

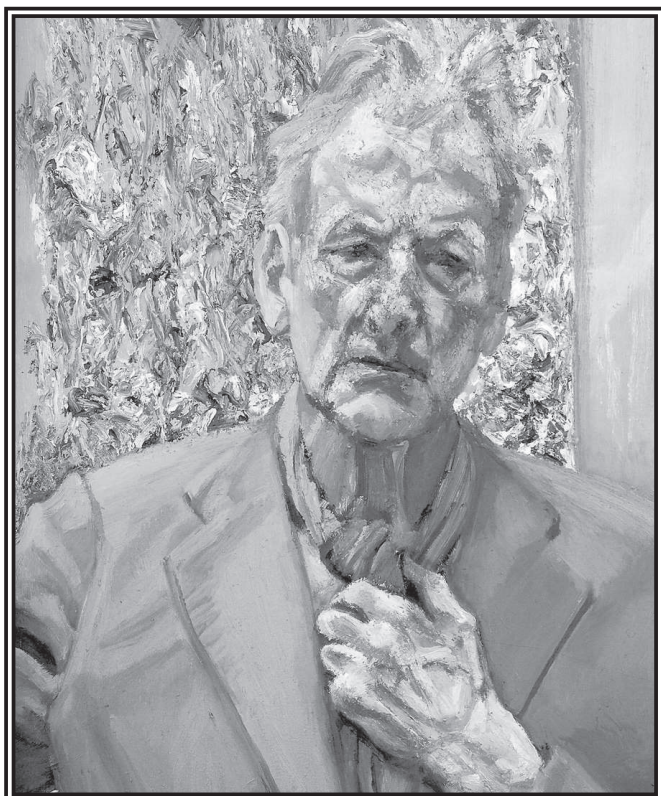
## LUCIAN FREUD.

### L'Atelier.

**L**ucian Freud, sur le devant de la scène aujourd'hui, apparaît comme un artiste inclassable. À bientôt 88 ans il poursuit sa pratique picturale sous l'œil attentif du monde entier. Ce petit-fils de Sigmund Freud, né à Berlin en 1922, a fui l'Allemagne nazie en 1933 pour se réfugier en Angleterre où il vit depuis. Après le Devon et le Dorset, il s'installe à Londres en 1939. Révélé dès ses œuvres de jeunesse par un style qui oscille entre le surréalisme et le réalisme insolite, son évolution est marquée par un travail rigoureux, précis et approfondi sur les portraits et les corps. Sa présence à la Biennale de Venise en 1954 avec Ben Nicholson et Bacon pourrait annoncer la naissance d'une véritable Ecole de Londres ;

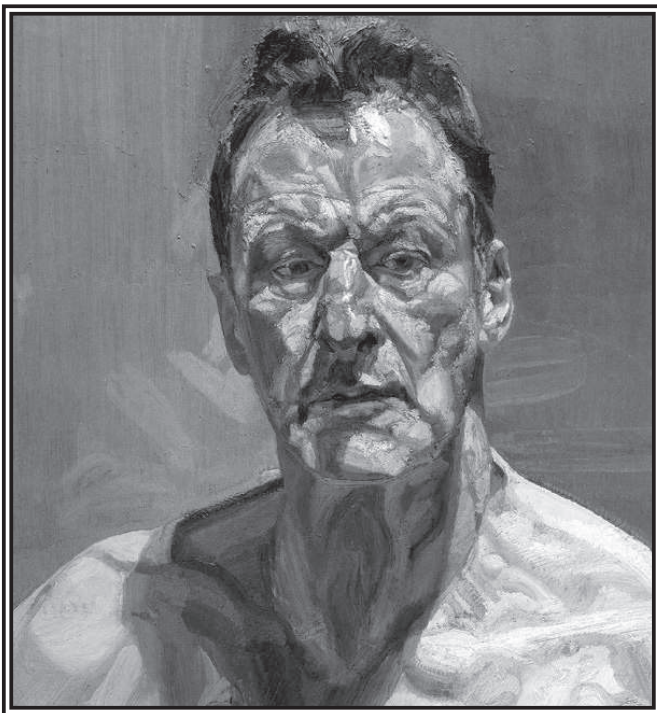
mais la modernité des années 60 en Angleterre se traduit plutôt par le Pop Art dès 1956 avec Richard Hamilton ou David Hockney. Lucian Freud continue sa progression hors de ce mouvement qui se déplace aux USA, et investit des ateliers successifs qui deviendront de véritables lieux de création.

