AGOSTI

Métanoïa

Texte de Pascal Bonafoux

AGOSTI

Métanoïa

Texte de Pascal Bonafoux

© Carole Facchetti

Pascal Bonafoux

La nature, l'aquarelle et la patience

Avertissement. Ici, là, dans ces pages, pour ce face-à -face avec l'œuvre de Jean- Paul Agosti, je ne le nomme que par cette lettre *A*.
***A* comme, c'est l'évidence, Agosti. Et *A* comme anonyme.**

Explication. C'est à André Masson que je dois cette recommandation. Dans la Grande Galerie du Louvre où, devant deux toiles de Nicolas Poussin, pendant l'après-midi, il m'avait appris à regarder, à voir, m'avait délivré de je ne sais quelle cataracte de mauvaises habitudes et de préjugés, alors que l'on nous raccompagnait, je me suis arrêté devant un tableau et, avant de le regarder plus longuement, me suis penché sur le cartel. « Ne faites jamais plus ça ! C'est l'œuvre elle-même qui doit retenir toute votre attention. L'œuvre seule. Et peu importe le nom de l'artiste, le titre du tableau. Il faut regarder une peinture comme si elle était anonyme. Peu importe le nom célèbre ou inconnu auquel elle est attribuée. Ne soyez pas dupe de ceux qui prétendent qu'il faut connaître l'auteur pour mieux aborder une œuvre. C'est faux. Et c'est idiot. Comme sont inconséquentes les biographies des peintres. Qu'il faille tenir compte de l'époque à laquelle un peintre a vécu, soit, mais les évènements et les péripéties de sa vie ne permettent en rien de comprendre, de prétendre comprendre ce qui fait qu'une œuvre est ce qu'elle est. Les discours qui soutiennent le contraire ne valent guère mieux que les propos de conversations au zinc du café du commerce. » Depuis 1970 je n'ai plus regardé que des peintures « anonymes ». Celles de Rembrandt comme celles de Piero della Francesca, comme celles de Vermeer, comme celles…Devrait suivre une longue énumération de noms propres. Parce que cet « anonymat » provoque une intense avidité de voir.

Jardins, feux-calligraphes, détail.

À l'évidence, c'est avec la nature que se coltinent ces aquarelles de *A.* Se coltinent, j'insiste. Avec ce que ce verbe (que mon dictionnaire qualifie de familier) suppose d'effort. Et peut-être d'inquiétude.

Comment pourrais-je ne pas songer à cette phrase d'une lettre du 13 mars 1884 de Vincent Van Gogh à son ami le peintre Anthon van Rappard : « Mais je commence à être si habitué à rester assis directement face à la nature que je préserve, bien plus qu'au tout début, mon sentiment personnel – j'ai moins le vertige – je suis parfois davantage moi-même précisément quand je suis face à la nature. » Serait-ce ce vertige évoqué par Vincent qu'a pu éprouver, qu'éprouve *A.* ? D'où, pour le conjurer, le recours à la photographie. Car, Irène Frain l'assure dans un texte qu'elle lui a consacré, toutes ces œuvres sont « issues des mêmes et anciennes matrices, ces centaines de photos qu'il a prises il y a des années. » Affirmation impossible à citer sans que *A.* lui-même lui en ait fait la confidence. Affirmation qui donne sur un paradoxe.

A. serait-il un lecteur des *Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau ? La question s'impose parce que, dans la *Cinquième promenade*, il affirme : « Tout est dans un flux continuel sur la terre : rien n'y garde une forme constante et arrêtée… » Certitude confirmée dans la *Neuvième promenade* : « Tout est sur la terre dans un flux continuel qui ne permet à rien d'y prendre une forme constante. » Or si c'est une « forme constante » que livre la photographie, qu'ont livrée – et figée - ces centaines de photographies prises il y a des années, en revanche c'est ce « flux continuel » qui fait que « rien n'y garde une forme constante et arrêtée…», c'est ce flux que donnent à voir les œuvres de *A.* Images d'une nature dont les formes se refusent à être constantes et arrêtées.

Enfin, dans la *Septième promenade*, Jean-Jacques Rousseau qu'il me faut citer encore, rapporte cette expérience singulière : « Je ne médite, je ne rêve jamais plus délicieusement que quand je m'oublie moi-même. Je sens des extases, des ravissements inexprimables à m'identifier avec la nature entière. » Peut-être celle que fit *A.* aura-t-elle été du même ordre, expérience décisive qui l'aura déterminé à peindre.

À peindre des œuvres qui invitent à l'éprouver.

La nature…

Chaque tableau déploie un espace. Et c'est l'évidence, le cadre qui l'entoure, l'enserre est un leurre, une convention. Parce que, à droite, à gauche, au-dessus comme en-dessous, les couleurs se propagent encore. (Comme elles « débordent » des paysages d'eau que sont les *Nymphéas* de Monet dans les salles de l'Orangerie, ou encore dans les grandes compositions de gouaches découpées de Matisse comme *La Vague* qui déferle dans une salle du musée de Nice dédié à son œuvre.) Et c'est de nature toujours qu'il s'agit.

