

ESTÈVE

# ESTÈVE

*PEINTURES RÉCENTES*

VILLAND & GALANIS

**O**N ne définit jamais complètement un artiste uniquement par rapport aux maîtres et prédécesseurs dont il se réclame. Étant donné néanmoins qu'Estève admire des hommes comme Fouquet, Ucello ou Piero de la Francesca, qu'il a peint une *Cantate à J.-S. Bach*, qu'il donne délibérément Delacroix pour Poussin, Van Gogh pour Cézanne et Picasso pour Léger, c'est-à-dire, en termes abstraits, le moment pour la durée, la manière pour le style, le littéraire pour le pictural et la symbolique pour la valeur plastique pure, on arrive à placer le peintre dans la lignée directe de la tradition la plus classique. Ce qui revient à dire que pour le plasticien qu'est Estève, une peinture — du moins une peinture qui se veut œuvre d'art — n'est jamais ni le diagramme d'une idée abstraite, ni le reflet d'une sensation pure. Peindre, ce n'est pas illustrer une bataille, ni décrire un paysage, ni même jeter sur une toile vierge les sursauts hectiques d'un cœur en panne. Peindre consiste à définir une réalité, c'est-à-dire à trouver un langage par le truchement duquel une expérience personnelle et authentique puisse être rendue communicable, de manière à ce que la connaissance se fasse non seulement au niveau de la sensation, qui est individuelle, mais au niveau de la réflexion qui unit à l'universel. Une peinture est ainsi, comme toute œuvre d'art, essentiellement un acte de l'esprit. C'est une tentative

de reconquête de l'unité du monde détruite par l'intervention du particulier, une mise en ordre selon les principes universaux dans le flux et reflux continuels des sensations optiques. Le problème de l'art, comme le problème du langage, débouche ainsi pour Estève sur un problème philosophique : Il s'agit de « parler clair », de charger du plus haut degré de signification possible un mètre carré de toile blanche.

Or, cet art qui tire tout son être de la seule force de son style, à savoir de la volonté de refus qu'il est capable d'opposer à tout ce qui tient de la contingence et ne témoigne pas de la présence ordonnatrice de la conscience humaine, il va sans dire qu'il ne peut être d'un accès facile. L'art d'Estève manque trop parfaitement d'innocence et de spontanéité pour se livrer au premier regard qui le frôle. Et encore ne se livre-t-il jamais complètement. Il nous faut un long commerce avec les œuvres pour entrer dans leur mystère. C'est un art difficile dans la mesure où il est issu d'une conscience sans cesse aux aguets, donc dans la mesure où il est tout le contraire d'un produit d'effusion purement sentimentale ; mais sa difficulté ne tient aucunement à quelque hermétisme latent, ce domaine de prédilection de l'art fin-de-siècle avec chant de cygne et finesses extrêmes toujours recommencées. Il y a un monde entre Estève et l'art fin-de-siècle : Le monde qui sépare Racine de Mallarmé, ces poètes qui furent tous deux les artisans de leurs vers comme Estève est l'artisan de sa peinture. L'art d'Estève, pour parler avec Valéry, est « un art qui exige que toutes les facultés d'un homme s'y emploient et dont les œuvres sont telles que toutes les facultés d'un autre soient invoquées et se doivent intéresser à les comprendre ».

C'est donc de plein droit, semble-t-il, que nous avons qualifié cette peinture de classique. Et pourtant cette notion devient contradictoire, face aux œuvres elles-mêmes, si l'on omet de la relier à une époque et même à un individu, car il n'y a pas d'esprit créateur — si universel soit-il — qui

tienne intégralement dans une formule préparée pour les circonstances. Analysé sous ce point de vue, le problème de la forme et de la couleur revêt chez Estève un intérêt tout à fait particulier.

Ce qui nous frappe en effet tout d'abord dans les toiles d'Estève, c'est qu'elles semblent animées d'un mouvement violent, imprimant aux formes une sorte de dynamisme fougueux qui s'épanouit dans des gestes larges, puissants et qui semblent brasser un espace essentiellement mouvant, radicalement opposé à l'espace statique des Florentins. C'est que le peintre — un peu à la manière des Impressionnistes et de Delaunay — semble considérer le réel non comme revêtant une forme statique et immobile mais comme étant en perpétuel devenir. Cette impression de dynamisme se trouve d'ailleurs largement confirmée par le processus de construction absolument dialectique qui se trouve à la base de chaque œuvre. C'est par l'alternance continuelle de la thèse et de l'antithèse que les constructions s'animent, c'est par le jeu infini des contrastes qu'elles prennent vie.

