence et il finit, il fait vivre et il tue. Alpha et oméga, il est la couleur du passage : feu de la conflagration et sang versé du Christ, pourpre du Seigneur et brasier de l'Enfer. On ne peut manquer de percevoir sa signification salvatrice dans le travail pictural de Novarina : le rouge se surimpose au chaos pour signifier que d'autres figures toujours peuvent surgir, venues de nulle part.

Mais cette énergie du rouge ne remet pas en cause l'instabilité des figures. Car il faut bien considérer la silhouette qui parfois vient s'installer au sein du tableau : maigre et macrocéphale, distendue et déchamée – une ombre, une radiographie. Ainsi dans *Christ et Lazare* (1993), les deux figures s'étirent sans rompre tout à fait, comme une pâte infiniment souple que l'on pourrait travailler encore et encore, indéfiniment. Un détail capte toutefois l'attention : la figure de Lazare tient à celle du Christ par un lien concret, un appui, un point de matière noire où s'incarne la force miraculeuse

du « Lève-toi et marche ». La figure ne se dresse que tremblée et incertaine, portée à bout de bras : si elle semble flotter un temps au-dessus du chaos, se faufiler entre ses moles, c'est comme une créature désarticulée qui vit d'un souffle provisoire. Sans regard, sans visage, sans autonomie, elle appartient encore et toujours à la matière ; elle est sur le point de s'y perdre à nouveau. Tout se passe comme si la figure en restait à un état d'inséparation, s'arrachant au fond noir tout en demeurant obscurément reliée à lui, à croire que l'on assiste là

au moment où la créature à la fois se soulève et s'englué dans la masse primitive des ombres. Parturition impossible ou infinie. Parturition de souffrance. Il suffit d'énumérer quelques titres : *Difficile incarnation* (1993), *Arraché à lui* (1987), *Difficile sortie d'animal* (1990), *Parturition du père* (1995). N'est-ce pas ce que la peinture de Novarina précisément vient donner à voir : la scène même d'un contact, d'une inséparabilité, d'un geste en forme de corps-à-corps, d'un toucher qui, pour nous autres spectateurs, est le regard même ?

29 Michel Thevoz, *Louis Soutter, L'Âge d'homme*, 1989, p. 132.

30 Michel Pastoureau, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2016.