Abstraites ces compositions ? Allons donc… Toujours c'est une branche qui s'incline, un tronc qui se dresse, un buisson qu'ébroue le vent, des brindilles et des rameaux qui s'entrecroisent, ou c'est un désordre de feuilles roussies, jaunes et froissées que l'automne a entassées sur la terre. Une forme qui se donne l'apparence d'une branche, d'un tronc, de feuilles, d'un buisson, de brindille, de rameau. Singulier langage d'allusions (qu'y puis-je si ce mot sonne comme illusion ?), de sous-entendus, de demi-mots…

La nature. Remarque qui s'impose. Lorsque *A.*, au début des années 70, au siècle dernier, fait le choix de peindre, on l'affirme alors à l'envi, le rabâche à satiété, la peinture est morte. Faire-part à la clé. Inconséquence inepte très absurde à laquelle il tient tête. Parce que cette impudente et déraisonnable affirmation très arbitraire ne saurait venir à bout de l'une des plus anciennes certitudes des peintres, la congédier. C'est à la nature qu'a affaire la peinture. Ce dont *A.* ne doute pas.

Cette certitude est claire depuis 1435, depuis le *De Pictura*, premier traité de peinture écrit en Europe par Leon-Battista Alberti. Pour peindre « il faut examiner très attentivement toutes ces choses dans la nature… » Entre l'affirmation de Léonard : « En vérité, la peinture est une science et l'authentique fille de la nature, étant son rejeton » au conseil donné par Cézanne à son ami Émile Bernard, « Pour les progrès à réaliser il n'y a que la nature, et l'œil s'éduque à son contact », il n'y a guère de différence.

Mais peut-être est-ce cette règle, « Se détourner des écoles existantes pour revenir comme un enfant à la Nature elle-même ! » que *A.* a repris à son compte ? Cette exigence a été celle de William Holman Hunt qui participa à la fondation de la Confrérie préraphaélite à Londres en 1848 – il avait vingt-et-un ans alors. Se détourner des écoles existantes… Comme l'œuvre de *A.* s'en détourne. Inutile et vain de tenter d'assurer qu'elle serait, est régentée par une théorie parée de je ne sais quel « -isme » qui tient lieu de caution.

Faire face à ces images c'est devoir se souvenir de cette confidence de Corot : « Quand on est livré à soi-même en face de la nature, on se tire d'affaire comme on peut et, naturellement, on se compose une manière à soi. »

C'est dans cette tradition, qui ne s'est jamais embourbée dans les ornières creusées par la convention, que prend place l'œuvre de *A.*

La « manière à soi » de *A.* commande d'être regardée avec patience.

Brève parenthèse - ou digression - qu'impose notre temps. Le regard a-t-il jamais été harcelé comme il l'est ? A-t-il jamais été aguiché, soûlé, accablé par un ininterrompu déferlement d'images ? Toutes se doivent d'être très pertinentes. Hors de question de laisser place au doute, à l'incertitude. En 1937, Cassandre notait : « L'homme d'aujourd'hui est pressé, pressé d'arriver où ? On se le demande, mais c'est un fait, il est pressé, pressé et impatient. » C'est pour le regard de cet homme, qu'il conçut ses affiches. Elles se devaient d'avoir « une puissance d'appel très brutale ». Près d'un siècle plus tard, l'impatience est plus impérative qu'elle ne l'a jamais été et c'est à cette brutalité que s'accordent les images. Elles assènent à l'instant des ordres qui n'ont pas à être interprétés.

L'œuvre de *A.* conjure cette pernicieuse incantation, cette funeste sommation.

La patience avec laquelle il faut l'examiner, la scruter, la fouiller, s'accorde à celle qu'impose la technique de l'aquarelle. Technique dont *A.* a fait le choix, technique qui ne tolère ni la hâte ni ne permet le repentir. (Le repentir... Un coup de pinceau mal venu apparaît ? Qu'importe. Un coup de torchon, un peu d'essence et la fâcheuse et importune touche est effacée.) L'aquarelle refuse le *fa presto* que permet l'huile sur toile. De la même manière qu'elle n'admet pas le geste sûr et prompt du calligraphe qui, d'un pinceau chargé d'encre de Chine, déploie un signe sur la page.

L'aquarelle impose d'attendre. Vouloir immédiatement déposer une couleur auprès de celle qui vient d'être mise en place sur la feuille d'Arches, c'est prendre le risque qu'elle déborde, s'insinue dans celle mise en place un instant plus tôt, humide encore, et l'effrange, la strie de fibrilles.

Ce que ne peuvent permettre les taches et les traits distribués par *A.* à l'aquarelle sur le papier, qui y sont devenus les pleins et les déliés de l'écriture de la lumière. À se demander si le défi qu'il a voulu relever n'a pas été, n'est pas de mettre en évidence la lumière des formes ou les formes de la lumière ? *A.* se souviendrait-il de cette note de Delacroix du 6 octobre 1843 : « Le charme particulier de l'aquarelle, auprès de laquelle toute peinture à l'huile paraît toujours rousse et pisseuse, tient à cette transparence continuelle du papier » ?

Ses tableaux sont un même enchevêtrement de taches. Imbrication d'apparitions toujours différentes. Un même puzzle de pièces irrégulières qui distribuent leurs formes sur le blanc de l'Arches, le blanc de ce papier du moulin d'Arches qui accompagne depuis des siècles l'histoire de l'édition comme celle de la peinture. (C'est sur un tel papier que Beaumarchais, alors propriétaire de la papeterie, fit imprimer l'œuvre de Voltaire, c'est avec un tel papier que travailla Ingres...Mais c'est une autre histoire...) Il n'est cependant peut-être pas inconséquent de soupçonner *A.* d'en avoir fait le choix par respect d'une tradition au diapason de sa volonté de n'avoir d'autre motif que la nature.

