LES ŒUVRES SUR PAPIER :

QUAND LA MAIN COURT PLUS VITE QUE LA RAISON

par Véronique Schiltz



Herta Lebk dans son atelier, années 1980.

Page suivante :
Paysage lyrique,
tempera sur papier,
61 x 50 cm, sbd.

Ce sont de grands cartons à dessins que Claude et Lydia Bellan conservent dans leurs maisons de Pugnac, de Marcillac, de Bordeaux enfin. On les ouvre avec le plaisir de la découverte, on les feuillette avec l'émotion de consulter l'album intime d'une vie de création. Ces pages qui se succèdent dans des formats et des factures disparates ont été vraisemblablement revues et ordonnées par Herta Lebk quelque temps avant sa disparition. Gouaches, dessins, pastels aquarellés, elle a pris le temps d'en présenter un grand nombre sous des maries-louises de fortune – cartons scotchés, voire de simples versos d'esquisses sacrifiées –, de les signer, rarement dater (son patronyme complet, « Lebkūchner » apparaît sur quelques travaux réalisés dans les années 1960), sans pour autant que les œuvres « non estampillées » ne soient franchement mises au rebut. Tout est là, donc, offert au regard dans la complexité d'un foisonnement visuel qu'il s'agit de déchiffrer.

Françoise Garcia a retracé pour nous le parcours de cette sensibilité en mouvement que fut l'artiste Herta Lebk. Les œuvres sur papier accompagnent les toiles abouties tout autant qu'elles chuchotent sur les murs de l'atelier son obsession d'ouvrir des voies parallèles.
Car il y a le monde, certes, les thèmes, les sujets récurrents et les moyens pour les formuler. Et il est impératif de conserver l'élan de la spontanéité. De la valise portative du métier de peindre, Herta a retenu sa manière à elle, rapide et dense sur le papier, sous le terme générique de *tempera*. Comme une façon de pondérer le temps gagné sur l'espace ? La technique de la tempera est ancestrale, elle consiste à mélanger aux pigments un médium organique, œuf, gomme, colle, encaustique... qui leur donne corps et souplesse, tout en préservant la





Bassin d'Arcachon, la jetée,
gouache sur papier,
43 x 57 cm, sbd.

Page suivante :
Bassin d'Arcachon, la pinasse noire,
gouache sur papier,
44,5 x 57 cm, sbg.

Bassin d'Arcachon, piquets ostréicoles,
gouache sur papier,
44,5 x 48,5 cm, sbd.

luminosité des couleurs sous un aspect mat. L'acrylique, elle aussi à base d'eau, ne peut restituer cette subtilité de velours.

La peinture à tempera sèche vite, ce qui permet des superpositions de touches sans qu'elles interfèrent les unes avec les autres. La gouache, plus familière, est moins fixe mais reste à portée de main. Des tubes prêts à l'emploi pour décliner dans l'urgence l'impression d'un paysage capté, intériorisé qu'il s'agit de transposer au rythme des battements de son œil. Il n'est pas anodin de rappeler que le mot gouache vient de l'italien *a guazzo*, à proprement parler « le terrain inondé », tant il est vrai qu'on se laisse imprégner par la vision du monde qu'Herta Lebk transmue en un perpétuel dérangement des choses.

Connaissance de l'Ouest

Herta Lebk est Allemande, mais ses origines ne commandent pas à l'artiste de suivre la voie des *Blau Reiter* et autres expressionnistes du premier XX^e^ siècle. Ce vocabulaire intransigeant, blessé, exacerbé ne correspond pas à sa volonté de transcrire l'infinité des variations que le réel, enfin libéré des outrances de la guerre, offre à ceux qui veulent peindre un moment d'équilibre et de réconciliation.

Passées les premières expériences dans une Turquie minérale dont son père géologue lui apprend sans doute à décrypter les strates, les courbes, les accidents rocheux[1], la mise à jour des confrontations de sa peinture avec le langage se fait à Paris.

1 . « De cette période, aucune esquisse n'a survécu. Elle a tout détruit car Herta Lebk, dans sa discrétion, est une femme exigeante. » Pierre Brana, préface au catalogue *Herta Lebk*, Domaine de Lescombes, Eysines, 2003.