Car tout est contraste dans cette peinture. Contraste d'abord dans la couleur : Voici une grande flaque d'ombre faite d'un noir velouté, surgie d'un fond de lumière jaune ou orange, comme dans *Vermuse* et *Le Moulin Noir* ; voici le rouge flamboyant, véritable couleur-thème chez Estève, mis en valeur et rehaussé dans son éclat par toute une gamme de bleus et de verts calmes et froids qui tentent en vain de lui barrer la route (*Copenhague*, *Badour*, ou *Berlougane*). Chaque ton, inévitablement, attire son contraire et son importance se règle en fonction de celle de son voisin, comme si le peintre plaçant son bleu, son jaune ou son blanc, oubliait ces couleurs au moment même déjà où il les travaille en faveur du rouge et du noir qui leur feront écho par la suite. L'œuvre prend forme toujours en fonction d'un couple de couleurs opposées, jamais en fonction d'un ton isolé. Le chaud voisine sans cesse avec le froid, le sourd avec le strident, la nuit avec le jour. Si, dans le domaine de la couleur, classicisme signifie mesure, modération,

retenue, discrétion, il faut donc avouer qu'Estève n'est guère un classique dans le sens reçu du terme. Car il s'écarte radicalement du coloris intentionnellement sourd, mais subtil et raffiné, qu'utilisaient encore les Cubistes par exemple. Contrairement à ceux-ci, il n'hésite pas à employer des tons éclatants et d'une hauteur telle qu'elle n'avait jamais été atteinte auparavant ni par Bonnard, ni par Van Gogh, ni même par Matisse. Sa palette est proche de celle des Fauves dont il prolonge d'une façon magistrale la tentative de donner un sens dynamique à la couleur elle-même. De plus, en suivant la voie tracée par Gauguin, il se sert de la couleur comme moyen direct de figuration. Elle cesse d'être une qualité seconde suspendue à quelque support objectif, tel un revêtement pour une chose à part, pour devenir elle-même toute la réalité.

Contraste aussi dans la forme : Tantôt la ligne est coulante comme l'inclinaison douce et sensuelle de ces épaules de femmes mariées à des collines, dont rêvait Cézanne (*Manitou* et *Ruah*), ou épouse la rondeur lisse des galets (*Galapagos*); tantôt elle est anguleuse, brisée et d'une rigidité sévère (*Lourouer*). Le rythme des peintures d'Estève est avant tout ce jeu continu de courbes et de droites, d'angles et de rondeurs qui s'exaltent mutuellement et s'équilibrent en prenant appui les uns sur les autres. La courbe sensuelle répond à la chaleur du rouge, la sévérité de l'angle aigu au froid des bleus et des gris.

Contraste finalement dans la structure même du tableau : devant un fond lumineux évoquant l'espace vient se dresser une forme compacte et rigoureuse, repliée sur elle-même (*Tacet*) ou se déployant dans une ardente lumière (*Tibesti*). — Contraste donc d'un bout à l'autre de cette peinture. Contraste total.

Or, nous voilà en plein paradoxe, semble-t-il. Les termes par lesquels nous avons jusqu'ici tenté de décrire la peinture d'Estève ne sont pas ceux par lesquels on s'accorde en général à qualifier une œuvre d'inspiration

classique. Mais il ne faut pas confondre un homme avec sa nostalgie, ni son tempérament individuel avec sa volonté créatrice. Et la part de cette volonté est primordiale dans l'œuvre d'Estève. Car ce qui fait malgré tout le classicisme fondamental de ce peintre, c'est que le jeu des formes animées n'est chez lui jamais abandonné complètement au hasard de son propre développement. Tout est ordre dans cette peinture. Ordre savamment et rigoureusement construit sur les données mouvantes des sensations optiques. Dans une toile d'Estève, le dynamisme vital inhérent aux choses autant qu'à la personnalité de l'artiste se trouve pour un instant fixé, immobilisé par le pouvoir ordonnateur de l'homme devant le monde infini des phénomènes changeants. Ce qui est créateur chez Estève, ce n'est jamais l'inspiration, ce produit éphémère d'un moment d'exaltation dont il se méfie, mais son esprit critique qui, dans une lucidité parfaite, s'acharne pendant des années sur une toile avant de l'abandonner à sa vie personnelle. C'est donc à cette peinture que s'applique à merveille la phrase de Léger : « L'esprit critique et la poussée créatrice sont face à face, dans une bataille redoutable. » Et le terme de bataille, certes, n'est ici guère exagéré. Si nous prenons la peine de regarder une œuvre d'art un peu comme on regarderait un visage, nous découvrons derrière toute grande peinture un homme qui existe, qui médite, se pose certains problèmes et y apporte une réponse en œuvrant. C'est ainsi que la peinture d'Estève nous apparaît comme une longue interrogation posée sur le monde et sur lui-même, comme la lutte continuelle entre le besoin impérieux de l'ordre harmonieux et la menace du désordre destructeur. Et quoi d'étonnant si dans un combat pareil surgit sans cesse la nostalgie du vert paradis de l'enfance qui n'est paradis que parce qu'il est sans faille et ne connaît point l'ambivalence de toute chose ?