Ce même puzzle est ici, là, partagé, comme endigué par des lignes droites qui « tracent », sans qu'aucun trait ne les souligne, une manière de damier. Comme celle verticale dans l'axe de *Écritures rouges* ou celles qui dessinent un angle droit dans *Jardin stèle*. Dans *Jardin brisé*, un carré prend place au centre du tableau comme un cercle tronqué dans *Astre au miroir*. À quelle rêverie conduisent ces titres ? N'auraient-ils, pour seule raison d'être, que de distinguer des tableaux qui, année après année, de station en station, sont la même quête de la nature, de ses métamorphoses ?

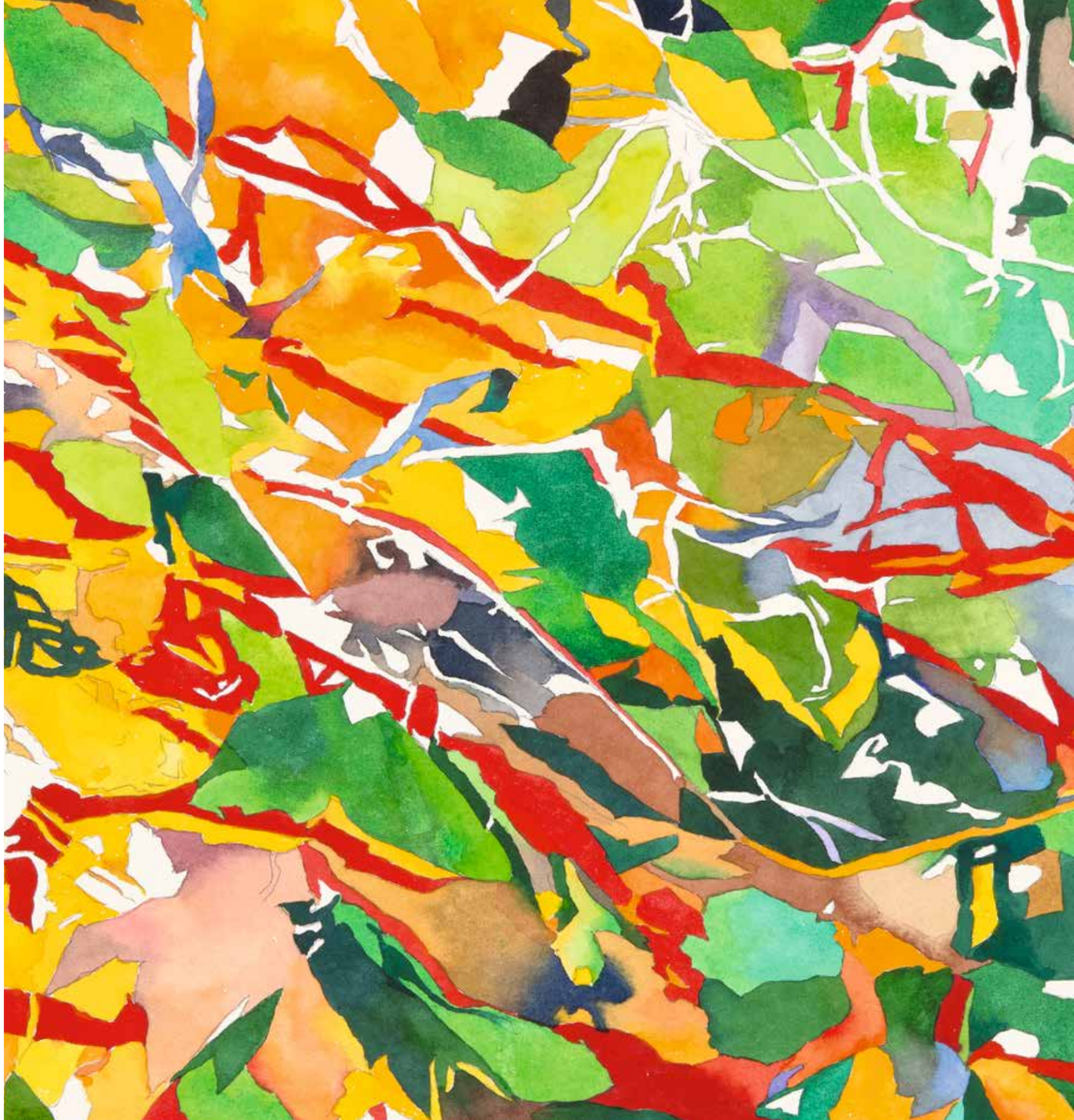
L'un d'entre eux a pour titre *Narcisse*. Comment ne pas songer au récit livré par Ovide dans le Livre III de son poème *Les Métamorphoses* ? Comment ne pas se souvenir alors de ce qu'il rapporte que, jeune homme devenu un éphèbe d'une beauté irrésistible qui a refusé de répondre au désir qu'elle a provoqué chez les hommes, les femmes et les nymphes, assoiffé lors d'une chasse, il s'est penché sur une fontaine à la surface de laquelle jamais une feuille n'était tombée. Et qu'alors, à la surface lisse de l'eau, il a découvert le visage d'un autre dont il ne sait rien car il n'a jamais vu le sien parce qu'à sa naissance Tirésias a livré cet oracle : « Il vivra tant qu'il ne se verra pas. » Ce titre, *Narcisse*, semble convoquer ce que l'on a appelé pendant des siècles « la peinture d'histoire ». Maldonne...Piège d'un titre qui conduit (peut-être) à « reconnaître », dans le reflet indemne de cette eau l'arbre au pied duquel *Narcisse* s'est penché pour boire, et sans plus alors tenir compte du récit d'Ovide, y voir ces feuilles