« C'est à travers ce thème que le Centre Pompidou présente la grande rétrospective des œuvres de Lucian Freud qui n'avait pas été exposé en France depuis l'exposition de 1987 dans les mêmes lieux. L'exposition actuelle présente une cinquantaine de grandes peintures, une sélection d'œuvres graphiques ainsi que des photographies de l'atelier londonien de l'artiste. »\*\*



Le thème des ateliers présente la particularité de traiter la dualité intérieur/extérieur.

**L'intérieur** révèle le lieu, les différents endroits de l'espace clos qui a servi d'expérimentation picturale : le vieux plancher, les murs recouverts de traces de peintures épaisses où l'artiste a pris l'habitude d'essuyer ses pinceaux, les canapés ou fauteuils éventrés qui ont servi aux nombreux modèles, le vieux lavabo... Lucian Freud a déménagé dans différents ateliers (Paddington, Notting Hill ...) et a peint à huis clos durant d'interminables séances de pose, il restitue avec d'infinies précisions, les multiples détails de ces locaux. Si l'atelier a souvent été considéré comme métaphore de la création artistique par Vermeer, Courbet, ou Matisse, il est utilisé par Lucian Freud comme



espace de mise en scène pour situer les personnages qu'il va peindre. Tout le vocabulaire cinématographique va prendre sa mesure dans les processus de représentation : plongées pour écraser les personnages et les saisir dans leur véritable authenticité (« *Large interior* », Paddington, 1969), ou « *Ib and her husband* », 1992) et contre-plongées pour leur donner une stature hors du commun : c'est le cas des représentations multiples qu'il a fait de l'artiste performer Leight Bowery (« *Leight Under the Skylight* », 1992) ou de son autoportrait dominateur (« *Reflexion with two children* », 1965) dans lequel apparaissent ses deux enfants dans la partie inférieure, véritables gnomes qui accentuent le hors d'échelle et les raccourcis. Les recherches sur la profondeur de champ permettent de jouer sur les modifications d'espace et de positions : l'artiste déplace ou rapproche les personnages à volonté, transforme l'ordre du mobilier comme dans le « *Large Intérieur* », (Notting Hill, 1998) : le chien au premier plan et les deux hommes assis, séparés par quelques mètres proposent une lecture en zigzag tout en gardant pour le spectateur une perception étonnante. Les

effets de « trucages » servent essentiellement à équilibrer les compositions, comme lorsqu'il rajoute deux jambes supplémentaires (« *Sunny Morning* », « *Eight legs* », 1997) au bas du tableau, perceptibles sous la couette dans un effet surréaliste. La morphologie des tableaux s'effectue empiriquement, et c'est à la fin d'un processus inlassable que certains éléments sont rajoutés pour combler les vides ou parfaire les rapports de formes : c'est pour cela qu'il rajoute des morceaux de toiles (« *Naked Portrait with Red Chair* », 1999) pour terminer les extrémités des jambes de la jeune fille assise sur le lit et éviter de les atrophier !

**L'extérieur** propose une lecture insolite de ce que voit l'artiste à travers les fenêtres et transforme le spectateur en voyeur. L'atelier reste le point central qui permet de découvrir la végétation brouillonne et envahissante des jardins en contrebas, ainsi que les immeubles d'habitation ou les vieilles usines environnantes. Les éléments végétaux semblent constituer le prolongement organique de l'espace intérieur. Quelquefois peints pour eux-mêmes (« *Two plants* », 1977) ou suggérés derrière les vitres des fenêtres, ils sont peints avec le même naturalisme et la même acuité que les personnages internes ou les lattes de bois du plancher. Les fragments d'architecture souvent très structurés (« *Wasteground with houses* », Paddington, 1970) conservent leur aspect vieillot et les traces d'un passé qui sont magnifiées par le rendu hyperréaliste ; mais point de parti-pris nostalgique, c'est la peinture qui est mise en avant. Aucun souci de cadrage ou d'aspect photographique comme Don Eddy ou Richard Estes, Lucian Freud se veut presque artiste/biologiste. En fait, les vues extérieures sont peu représentées dans l'exposition car le choix du commissaire s'est surtout porté vers la représentation de la figure humaine.