Ainsi toute peinture d'Estève se dresse devant nous comme une victoire remportée au terme de combien d'efforts, de tensions, de patiente obsti-

nation. Mais il faut savoir ce qui menace l'artiste pour voir à quel prix cette victoire s'achète. Et l'on fera bien de ne pas oublier qu'à un certain moment de sa vie Estève était dans le sillage des surréalistes. Pourtant, si la peinture qu'on a devant les yeux dans la présente exposition renonce sensiblement au dynamisme fougueux qui caractérisait encore certaines toiles anciennes, pour aboutir souvent à des ensembles compacts et d'une rigueur parfois presque hiératique (*Tacet, Lourouer, Badour* ou *Manitou*), si par une espèce de changement de cadrage les plages colorées s'élargissant en gros plans semblent se rapprocher du spectateur et perdre de leur mobilité ondoyante, pourrions-nous nier par là-même les contrastes qui surgissent à chaque coin et renvoient à une vision du monde absolument antithétique ? Le conflit, en devenant plus interne, n'a rien perdu de sa violence. L'appel du rouge qui est la part du feu dans cette peinture se fait ici de plus en plus fort, et jamais les noirs n'ont eu une résonance d'une telle intensité. L'exigence formelle même, derrière laquelle le peintre s'abrite et qui fut depuis toujours quelque chose comme une morale, s'ébrèche parfois, comme dans *Sioule* ou *Fresselines*, pour se durcir, par l'effet d'un contre-coup instinctif, en d'autres œuvres : *Manitou, Tricornu, Lourouer*. Il faut voir en cela chez Estève un acte d'autodéfense contre tout ce qui le menace, une échappée constante dans la durée de la perfection esthétique. Ici je vois se froncer l'œil du peintre. Mais Racine (et je me plais dans la comparaison avec le plus grand poète français !), celui qu'on a appelé le « tendre » Racine, savait-il clairement qu'il portait Phèdre en lui ?

Peut-être m'objectera-t-on maintenant que toute analyse psychologique nous laisse en dehors de l'objet en lui-même que représente chaque tableau individuellement. Certes, ni l'analyse ni le commentaire ne rendront jamais complètement compte d'aucune peinture. Mais les approches d'une connaissance de la psychologie de l'art d'Estève étaient nécessaires pour nous faire comprendre à quel point cet art est enraciné dans la vie de son auteur et