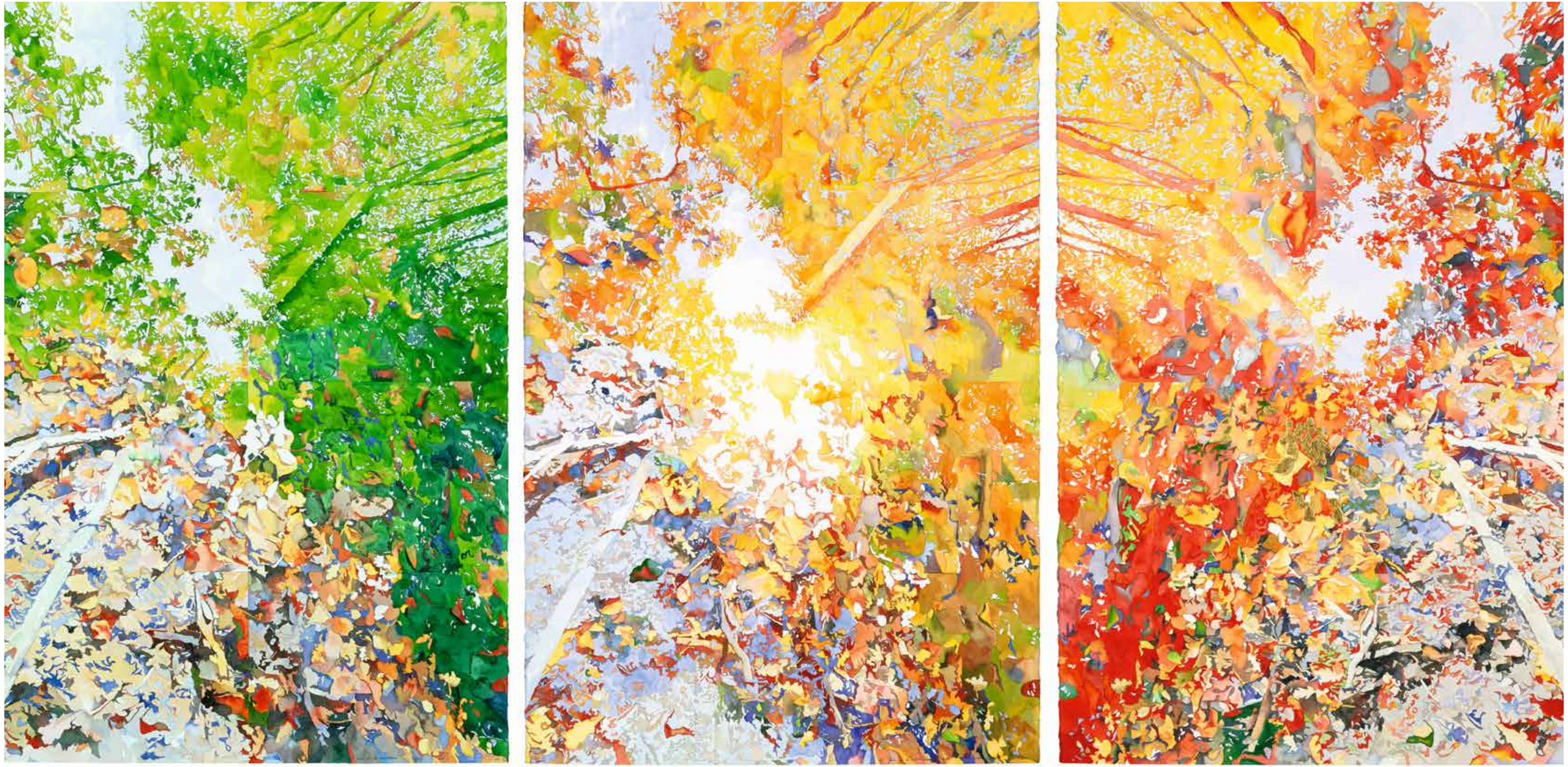
qui, après sa métamorphose, auraient osé enfin tomber pour que personne ne soit plus dupe de son propre reflet, pour que nul ne prononce plus cet ordre et cette prière qu'il fit : « Qui que tu sois, viens ici… Où fuis-tu quand je te cherche ? » Piège d'un titre qui provoque à se méfier des histoires, de toutes les histoires, piège d'un titre qui somme de ne pas oublier que la seule histoire « racontée » par cette peinture est celle de la volonté de *A.* de faire face à la nature. À cette nature qui se refuse à n'être qu'une « forme constante et arrêtée ». À cette nature où dialoguent le profus et le confus. Piège d'un titre qui veut peut-être rappeler que Leon-Battista Alberti affirma : « J'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui fut changé en fleur car, s'il est vrai que la peinture est la fleur de tout art, alors la fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine ? »

Devant son œuvre, il faut admettre - chacune, chacun doit l'admettre - que l'émotion ressentie se fait de tout ce dont elle apprend à se passer. Ce qu'elle éprouve est ce qu'elle comprend. Si l'on veut bien reconnaitre que comprendre une œuvre c'est devoir accepter que ce que l'on sait, ou croit savoir, peut être pris au dépourvu, déconcerté. Ne serait-ce que parce que ce qui est représenté n'a pas, ne veut pas avoir de compte à rendre à ce qui se donne pour réalité.

