



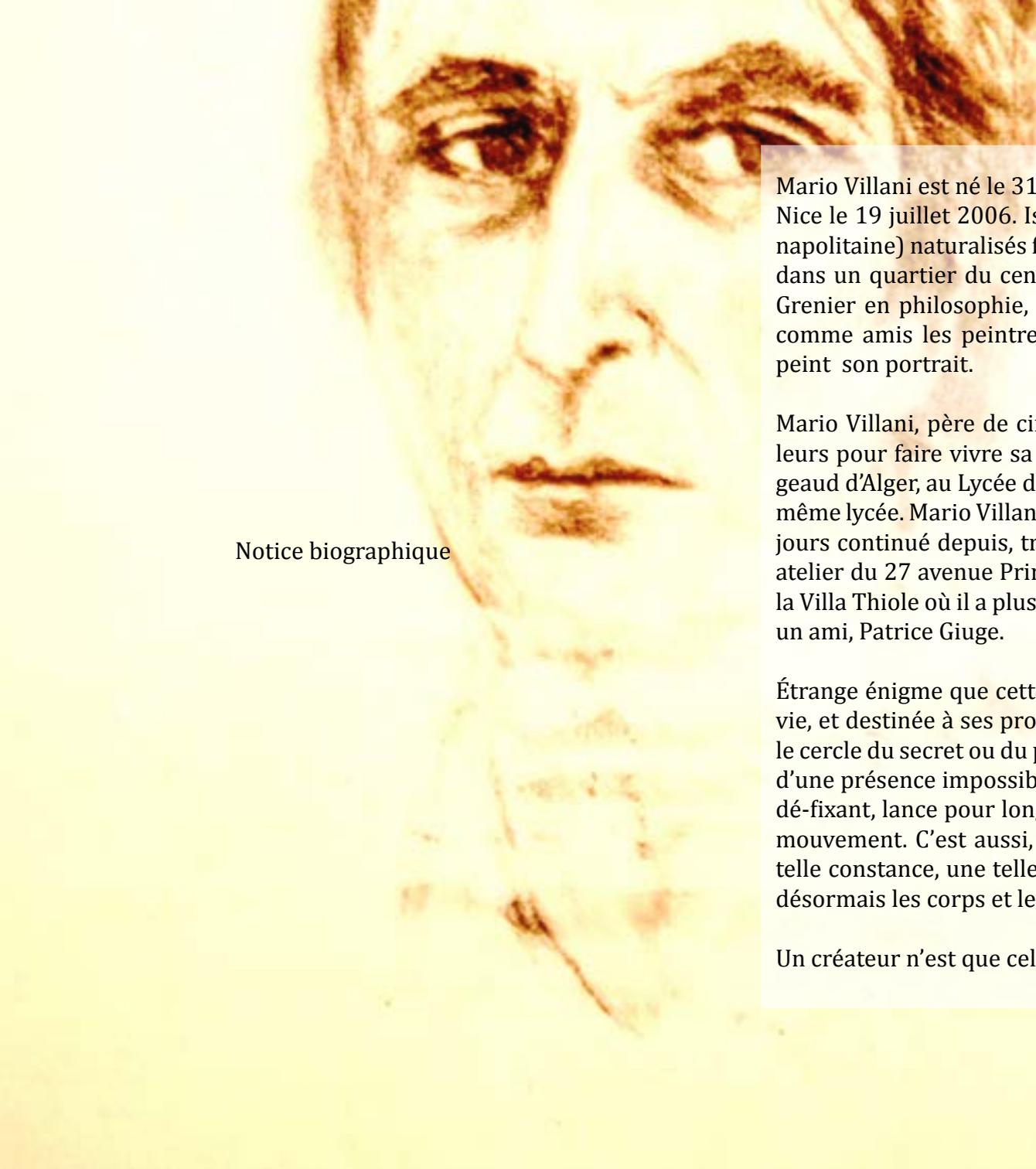
Mario Villani

Instant nu

Catalogue de l'exposition

]L'AVANT-SCÈNE[

Mai 2016



Notice biographique

Mario Villani est né le 31 janvier 1916 à Chiffalo, près d'Alger. Il est mort à Nice le 19 juillet 2006. Issu d'une famille d'immigrants italiens (d'origine napolitaine) naturalisés français, il fait ses études primaires et secondaires dans un quartier du centre d'Alger. Il assiste aux cours donnés par Jean Grenier en philosophie, rencontre qui l'a profondément marqué. Il avait comme amis les peintres Sauveur Galliéro et Ettore Fico. Ce dernier a peint son portrait.

Mario Villani, père de cinq enfants, n'a jamais cessé de travailler par ailleurs pour faire vivre sa famille. Il a été professeur d'italien au Lycée Bugeaud d'Alger, au Lycée du Parc Impérial à Nice puis bibliothécaire dans ce même lycée. Mario Villani a commencé à peindre à El-Biar en 1943, il a toujours continué depuis, travaillant plusieurs heures par semaine dans son atelier du 27 avenue Primerose à Nice. Il a également beaucoup dessiné à la Villa Thiole où il a plus particulièrement connu un autre peintre, devenu un ami, Patrice Giuge.

Étrange énigme que cette œuvre peinte, jour après jour, durant toute une vie, et destinée à ses proches, ses amis, n'ayant pas franchi jusqu'en 2007 le cercle du secret ou du privé. Voici des corps, le plus souvent des femmes, d'une présence impossible à esquiver. Pourtant, le peintre, en fixant ou en dé-fixant, lance pour longtemps le mouvement. Il est le seul à faire voir le mouvement. C'est aussi, sans doute pourquoi il doit s'absenter avec une telle constance, une telle fidélité. Sur le corps du peintre absent se lèvent désormais les corps et les blancs présents.

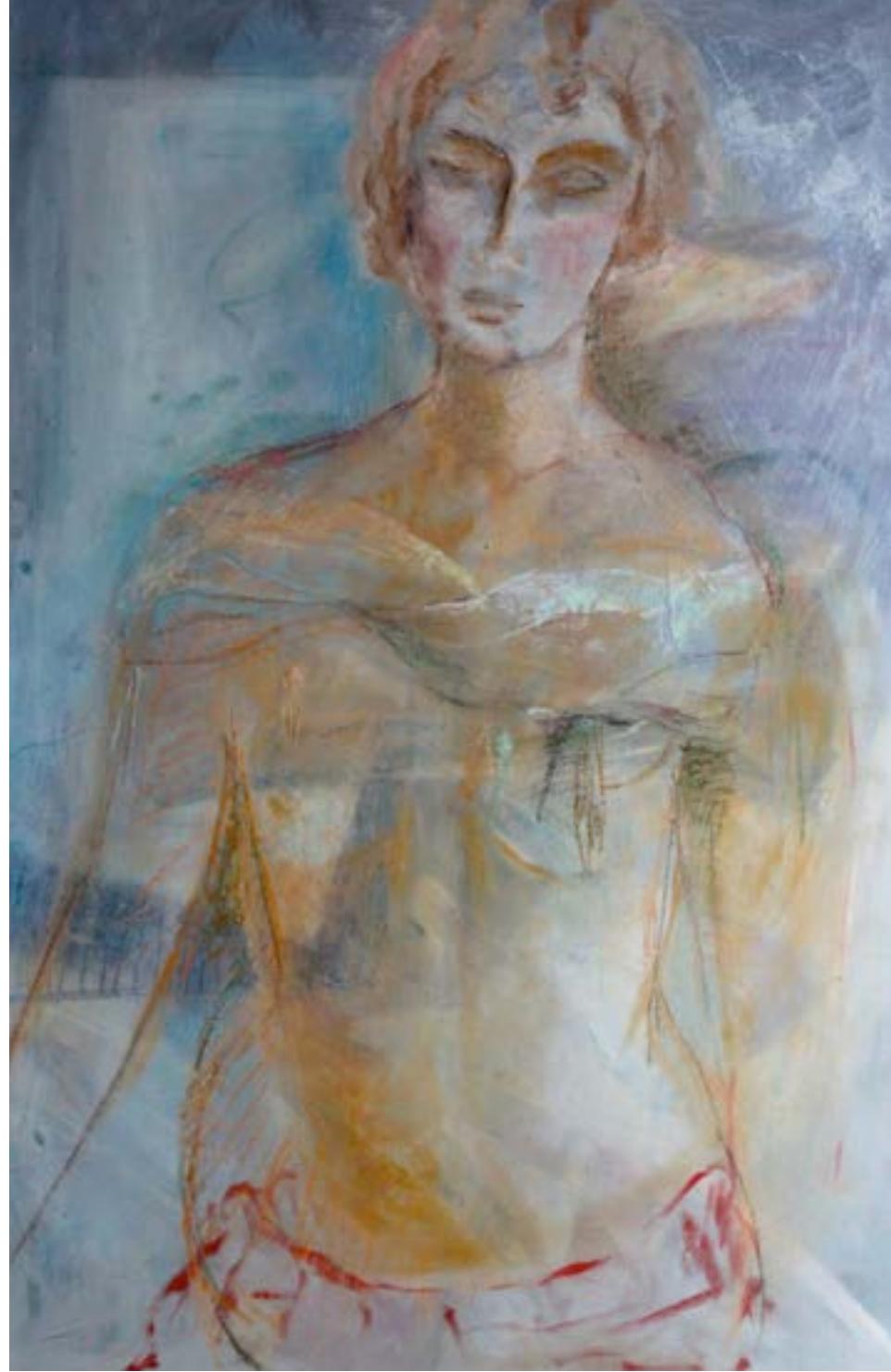
Un créateur n'est que celui auquel on doit rendre grâce d'avoir engendré.