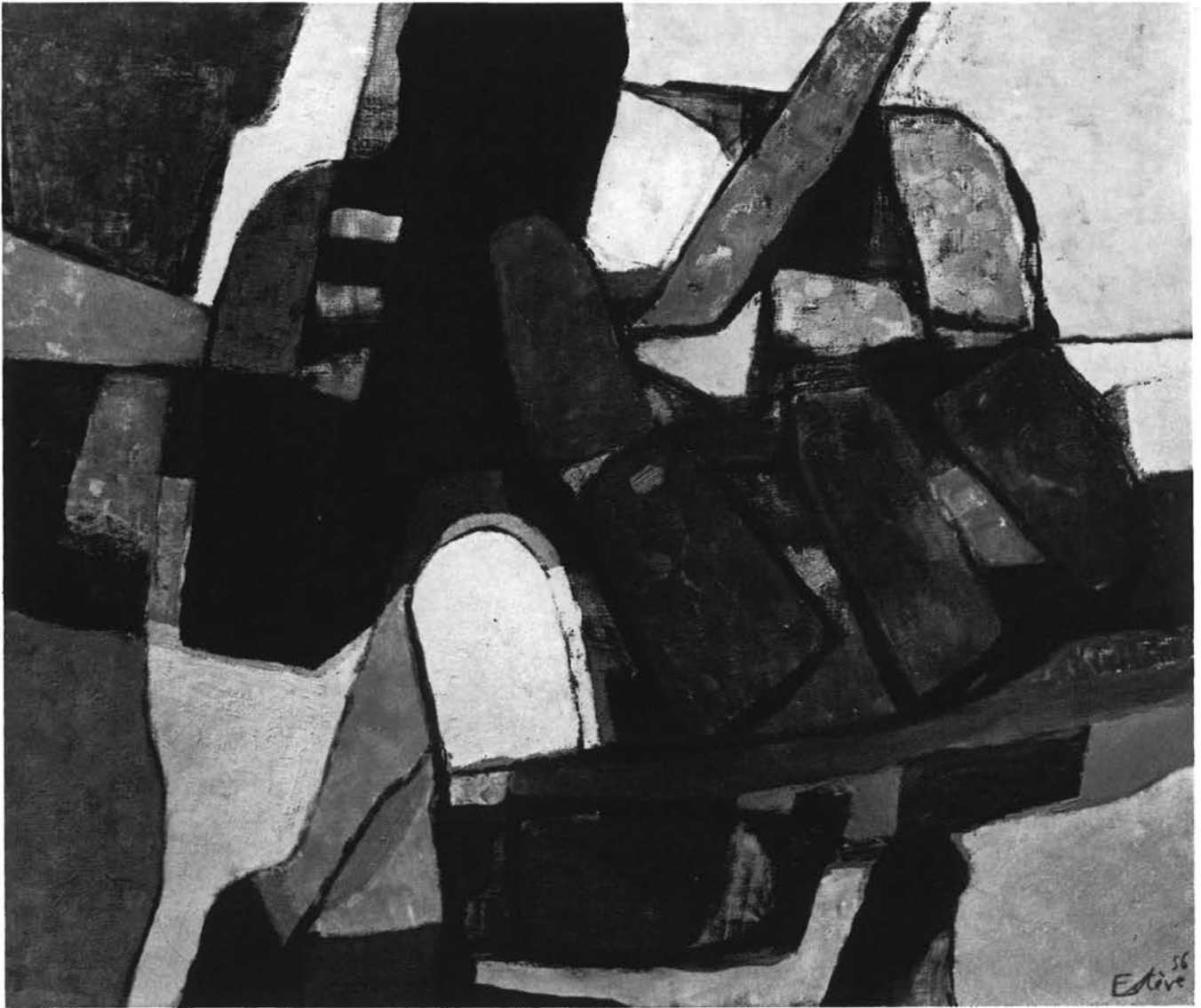


comment le peintre, à travers un schéma formel qui reflète tout son être, parvient à transformer en beauté durable des expériences fondamentales qui pour d'autres risquent de tourner au désastre. Elles étaient nécessaires également pour montrer comment la peinture d'Estève forme une tentative exemplaire de recoupement total entre la forme et le fond, entre le subjectif et l'objectif. En reconnaissant à la couleur le pouvoir de traduire le réel tout entier, il parvient à abolir une de ces dualités qui ne cessent d'obséder les esprits. Chaque peinture d'Estève est un exercice de vision totale. — « On est artiste, dit Nietzsche, à la condition de sentir comme un contenu, comme la chose elle-même, ce que les non-artistes appellent la forme. »

A tout cela vient s'ajouter qu'Estève est un homme du xx<sup>e</sup> siècle qui sait qu'il se trouve engagé corps et âme dans son époque. Son œuvre, pour être authentique doit porter témoignage : le témoignage d'un homme qui fut « là » dans le royaume de l'expression non-verbale, au sein d'un monde mouvant qui est éternel devenir. C'est en faisant entrer dans ses toiles la vision polyvalente des êtres et des choses dans une sorte d'espace de l'imaginaire qu'il a répondu à cette inéluctable exigence. Et c'est par sa recherche d'unité et de perfection, que nous nous sommes efforcés de rendre, qu'il réussit à élaborer cet ordre structuré par lequel il tend à se relier à l'universel et qui l'empêche de rester à fleur de rétine en même temps qu'il le porte au-dessus des contingences et des limites de l'esprit d'époque.

JEAN-PAUL RAUS.