Bassin d'Arcachon, ciel tourmenté,
gouache sur papier,
31 x 40 cm.

Des mots, des phrases lues, entendues enveloppent son désir de dire les choses différemment. Elle retient la leçon des aînés, Lhote, Bissière, et surtout Edmond Boissonnet qui mesure l'espace avec pour diapason le souffle spirituel.
Elle suit le peintre Claude Bellan, devenu son mari, en Aquitaine et ouvre sa palette aux paysages bercés par la lumière du Sud-Ouest. C'est d'abord le Bassin d'Arcachon, encore sauvage dans les années 1960, qui lui offre tout un registre graphique à interpréter. Les alignements des piquets ostréicoles, les mats de bateaux dressés sous le ciel changeant obligent à résoudre le conflit perpétuel entre la ligne droite et la courbe. Elle y répond par la couleur jetée sous forme de hachures, de traits droits – qui ne le sont pas tant que ça : le pinceau ploie, suivant l'arc naturel de la main –, et trouve son équilibre dans la juste distribution des tons complémentaires, orange, vert, violet, qui tempèrent les touches lumineuses opposées aux tons froids.
On y trouve des réminiscences de cet « art français de la mesure » hérité de Matisse, Braque, Dufy. Elle sait, pour reprendre une expression de Jacques Salomon[2], que « le coloriste n'est pas celui qui use et abuse de la couleur, mais celui qui en saisit les rapports par intuition. » Par de-là la voie ouverte par les maîtres, il faut tracer la sienne pas à pas, avec ses pieds nus. Herta assimile de Cézanne, de Van Gogh, les ciels exacerbés qui n'appartiennent pas au réel. Une masse de

2. « Le coloriste n'est pas, comme la plupart le pensent, celui qui use et abuse de la couleur, mais celui qui, comme Corot que Vuillard admirait tant, en saisit les rapports par intuition. », Jacques Salomon, *Vuillard*, Gallimard, 1968, p. 58.



Les Cheminées, nuage tourmenté,
gouache sur papier,
50 x 65 cm.

matières qui contredit les lois de la gravitation universelle. Lourd en haut, léger en bas : la peinture se permet tout. Elle tient le monde au bout de ses doigts. Le vide n'existe pas. L'air qu'on y respire n'est pas d'oxygène mais de bleu de Prusse mélangé à du blanc de plomb ou d'un peu de cobalt. L'imaginaire collectif le dit lui-même : *rien* ne peut pas ne pas se voir. Dans les rébus du XIX^e^ siècle[3], il était d'usage de traduire le mot *rien* par un gribouillis ou des hachures qui donnaient forme à l'absence de forme…





Herta observe le monde, connaît cette incertitude entre ce qui se voit et ce qui nous attend, la réalité en suspend, comme un trésor en péril[4]. Elle qui est proche de la nature, la travaille patiemment pour les plantations de son potager[5], peint cette menace due à l'inconséquence humaine dans une rare représentation d'usine – située au bord de l'estuaire de la Gironde – dont les cheminées accouchent d'un monstre ectoplasmique prêt à dévorer l'atmosphère.

La nature prend ses droits, les perd, les reprend. Comme pour mieux canaliser ce « tourbillonnement coloré[6] » qui envahit l'espace, Herta a pris l'habitude de délimiter ses compositions par des rectangles soigneusement tirés à la règle.

3. Voir Béatrice de Goutel, *Les Rébus*, Hachette, 1978, pp. 62 et 93.
4. Voir la citation d'Herta Lebk placée en exergue sur le rabat de couverture.
5. Comme le rappelle Dominique Cante dans son introduction au catalogue *Herta Lebk*, Domaine de Lescomebes, Eysines, 2003, p. 10.
6. Dominique Cante, *ibidem*, p. 12.



Coteaux du Blayais,
gouache sur papier,
50 x 65 cm, sdbd,
1971.

