

Devruda, P¹ Rogromes 1994
sur 4 lavis de
Colette Telle

Entre deux eaux — elle voit mieux, voyez-vous, qu'on n'entrevoit. Si vous préférez : à travers les eaux, elle entrevoit mieux. Elle sait traverser.

L'histoire tremble entre deux eaux. Comme ses femmes imprégnée.

Sa technique, dites plutôt sa main, sa manière — manière et matière, manière et mémoire —, ce n'est pas celle de l'aquarelle, bien que, prise dans les mêmes eaux, elle en dérive. Non pas l'aquarelle mais, plus souvent, un *lavis*.

Lavis, quel mot de combien de mots !

Opus et corpus d'un art qui semble conjuguer l'actif et le passif de deux verbes, plus précisément de deux *opérations* discernables mais qu'on n'a pas tort de confondre : *empreindre* et *impré-
gné*. Deux opérations à même le corps. Envahir en laissant sa marque, mais pénétrer comme l'expression d'un flux après la levée d'un barrage, *inonder*, engrosser une matrice, *s'imprimer* dans la fluidité même. Rien à voir avec un impressionnisme. Traces d'eau et semence des générations, empreintes noyées et traits en transparence. En vue de remettre à flot un corps de la femme.

(Ceci serait, longtemps après l'œuvre de Freud, et son titre bien connu, une autre *Introduction du narcissisme*. Thèse, hypothèse : Narcisse est le Peintre.)

Oubliez la *querelle* (*quarell*) qu'elle lui cherche, elle, avec elles, sans jamais se plaindre, sans faire d'histoire mais sans merci, en silence, la querelle qu'elle cherche à toute l'histoire de la peinture, à ces patrons de peintres, à tant de mains et de manœuvres d'homme, à tous les maîtres qui ont *mis en scène et représenté* (occulté, sublimé, élevé, violé, voilé, vêtu, dévêtu, révélé, dévoilé, revoilé, mythifié, mystifié, dénié, connu ou méconnu, en un mot *véritifié*, cela revient au même, à la vérité) : le corps de la femme. Qui a tout *supporté*. Toujours la femme support et subiectile, la femme-sujet, la femme aura été *leur* sujet, non, celui de Colette Deblé, malgré l'apparence. A travers les couches écrasantes de la mémoire paternelle (et Veronese, et Tintoret, et Titien, et Rubens, et tant d'autres

chefs d'école, montreurs et metteurs en scène patentés), elle aiguise une vision sans exemple. Ne restaurant jamais quand elle remet à flot, touchant à l'original (c'est interdit dans les musées mais il suffit que le gardien ait le dos tourné), elle s'en prend au plus vénérable paradigme : femmes affranchies que sont enfin les siennes, femmes en franchise de modèle, femmes émancipées du chef-d'œuvre capituel tenu en respect, et pourtant femmes fidèles, filles et sœurs rieuses, amantes portenses de mémoire (elles savent tout de ce qu'elles trompent), vierges apprêtées ou mères légères.

La grande et vénérable histoire de la peinture *apparaît mieux*, dès lors, elle voit le jour, non blessée mais vulnérable enfin, dans ce qu'elle doit garder de vulnérable — elle est mortelle et finie, voyez-vous — pour apparaître.

[...]

Je voudrais m'expliquer en prenant mon temps, en *tournant autour*, ce à quoi l'on est réduit avec des mots quand ils s'affairent auprès de corps inaccessibles.

A quel signe, d'abord, pressentir la force d'un dessin, sa force exposée, bien sûr, sa force d'exposition, et vulnérable, donc, en retrait déjà, son extrême fragilité aussi ? Peut-être, entre autres choses, à la qualité du silence qu'il commande. Un dessin enjoindrait-il de ne pas nommer ?

Quoi ? Ici, par exemple, ce qu'ils appellent

encore le corps et la femme, le corps propre de la femme. La première faute, ce serait de se précipiter vers ces mots pour nommer tels dessins de femme. Et de dire : voici, ici présents, dessinés, signés et désignés par une femme qui sait s'y prendre pour en jouer, des corps de femmes, reproduits ou représentés *d'après* des mises en scènes canoniques dans l'histoire occidentale, depuis la préhistoire même de la peinture, etc. Et l'histoire commencerait alors l'enfance préhistorique. Première faute parce que le mal nommé en général, et par définition, c'est toujours un corps (non pas l'autre ou l'opposé de l'âme, de l'esprit, de la conscience, non, un corps unique, « psyché étendue », comme disait Freud, une chose *absolue* (déliée, seule, analysée, absoute), une chose d'autant plus difficile à dire en son secret que c'est un sexe mais qui n'a pas de contraire : un sexe n'a pas de contraire, voyez-vous, voilà la vérité, il faudrait savoir s'y faire ou s'y prendre). Et si le corps de la femme est plus un corps et donc toujours plus mal nommé (tel serait peut-être le complot de cette exposition, le record d'une intrigue que la dessinatrice raconte, analyse ou défait en silence), c'est que cette mémoire de la représentation, ce musée académique