L'alchimiste
38x28
Pastel sur papier



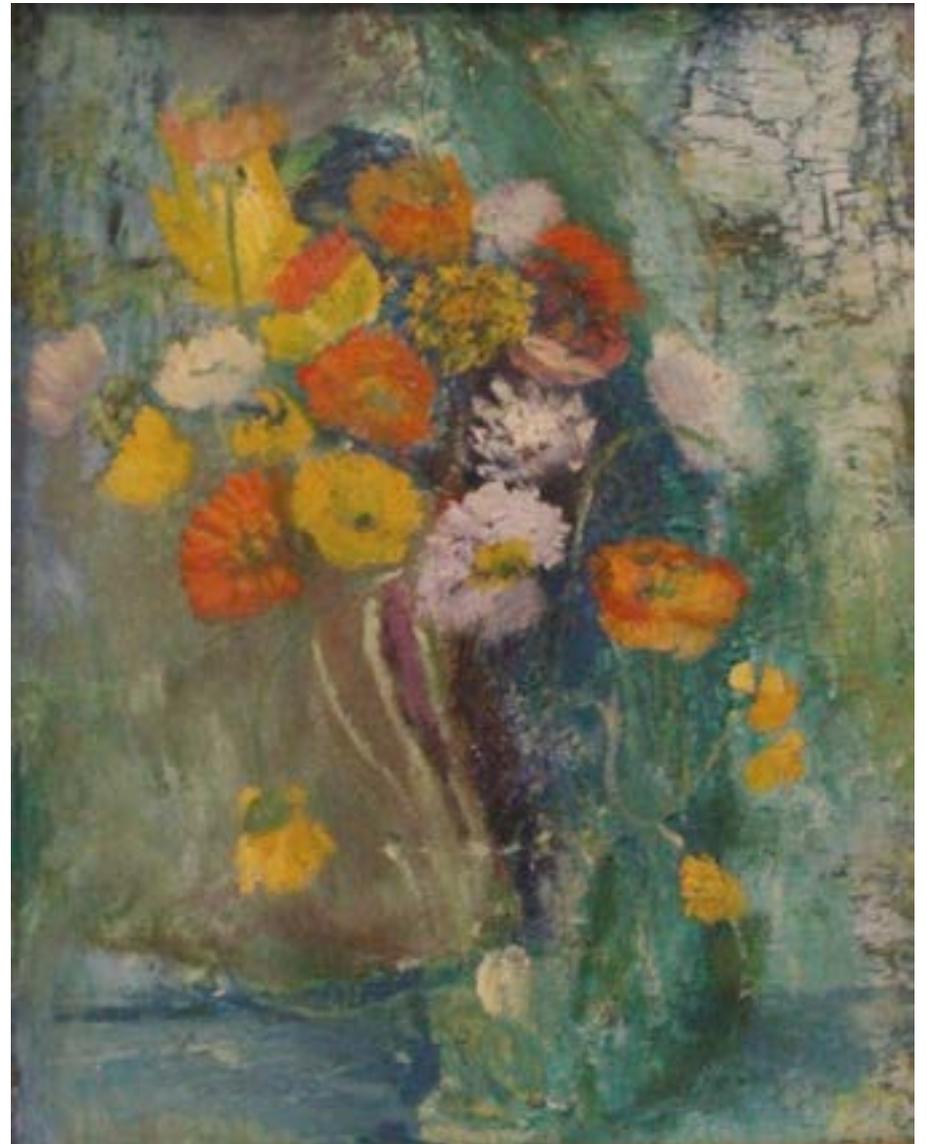
Casqué de bleu
40x70
Mixed sur carton



Mélangé de ciel
60x90
Mixed sur carton



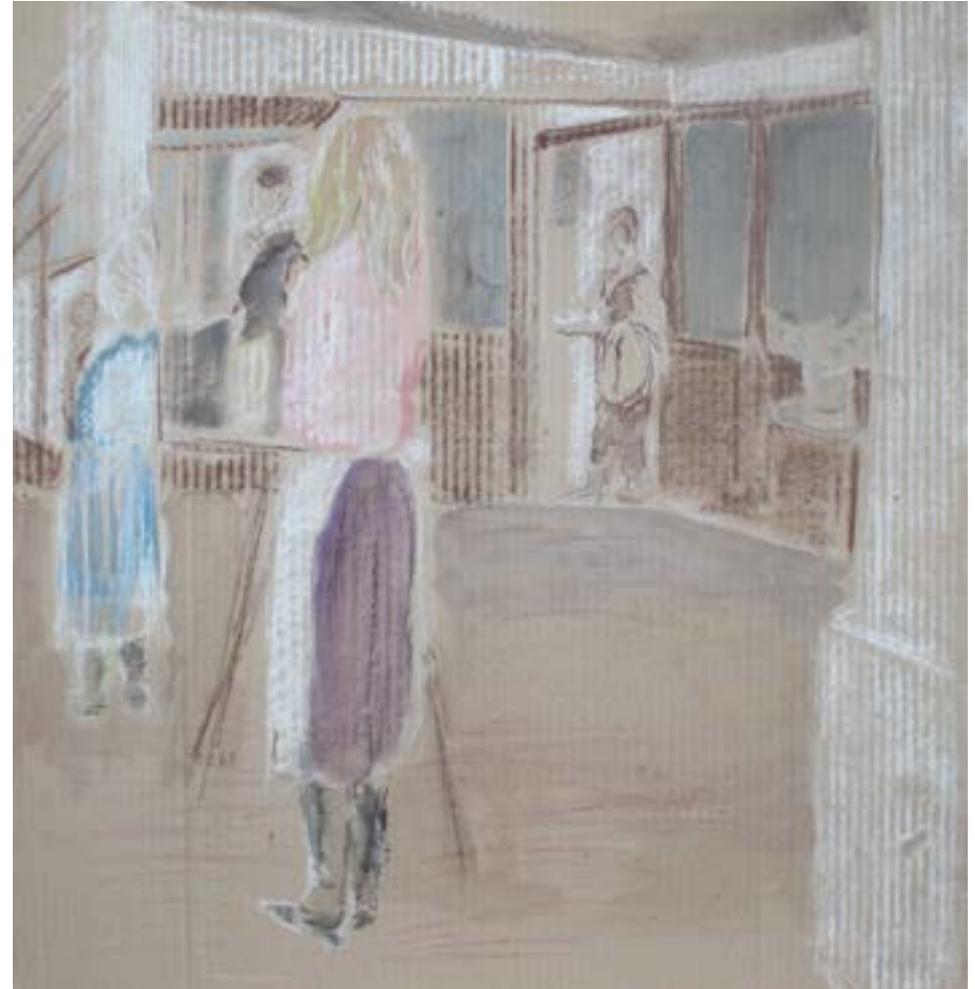
Le Paon
50x70
Techniques mixtes



Bouquet de pavots
40x50
Peinture sur bois



Le fauteuil rouge
80x100
Pastel sur carton



La serveuse
38x28
Pastel sur carton



Carnaval
45x60
Pastel sur papier



Toréador
60x80
Mixed sur carton



10

Le sens de la fragilité

Arnaud Villani

Qu'est-ce qui donne cette force comme main qui touche, œil qui saisit et les deux ensemble, regard de main qui peint ? Comme si le pinceau était un bâton d'aveugle, intelligent et chargé de couleurs. Ce qui donne cette force de voir en peinture, c'est, je crois, le sens de la fragilité. Car, aurions-nous besoin de cette force si les choses (êtres, corps dénudés, moments de la journée) n'étaient pas fragiles ? Ou mieux, n'étaient pas senties fragiles. De sorte que, comme des enfants, il faille toujours les rassurer.

Des choses enfants à rassurer, voilà les objets, les corps du peintre. Ce n'est pas qu'il soit lui-même sûr. Mais il rassure. Il donne le sentiment que le réel est réel, que les pommes viennent sur l'arbre

comme les seins sur les filles, que le monde n'est pas hérissé de pointes, que saisir n'est pas se couper, et que si vient l'envie d'une pomme, nul gardien n'est posté au verger. Dors, dors dans la chanson napolitaine, déployée dans la langue jupe-de-femme. Dors dans la chanson femme chantée par un homme.

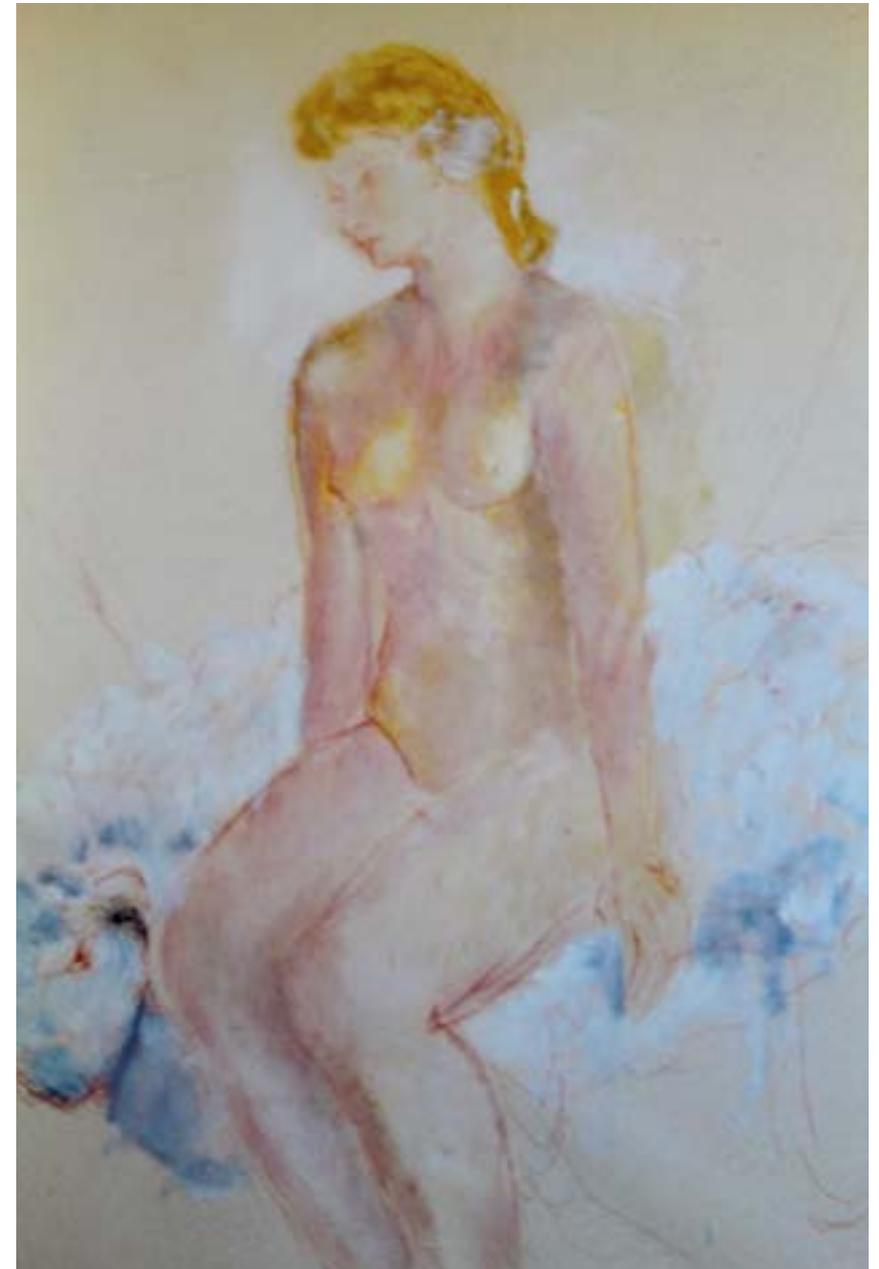
Le peintre fait plus. On dit qu'il crée, mais c'est sans doute trop dire. C'est une assertion mal dégrossie et enveloppée à la diable. Le peintre ne crée pas, il met en lieu sûr. Rassurer redonne vie aux vivants. Mais pour les non-vivants, il s'agit de les assurer, de préserver ce qu'ils ont de frêle et échappe comme l'instant, ce qui ne sera jamais revu. Alors saisir maintenant cette fossette, maintenant le demi-jour du dos, maintenant la grâce du bras. Rapidité essentielle. Vite, le monde s'en va. Se lève la tempête pour qui ne survit pas à l'instant. Voici venir le peintre, sa main qui est un œil, il a du temps à revendre, il donne aux choses leur temps, à vrai dire il leur rend ce qu'elles lui ont donné. C'est le marchand d'oublies qui soulève son couvercle de fer blanc sur lequel est un jeu de petits chevaux, de son cylindre sans fin sortent les gaufres inépuisables. Marchand d'oubli, également, car il nous fait tourner le dos à la mort. Il donne volontiers ce qu'il n'a jamais eu, l'insouci de la mort. Et par les corps nus simples qu'il pose en la garde de la toile et qui lui reviennent, par nos yeux revenus des tableaux en disant un simple merci, il se donne à lui-même une vie à ne pas trembler. La toile enregistre ces désirs de ne pas mourir et en soumet la prière aux regards alentour.