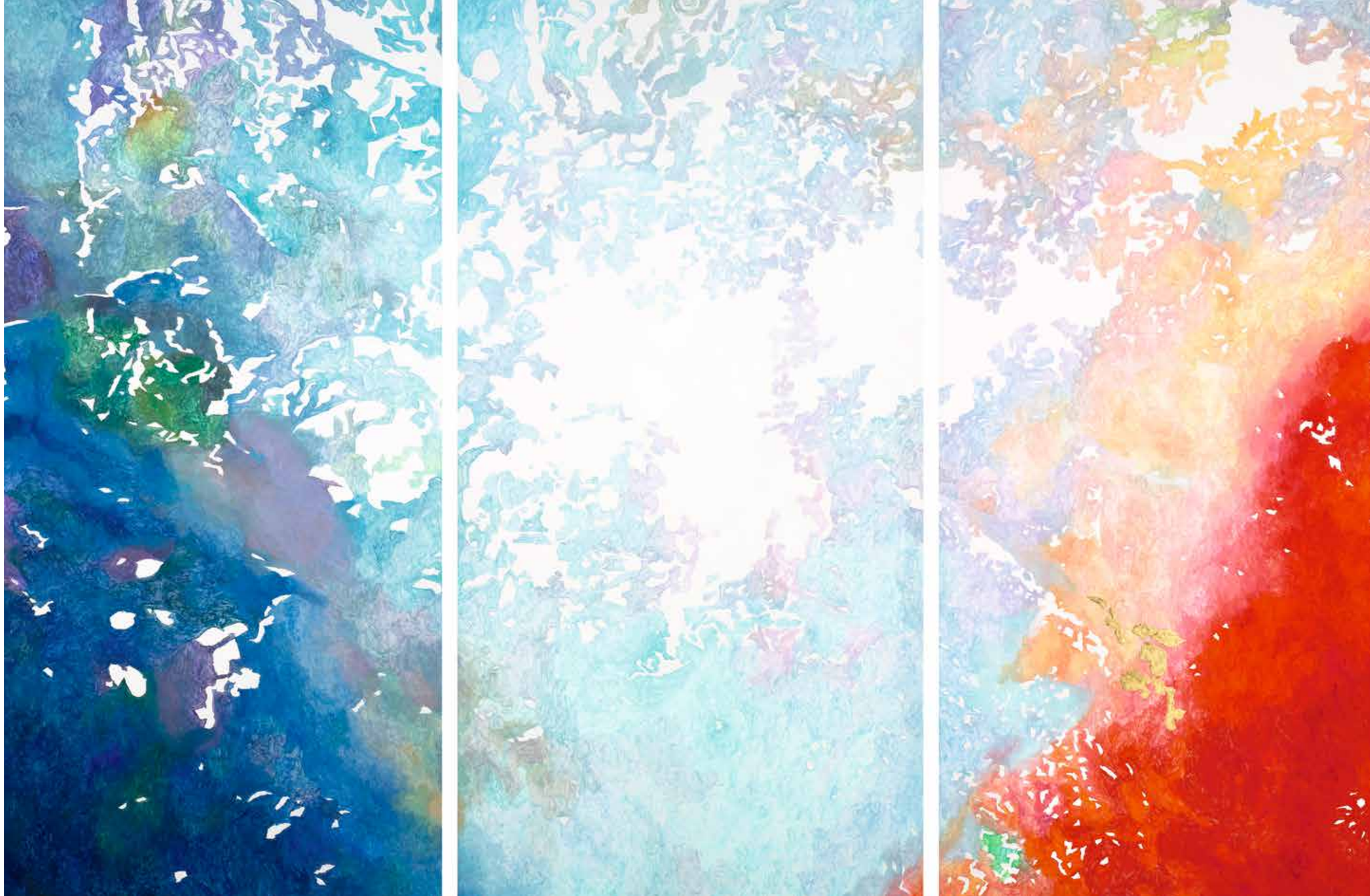
Affirmation de *A.* : « Le réel n'est pas ce qu'on croit. » La conclusion s'impose : il faut croire que la seule réalité est celle de la peinture. De sa peinture.

Signes du vent, détail.

