

La Peinture au bord du récit

La dimension narrative est si présente dans l'œuvre de Patrick Moquet qu'en la contemplant, nul ne songe à s'interroger sur la possibilité d'une relation entre les arts plastiques et les arts du discours, thème ô combien problématique dans l'histoire de l'art résumé sous la formule d'Horace *Ut pictoria poesis*. Si le récit est un art temporel qui développe une action, au lieu que la peinture déploie son sujet dans le cadre d'une surface, quels moyens le peintre utilise-t-il pour retrouver cette dimension essentielle à la narration, mais qui lui échappe, le temps ?

La temporalité du récit ne trouve pas son équivalent plastique dans le temps de l'effectuation du tableau, même si pour les peintures de Patrick Moquet, un certain nombre d'évènements picturaux (macules, dégoulinures de matière) qui produisent l'atmosphère féérique de l'image occupent ce temps de latence.

Ce temps propre à l'action ne se retrouve pas non plus dans les sujets représentés alors même que dans leur juxtaposition ils évoquent un désordre temporel : des photographies tirées d'album de famille, des images empruntées au Web côtoient des scènes ou des effigies appartenant au passé de l'histoire de l'art. Malgré cette chronologie bousculée, on se retrouve devant ces œuvres en pays de connaissance comme si ces personnages issus de sources disséminées dans le fil du temps historique réveillaient en nous des réminiscences, des souvenirs d'enfance ou de rencontres culturelles. Et l'on pressent que le principe de fiction narrative tient en grande partie dans ces énigmatiques raccourcis anachroniques.

Le dispositif scénographique des tableaux participe lui aussi d'un effet d'histoire. Cela est particulièrement évident dans la série *Story boxes*, dont l'intitulé, à le traduire librement, signifie qu'il s'agit dans ces toiles d'histoires mises en boîte. Mais au-delà de cette traduction, la construction de ces imposantes toiles en diptyques évoque la mise en page d'un immense livre de contes où sont réunis des personnages, humains ou animaux, dans des situations de proximité inattendues : une suppliante nue parmi des lions apaisés ou un petit chaperon « bleu » et un loup observés par un satyre, par exemple. Chaque scène se déploie dans la perspective d'un compartiment cloisonné avec laquelle le peintre joue pour hiérarchiser l'envergure ou la disproportion qu'il prête à chacun de ses figurants. Cet univers clos est à lui seul le cadre d'une histoire possible. Et dans la série *Une semaine de bonté et plus...* où ce dispositif est absent, la posture parfois incongrue des personnages suffit seule à installer une

amorce de situation romanesque ou étrange : fillette souriant derrière Caïn et Abel nus, homme cabriolant derrière une hyène indifférente.

Pourtant, dans tous les cas, ces tableaux ne renvoient à aucune fable ou saynète particulière qu'ils auraient eu pour fonction d'évoquer, voire d'illustrer. Les scènes peintes par Patrick Moquet magnifient ce temps d'arrêt qui, dans toute image fixe, immobilise la durée de l'action représentée autant qu'il fige l'attention du spectateur. Or, c'est dans ce moment réservé de la considération, ou même de la sidération du spectateur que s'institue l'équation magique entre la peinture et ce qu'elle est susceptible de nous raconter, un échange intime entre le visible et le dicible. Reste alors à savoir par quels ressorts internes cette pratique de la peinture invite au récit.

La rencontre sur la toile de figures anciennes de l'histoire de l'art avec des images beaucoup plus récentes crée un décalage énigmatique que les limites du cadre des tableaux ou le graphisme des boxes obligent à mettre en relation. Si ces résurgences d'images sont parfois évidentes, comme le personnage d'Alice ou du Petit Chaperon Rouge (tout de bleu vêtu, dans la même pose que la gravure de Gustave Doré), d'autres semblent plus enfouies dans les profondeurs de la mémoire collective, mais dans tous les cas, elles appartiennent, à des titres divers, à un fond culturel commun.