Peu d'œuvres sur papier sont à bords perdus, il n'y a pas de hors-champ. Tout se joue à l'intérieur d'un cadre rigoureux, à la façon d'une analyse intérieure qui abolit les limites de la liberté d'expression.

C'est la part héroïque de l'artiste qui se lance à corps perdu dans le champ des possibles, cet espace à conquérir dans la brève portion de temps que le cerveau accorde à la main avant que la raison n'y retrouve sa place. Il y a dans les paysages d'Herta Lebk des points névralgiques, liés à une intensité de sensations, le pinceau court, trace la calligraphie d'une écriture inventée de toute pièce, parfois la biffe, la griffe, puis s'apaise enfin sur des à-plats en demi-teinte. Les coteaux du Blayais, avec leurs alignements de vignes, le relief ondulé de l'horizon, servent de sismographe à la révélation de sa sensibilité. Le phénomène se retrouve dans des paysages plus rapprochés, les bois environnants, avec leurs clairières brossées en flaques lumineuses par un geste vif, impatient, qui ne craint pas de flirter avec l'abstraction. Ou, plus près encore, avec son propre jardin qu'elle saisit depuis la fenêtre de son atelier : à la façon des *Stillleben* (« vie tranquille »), chaises, table, bouteille, fruits, objets du quotidien... y sont exaltés comme des formes vivantes, palpitantes, touches de couleur vives, somme et multiplication d'harmonies appaisantes que notre œil apprécie en personnages familiers.

Il n'est pas surprenant qu'en contrepartie la figure humaine – ici des nus féminins – soit traitée par Herta comme un paysage. Les bras, les cuisses, les seins ou le visage sont des plages de lumière posées sur l'avant-scène d'un décor sommaire qui rappelle que l'être humain est issu de la terre, pétri, façonné, érigé à la manière des divinités archaïques.



Clairière,
tempera sur papier,
33 x 45,5 cm, sdbd,
1976.



Paysage gestuel,
tempera sur papier,
32,5 x 44,5 cm, sdbd,
1976.



Nature morte à l'atelier,
tempera sur papier,
50 x 61,5 cm, sdbg,
1975.



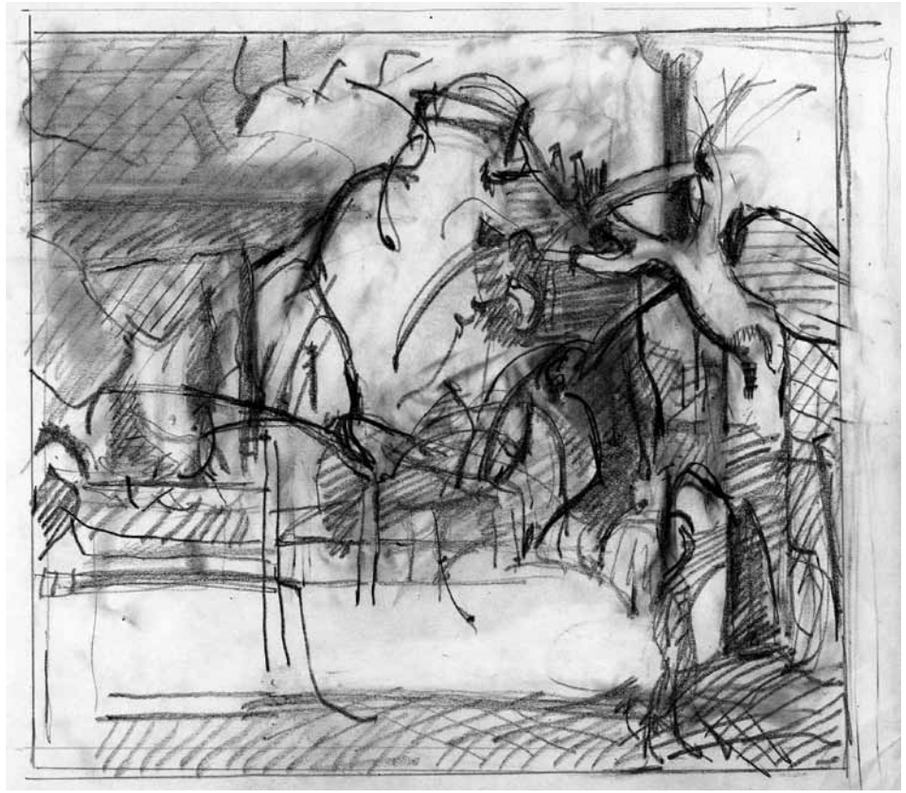
Chaise rouge au jardin,
tempera sur papier,
33,5 x 43,5 cm, sdbd,
1975.