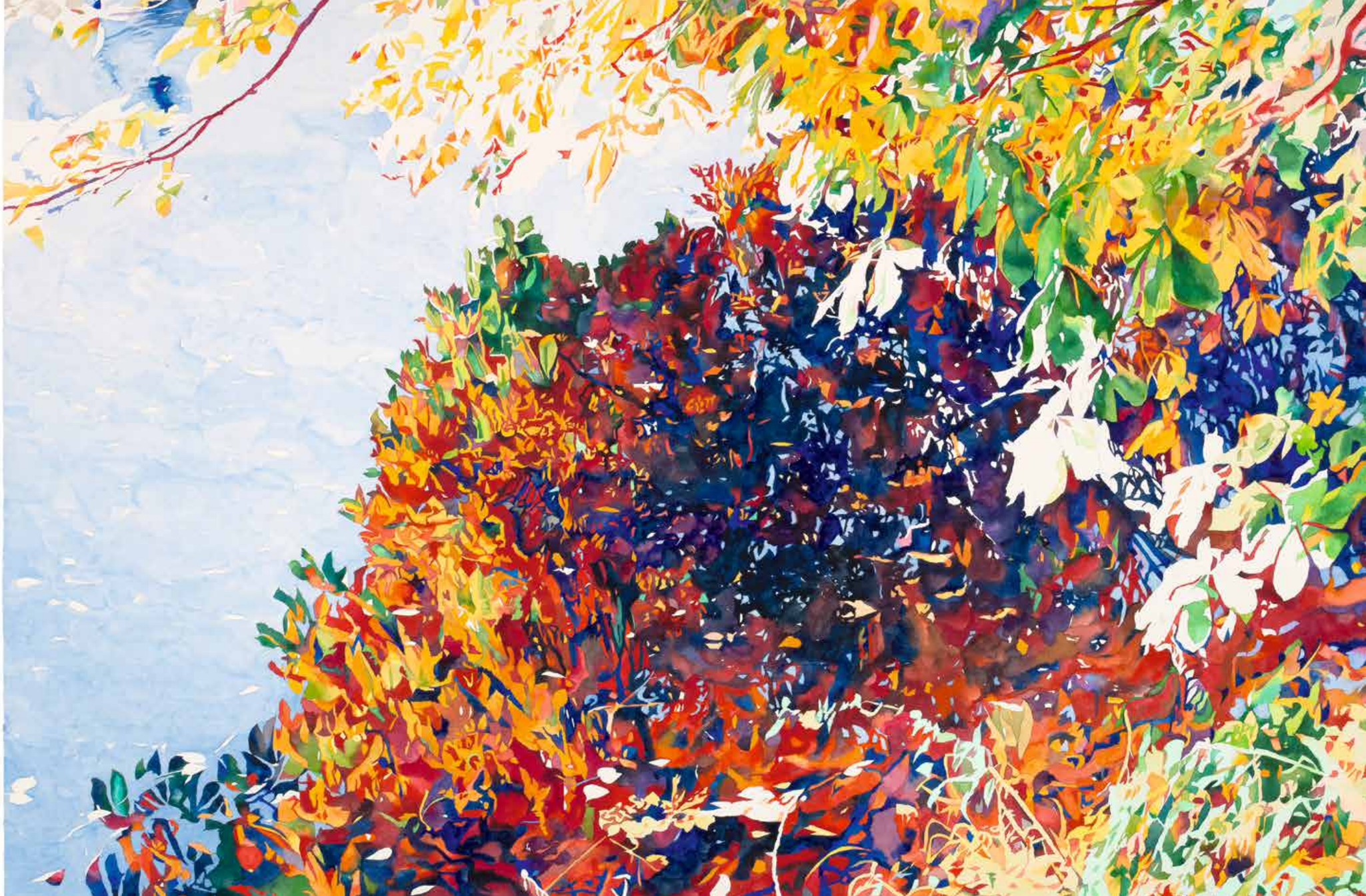




Jardin de la métamorphose, triptyque 153 × 103 cm (HC), trois aquarelles sur Arches encadrées, 1994. **135 000 €**



Jardin des canopée n°2,
triptyque : 200 × 100 cm,
trois acryliques sur toiles, 2024. **70 000 €**



Stèle-canopée sur azur,
aquarelle sur Arches, 103 × 153 cm, 2024. **45 000 €**

Feux follets, aquarelle sur Arches,
103 × 153 cm, 2023. **45 000 €**

Narcisse, aquarelle sur Arches,
103 × 153 cm, 2023. Réservé

Jardins, feux-calligraphes, aquarelle sur Arches, 103 × 103 cm, 2024. **35 000 €**

