

« L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible »

Paul Klee, 1920

Jamais les mots de Paul Klee n'ont résonné d'un si fort écho que dans le travail de Bruno Le Bail. Comment peindre le visible et l'invisible, le divisible et l'indivisible au sein d'un même espace ? Comment être un artiste figuratif dans un océan d'abstraction, un représentant du réel, dans un monde d'illusion ? C'est à ces questions fondamentales de l'art contemporain que le peintre tente de répondre, donnant à voir une autre réalité, une réalité éclatée, déformée, démultipliée et pourtant si vraie.

Bruno Le Bail est un explorateur d'idées, un archéologue de l'art, un technicien virtuose aux airs de chimiste pour qui la peinture est un champ d'expérimentation immense, sans cesse renouvelé. Son travail s'articule autour du mouvement. Non pas dans une vision fragmentée de l'objet à la manière cubiste, ni dans sa décomposition futuriste, mais dans une démarche purement matérielle qui questionne et réinvente l'acte créateur. Peindre est plus que jamais une épreuve physique. Grâce à la réalisation d'une machine mobile qui lui permet de prendre de la distance vis-à-vis du support, l'artiste peint en se déplaçant, contemplant son sujet à travers une vitre, dans un travelling pictural d'inspiration cinématographique. L'écran de verre qui le sépare de la toile devient un objectif, à l'image de l'appareil photographique ou de la caméra, derrière lequel il observe la progression de son travail. A la maîtrise du corps répond une parfaite maîtrise du médium. Le peintre fabrique lui-même ses pigments et travaille ses couleurs par superposition de glacis selon une technique du XV<sup>e</sup> siècle empruntée à Van Eyck.

Pour se libérer de l'emprise du modèle, il a recours à la ligne continue, un procédé graphique qui n'admet aucune modification ni aucune correction. Au commencement, l'œuvre prend l'apparence d'un labyrinthe linéaire sur lequel vont se juxtaposer plusieurs strates pour former un ensemble parfaitement construit. Mais si pensé soit-il dans sa structure interne, l'espace du tableau est avant tout un lieu d'improvisation. Bruno Le Bail peint dans la parfaite ignorance du rendu final. Composante fondamentale de son art, la dimension aléatoire que permet sa méthode de décomposition en carrés crée un formidable terrain de jeu où coexistent le visible et l'invisible. Chaque carré apposé par l'artiste peut être recouvert à tout moment au cours du processus créatif. Bruno Le Bail déconstruit l'espace pour mieux le reconstruire. Il déstructure la forme, déforme les objets et les volumes, supprime la perspective mathématique, anéantit le rapport hiérarchique entre les différents éléments du tableau, intègre une dimension spatio-temporelle unique, de façon à déstabiliser l'œil du spectateur. En brouillant ainsi les pistes, il instaure une nouvelle structure narrative, instantanée et intuitive, profondément ancrée dans son époque. De cet apparent désordre naît un étrange kaléidoscope comparable à une image vectorielle numérique, purement géométrique.

Les trois *Natures Mortes* constituent la phase antérieure de son travail présent à l'exposition. Bruno Le Bail a utilisé plusieurs lignes continues pour déconstruire une *vanité*, un thème classique de l'histoire de l'art. Loin, souvenir du *memento mori* de la Renaissance, le crâne se décompose en plusieurs séquences, uniques et autonomes, jusqu'à se fondre dans un décor saturé d'informations visuelles. Si les principaux marqueurs du genre demeurent identifiables (vaisselle, drapé, fruits), la composition a, quant à elle, imploré au profit d'un espace morcelé qui met en relief la bi-dimensionnalité du support. La déformation organisationnelle - et non structurelle - des différents objets, due au déplacement latéral de l'artiste devant sa toile, amène une réflexion sur le pouvoir suggestif des images qui met en péril leur principe d'existence.

