

Matthieu Séry ou le désarroi des anges

Sans qu'on puisse démêler le souvenir de la reconstruction, l'image récurrente et fondatrice de l'œuvre de Matthieu Séry est celle d'une pièce vide, ou plutôt dépouillée, au centre de laquelle figure une pile de papiers de soie que l'on voit de biais, si bien qu'on en distingue l'arête inférieure gauche. La pile projette des ombres qui s'allongent sur le sol. Un léger souffle soulève les papiers supérieurs, et une légère inquiétude naît lorsque le plus haut d'entre eux se recourbe assez pour donner l'impression qu'il va se plier et laisser s'imprimer sur la surface une ligne de biais, inadéquate.

Mais voilà qu'il se soulève totalement et nous dévoile sa surface, une forme indéfinie apparaît, qu'on voudrait organique, avant qu'on s'aperçoive qu'il s'agit en effet d'un sachet plastique.

Les papiers de soie s'envolent et s'éparpillent dans la pièce. Sur chacun d'eux est peint un autre sachet plastique. Les couleurs sont pâles, le dessin au pinceau a gonflé les formes. Avec hésitation on s'approche d'eux, les soulève, les manipule, appréhendant d'abîmer le papier qui ne pèse rien. Ils sont là, dix, vingt, trente, peut-être plus ; il faut donc supposer que les ailes des anges sont faites de papier de soie.

Ce qu'on effleure déjà, c'est la position d'équilibriste de Matthieu Séry. Un œil averti et donc préformé imaginerait ce que ces papiers de soie donneraient au sein d'une installation, une vision spectaculaire et spéculaire de la double fragilité, celle d'être le monde et celle d'être au monde, fragilité physique et symbolique. Un regard vierge y voit d'abord de la peinture, là aussi paradoxale, où la banalité du motif affronte une habileté technique presque classique. Avec une ambition presque monumentale - avec aussi, le sens latin de « souvenir » -, Matthieu Séry a accroché ses papiers de soie et les a nommés *End of globalization*. Posture certes, la globalisation en elle-même est une fin, et sa fin un pléonasme. Mais position également, celle de l'artiste qui retourne comme un gant les paradoxes de la contemporanéité et offre leur transposition plastique.

Pourtant là n'était pas le geste inaugural, de peindre Matthieu sait ce que signifie l'ampleur pariétale, la tentation de la fresque, comme une métonymie de la création contemporaine, embarrassée de trop envahir l'espace, happée par la surface plane - que l'on songe à l'art vidéo et au multimédia - non pas comme un référent ultime mais comme un défi auquel se mesurer. Matthieu avait déjà négocié cette frontalité dans des polyptiques où le fond redouble la surface du mur pour isoler en son centre un seul objet, prodigieusement dessiné à grands traits de pinceau décidés, épais, si bien qu'il apparaît dans son volume et

semble flotter, se détacher, pénétrer l'espace où nous sommes. Ce n'est pas du trompe-l'oeil, aucun artifice de ce type chez Matthieu Séry, il dérobe tout bonnement notre espace.

Ainsi dans *Bone-Fish-Brush*, trois motifs démesurément agrandis sur fond de pluies de peintures qui rappellent Pat Steir, s'échouant au bas de la composition en taches blanches sur fond sombre. Les allitérations du titre, dès lors intraduisible, prennent le spectateur encore une fois au piège. Enfermé dans des vocables a priori étrangers, il se découvre évoluant dans un monde forclos. La référence formelle – le polyptique – déjoue la référence religieuse, les motifs eux-mêmes empruntant d'une manière très contemporaine au trope du banal à moins que le poisson ne soit une dernière allusion à la symbolique précédemment citée.

Néanmoins cette oeuvre est exceptionnelle dans le parcours de Matthieu Séry. Ce polyptique est une concrétion, un assemblage dont l'ambition est de connoter les suites d'oeuvres que Matthieu a produites, telles les *Lillies* ou les *Temples*.

Trois oeuvres séparées pour les *Lillies* (avec deux « l », comme Matthieu avec deux « t »). La première figure un bouquet tombant de fleurs sur fond bleu, représentation là aussi presque classique sur papier de soie, presque car l'esthétique recherchée est aussitôt démentie par le froissage du papier, la peinture qui coule et semble annoncer le début de la décrépitude qu'on retrouve dans la deuxième oeuvre. Là les lys se sont fanés, et, brunis, sont devenus informes. Ils tombent aussi mais, de la même manière qu'ils semblent prêts à se détacher, on ne sait vers quel sol les entraînera leur chute. Une ligne est à peine esquissée, comme timide. Or, si le sol se dérobe, là aussi le motif envahit l'espace et s'impose. Sur la troisième les fleurs se sont multipliées, mais plus petites, elles ne sont plus reliées les unes aux autres, elles flottent, plus légères car plus souvent les contours seuls sont esquissés. Celles du bas, plus pleines de leur ocre, plus proches de la deuxième oeuvre sont là comme un rappel.