Jardin le soir,
aquarelle sur Arches, 85 × 51 cm, 2023.
Réservé

Blancs signes,
aquarelle sur Arches, 85 × 51 cm, 2023.
Réservé

La rive aux signes, aquarelle sur Arches, 63 × 63 cm, 2023. Réservé

Vespérides 1, aquarelle sur Arches, 35 × 35 cm, 2023. Réservé

Jardin flux d'or, aquarelle sur Arches, 35 × 35 cm, 2023. Réservé

Sema-Phoros, aquarelle sur Arches, 35 × 35 cm, 2023. 4[illegible] Réservé

Feu caché, aquarelle sur Arches, 35 × 35 cm, 2023. [illegible] Réservé

Petite canopée, aquarelle sur Arches, 50 × 50 cm, 2023. Réservé

Ecritures rouges, aquarelle sur Arches, 50 × 50 cm, 2023. Réservé

Jardin stèle, aquarelle sur Arches, 50 × 50 cm, 2023. Réservé

Jardin brisé, aquarelle sur Arches, 50 × 50 cm, 2023. Réservé

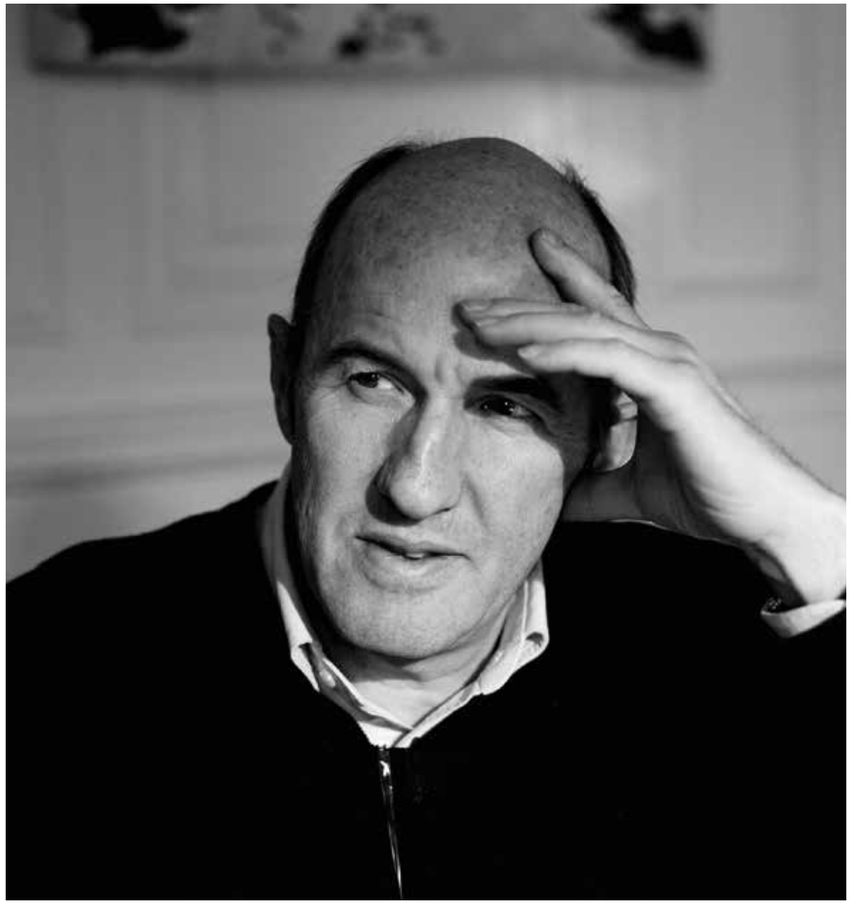
Astre au miroir, aquarelle sur Arches, 35 × 35 cm, 2024. Réservé

Jardin-crépuscule, aquarelle sur Arches, 40 × 40 cm, 2023. Réservé

Signes du vent, aquarelles sur Arches, 40 × 40 cm, 2023. **Réservé**

AGOSTI

Jean-Paul AGOSTI
Artiste-peintre



© Franz Galo

BIOGRAPHIE (résumée)

Né à Paris en 1948, dans une famille d'origine italienne d'artistes, d'éditeurs et de marchands d'art.

- Études secondaires en Suisse, études supérieures en France (Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Etudes de Philosophie des Sciences à la Sorbonne).
- De 1966 à 1980, collabore avec son père Paul Facchetti, aux activités d'éditions et d'expositions des Galeries Facchetti à Paris et à Zürich.
  Il rencontre et fréquente intimement de nombreuses personnalités, artistes ou intellectuels, parmi ceux-ci : Max Ernst, Alberto Giacometti, Jean Dubuffet, Henri Michaux, le psychanalyste Jacques Lacan et l'architecte Carlo Scarpa. Il collabore pour plusieurs projets avec les artistes de sa génération comme Philippe Starck, Gérard Garouste, Jean-Pierre Pincemin.
- Après cette période d'activité, il se consacre entièrement à sa création picturale.
  En 1978, son ami le physicien-chimiste Alain Le Méhauté lui présente Benoit Mandelbrot, père des « fractales ».
  La découverte de ces nouveaux outils mathématiques renforce ses convictions esthétiques et modifie sa vision du monde dans le sens d'une rupture fondamentale avec le sérialisme euclidien au profit de l'élaboration d'une structure "arborescente" de son œuvre.
  Cette nouvelle structure lui permet d'envisager le développement de ses travaux en architecture et dans l'art du vitrail, avec un langage utilisant des formes symboliques traditionnelles.