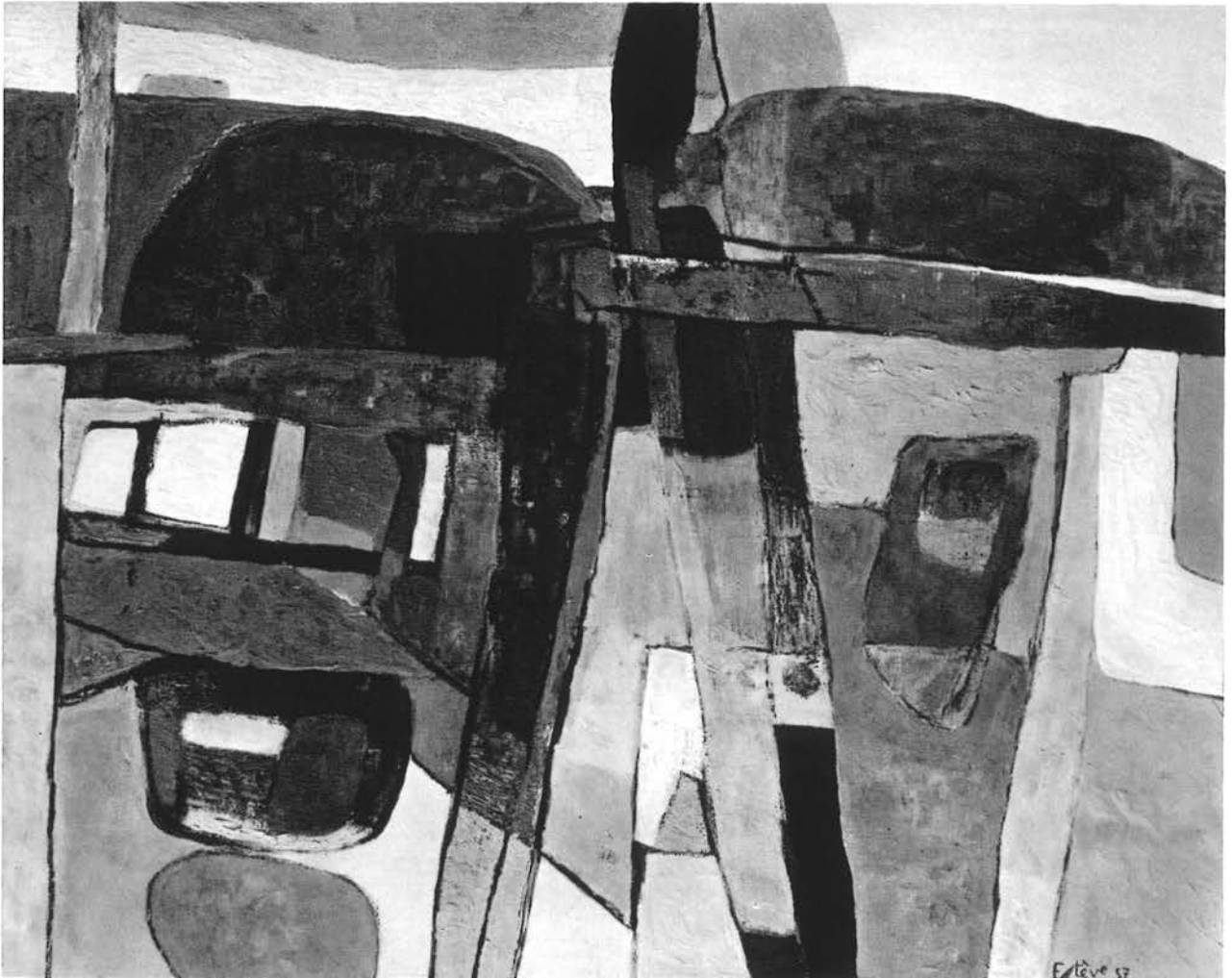
4

CLAIRMARAIS



3