### Les portraits :

Les portraits de modèles, de personnes proches ou d'anonymes occupent une large place et démontrent les tentatives d'investigation de la personne à travers l'expression des visages ; c'est ainsi que l'on retrouve les portraits de ses enfants, sa mère, ses compagnes ou ses amis. Si les portraits essaient de percer la personnalité des modèles, en aucun cas la démarche ne tente de reprendre les approches psychologiques de son grand-père, fondateur de la psychanalyse. Les séances de pose, multiples et répétées, lui permettent d'approfondir la connaissance des individus, et les couches successives de peintures semblent évoquer les strates de l'épaisseur humaine. Mais ce sont surtout les portraits de l'artiste – ses autoportraits – qui fascinent par l'expression des regards. Réalisés de façon récurrente pour marquer l'évolution de l'âge et le passage du temps, les autoportraits perpétuent la tradition de Rembrandt, de Van Gogh ou de Picasso mais sont modifiés par un subterfuge

lié au miroir ; c'est ainsi que la problématique de la réflexion joue sur les deux sens du mot pour mettre en évidence à la fois l'image que peut donner l'artiste et sa pensée profonde. Les dispositifs sont multiples : miroir posé au sol, tenu par l'artiste lui-même ou remplacé par la toile qui permet la mise en abyme de la scène, comme dans « *The painter Surprised by a Naked Admirer* » (2004). Cet effet de reflet se retrouve dans la matérialité des visages, (« *Autoportrait réflexion* », 2002) lorsque l'épaisseur de la matière picturale sur les cheveux, le front ou le nez trouve son équivalence plastique sur les épaisses touches de peinture qui recouvrent les murs voisins. Cette continuité formelle veut traduire l'osmose entre le créateur et le lieu de création : son atelier.

### Les Nus :

L'origine du nu pour Lucian Freud vient probablement de quelques odalisques lascives d'Ingres ou des Vénus du Titien qu'il a vues dans les musées, mais plus sûrement de quelques nus réalistes de Caillebotte ou du « *Nu allongé* » de Lovis Corinth du début du siècle dernier. Sa représentation du corps nu recoupe ses recherches effectuées sur les portraits, avec le même souci d'investigation et de précision anatomique ; à commencer par l'artiste lui-même. Lucian Freud s'est représenté nu pour exprimer ce corps-à-corps, ou plutôt ce face-à-face avec la peinture. Dans « *Painter Working, Reflection* » (1993), l'artiste semble se débattre devant un tableau virtuel à la place du spectateur, armé d'un pinceau et protégé par un bouclier qui prend la forme d'une palette... mais surtout ses seuls vêtements sont ses chaussures un peu grandes, sans lacets, comme pour extérioriser cette revendication depuis tout jeune, envers ses parents qui voulaient pour sa bonne éducation qu'il