Ce corps de tableau, pas un corps réel mais un corps en logique de tableau, élève une prétention à la vie pour toujours. Le spectateur devient juré, pour des récompenses et non des peines. Récompense d'avoir un bref instant montré ce qui échappe à l'instant. Et d'avoir eu l'œil pour le voir.

Décrire ou dire un corps nu, une table, un vase de fleurs, n'est pas dire ce que voit le peintre ? Que voit-il, au fait ? C'est, depuis El-Biar, un point de vue sur Alger la Blanche. C'est la couleur de la mer comparée aux chardons de Sidi Ferruch. C'est ce bleu qui met une touche de froid dans la chaleur. C'est l'ombre par taches au-dessus des ânes du Square Bresson. Ce sont les beignets nageant dans l'huile et cette vision est une odeur. C'est la terre rouge de Kouba, les milliers d'oiseaux de la Mitidja, la pierre en forme de fesses dans un oued de la Kabylie. Il voit des souvenirs qui ont perdu chance d'être autre chose qu'une part de vie à oublier. Tel est le fond qu'il voit derrière chacun de ses tableaux.

Ou plutôt, parce que cela a disparu et s'est fondu en arrière-plan constant, voilà ce que d'abord il parvient à sauver et qui lui donne toute assurance. Le détail en est aboli, mais la somme est devenu un bloc d'œil. Il a mis son passé sous le présent. Je veux dire qu'il peint en sous-couche l'incroyable perte.

Il passe par-dessus la faute, si haut qu'on ne la voit plus. Il sort et va en faire, à l'atelier, du sourire, un sourire inoubliable qui diffuse instantanément du bonheur.





Le rouge et le noir
120x80
Mixed sur carton



Femme au drapé rouge
120x80
Mixed sur carton



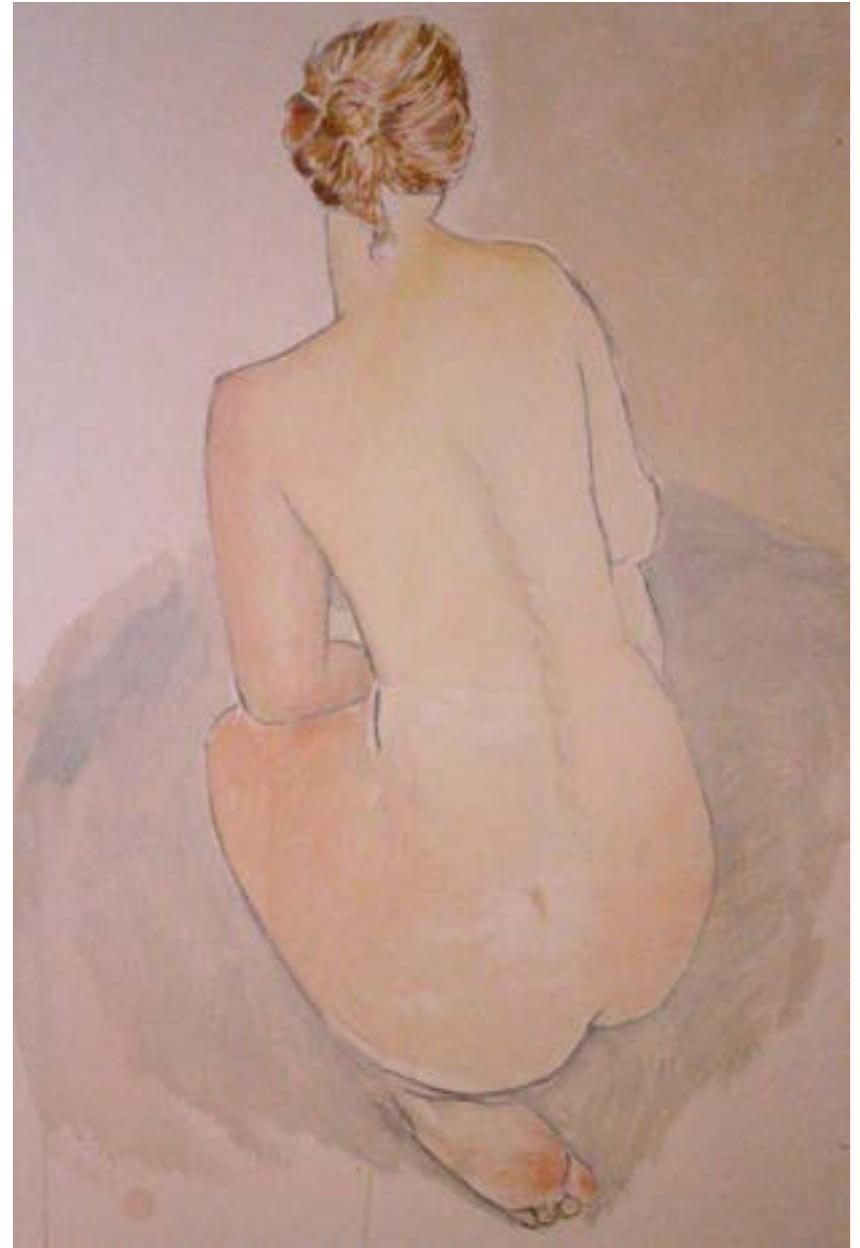
Nu au balcon
120x80
Huile sur toile



Nu sur drap rouge
120x80
Peinture sur contreplaqué



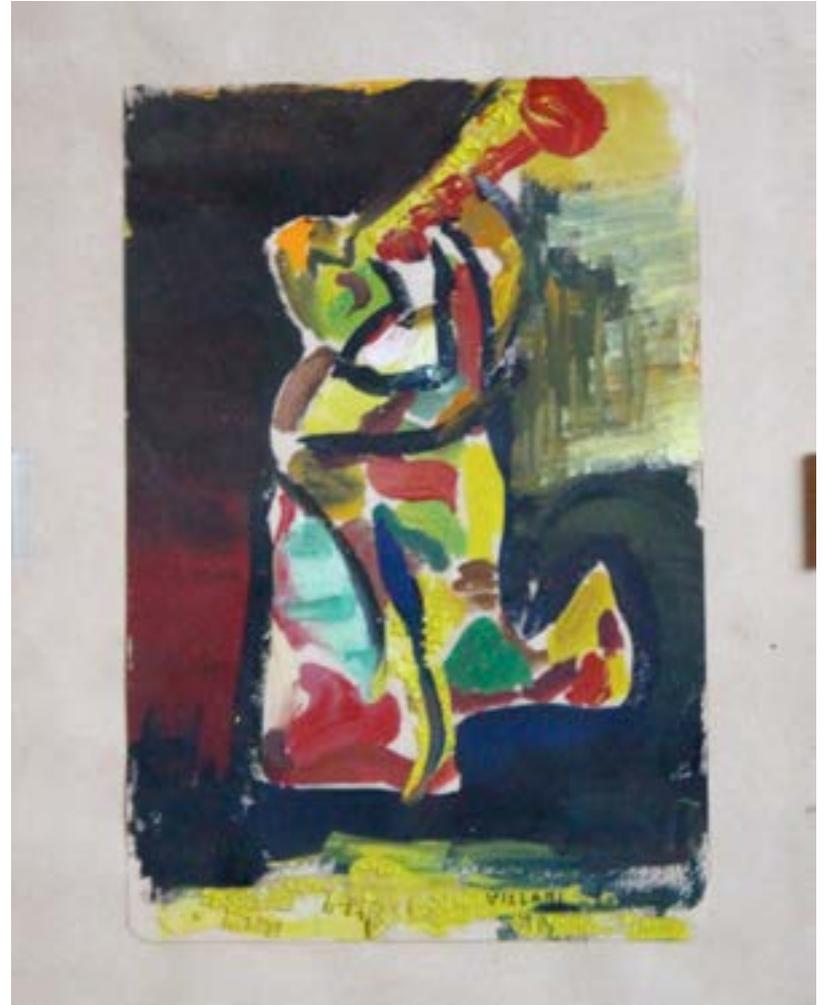
Fer forgé
60x80
Mixed sur carton



Nu de dos
80x120
Huile sur toile



Saxo du théâtre magique
13 x 19
Mixed sur papier



Trompette du théâtre magique
13 x 19
Mixed sur papier



La Geisha
100x80
Pastel sur carton



21

Les Œuvres de Mario Villani

Ghislaine Del Rey

Maternités, études de nus, portraits... autant de termes qui évoquent bien plus la pratique de l'atelier que l'aboutissement d'un travail complexe, tel le chef d'œuvre qui exige, au-delà de l'image la référence aux textes, sacrés, humanistes, historiques.

Ainsi, pourrait-on penser, quelque chose de peu, sans ambition, justes des notes prises sans intention si ce n'est celle d'un regard.

Il suffirait donc de laisser vagabonder les yeux sur les modèles et s'adonner au seul plaisir du crayonnage ?

« Voir, c'est concevoir » disait Cézanne, dont les yeux se brûlaient à l'acier incandescent de la lumière du midi.

Regarder, fouiller le modèle jusqu'à n'en plus pouvoir, pénétrer l'écorce terrestre, comme la chair, pour s'abîmer dans les strates de terre, de racines et de pierres ou plonger dans les soubresauts des veines et l'écoulement du flux sanguin.

Voir en laissant la main effleurer la ligne, à la limite du corps, de la couleur, de l'écriture, et s'abandonner à la recherche de la présence

sous la présence même.

Mario Villani creuse la surface de la toile avec cette légèreté – tenant de l'étrange pénétration si particulière au peintre – qui par la main dessinant la capture du regard, enlève chaque fois davantage de peau à la peau pour parvenir à la lumière ultime : celle de l'âme qui renvoie au spectateur son propre miroir.

La poudre du pastel s'insinue dans les pores de papier, comme l'œil se perd dans les méandres de la peau, se nourrissant de l'illusion du temps qui confond maintenant et hier.