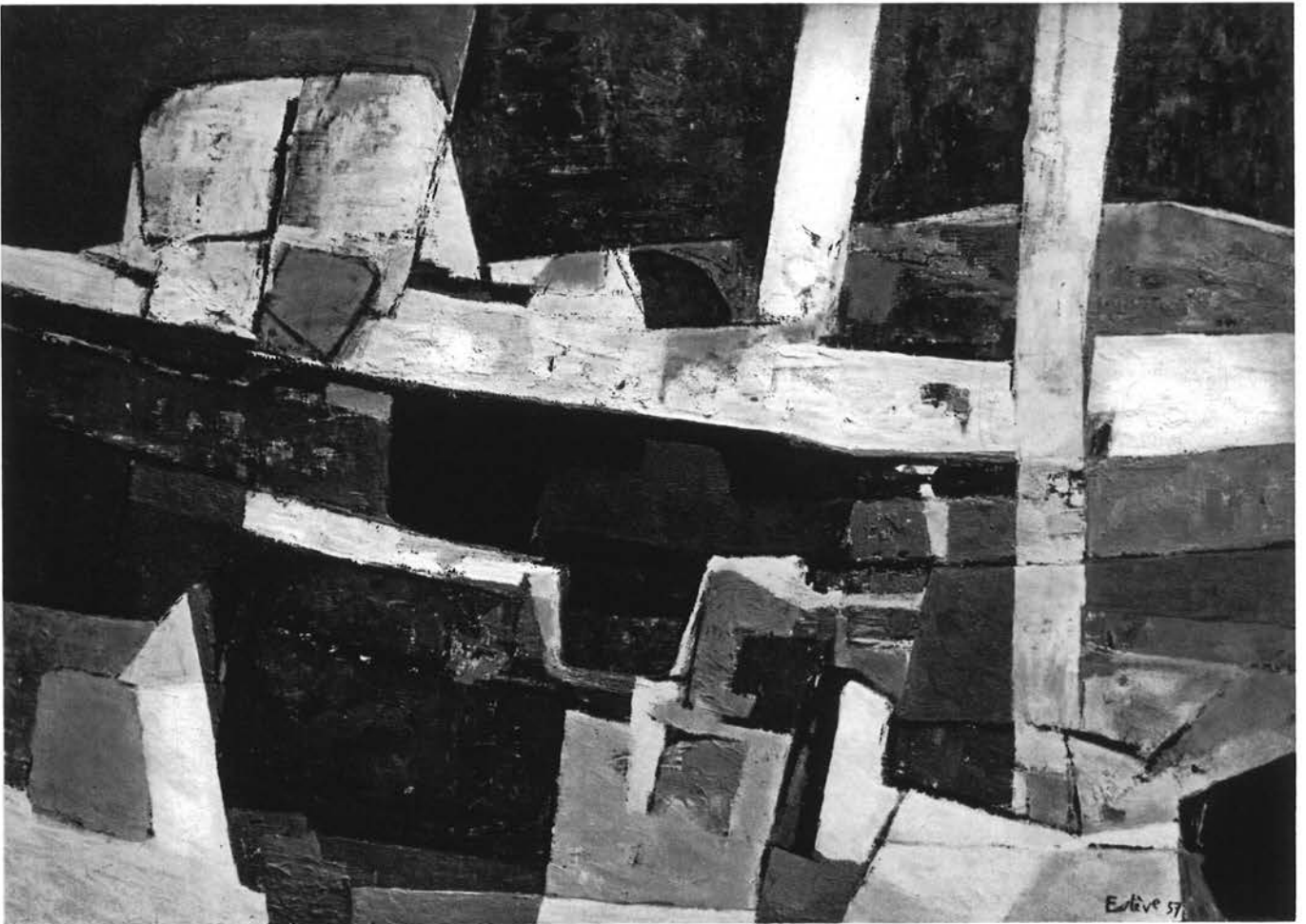
SIOULE

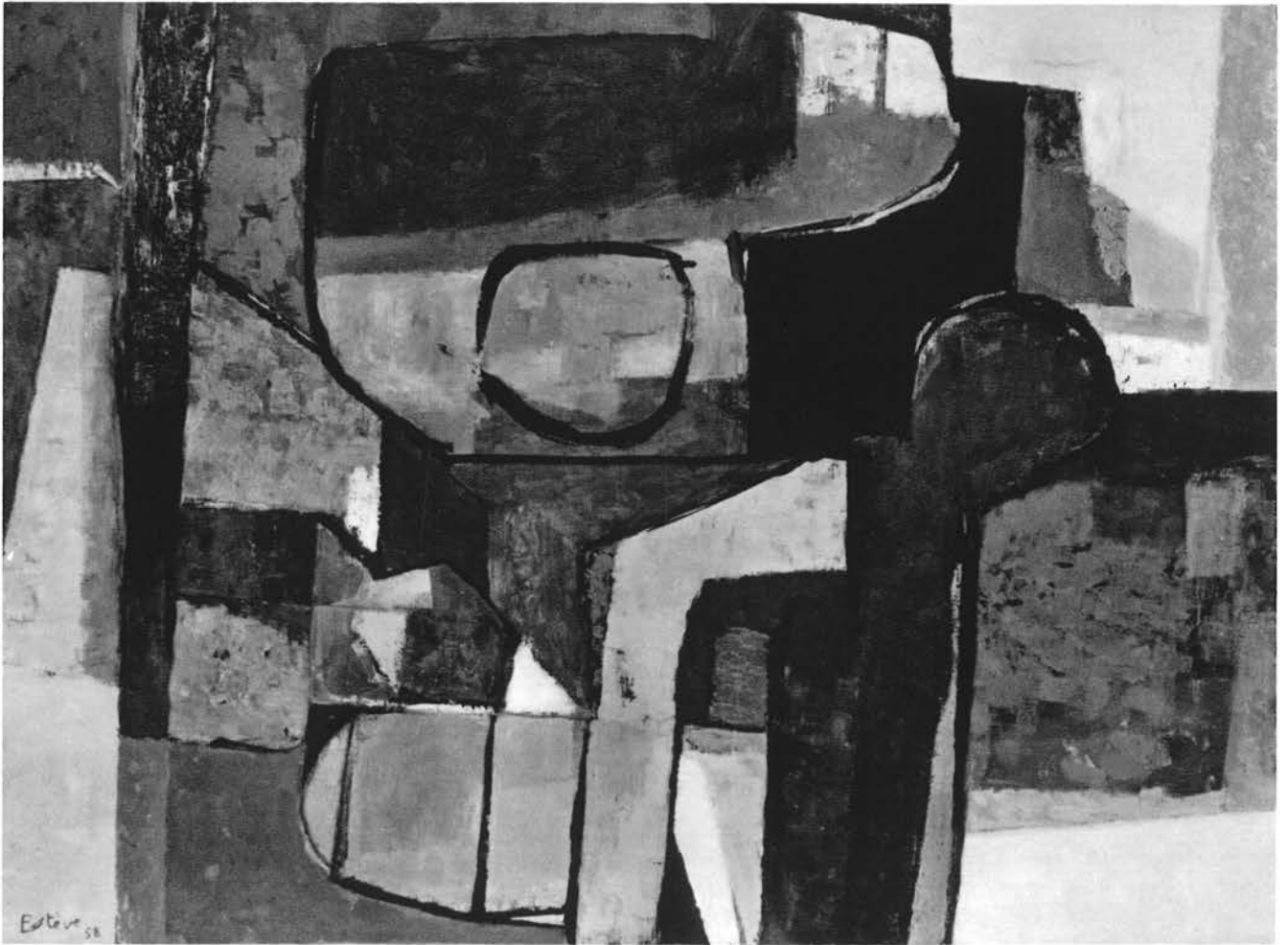