ait des souliers toujours bien lacés ! Son corps est mis à nu, « *naked* » comme il l'explique, et non *nude*, en anglais pour traduire le dépouillement et la quasi-animalité qui peut exister chez l'homme. Par ailleurs, ses modèles adoptent des attitudes recroquevillées ou en déséquilibre, presque bestiales, à l'inverse des attitudes académiques adoptées le plus souvent sur les estrades des cours de modèles vivants. Pour accentuer ce rapprochement, le plus fidèle compagnon de l'homme prend place auprès de l'être humain, comme la chienne de l'atelier, Pluto, souvent montrée, ou le chien blotti contre les jambes, véritable prolongement des membres de « *David and Eli* » (2004). Ses modèles semblent rechercher une position de fortune comme les insomniaques qui tournent dans leur lit, et se détournent complètement des critères traditionnels de la beauté idéale. Il en est de même pour la représentation des parties génitales – souvent édulcorées dans la statuaire antique, car dénuées de toute référence artistique – mais représentée chez Lucian Freud au cœur du tableau, comme le centre du corps chez Léonard de Vinci dans « *l'Homme de Vitruve* ». Le sexe peut être mis en évidence ou mieux au centre de la composition comme dans « *Naked Man On Bed* » (1970), sans provocation ostentatoire, tel qu'on a pu le voir sur l'antique « *Faune Barberini* » (220 av. JC). Et, sans érotisme ; la facture classique de l'artiste permet de montrer ce qui n'est pas « beau », dans tout son naturalisme comme l'a fait Courbet avec « *l'Origine du Monde* », pour mieux accentuer le misérabilisme et la torpeur des modèles. Ces modèles qu'il cherche quelquefois marginaux, comme l'artiste « performer » Leight Bowery, géant souvent déformé par les artifices de la mise en page, ou Sue Tiffey, femme obèse qui accepte les positions les plus théâtrales pour investir les inconfortables lieux de l'atelier. Ces modèles hors norme jouent le rôle des person-

nages dérangeants et difformes de la mythologie antique ou de la Renaissance italienne et s'intègrent naturellement au décor par la continuité picturale. Cette technique souvent décriée, ou qualifiée de « chair couperosée » en raison de l'abus de blancs et des teintes rosâtres très proches de la carnation, ne fait aucune concession à la beauté superficielle, idéalisée et aseptisée des nus traditionnels.

### Les Reprises :

Comme beaucoup d'artistes, Lucian Freud s'imprègne des œuvres de maîtres qu'il a pu apprécier dans de nombreux musées. Ses références sont multiples et souvent évidentes, à travers les thèmes qu'il décline au niveau des nus ou des portraits. Le « *Large Interior w11* » (1981) s'inspire directement d'un petit tableau de Watteau. Quelques reprises de tableaux célèbres présentées dans l'exposition révèlent son goût facétieux pour la distanciation et la citation d'artistes connus. En premier lieu, Cézanne, dont la filiation avec l'artiste semble évidente : les autoportraits de Lucian Freud exécutés au fusain avec des hachures apparentes et une structuration très élaborée, semblent directement issus des croquis cézanniens pris sur le vif. Mais il s'agit aussi de « reprises », et celles-ci s'effectuent à partir d'une petite œuvre de jeunesse du maître aixois : « *L'Après Midi à Naples* » (1972) qu'il modifie en transformant l'espace et les attitudes des personnages ; la scène primitive qui se passe dans un lupanar devient ici prétexte à une mise en scène et à un jeu de corps pris en plongée dans une absence totale de communication où aucun regard ne se croise. Le mouvement des étoffes et des membres des personnages semble mimer les rythmes de la peinture cézannienne dans une réactualisation contemporaine. Autre exercice de style en rapport avec Chardin : l'artiste reprend le tableau de la

« *Jeune Maîtresse* », en jouant sur les recadrages et les rapprochements des personnages, et en variant les techniques d'une œuvre à l'autre, du fusain à l'huile où à la pierre noire. Les expressions des regards et les positions varient, tout en conservant le style de Chardin à travers la pâte de Lucian Freud. Toute la virtuosité de l'artiste apparaît ainsi, avec ce mélange de crudité charnelle et de nostalgie revisitée dans une distanciation élégante.

**Alain BIANCHERI**

*\*\* Note du Centre Pompidou.*

« *LUCIAN FREUD. L'ATELIER* » : *CENTRE POMPIDOU* : Place Georges Pompidou, 75004 Paris. Tél : 01 44 78 12 33

*Métro : Rambuteau*

*Tous les jours sauf mardi : 11h00 - 21h00.*

*Nocturnes tous les jeudis jusqu'à 23h*

*(Fermeture des caisses à 22h). Exposition*

*payante le 1er dimanche du mois. Gratuité*

*appliquée uniquement aux collections du musée.*

*Exposition jusqu'au 19 juillet 2010.*