Le regard du peintre est un regard acéré dans l'ici, dans cet instant précis de capture, aussi cruel que l'aigle qui fonce sur sa proie, sans rémission possible, et dans le même temps il s'adoucit des images fuyantes de la mémoire.

Le regard de Mario Villani est bien de cette trempe-là : ses nus ont parfois la meurtrissure des portraits d'Egon Schiele, où la couleur de la chair se tache des bleus des veines comme de ceux de l'âme et où la rage du désir se déchire d'un trait. Les corps dessinés sont sans cesse inachevés, comme si l'achèvement présageait de sa propre mort. Ils glissent ou s'enfoncent, c'est selon, mais ils s'échappent toujours, dans une tâche colorée, dans un fond gratté, dans un trait qui s'évanouit de l'allègement de la main.

Parfois un visage disparaît dans l'évanescence suggérée d'une persienne, et l'on retrouve alors dans les ombres fauves, la sensualité des intérieurs de Matisse. Ces intérieurs marocains, alanguis de chaleur où la lumière diffuse n'en disent que davantage la morsure du soleil : 'sol i sombra' si particulière des midis méditerranéens qui rappellent l'enfance de Mario Villani.

L'empreinte fauve est là pour affirmer l'urgence, cette nécessité de confronter son être à la feuille de papier, à la résistance de la toile : peindre pour exister, tout simplement.

Alors l'écriture s'affirme peu à peu, elle prend parfois l'ardente sim-

plicité géométrique, quasi caricaturale du monde de Picasso, juste pour aller à l'essentiel, sans se perdre dans les artefacts des académismes ou des politesses molles de ceux qui ont leur temps à perdre parce qu'ils n'osent pas se confronter à l'essence même.

L'écriture se rythme des gestes, les traces se posent comme des mots, jouant de la scansion des corps dans des fulgurances colorées ou dans des tracés retenus, envolés.

Dans une Maternité, c'est le corps de l'enfant qui se fond dans celui de la mère, comme s'il était encore prisonnier des entrailles de cet amour fusion, et son profil rouge orangé crie sa présence au visage maternel bleuté d'étonnement et d'effacement dans le don de la vie. Parfois, le fantôme d'un chat s'étire outrageusement à la surface de papier qui se fait un instant mur, parapet nimbé de soleil.

Au delà de l'atelier, l'écriture de Mario Villani n'est pas sans rappeler les traces gravées, raclées, entaillées dans les crépis des murs de quelques prisons ou cellules.

Jean Le Gac, à propos de ses peintures marouflées au Musée de la Mer, confiait qu'il n'aurait pas pu travailler dans le lieu où avait séjourné, parmi d'autres, le Masque de fer, tant les murs portaient les marques, les mots, les rêves de ces emmurés à jamais, et dont les 'graffiti', les débris de fresques, les dessins grattés dans la surface crasseuse ne pouvaient plus accepter de nouvelles présences.

Les peintures de Mario Villani semblent offrir cette épaisseur des murs habités, tant les ocres des fonds rappellent les enduits, parures de quelque palais florentin où la surface écaillée permettait à Léonard de Vinci d'affirmer que seuls les artistes possédaient le pouvoir d'en lire les images.

Ces images au parfum si particulier de ces effluves à la fois intimes et universelles que seule l'humanité sait composer.

Alors, les maternités, les études de nus et autres portraits prennent pour le spectateur ce goût âpre et suave de la vie.

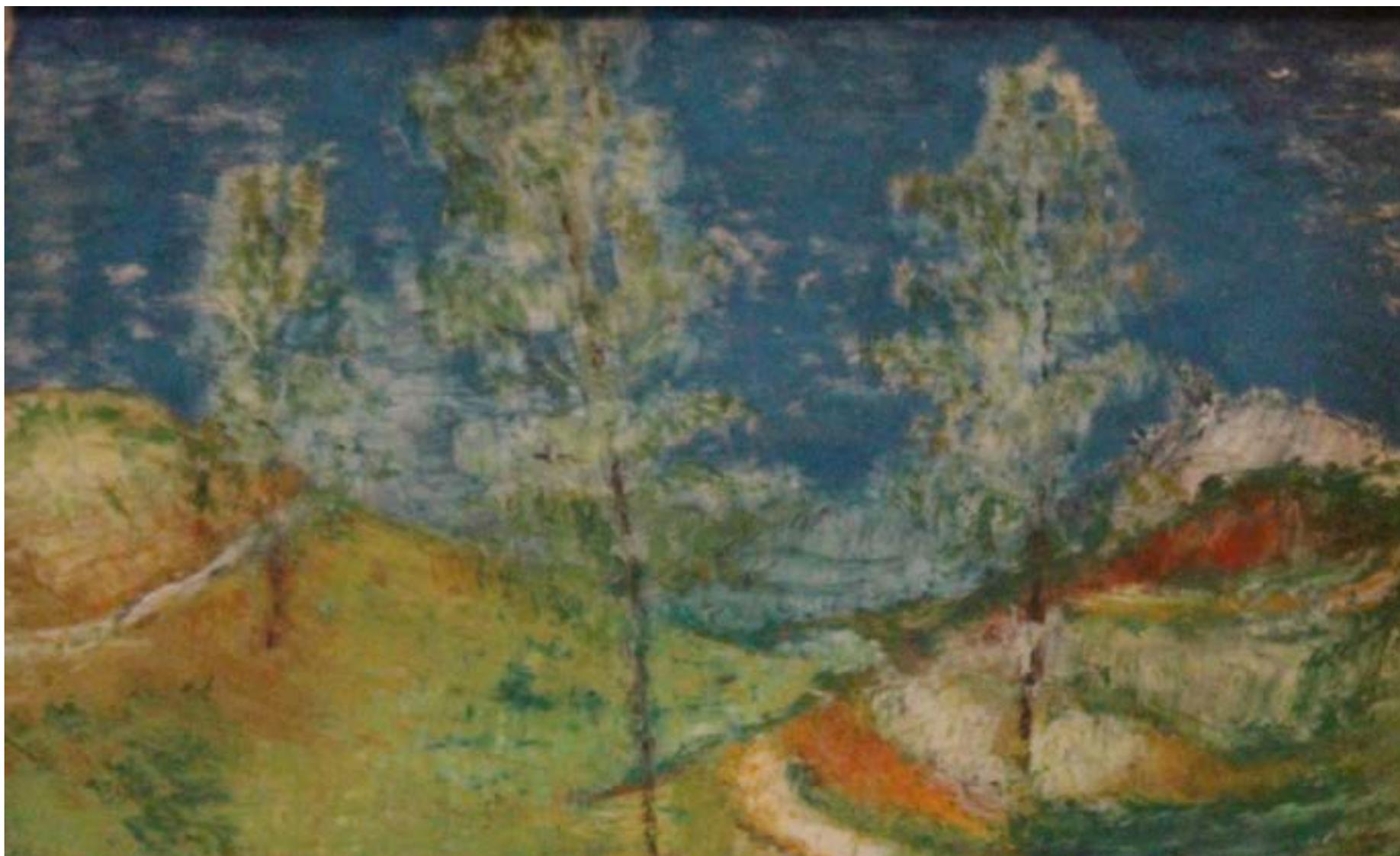




Bouquet de coquelicots
50x70
Pastel sur carton



Bouquet
25x35
Pastel sur papier



Paysage d'Assise
65x50
Peinture sur bois



Femme sur drapé bleu
60x80
Mixed sur carton



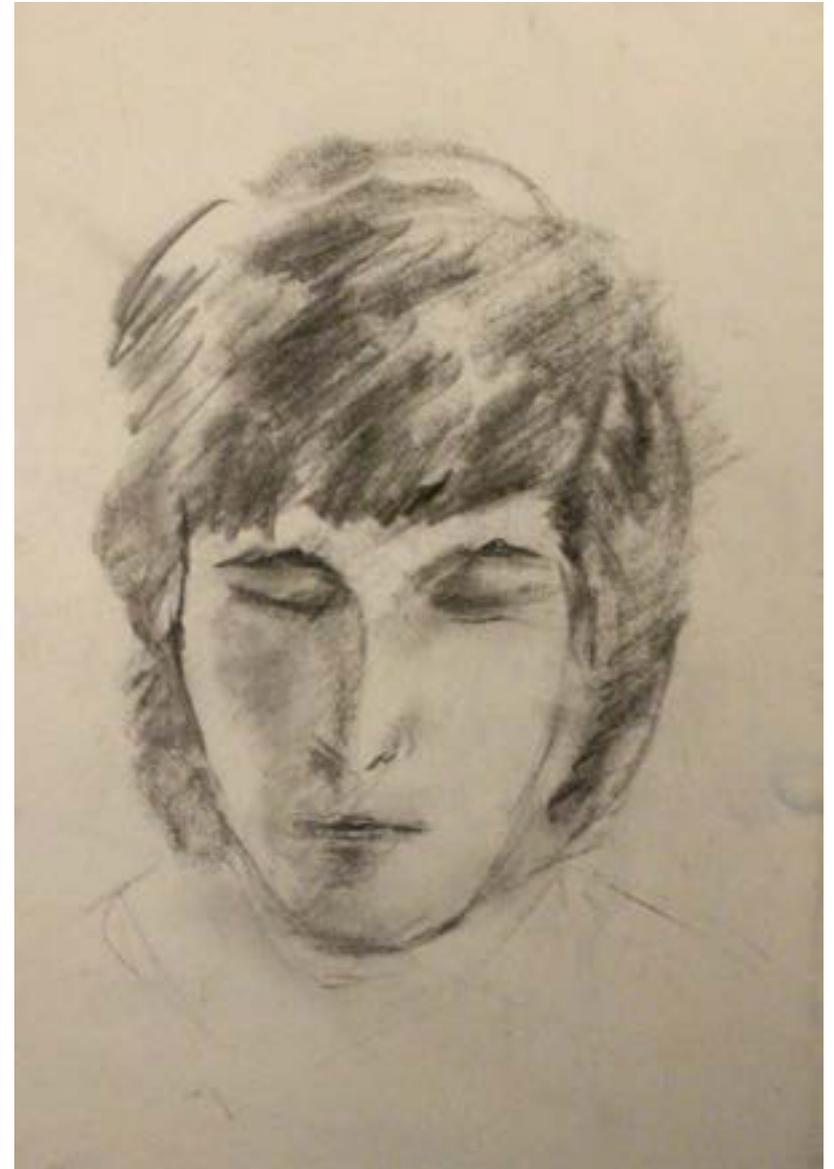
Bouquet
50x60
Peinture sur carton



La maison blanche
45x35
Huile sur papier



Cédric enfant
30x40
Crayon sur papier



Philippe au piano
30x45
Fusain



31

Portrait du scientifique en artiste
Cédric Villani

La démarche scientifique et la démarche artistique participent des mêmes grands idéaux: représenter le monde, interpréter le monde, partager le monde. Il est classique d'opposer et de comparer ces approches qui toutes deux font partie des fondamentaux de l'humanité; il est naturel de restreindre la discussion à des arts bien choisis.