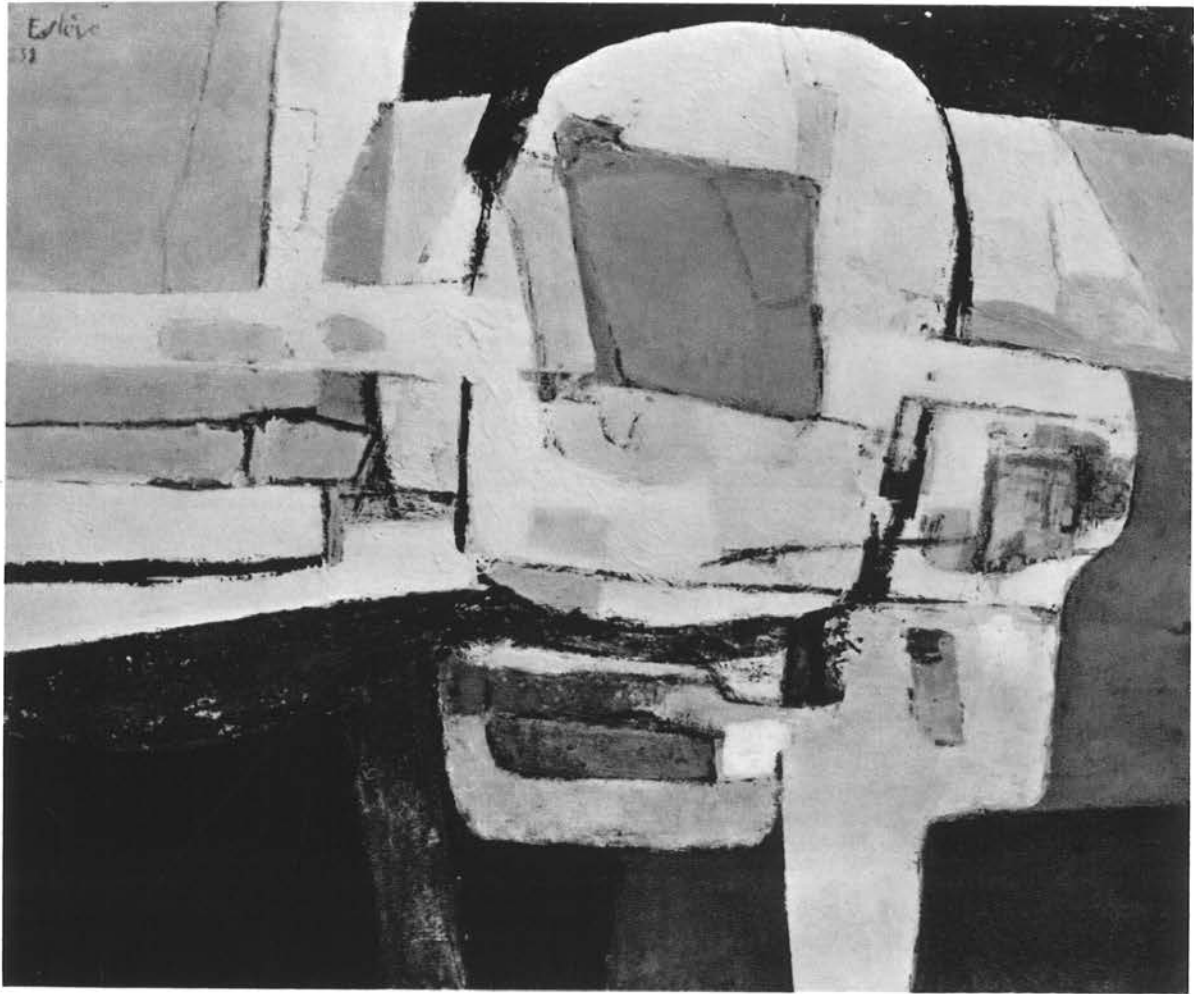
6

NOIRBEL