Alors, qu'est-ce ? Bouquet de fleurs à la Van Aelst ? Promesse de nature morte ? Irrésistiblement le souvenir s'éveille et sans doute les autres éléments du tableau sont ils éparpillés, dans ces petites acryliques sur aluminium par exemple, comme les prédelles d'une même oeuvre, où figurent brisure d'os, tête de sardine, coquille d'oeuf, demi citron racorni et dérisoirement crénelé, les « petits machins » tels qu'il les nomme. Immanquablement aussi on sait qu'un crâne desséché mais encore livide, déployé dans un carré de deux mètres sur deux nous avait obsédés et qu'on le retrouve çà et là plus discrètement dans d'autres compositions. Mais plus sûrement encore notre regard se dirige vers cette forme énigmatique : une pierre ? Un coquillage ? Non, un moulage de l'intérieur du poing ; et tout se concentre peut-être là, le poing fermé sur le pinceau, sur la fleur, le poing fermé symbole de pugnacité et par là de virilité. Oui mais le poing de l'intérieur, tel qu'on ne le voit jamais, l'empreinte des doigts et de la paume lorsqu'ils se sont sensuellement rejoints. Matrice originelle, réceptacle du lys dans la main de l'ange. Encore

une fois les valeurs se sont inversées, cette interrogation sur le faire qui nous soustrait au sacré dément toute annonce.

Quant à la série des temples, elle met à l'épreuve notre capacité à la sidération. Soit une recherche apparemment formelle sur ce motif, déployée à la peinture acrylique, elle aussi sur papier de soie. L'audace de Matthieu Séry ici est double. D'abord il affronte la monumentalité - y compris dans son sens littéral – sur ce support on ne peut plus léger et fragile. Ensuite il fait osciller l'œil entre trois types de regards : premièrement une recherche quasi-conceptuelle vers l'archétype qui le conduit à la volumétrie la plus pure, deuxièmement une recherche indicielle en tension avec la première, qui traque le signifiant le plus mince, troisièmement, installant une tension plus grande encore, une mise en abyme de la question de l'esthétique.

Car, si les temples suggèrent leur propre espace, s'ils semblent eux aussi déborder, s'imposer au corps du spectateur, s'ils défient la question même du parergon (au sens donné par Derrida dans *La vérité en peinture*) en déjouant les idées de cadre, de pariétal ou même d'installation, ils n'en ressortent pas moins sur des masses différenciées animées souvent de coulures, qui reprécisent qu'ils sont nés de la peinture. D'où cette épreuve : soit nous acceptons les termes de cette interlocution visuelle et les défis intellectuels qu'elle relève, soit nous nous laissons happer par le tour de force plastique de la série. Philosophiquement, on découvre avec ces œuvres, comme une involution, le geste remontant aux origines d'une forme : il n'est pas innocent que le nom générique que Matthieu leur a donné soit *Utopia*. Le motif comme la recherche entreprises sont tous deux des utopies, des non-lieux, voués respectivement à l'indéfini et à l'infini. Le titre anglais ici est une révérence à Thomas More. Mais l'acte créateur est nécessairement différent, ancré même dans la différenciation, la multiplicité de ces non-lieux comme autant de reflets sur le verre brisé d'une image perdue. Sur fond sombre ou au contraire bleu clair, en blanc, gris ou brun, quelquefois même laissant apparaître un quadrillage lui aussi révérence mais cette fois-ci à un arrière plan néoclassique qui partage avec l'œuvre de More de vouloir optimiser la rigueur et la rationalité, les temples, forme canonique de l'édifice religieux ou sous leur sens figuré, abri des idéaux, peu à peu se délitent et s'effacent. Ce sont des ruines parfois, mais la lumière aussi les dissout. C'est évoquer autant Hubert Robert que les premiers photographes qui s'en allèrent prendre les clichés de sites historiques que l'on songe à Félix Teynard à Thèbes au XIXe siècle, ou, entre deux guerres, Herbert List à Naxos. C'est évoquer autant la permanence de la peinture que la fragilité de l'œuvre, écriture de la lumière que la lumière potentiellement détruit.

Lors d'une commande pour le musée de l'Evêché à Limoges, Matthieu Séry livra plusieurs grands panneaux toujours en papier de soie, où, sur fond monochrome, or, gris, rouge, se détachait un perroquet. L'oiseau a longtemps été considéré par certaines civilisations amérindiennes comme immortel ; il en est resté un symbole, après que les explorateurs du XVIe siècle l'ont découvert, et en ont popularisé l'image. Comme pour les

temples, il s'agit d'exemplifier l'effacement, la lente dégradation qui inéluctablement est celle des œuvres conservées dans les musées quand bien même tous les moyens sont mis en œuvre pour lutter contre. La gamme chromatique choisie, jusqu'à la bande tavelée au bas de la composition qui redouble, figure et défigure le niveau du sol, fait inmanquablement appel à la peinture symboliste et plus précisément à Klimt. Mais la tentation monochrome et son ambition pariétale, l'œuvre étant destinée à occuper un pan de mur ou une travée, dit assez qu'elle est aussi destinée à fonctionner comme un ex-voto. La petitesse du perroquet en plein centre de la composition ne faisait qu'en renforcer les données lyriques, perte du motif dans l'immensité de la composition. On fait dévotion à un objet qui n'est pas encore mort, mais progresse vers sa disparition avec une infinie lenteur.