Pour trouver des passerelles entre peinture et mathématique, on a souvent recherché le secours du nombre et des proportions; le très populaire nombre d'or apparaissant comme un concept fédérateur et transversal. Mais il s'agit probablement d'un leurre: sauf dans les

cas de certains artistes qui utilisent explicitement des formules et modèles mathématiques, le nombre n'est ni éclairant, ni influent; en outre il est par trop réducteur. Quant aux oeuvres graphiques basées sur des concepts mathématiques, comme les fractales, elles ont créé un genre fascinant mais spécialisé et plutôt restreint.

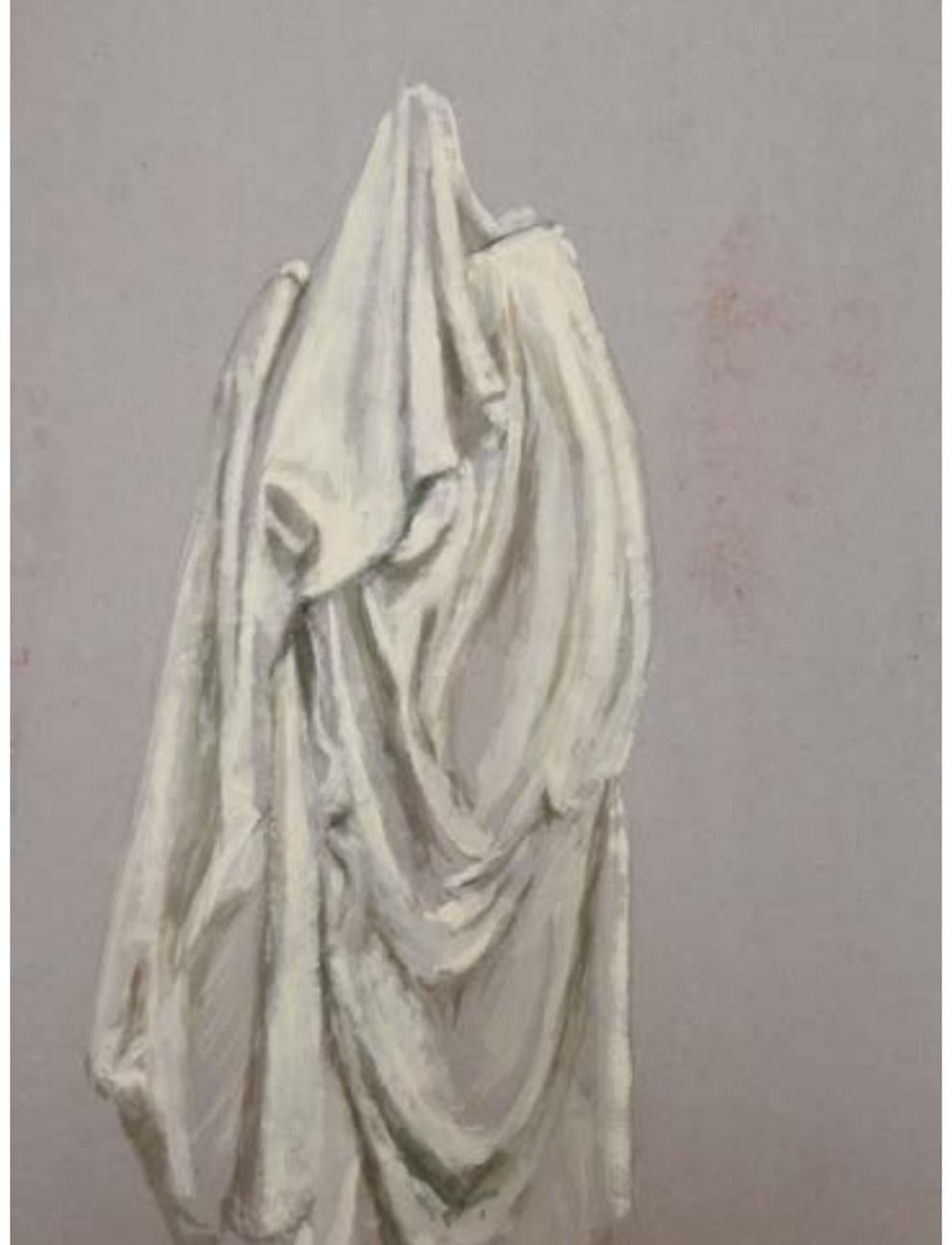
La notion, plus vague et plus importante, d'harmonie, constitue une piste plus sérieuse. Un mathématicien croit, ou agit comme s'il croyait, à l'harmonie pré-établie des concepts et des objets abstraits. Du côté du peintre, les variations de formes, couleurs, et surtout disposition des objets, où chaque élément «doit avoir sa place», sauf à mettre en péril l'ensemble de l'oeuvre: tout cela répond bien à la vision mathématique d'un tout en harmonie où les relations entre concepts sont la clé la plus importante. Et si parfois, au contraire, c'est une dissonance qui prédomine, cela aussi sera l'objet principal du propos de l'artiste comme du mathématicien. Pour développer ce point de vue, sans tomber dans l'excès d'interprétation, je prendrai pour point de départ l'oeuvre de deux artistes que j'ai côtoyés de près : d'une part Mario Villani, peintre épris de mathématique, qui aimait à parler du «cercle des neuf points» comme d'une belle harmonie qui nous échappe; d'autre part Edmond Baudoin, qui rappelle régulièrement combien l'art de la composition graphique s'approche d'une forme de mathématique. L'un était plutôt doué dans l'exercice mathématique et l'autre regrettait de n'y rien comprendre, il n'empêche que tous deux admiraient cette démarche.

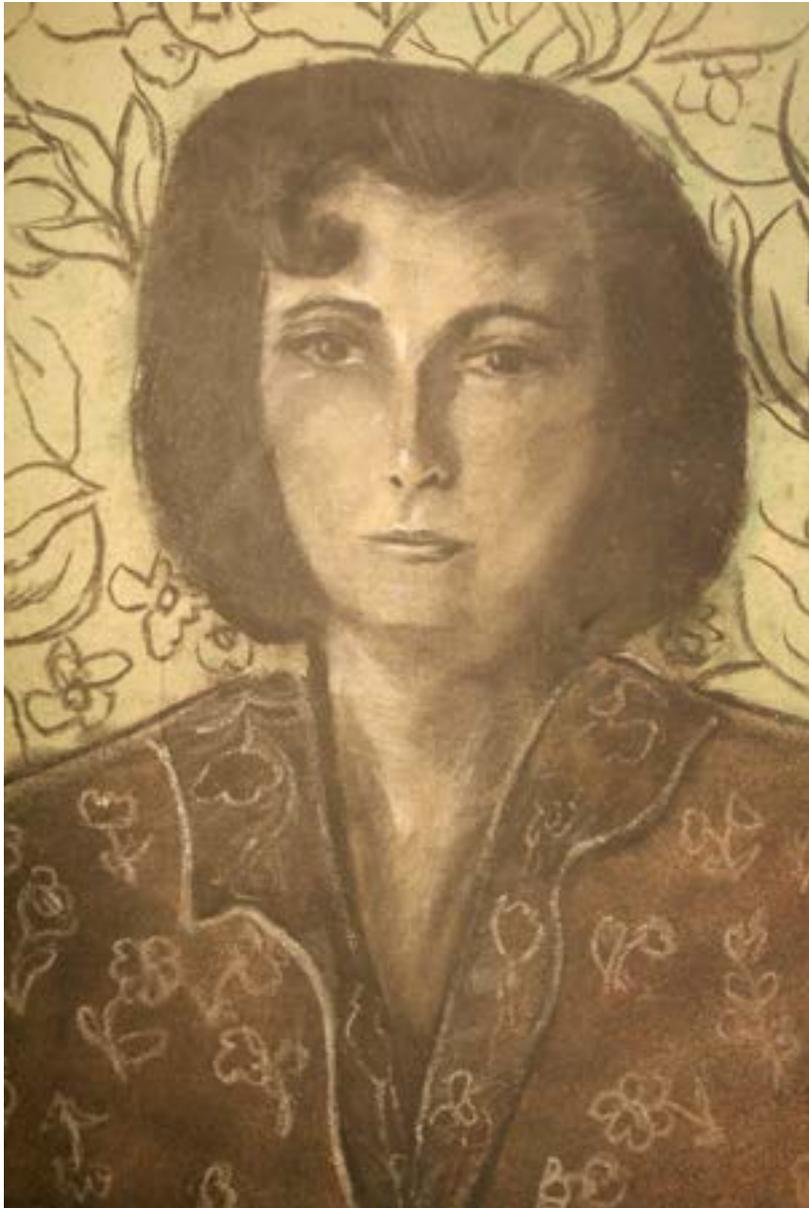
Un autre angle est le rôle de l'inspiration et de l'interprétation. Si l'artiste impose sa marque en choisissant son sujet et la façon de le représenter, le mathématicien aussi gagne le respect avec l'originalité de son angle d'attaque et de sa vision globale. Un mot clé est celui de simplification : en choisissant de ne représenter que certains éléments, certains traits caractéristiques, le peintre comme le mathématicien proposent une vision schématisée, et par la même plus apte à la compréhension, du monde. Ici encore, les deux artistes sus-cités, amateurs d'un certain dépouillement, fourniront un bon

point de départ à la discussion.

Une troisième voie, fondamentale à tout art, est celle de la transmission. Par le développement du style et de la technique, par son usage d'instruments spécialisés et de codes, le peintre comme le scientifique s'appuient sur les contributions du passé, remontant parfois à des siècles en arrière. Les deux disciplines s'appuient également sur la transmission d'individu à individu, où les années de formation sont irremplaçables et mènent au développement d'écoles et de courants. En la matière, la peinture fournit un exemple accessible à tous, qui peut éclairer la notion de style mathématique, plus obscure au grand public, mais non moins cruciale aux yeux du spécialiste.

La discussion n'aura pas la prétention de fournir une clé universelle, mais sera l'occasion d'une promenade éclairante et de rappeler, encore et toujours, que les arts humains partagent bien plus qu'on ne le croit.