Dans sa série tripartite consacrée au *Verdon*, Bruno Le Bail franchit une étape supplémentaire dans la mise à distance du réel. Il utilise plusieurs photographies minutées,

déclenchées à intervalles réguliers tout au long de la journée, pour capter son motif en extérieur et le recomposer ensuite en atelier. La superposition par carrés organisée selon un ordre déterminé par la perception chronométrique du site et par le mouvement corporel rotatif de l'artiste confère une temporalité à l'œuvre. Le paysage ainsi recréé est le résultat d'une triple rencontre entre l'œil, le corps et la vision monoculaire démultipliée de l'objectif photographique. Plus qu'un simple moyen mnémotechnique, la photographie permet au peintre d'enrichir son langage par l'adaptation d'un autre médium. Cohabitent au sein d'un espace unique le proche et le lointain, le flou et le net. En supprimant points de fuite et ligne d'horizon, Bruno Le Bail efface la nature référentielle de l'image, qui devient sur la toile un mélange abstrait de plusieurs points de vue et consacre pleinement l'esthétisme de la couleur. La technique léchée et réaliste implique un rapport de ressemblance avec l'objet photographié, mais en instaurant la notion d'espace-temps, l'artiste bouleverse la perspective optique pour atteindre une sorte de vision omnisciente qui s'impose au regard et jaillit de la toile sous la forme de fenêtres semblables à des pop-ups.

Bruno Le Bail s'inscrit dans une démarche plus radicale dans son diptyque consacré à la *Mer* en exploitant les propriétés monochromatiques du sujet. Et pour se distancier de son référent photographique, il laisse apparaître la matière dans un jeu de textures. Là encore, l'artiste sort de la perspective traditionnelle en considérant tous les plans de l'image dans un seul et même plan, si bien qu'il en résulte un paysage intrinsèquement abstrait. Jumelles et pourtant dissociables, ces deux toiles peuvent se concevoir de manière indépendante.

Car c'est sans doute là le véritable engagement de l'artiste, celui de pousser la figuration dans ses retranchements, de voir jusqu'où elle peut être reconnaissable, à une époque où pratiquer cette forme d'art relève de l'acte engagé. Bruno Le Bail ose proclamer la suprématie de la peinture sur la photographie en tant que médium du réel en révolutionnant et interrogeant deux genres constitutifs de l'art figuratif, le paysage et la nature morte. Le langage audiovisuel qu'il introduit autant dans sa démarche que dans son procédé fait de lui un peintre du présent. Loin de la représenter telle qu'elle est, il offre sa propre vision de la réalité, une hyper-réalité dans laquelle la technologie a toute sa place. Sous ses expérimentations picturales, l'artiste rappelle que, plus qu'un art mécanique, la peinture est « cosa mentale » selon la citation léonardienne, un exercice complexe à la fois technique et intellectuel. Si chez Bruno Le Bail, le *faire* est ancien, le *voir* est fondamentalement contemporain. Héritier d'une tradition millénaire dont il a gardé les stigmates, il brise les codes iconographiques au cours d'un long processus de désapprentissage, guidé par une recherche formelle et existentialiste pour libérer la ligne. Savoir pour mieux ignorer. Et dans cette inconscience quasi psychanalytique, peindre dans la nécessité freudienne de « tuer le père ».

La peinture de Bruno Le Bail a tout d'un art qui plaît « universellement et sans concept ». Et c'est dans une démarche essentiellement moderne qu'elle réconcilie la ligne et la couleur, le fond et la forme, le figuratif et l'abstrait. Dans un espace pictural éclaté, assailli de stimuli visuels, surgissent alors les propos prophétiques de Kandinsky : « Notre époque est celle de la Grande Séparation entre le réel et l'abstrait et celle de l'épanouissement de ce dernier. Mais quand le nouveau "réalisme" transformé, et par de nouveaux procédés et par un point de vue qui nous échappe encore, connaîtra son épanouissement et donnera ses fruits, alors peut-être résonnera un accord (abstrait-réel) qui sera une nouvelle révélation céleste. Mais ce sera alors une pure *biphonie* opposée à l'*impur mélange* des deux formes qu'on observe actuellement. » Or l'art de Bruno Le Bail prend racine dans cette quête ultime et absolue, la réconciliation des deux notions rivales que la modernité n'a eu de cesse d'opposer. Poétiquement iconoclastes, ses peintures sont l'expression primaire de cette *pure biphonie* dans laquelle figuration et abstraction se répondent à l'unisson.

Delphine Gervais-de-Lafond  
Historienne de l'art contemporain