Page suivante :
Nu allongé,
tempera sur papier,
32,5 x 50 cm.

Nu allongé bleu,
tempera sur papier,
32,5 x 50 cm.







L'Arbre tourmenté,
mine de plomb sur
papier, 21 x 29,7 cm
(dessin 19,4 x 21 cm).

Le long et lent travail de labour

Herta bénéficie dans ses recherches de la présence complice et familière de Claude Bellan, avec qui elle partage le goût d'affirmer la vision d'un ailleurs qui nous fait mieux voir le monde d'ici.
Herta dessine, esquisse, recadre, recommence... Comme une respiration. Le mouvement de la vie. La superposition des traits, la trace volontairement laissée des repentirs font encore une fois penser à Matisse... à cette main qui cherche, hésite et que nous pouvons voir dans cette fameuse séquence tournée au ralenti dans un film de 1946 : « Soudain, on voit le travail de la main, tout à fait instinctif, surpris par la caméra et décomposé [...] Va-t-elle s'arrêter ? Va-t-elle continuer ? Quelle direction va-t-elle prendre ? J'ai été stupéfié de voir ma main continuer encore et encore jusqu'à un point final.[7] »
Pour parer à cette intimidation qui se profile par-devers soi, Herta se souvient de cette « ligne à tout faire » évoquée par André Lhote, et « qui pourrait tracer sur un point du tableau les contours d'une forme vivante, bifurquer pour délimiter plus loin une nappe de couleur ou une lumière, revenir à la forme vivante et repartir sur un plan abstrait[8]. »

7. *Henri Matisse*, film de François Campeaux, NB, 1946. Les impressions de l'artiste à propos de cette séquence ont été retranscrites par Brassaï dans ses *Conversations avec Picasso*, Gallimard, 1964, pp. 316-317.
8. Anatole Jakovsky, *André Lhote, 48 reproductions commentées par le peintre*, Floury, 1947, p. 58.





Arizona, cactus et rapaces, lavis d'encre avec rehaut de gouache blanche, 9,7 x 10 cm (dessin 6,5 x 6,7 cm).

Après la tempête,
encre sur papier,
21 x 18 cm
(dessin 18 x 16,3 cm).

Confortée par quelques certitudes, Herta définit sa propre voie : elle est faite d'un trait résolu, affirmé, opiniâtre, qui tente de transcrire par des usages humains – le geste mesuré – ce que la nature impose dans son foisonnement et la capillarité toujours imprévisible de son expansion.

Herta cherche un compromis entre la solidité héritée du cubisme et la fluidité changeante du vivant : elle part du monde à sa racine, suit la fermeté des troncs, des rocs par un geste affirmé, puis se laisse porter par les linéaments de l'écorce ou des petits accidents de la matière qui exhaussent le trait et le dispersent en de multiples possibilités : est-ce, pour finir, un être hybride, un objet composite issu des manipulations génétiques que seul permet le trajet de la plume ? D'un arbre naît une figure grimaçante, des bras palmipèdes extirpés du monde minéral montent au ciel... Le dessin domine le dessein et lui impose sa ligne claire. L'œil s'y retrouve interloqué.
Herta a appris et maîtrise ce langage des signes et des masses. Du moindre coup de pinceau à la plus fine hachures au stylo, ses noirs deviennent un objet direct. Une grammaire simple dont le verbe serait l'ombre dans son amplitude : c'est elle qui agit, conquiert le sujet par l'extérieur et lui donne sens et vibration en le poussant en pleine lumière.



Après la tempête,
tempera sur papier,
22,5 x 28,5 cm, sbg.

Page suivante :
L'Arbre aux yeux,
tempera sur papier,
30 x 23,5 cm, sbg.