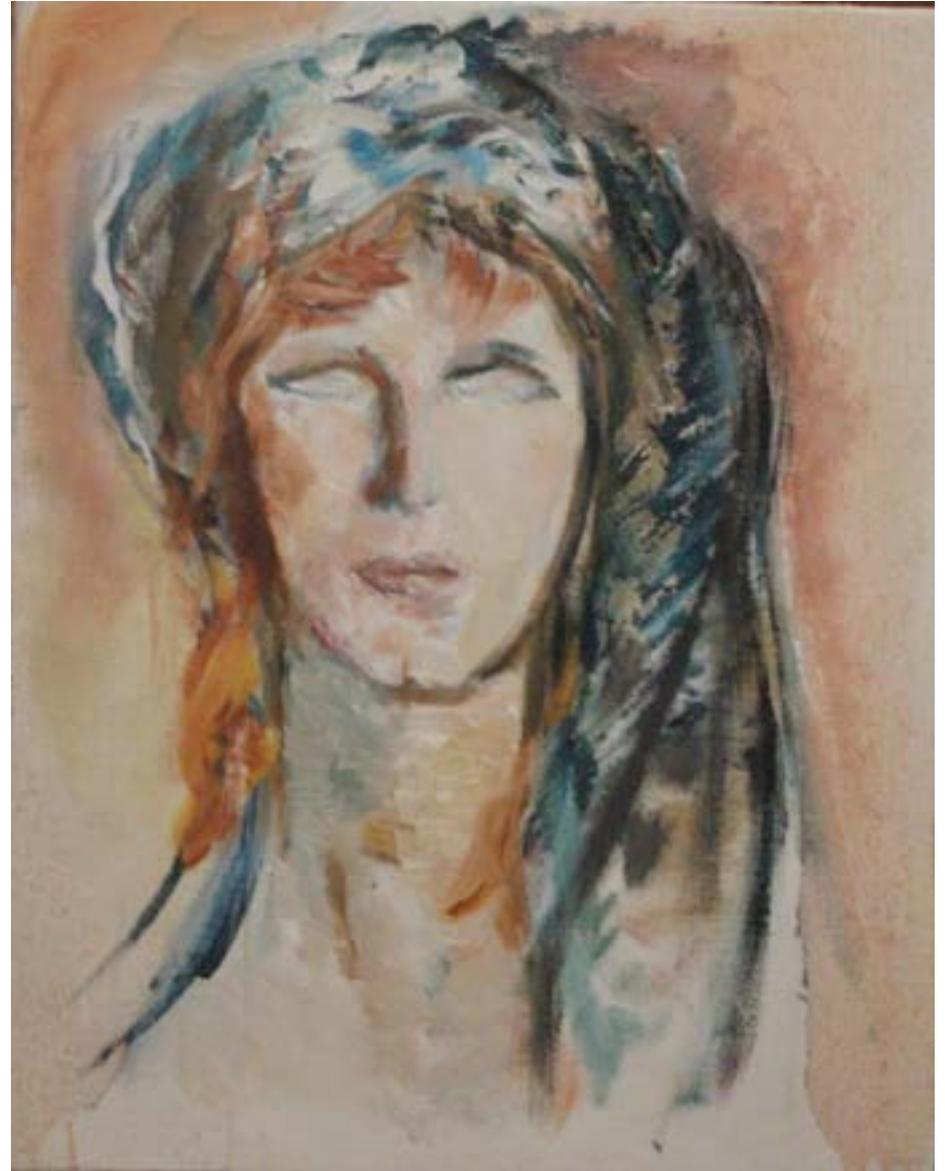
Portrait de Simone
50x70
Mixed sur bois



Simone au long cou
50x70
Peinture sur carton



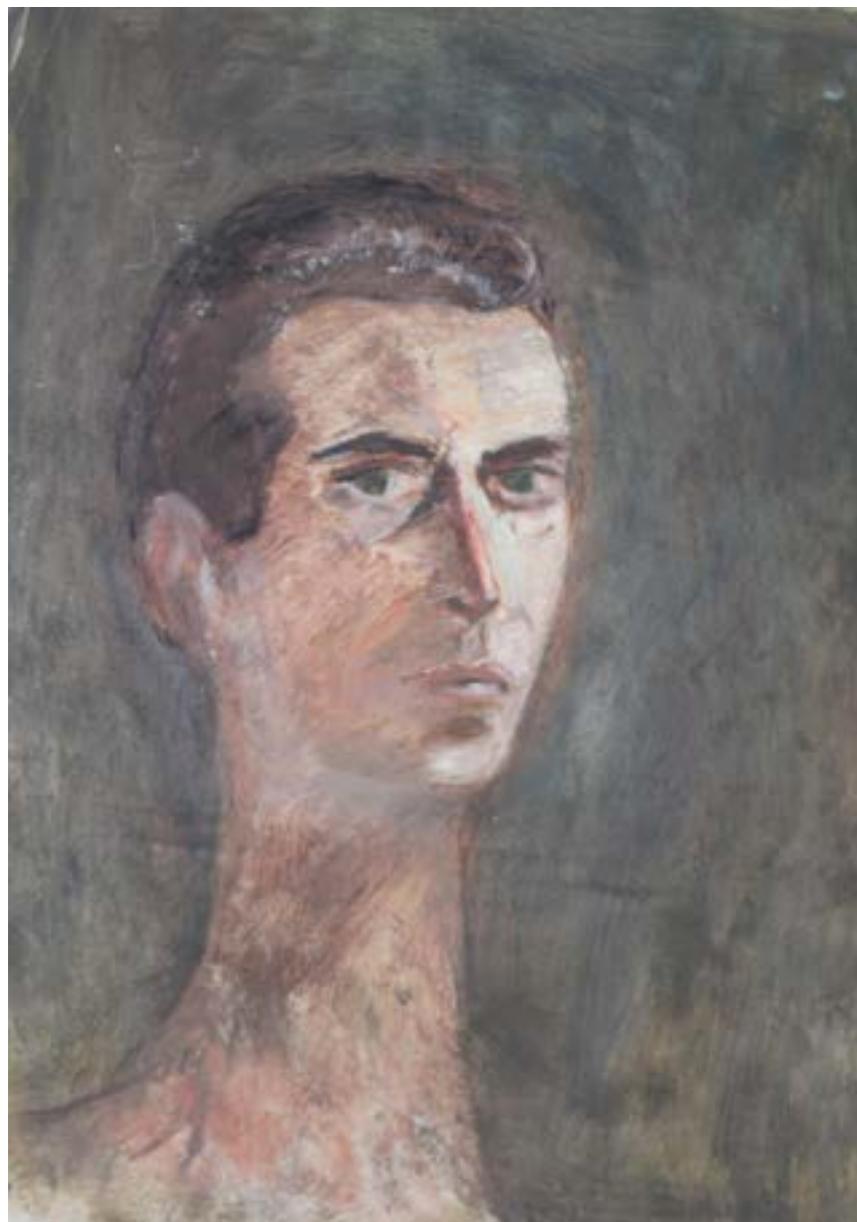
Bleu sans regard
80x120
Peinture sur carton



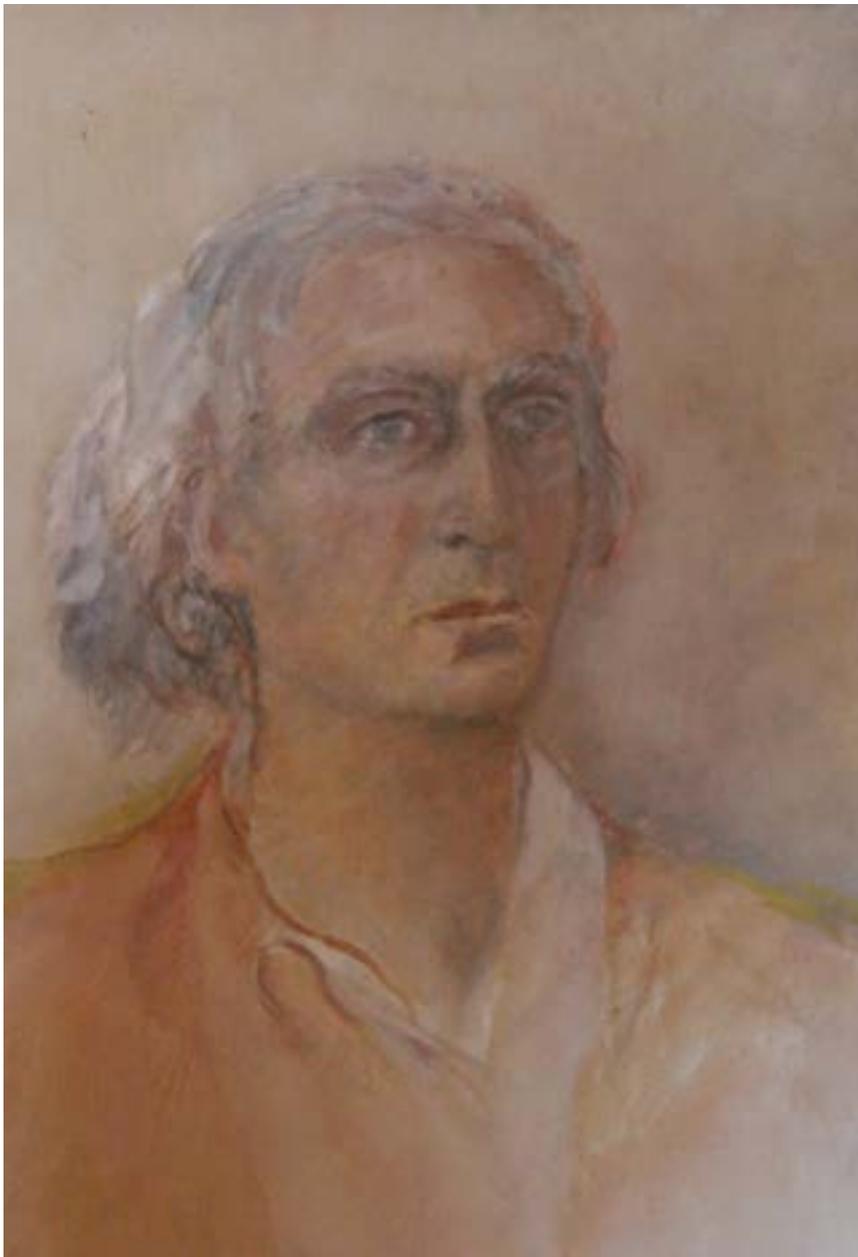
Visage au turban
34x42
Peinture sur carton