Par ailleurs, l'abondante production graphique de Matthieu, qui, loin de se résumer à des études préparatoires, en définit en quelque sorte le dessin par le trait de pinceau, se présente comme l'efflorescence de la forme. Parfois perçue comme un entrelacs compliqué de lignes, on y distingue assez vite les silhouettes de formes géométriques simples, cubes-cylindres-cônes pour reprendre la leçon de Cézanne, mêlées à ces objets du quotidien déjà évoqués dans la série des « petits machins ». Lorsque les formes se superposent ainsi, elles semblent condensées et ce qui étonne l'œil, c'est la rigueur et la cohérence du dessin produit. Certains d'entre eux semblent figurer de véritables villes qui, isolées au milieu de la composition évoquent des îles et encore une fois Utopia. Suggérées par leurs contours, ces villes sont empreintes d'une légèreté quasi musicale à l'apparente anarchie et sont presque les cousines de ces œuvres qui, d'Hindemith à Steve Reich en passant par Leonard Bernstein, s'éloignèrent progressivement du modèle symphonique pour livrer, sur le mode de la synecdoque, les impressions sonores de l'urbanité.

Les séries *Some I, II et III* sont le témoignage d'un travail du dessin sur papier d'abord, puis sur aluminium. Les formes progressivement se définissent, puis s'agglomèrent, enfin se détachent et s'alignent. Ce que nous percevons comme un Skyline, horizon intérieur, nature morte, ou horizon extérieur, paysage, peut-être les deux, littéralement se décompose. Le fond, que fragilisaient les veinules du papier, est devenu noir, uniforme et brillant sur l'aluminium, les objets semblent flotter et encore une fois s'imposer à notre regard. Une ombre esquissée donne parfois l'indice du relief. Mais ce qui domine alors, c'est une indétermination. Car ces alignements sont animés tantôt d'une force centrifuge, de dispersion, tantôt d'une force centripète, de concentration. Quelquefois même l'équilibre est instable. La cohérence de l'échelle qui nous faisait présumer là un pont, ici un gratte-ciel, a été mise à mal : là un pot, un livre, ici une tasse, un mobile calderien. Les objets ne sont plus qu'une issue par où la musique est entrée et sorti le silence. Certains ont perdu leur statut, à mi-chemin de la déshérence.

Dans la série *Freex* déjà, les motifs « urbains » qui tenaient à la fois de la maquette et du monumental, étaient esquissés et isolés au centre du rectangle, presque icônes, mot dont nous userions volontiers pour désigner les œuvres de Matthieu Séry, presque icônes

donc, au sens où elles figurent l'insula constituée par les villes anglo-saxonnes et singulièrement américaines, où elles les signifient sans les symboliser, les détachent dans un no man's land quelque part entre l'image et le signe. L'équivocité, et donc le symbole, se réfugie dans le titre. Qu'est ce que *Freex*? Libérer le x, la pornographie, et par extension l'obscène au sens générique? Est-ce une réécriture du *Freaks*, une référence au film de Tod Browning qui de toute manière lui aussi mettait en scène les monstres, traduction littérale du terme, et en français, ce que l'on montre, ce que l'on désigne comme obscène, de manière déictique, ce déictique même qui est l'une des caractéristiques de la peinture? De la même manière *Mytrips*, dernière des séries qui prolonge *Freex*, que désigne-t-elle, mes voyages? Mes faux-pas? Ou de mauvais trips, au sens adopté par la langue française?

Sans doute tout cela à la fois. Force est de constater que Matthieu Séry manie l'équivocité avec une infinie subtilité, les décalages de sens se font dans la douceur, mais ils s'engendrent eux-mêmes, si bien que sa peinture apprivoise le spectateur avec une lenteur envoûtante mais certaine. Ici s'illustre le désarroi des anges, vecteurs de clarté, d'intelligibilité, ils ne sont plus que cela, entre légèreté et évanescence, entre sachet plastique et papier de soie; leur équipage a été désarmé, Gabriel ne porte plus le lys dans son poing, les anges de l'Apocalypse n'ont plus ni l'épée ni la coupe. Philosophiquement, mythologiquement, les Anges sont ceux qui procèdent pour certains à la fin de l'Histoire, pour d'autres à l'avènement du Réel; ils sont toujours les instruments d'une eschatologie. Avec Matthieu Séry leur fonction démiurgique se réduit à leur nature propre, le dévoilement. Ni dans la transparence du Sens, ni dans l'opacité du Concept, l'art de Matthieu se situe tout entier dans le diaphane.

Jérôme Felin
Conseiller arts plastiques
Drac Limousin