La colline a des yeux

La légèreté du plaisir de peindre se gagne à ce prix : assimiler l'immensité des œuvres admirées, transmises à travers les siècles par des artistes aussi vivants que les membres de sa propre famille et cette réalité-là, devant soi, qu'il s'agit d'apprivoiser à son tour. Herta Lebk appartient à une génération qui reçoit l'héritage immédiat, conceptualisé et écrit par les maîtres du XX^e^ siècle. D'André Lhote, qui propose aux générations futures l'analyse de son expérience pratique et spirituelle de la peinture, elle intègre la théorie primordiale de la *transposition*. Un seul mot qui parvient à synthétiser l'effort que soutient l'artiste dans l'épreuve de sa confrontation avec le réel : « Ce n'est pas dans la mesure où l'objet peint se rapproche de l'objet vivant, mais dans la mesure où il s'en écarte que réside le secret de l'art[9]. »

Mais le *paysage transposé* ne dit pas encore assez. Par de-là cette sagesse qui tend à proposer une autre vision du monde, Herta nous livre un message personnel. Françoise Garcia évoque cette « intranquillité d'Herta », faite des réminiscences d'un passé lourd à porter[10] qu'elle choisit de dire à mots couverts, une culpabilité générationnelle que seuls la poésie et le silence introspectif peuvent apaiser. Herta ouvre les yeux et c'est au moyen de leurs silhouettes parsemées dans ses compositions qu'elle accepte ces ombres qui la poursuivent. Juchés sur des branches,

9. André Lhote, *Traité de la figure,* Floury, 1950, p. 43.
10. Herta Lebk fait partie de ces jeunes Allemands qui durentt supporter, après la Seconde Guerre mondiale, le poids de la culpabilité des aînés trop accomodés avec le nazisme.





Chantier ostréicole découvert, pastel gras sur papier, 18 x 23,5 cm, sbd.



À droite :
Le Jardin, pastel gras sur papier, 26 x 22,5 cm, cm, sbg.

disséminés dans l'atmosphère, les yeux sont les acteurs d'une mise en scène de l'inquiétude. De Victor Hugo aux surréalistes, en passant par Odilon Redon, notre culture visuelle s'y est habituée. La nature bienveillante accueille les êtres de bonne volonté, avec leurs secrets, leur difficulté d'être. C'est ce qu'Herta est déterminée à peindre : exprimer ses angoisses et ses doutes, en toute honnêteté. Elle ne craint pas de rappeler à ceux qui ne l'ont pas connue que la force de son art réside dans la mise en situation de la fragilité humaine : des yeux pour voir, être regardé, ouvrir la porte du monde intérieur. Le paysage n'est plus un lieu passif, il nous interpelle. Herta nous dit au passage que le temps est à variation multiple : il y a celui de la vision, celui de la compréhension, celui de la contemplation. À chacun de choisir.

« À une plus grande vitesse que les images[11] »

Le temps de la vision est compté. Si Herta privilégie la technique de la tempera pour ses œuvres sur toiles ou sur papier, elle doit composer avec la nervosité du geste impatient. Le crayon, l'encre sont peut-être trop précis. Elle utilise alors le pastel gras qui permet de dessiner vite et en couleur. Des œuvres témoignent de cette gestuelle de la vivacité où le griffonnage devient un acte d'engagement : cerner sur le moment la réalité qui vacille, choisir entre l'ordre et le désordre l'instant d'éblouissement qu'il faut capturer… Le monde qu'on voit n'est pas celui qu'on croit. Il est ingrat, difficile à cerner. La peinture propose d'y voir un peu plus clair, à condition qu'on apprenne les bases de cette langue étrangère.

11. Pour reprendre un texte de Pablo Picasso, « La plaque photographique tournant sur un axe à une plus grande vitesse que les images s'agitant autour d'elle et retrouvant fané déjà le bouquet de surprises non encore cueilli […] », 7 janvier 1940, carnet de Royan, n°43, verso 21, Musée national Picasso, Paris.



Paysage destructuré, tempera sur papier, 32 x 49,5 cm, sdbd, 1972.