Autoportrait au feuillage
50x70
Peinture sur bois



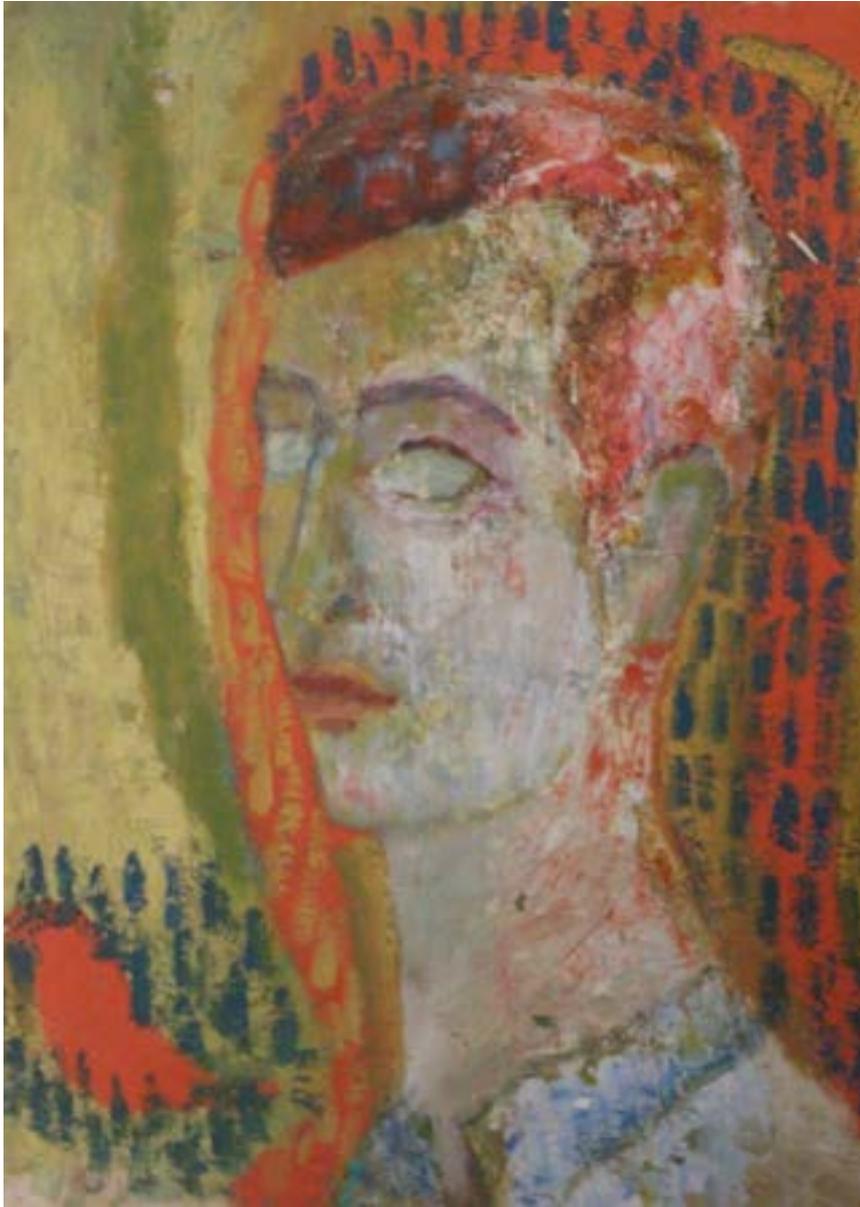
Autoportrait au long cou
50x70
Peinture sur bois



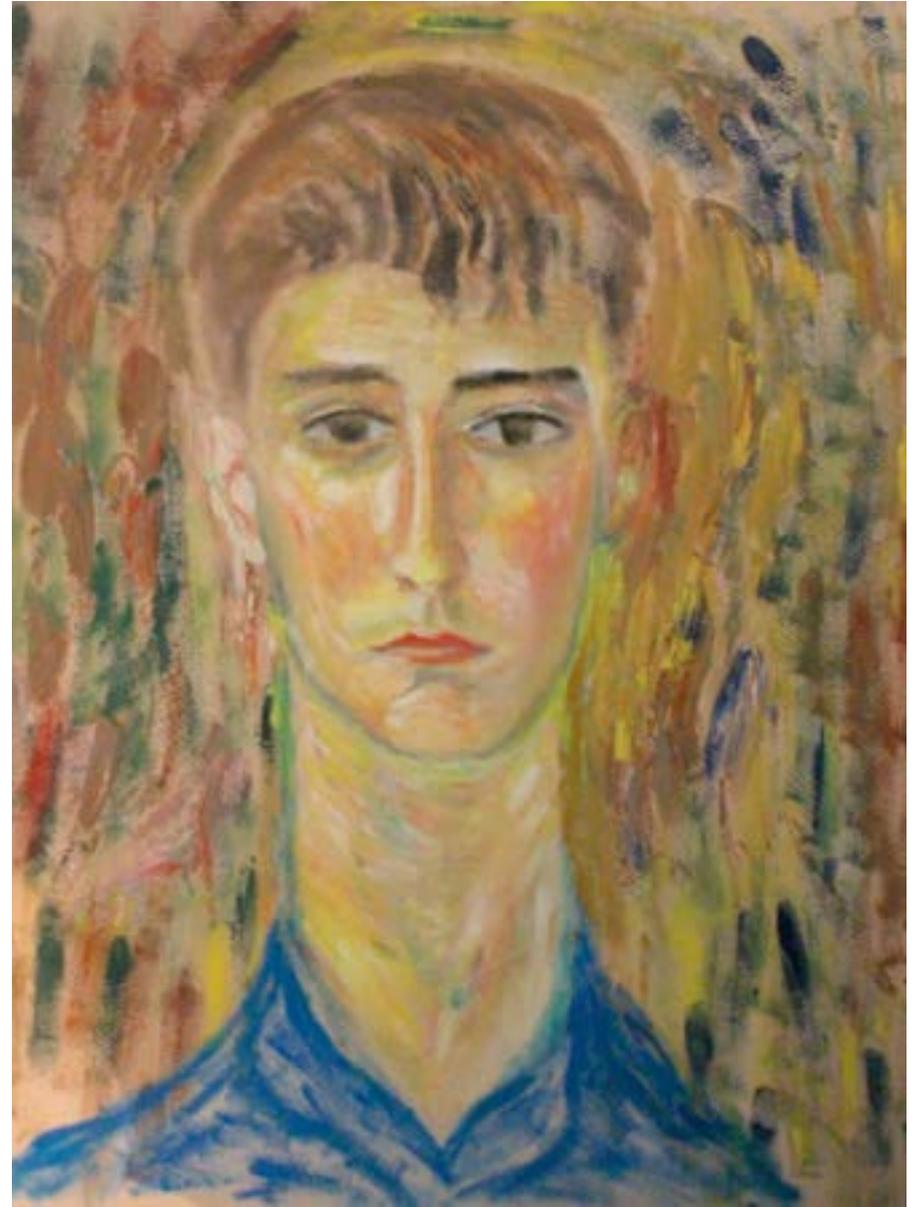
Autoportrait à la chevelure blanche
60x80
Huile sur toile



Autoportrait aux yeux verts
50x140
Huile sur toile



Autoportrait inca
30x40
Peinture sur papier



Portrait de Bernard
50x67
Peinture sur papier



L'angoisse
50x63
Peinture sur contreplaqué



44

Variations du visage et de la rose
Béatrice Bonhomme

Le peintre, avant de mourir a fait son auto-portrait. Il l'a peint sur de la toile de jute à la dimension exacte du mur de la très grande salle à l'entrée de la maison, aujourd'hui abandonnée. Le portrait du visage est de très vastes dimensions et les yeux vivants suivent le visiteur. En face du portrait, des membres de la famille du peintre ont posé une rose rouge. Elle a gardé depuis les couleurs de la vie et demeure toujours aussi pourpre à travers le temps.

1

Ce visage comme le portrait le plus ancien découvert dans le Fayoum. Posé sur le sarcophage et masque funéraire, réalisé dans du bois de tilleul ou de sycomore. Collé sur le lin.

Il n'y a pas de vacances à l'amour. Cette fresque d'un visage a envahi l'espace de la maison. La demeure s'est blottie autour d'une rose rouge qui demeure le cœur de l'enfance.

La rose est rouge comme la terre lorsqu'elle soulève ses poussières de verre dans l'été brûlant. Ce n'est pas le cristal sous les pieds qui crisse mais juste cette poussière de verre d'une terre à quartz, là où ne reste aucune empreinte, même pas celle en trèfle d'un chat qui passe en dansant.

2

Le peintre, en plus de l'or, n'a utilisé que quatre couleurs : le noir, le rouge et deux sortes d'ocre.

Sur la toile de lin, sur la toile de jute, accrochée au mur, le visage est posé. Le visage possède une terrible présence.

Le portrait est peint sur bois (de tilleul) ou sur lin. Des couleurs ont été mélangées à de la cire d'abeille.

On peut suivre encore aujourd'hui les traces de pinceau du peintre ou les marques de la lame dont il s'est servi pour étaler la couleur.

3

La chair de ces pigments fait pourtant penser au pain de la vie. Le visage fait lever la vie.

Les portraits peints sur des sarcophages ont été découverts dans un pays fertile qu'on nommait le jardin d'Égypte.

Les portraits peints à l'usage des morts entreprenant en compagnie d'Anubis, le dieu à tête de Chacal, leur voyage vers le royaume d'Ossiris.

Les personnages représentés sont vivants et viennent de s'avancer timidement à notre rencontre.

4

Le regard nous parle à chacun en particulier.

Ce qui se produit lorsqu'on se trouve face aux visages du Fayoum.

Des images d'hommes et de femmes qui ne lancent aucun appel, ne

demandent rien mais déclarent qu'ils sont en vie et que toute personne qui les regarde l'est aussi.

Ce qui se passe devant le visage du tableau.

Le visage confirme que la vie était et demeure un don.

5

Cette fresque d'un visage a pris la place d'une enfance.

Les enfants courent comme des indiens dans la fresque.

Les enfants entrent dans le bas-relief et exhibent des boucliers de couleur.

Les enfants se prennent dans la farine et s'engluent dans le pigment de la fresque.

Ils meurent étouffés, écrasés sur la palette, et ne laissent que des taches de couleurs sur le blanc neigeux de la fresque.

6

Les enfants ont donné des couleurs au visage.

Ils ont fardé le visage des couleurs de la vie avec le sang de la rose rouge.

Les enfants sont épinglés dans la fresque comme des papillons morts aux ailes colorées.

La rose est posée sanglante sur la table, face au tableau d'un visage. Elle rend hommage à la vie qui demeure dans le visage. Le visage qui s'était éteint sur la plaque de marbre a repris des couleurs dans le tableau.

7

La vie désormais s'est transportée dans le tableau et l'homme, exsangue, a posé la rose sur ses joues.

Les visages plus précieux encore, ils le sont, parce que le regard peint est tout entier concentré sur cette vie qu'il sait qu'il va perdre un jour.

Le visage nous regarde, son regard nous suit partout dans la pièce éclairée de rayons, il regarde comme un non-disparu.

8

Le portrait est posé directement sur le visage du mort.

Le visage est peint avec une expression de vie saisissante.

Le visage a été peint pour ne pas tomber dans l'oubli.

Les enfants ont quitté le musée et ils sont devenus des mots. Ils ont écrit le mot visage dans la lumière. Tout près de ce mot a poussé une rose.

9

Quand on entre dans la maison la présence du visage emplit l'ombre et c'est comme une clarté translucide qui se déposerait sur un cercueil peint.

C'est la présence d'un visage qui aurait pris l'otage d'une rose restée vivante dans la maison de salpêtre.

Quand on entre dans le tableau, on rencontre le visage et la rose peints en relief sur les parois du cœur.

A la place du cœur, il ne reste que cette image, celle d'une tapisserie ancienne, rongéant le visage, et malgré cela, comme celui d'un noyé, il surnage dans l'énergie rouge d'une rose.