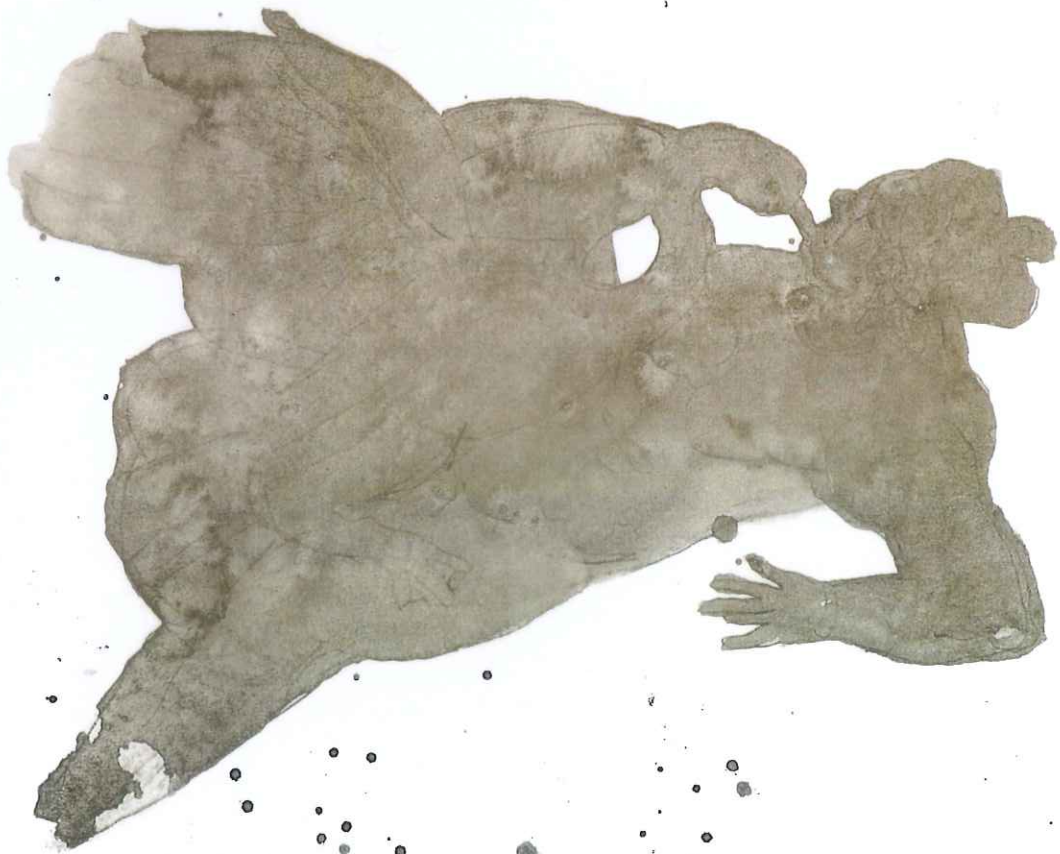
de la féminité, aura peut-être tout calculé, pour et contre sa vérité : pour la cacher en l'exhibant, pour lui faire violence à force de respect ou d'interdit. L'ironie de Colette Deblé peut seulement jouer la vérité contre la vérité : sous l'averse ou au moment du bain, elle dé-peint, elle habille et déshabille, elle défait la peinture et du coup refait tout, elle donne à voir ce qu'elle voit à travers sa vision, à travers le verre de sa fenêtre ou l'œil d'un télescope. Car c'est une visionnaire des corps, un peu folle, un peu hallucinée, elle éclate de rire à chacune des apparitions, comme si elle ne s'attendait pas à voir, elle y croit à peine, ce qu'elle vient de voir, à travers ce qu'elle voit — et que vous voyez ici : à *travers*, à travers la citation amniotique, l'arrêt sur image échographique ou l'hallucination oniradiographique, vous voyez cet à *travers*, ce à *travers* quoi elle donne à voir, par exemple Lédabuvant comme un buvard au Cygne de Véronèse qu'elle prend dans sa bouche, ou encore (comme une autre visitation) la Venus en lévitation de Lorenzo Lotto, ou les *Trois Grâces* de Rubens au Prado, cette cinématographie d'une ronde, de plus d'une ronde, ça bouge et ça danse encore. Voyez qu'elle voit à *travers*, elle voit *ce qu'elle traverse*, à *travers* elle, à *travers* la traversée, à la nage, le

« à *travers* » qui est son geste même, son *ductus* ou son génie, son puissant *travers de* peintre-dessinatrice. Elle écrit et décrit elle-même son *travers*, son amour de la traversée, en pleine eau, « à *travers* » — et c'est ainsi qu'elle fait travailler la citation en peinture, le travail de la citation comme travail de l'accouchement. Travail d'une parturiente. Rap-pelé ou anticipé dans la prégnance des générations. Le *travail à travers* mais à *travers* des éléments sans résistance apparente : l'air et l'eau pour un poisson volant, le déplacement sensuel d'un mam-mifère d'océan à la fois très lourd et infiniment léger. Ces choses élémentaires, ces milieux sont encore plus difficiles à dire et à montrer, parce que diaphanes et simples comme le jour, éphémères comme l'averse. Grammaire des générations. Séri-citation : « ...poursuivant ce *travail jour* après *jour*, c'est une sorte de *journal* intime quotidien à *travers* l'histoire de l'art que je poursuis » (*Lumière de l'air*, p. 7, je souligne, J.D.). Et encore (cette fois C.D. écrit en majuscules, elle capitalise toujours ces deux mots, A TRAVERS) : « J'ai souvent éprouvé la violence de la durée à la pensée que ma mère avait expulsé ma fille A TRAVERS moi comme l'histoire de l'art pousse sa continuation A TRAVERS chaque artiste. Mon droit est de visualiser cette poussée à TRAVERS le travail patient et ambigu de la citation parce qu'il gomme et souligne à la fois le geste personnel : 888 dessins sont un long chemin que je jalonne d'autopourraits devant la fenêtre, non pour signer, mais pour donner des repères à l'effet du travail » (p. 7).

Tintoret
Suzanne au bain 1560.



Paolo Veronese Leda



Pierre Paul Rubens
les Trois Grâces 1638