Paysage destructuré, tempera sur papier, 32,5 x 50 cm.



Dans le courant des années 1970, Herta s'immerge dans l'universel des formes primitives et livre quelques œuvres qu'on peut qualifier de *déstructurées*. On pense inévitablement au « dernier Picasso » qui déconcerta ses plus fervents admirateurs, tant sa peinture ne s'accordait plus au calque du langage…
Herta utilise alors toute une gamme de signes écrits, points, croix, boucles, lignes éparpillées, imbriquées, superposés, qu'elle ne craint pas faire virevolter dans la stridence d'accords colorés inédits. À la manière d'une plantation proliférante qui pousserait sur des terres inexplorées, loin du rationalisme de l'Occident, cet espace nous est proche pourtant : c'est celui d'un inconscient collectif qui reste ébloui par l'inventivité des artistes de Pech Merle, de Lascaux ou de la Terre d'Arnhem, en Australie. La scène du monde est une carte heuristique, une géographie mentale qui a ses sources, ses développements, ses points de chute. C'est le paysage que nous avons sous les yeux, il parlait à Herta et elle tentait par son art d'en être le transcripteur : « Voici parler une sagesse / Et sonner cette auguste Voix / Qui se connaît quand elle sonne / N'être plus la voix de personne / Tant que des ondes et des bois ![12] »

12. Paul Valéry, « La Pythie », *Poésies,* Gallimard, rééd. 1976, p. 82.





Rochers en Arizona, tempera sur papier, 38,5 x 49 cm, sbg.

Rochers en Arizona, tempera sur papier, 39,5 x 39,5, cm, sbd.

Un dernier pas de côté

Deux décennies plus tard, Herta appréhende l'espace à travers le prisme d'une époque qui a changé, l'inquiétude s'est généralisée et le regard s'est délesté des attitudes aristocratiques de l'expérimentation. Sa découverte de l'immensité des paysages d'Arizona et du Colorado l'amène à dépouiller et circonscrire l'objet de sa contemplation. La terre revient à la charge. Elle est là, elle rassure, se suffit à elle-même. Elle dit haut et fort ce que l'artiste garde pour elle. Dans la facture même et le choix de couleurs dominantes orangées, vertes, roses et noires, en touches bien discernées, Herta semble adresser un clin d'œil à Francis Bacon, peintre de la condition humaine livrée dans tous les états de sa nudité. La roche est un corps dressé au milieu de l'arène, tout vibrant dans sa simplicité d'être là.

Herta rapporte de cette expérience du lointain la conviction que la terre est belle à voir, ici, là-bas, n'importe où. Elle continue de la bêcher au gré des saisons. Qu'importe si la tempête a fait tomber ses arbres chéris, elle voit bien que la nature sait toujours se relever[13]. Les ceps de vigne, proches de sa maison de Pugnac, dansent pour elle une chorégraphie moqueuse et familière qui se joue des tourments de l'esprit. Elle peint cela, cerne leurs silhouettes comme des objets furtifs, changeant sous le soleil. « Il est passionnant de fixer un spectacle mouvant en l'arrêtant dans sa phase solennelle, dans cette seconde où, comme le balancier à la fin de sa course, tout semble immobilisé…[14] »

Que reste-il de ce réel, tandis que la peinture, dansante, lui a fait faire un pas de côté ? Quelques brassées de lignes gris clair bordent la scène d'une toute petite portion du monde, mais qui est un univers entier : les oiseaux de passage, en nuée faite de glacis incertains et de points et virgules, sont-ils menaçants, sont-ils voraces ? Ou ne seraient-ils pas nous-même, spectateurs invités à plonger dans l'espace de la peinture pour sonder notre propre imaginaire des choses ? ■

13. Voir p. 25.
14. Anatole Jakovsky, *op. cit.*, p. 64.





Ceps de vigne sous la nuée, tempera sur papier, 25 x 32,5 cm, sbd, vers 2005-2010.

Ceps de vigne dansant sous la nuée, tempera et pastel gras sur papier, 34 x 39 cm, vers 2005-2010.