10

Le portrait est là pour ne pas tomber dans l'oubli. Le visage n'est plus peint sur la tombe. La maison comme un sépulcre a gardé le visage en elle. On ouvre la maison comme le secret d'une pyramide et le visage apparaît dans la lumière.

On remarque surtout la présence du regard qui vous suit partout dans la pièce.

En face du visage est posé un chevalet pour le cas où un peintre entrerait dans la maison et célébrerait une naissance à la création.





Tracé d'une figure
20x30
Peinture sur papier



Gémeaux maelström
30x40
Peinture sur papier



Sorcier
30x40
Pastel sur papier



En miroir
60x80
Mixed sur carton



Visage au masque
60x55
Sanguine et pastel sur contre-
plaqué



L'Escalier I
60x80
Fusain sur carton



L'escalier II
80x102
Fusain et pastel sur carton



Figures inachevées
120x80
Pastel sur carton



Zeigarnik
60x80
Fusain sur carton



Femme assise
60x80
Mixed sur carton



La dévotion
120x80
Mixed sur carton



Nu sur fauteuil bleu
60x80
Mixed sur carton



Face à face
60x80
Mixed sur carton



60

La figure en état d'inachèvement

Stello Bonhomme

Dans la tour la plus haute de la maison, aux reflets bleus, le peintre est toujours là, il peint la nudité dans sa plus haute pureté de poussières et d'ombres. Son atelier, ouvert aux quatre vents, vogue sur la baie vitrée de la mer.

(...)

Il était en forme de sphère, ou y avait-il plusieurs alcôves ? La toile brune, blanche, couvre les murs ; tout était enduit des pigments et des huiles rangés sur des présentoirs de verre au centre. On voit l'homme, la démarche de ses petits pas ; le discret sifflement accompagne le mouvement de ses yeux qui, à son tour, dirige sa main. De la palette à la toile, aller-retour.

On pourrait se demander à quoi il travaille ainsi pendant des heures. Et il faudrait dire : à son œil. Et plus précisément : à l'exporter tout autour de lui. A commencer par le centre sur le doigt, et puis, de là, le reste, le tableau, l'atelier, les couleurs, les corps féminins en forme d'énigme, le mannequin de cire, les marionnettes, un maure, un perse, ils ont tous des cimenterres, les baies vitrées, la sphère et puis l'humour aqueuse, le ciel et la mer.

Il est extrêmement difficile d'examiner en tant qu'objet quelque chose qui vous constitue en tant que sujet. Analyser. L'étrange sensation de facticité qui accompagne le fait d'écrire le nom à la suite du prénom de mon grand père, Mario Villani, pour parler de son travail de peintre. A Noël, je devais avoir douze ans, il avait apporté deux petits tableaux où étaient représentés des musiciens de jazz, un trompettiste et une saxophoniste, très colorés, jaune et rouge. Je lui avais dit qu'ils étaient représentatifs de son style, ce à quoi il avait répondu en riant qu'il n'en avait jamais eu.

Il se trompait s'il voulait dire par là que ses tableaux manquaient de singularité autographique, il se trompait également s'il pensait que l'ensemble de son travail manquait de cohérence, il avait en revanche raison s'il voulait dire que le mot « style » était absolument impropre, presque inconvenant, pour parler de peinture. Le style c'est la fixité d'une répétition, objet de l'analyse scientifique qui fige et schématise a posteriori, identifie des écoles, au mieux des mouvements, pour tracer une histoire. Avoir un style, c'est être déterminé par autre chose que soi, comme celui qui peint « à la manière de » effectue une répétition technique, réitère un savoir-faire, et distribue les croûtes comme une imprimante délivre de la fausse-monnaie.

Le peintre n'a donc pas de style, car il n'est déterminé par rien d'autre que sa démarche, son regard qui laisse l'empreinte légère de ses images, ses figures inachevées qui se sédimentent sur les cartons, les panneaux de bois, les toiles, à mesure des jours passés dans l'atelier. Comme une continuelle recherche, quelque chose qui lutte précisément contre la fixité de l'idée, et souhaiterait plutôt rendre justice au mouvement des statues de Dédale par des touches de vibrations colorées, à toute vitesse.

Notre saxophoniste pourrait aussi bien être violoniste, nos deux personnages trublions d'un cirque ou musiciens du théâtre magique - voire même deux fleurs - ce qui demeure c'est le mouvement dans la couleur, ici le jazz, ragtime en 2/4, basse à gauche, syncope à droite. « La peinture n'évoque rien et surtout pas le tactile » signale Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'esprit*. Bien évidemment, puisque la peinture n'est pas question de forme ni de représentation, mais de perspective, une trouée comme une flèche qui n'indique pas mais vibre du mouvement, ce corps de femme nue sur drap rouge, qui n'a rien d'une étude d'anatomie, mais dont les traits ouvrent un certain agencement mélodique, quelque chose comme un accord et une

rythmique à l'intérieur de l'espace du tableau. Baudelaire le dit déjà dans sa critique d'art, le dessin ce n'est pas la peinture. Les figures du peintre sont constamment en train de se faire et de se défaire à l'intérieur d'un jeu déterminé par des nuances, des textures qui se superposent et se mélangent, pour saisir quelque chose de ce bleu, de ce noir, l'impression laissée par ce rouge mélangé de blanc, le dialogue de ces deux tonalités majeures qui ordonnent le déséquilibre dans le cadre.

Si la peinture explore les limites de la représentation pour atteindre la pureté du mouvement en train de s'effectuer, c'est-à-dire le rythme déterminé par l'économie des couleurs, doit-on pour autant bannir le trait ? Ce serait trop facile de situer la différence entre la peinture et le dessin à l'intérieur d'une technique employée, combien de peintres figurent-ils bien plus qu'ils ne peignent, et inversement, combien d'illustrateurs sont en réalité de grands peintres ? Quand nous disons que la peinture est une lutte contre le dessin, nous voulons dire que le dessin représente des formes, c'est-à-dire des figures, pendant que la peinture montre des forces, c'est-à-dire des puissances de mouvement.

Simple étude au fusain sur carton, une femme accoudée de profil à la cape d'une croupe de sphinge, nez et coiffe d'une royauté égyptienne. En marge, un cercle inachevé à peine esquissé, au dessus duquel est inscrit un nom « Zagarnic ». Ce n'est pas un tableau, c'est une énigme à propos de la peinture, à propos du regard, de la cognition. Bluma Zeigarnik est une psychologue russe qui a mis au jour dans les années trente, au travers de ses travaux de doctorat sous la direction de Kurt Lewin, l'effet psychologique qui porte son nom et qui stipule qu'il y a une bien meilleure recollection pour les tâches interrompues ou inachevées que pour celle qui sont arrivées à leur terme. Le processus achevé, le cercle délivré de sa tension inquiète, c'est quand il n'y a plus de mouvement, plus de tension, il n'y a plus rien à voir : sans désir il n'y a pas de regard. Deleuze met l'accent,

au début de *L'image-mouvement*, sur la tension inhérente au mouvement bergsonien : impossible de comprendre le mouvement entre un point A et un point B s'il n'y a pas de différence de potentiel, c'est-à-dire par exemple un lion en A et de la nourriture en B. Une fois le lion repu, il fait la sieste.

Si l'on applique l'effet Zeigarnik non plus au domaine du travail, la tâche opérée par les mains pour répondre à un besoin, mais de l'esthétique, le travail du regard, alors, la vraie figure, celle capable de montrer le mouvement, devient celle inachevée. Non pas parce qu'elle suggérerait le désir, car alors elle évoquerait bien quelque chose, mais bien parce qu'elle demande au regard de se brancher sur elle pour l'activer. La figure inachevée ne laisse jamais le regard se reposer, elle le déséquilibre en lui offrant un monde qui se suffit à lui même, un monde absolument ouvert et pourtant tenu dans des strictes limites, une harmonie de la vibration. Pile sur l'intervalle catastrophique, pris entre les deux états de la bascule, la peinture, ce que nous appelons la couleur, constitue un déchirement.

On ne peut donc pas comprendre la couleur à l'extérieur de sa composition harmonique. Ce serait vouloir saisir la couleur rouge depuis le pigment rouge, l'huile, la gouache ou pire la nuance hexadécimale de rouge. Chaque point du tableau se définit relativement aux autres dans une équation des plus subtiles qui interdit absolument de séparer la couleur du mouvement. Cette harmonie doit pouvoir intégralement se retourner sur elle-même, à plusieurs reprises et à une certaine vitesse, voilà notre fréquence, la fameuse vibration. Une seule couleur réduite au trait peut vibrer sur le vide, blanc du papier, beige du carton.

L'escalier posé sur le vide finit par se refléter dans le virage.

Dans la peinture de Mario Villani, coexistent souvent différents degrés d'exécutions, de l'esquisse rapide au travail minutieux pour une

texture, une lumière. Ce ne sont pas des espaces homogènes. Dans le deuxième escalier, le peintre disparaît sous les reflets des marches, comme dans une esquisse en dehors du cadre, une perspective inversée où le détail se trouve dans le point de fuite. Le travail de Mario Villani n'est à aucun moment un travail de conservateur. C'est un travail à tout point de vue expérimental qui accorde plus de valeur à la puissance qu'à l'acte lui-même. Tout tableau est une nouvelle tentative pour regarder la lumière, la couleur, le mouvement depuis le point le plus juste. Le mélange de techniques, le travail sur les supports les moins nobles permettent de faire apparaître, sous le tas de décombres, la lumière mélangée de reflets bleus. Si le tableau des serveurs est particulièrement réussi, cette salle de bar qui semble à la fois une rue si juste, c'est parce que les serveurs ne sont jamais représentés de la même manière (il faut plus particulièrement s'attacher à celle du fond, le point de fuite) c'est aussi parce qu'il s'agit de carton ondulé. La bonne conservation de l'objet-tableau - le monument - n'a presque aucune importance, ce qui importe vraiment c'est de peindre. C'est l'exact opposé des travaux trop propres des galeries qui passent leur temps à vernir pour aseptiser, normer le regard dans le tombeau du musée et des petits fours. Figures inachevées. Les visages apparaissent précis comme une trouée de lumière au milieu d'un carton sali des esquisses rouges.

Si la peinture est aussi représentation fixe de ce qui a été, entomologie du réel, il ne faut jamais perdre à l'esprit que les portraits du Fayoum sont bien vivants, ils viennent comme un miroir vous poser une question sourde. Les nus de Mario Villani ne sont ni des nus anatomiques, ni des nus mythologiques, ce sont des énigmes métaphysiques à la volupté de poussière et d'ombre. Elles apparaissent parfois de dos face à un double tout juste esquissé, voir invisible. Le corps réduit à la simplicité d'un trait, des points d'interrogations qui se contorsionnent dans du bleu,

« Pourquoi pleurer, dit-elle, sur un tas de ruines antiques ; tout ce que nous aurons construit finira bien par tomber dans l'oubli ».