Prenons l'exemple de ce tableau dont le fond est constitué par le remake d'un *Officier de chasseur à cheval de la garde impériale chargeant* présenté pour la première fois par Géricault au Salon de 1812. Cette effigie a hanté de nombreuses fois l'espace public, d'une part par sa présence au Louvre, d'autre part sous forme de reproductions. Elle apparaît dans un ouvrage pédagogique très largement diffusé de la collection Lagarde et Michard¹ dès sa première édition en 1958. En 1962, elle illustre un timbre postal² émis à 3,9 millions d'exemplaires. Retiré de la vente en 1963, le timbre fait une apparition en grand format, la même année, sur le côté « vue » d'une carte postale. Toutes ces strates de diffusion ont laissé des traces que Patrick Moquet ravive en en rapportant le contenu dans un contexte étranger à l'original.

Un couple d'hommes nus, présent dans les deux séries, fait penser à l'œuvre qu'Alexandre Falguière réalisa en gravure, puis en peinture sous le titre *Caïn et Abel*, en 1876. Dans les Story boxes, les deux frères se tiennent à côté de femmes habillées en tenue estivale sous un parasol. Caïn ployant sous le poids de son péché, – il porte sur ses épaules le

¹*Français Classes de 3^{ème}*, Coll. Lagarde et Michard, tome 4, 1958.

² Timbre Géricault, dessiné et gravé par René Cottet, valeur faciale 1,00F, mis en vente publique le 12 novembre 1962, retiré de la vente le 12 octobre 1963, enregistré sous le n° 1365 dans le catalogue Yvert et Tellier.

cadavre de son frère – est une image archaïque qui retentit comme un traumatisme dans la conscience collective. Elle surgit dans les peintures de Patrick Moquet comme la nudité dans ces « rêves typiques » dont parle Freud où le rêveur, quelque peu gêné, se perçoit nu au milieu de personnes habillées pourtant indifférentes à son état.

Ce même désintérêt typique se retrouve dans le tableau qui reprend pour scène principale *Daniel dans la fosse aux lions*. Rubens, à qui la situation historique et plastique est empruntée, avait parfaitement illustré cette allégorie des textes sacrés : le prophète Daniel, représentant de Dieu, s'impose à tous les pouvoirs temporels représentés par les lions qui, soumis, ne lui portent pas atteinte. Patrick Moquet, en conservant la pose suppliante et effarée de Daniel et en le remplaçant par une femme à la poitrine aussi opulente que celle d'*Hélène Fourment à la fourrure*, réalisée aussi par Rubens, replonge le spectateur dans l'univers d'un même rêve typique.

Toutes ces traces abondantes de l'histoire de l'art ne renvoient donc pas à des références que l'artiste citerait dans son œuvre pour indiquer d'éventuelles influences. Elles ont le même statut de présence que les photographies d'album ou les images d'Internet qui côtoient ces figures. Cette contiguïté de personnages, d'animaux ou d'objets d'extraction différente ne serait qu'un simple télescopage de vues si, dans les œuvres de Patrick Moquet, la matière signifiante de l'image, la peinture avec toute sa puissance de manifestation, ne jouait pas le rôle de lien associatif. Tous les empâtements, les jus, les éclaboussures, les dégoulinures ou les constellations qui oblitèrent la surface des tableaux manifestent un déchaînement de la matière pour accéder à un niveau de prégnance au moins égal à celui de la figuration. C'est de ce fond pictural que semblent surgir tous ces acteurs engagés dans une action impossible et pourtant en train de se faire, comme en témoignent certains personnages qui ne sont que des silhouettes émergeant du tourbillon de la peinture.

Ainsi, l'agencement du tableau s'effectue par l'intermédiaire de connexions plastiques qui unifient le rébus laconique constitué par des souvenirs anciens – les remplois de scènes empruntées à l'histoire de l'art – et des souvenirs plus récents empruntés à des collections d'images que tout le monde partage – albums, magazines, galerie du Web. Par là même, cette opération est formellement identique à celle que Freud appelle le « travail du rêve » qui condense, de façon incompréhensible pour le rêveur, souvenirs récents et archaïques dans l'élaboration d'une représentation intime. Tout l'art de Patrick Moquet est de faire de son médium un agent de cette condensation et son travail pourrait, en ce sens, s'assimiler à une *pratique onirique* qui installerait le spectateur comme s'il faisait face à l'énigme d'un rêve dont le contenu latent tarde indéfiniment à se traduire complètement en phrases pertinentes.

Mais dans les *Story-boxes* comme dans *Une semaine de bonté et plus...*, les sujets traités par les tableaux nous situent dans le temps immobile de rêves qui nous concernent tous et qui n'attendent que notre considération de spectateur pour devenir un récit.

Robert PUJADE