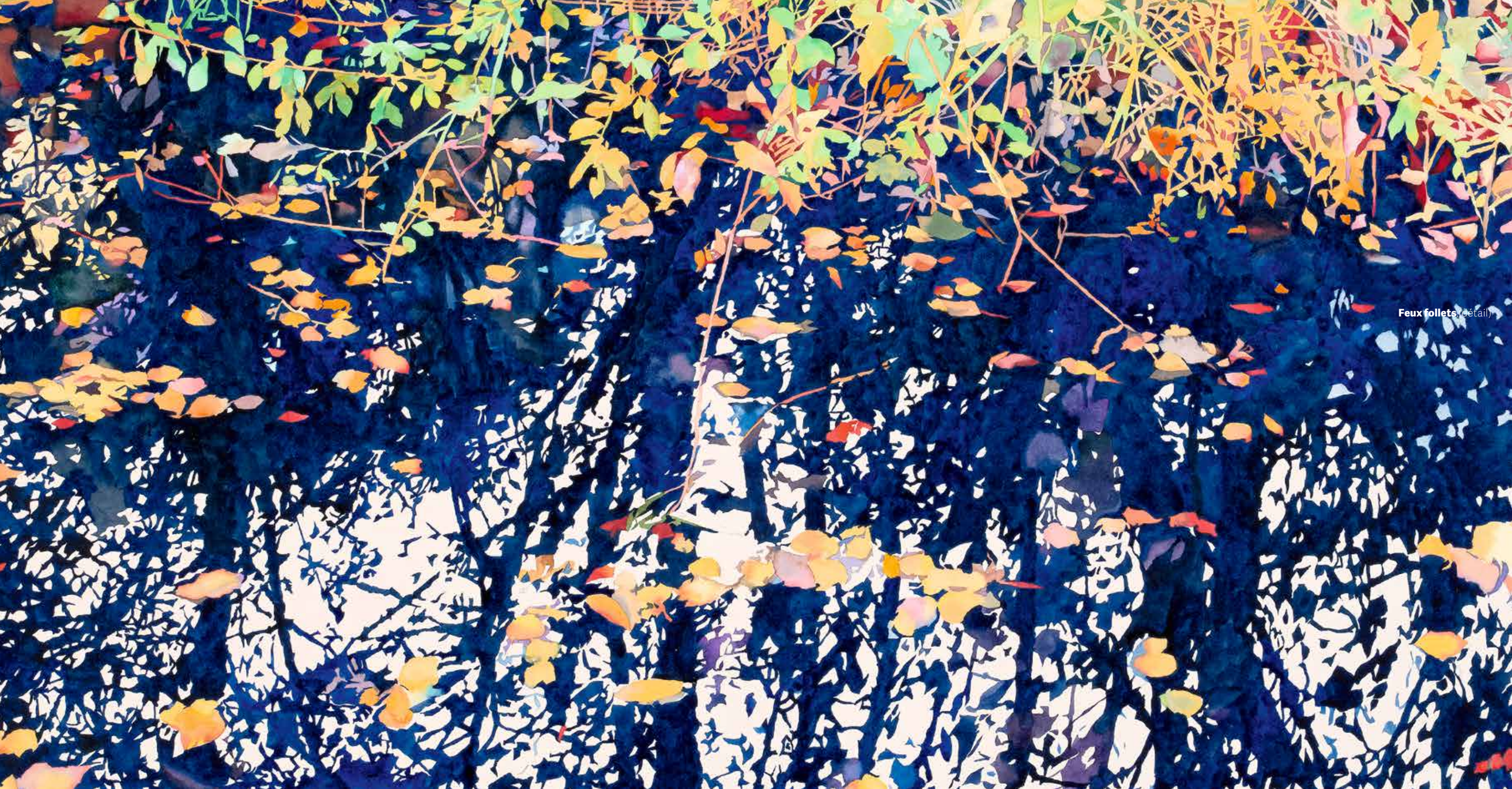
  Il collabore à des réalisations monumentales, entre autres :

- Avec les architectes Pierre Soria et Michel Dusolle pour la construction et le 1 % du collège André Malraux à Paron (Yonne), 1994.
- Avec Didier Michelon, dans le même département, pour plusieurs commandes publiques à Sens (Institut d'Enseignement Supérieur), Joigny (salle Claude Debussy), le collège de St. Valérien et le bureau du Président du Conseil Général (de 1991 à 2006).
- Avec Guy Siefert et Yann Desforges pour le Théâtre de Lunéville (un plafond de 130 m²) en 1998.
- Avec Albert Constantin à Lyon pour de nombreux projets dans des lieux publics et privés de 1997 à 2005.
- En Allemagne avec Franz Haibt, 1998.
- Au Mans pour un projet Art-Science (avec A.Le Méhauté) pour l'ornementation de l'ISMANS (Institut Supérieur des Matériaux du Mans).

- Ces dernières années, nombreux projets privés et publics de vitraux :
  2015 : Création de vingt et un vitraux pour la chapelle Saint-Joseph à Reims.
  2018 : Treize vitraux de l'église Saint-Gildard de Longuesse (Val d'Oise) avec l'architecte Pierre Weiler.
  2023 : Quatorze vitraux pour l'église du Sacré Cœur à Genève avec l'architecte Christian Rivola.
  2024 : Trois vitraux pour la chapelle du château de Verchin (Pas-de-Calais).

Ces projets ont tous été réalisés avec l'atelier de Maîtres-verriers Simon-Marq à Reims.

- Il participe à de nombreuses expositions de groupe, en particulier en Allemagne organisées par l'A.F.A.A. (Association Française d'Action Artistique).
- Expositions Art-Science en Europe et dans le Monde,
- Lauréat du XXIe Prix International d'Art Contemporain de Monaco en 1987.
- Nombreuses expositions personnelles, principalement représentées par la Galerie Guillaume, Paris :
  — *Entre terre et ciel* (2009),
  — *Epiphanies* (2012),
  — *AÔR* (2014),
  — *Les maquettes des vitraux de St Joseph de Reims, et aquarelles* récentes (2015),
  — *Parc, Mnémosyne* (2017, publication d'une monographie avec un texte d'Irène Frain, Editions Galerie Guillaume),
  — *Eudaemonia* (2020),
  — *Otium* (2022),
  — *Métanoïa* (2024).
- Publications à caractères littéraires, esthétiques et scientifiques. Editions d'art.
- Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, 2019.
- Vit et travaille à Joigny dans l'Yonne.



Feux follets (détail)

Le présent catalogue a été édité à l'occasion de l'exposition

***Métanoïa* de Jean Paul Agosti**

qui se tient à la Galerie Guillaume

du 3 octobre au 23 novembre 2024

GALERIE GUILLAUME

32 rue de Penthièvre, 75008 Paris

+33(0)1 44 71 07 72

gg@galerieguillaume.com

www.galerieguillaume.com

Photos des œuvres : Germain Plouvier

2024090155

Achevé d'imprimer en SEPTEMBRE 2024

Conception et réalisation : STIPA, Montreuil (Seine-Saint-Denis)

GALERIE GUILLAUME

32 rue de Penthièvre - 75008 PARIS

www.galerieguillaume.com