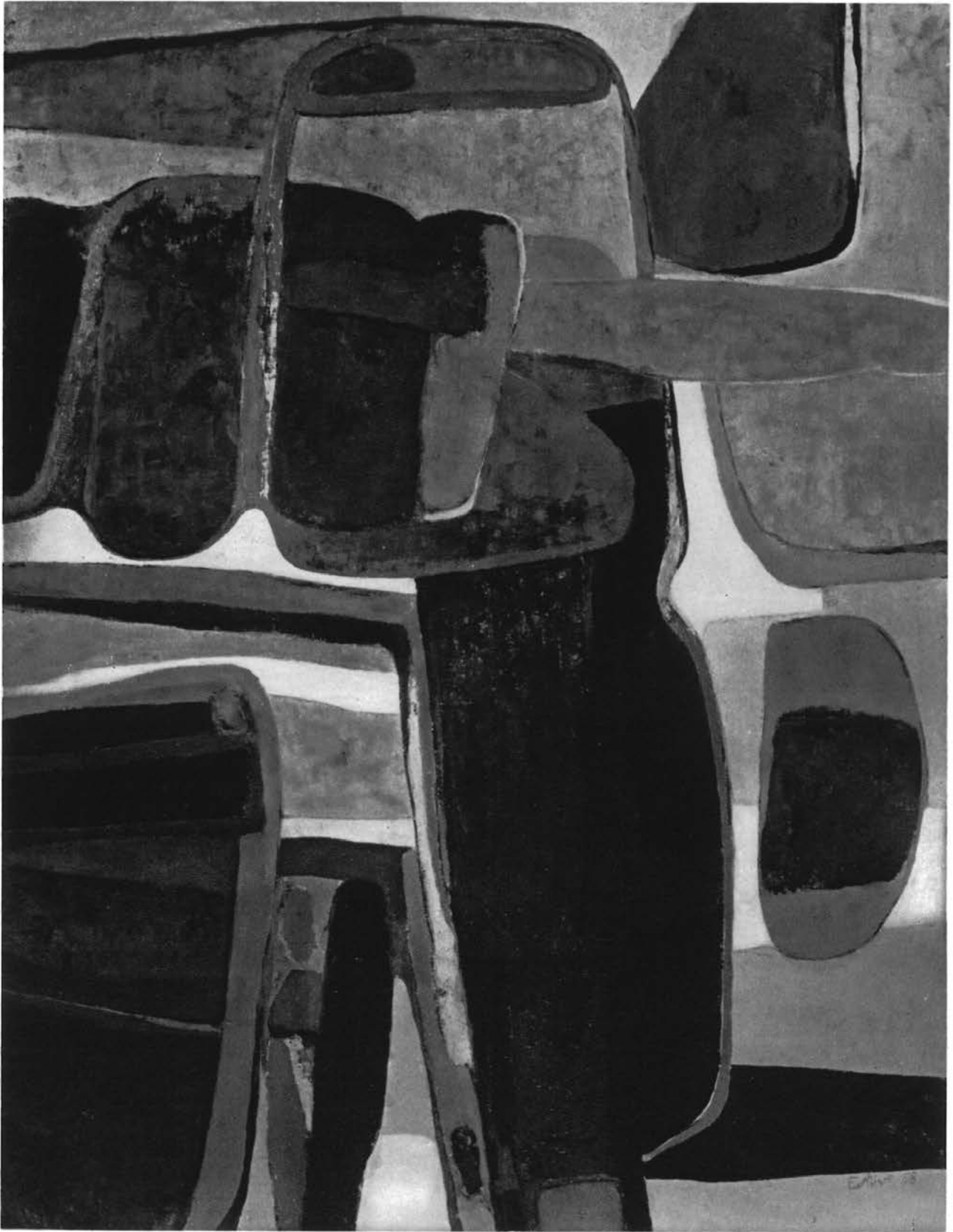




9

FRISELUNE







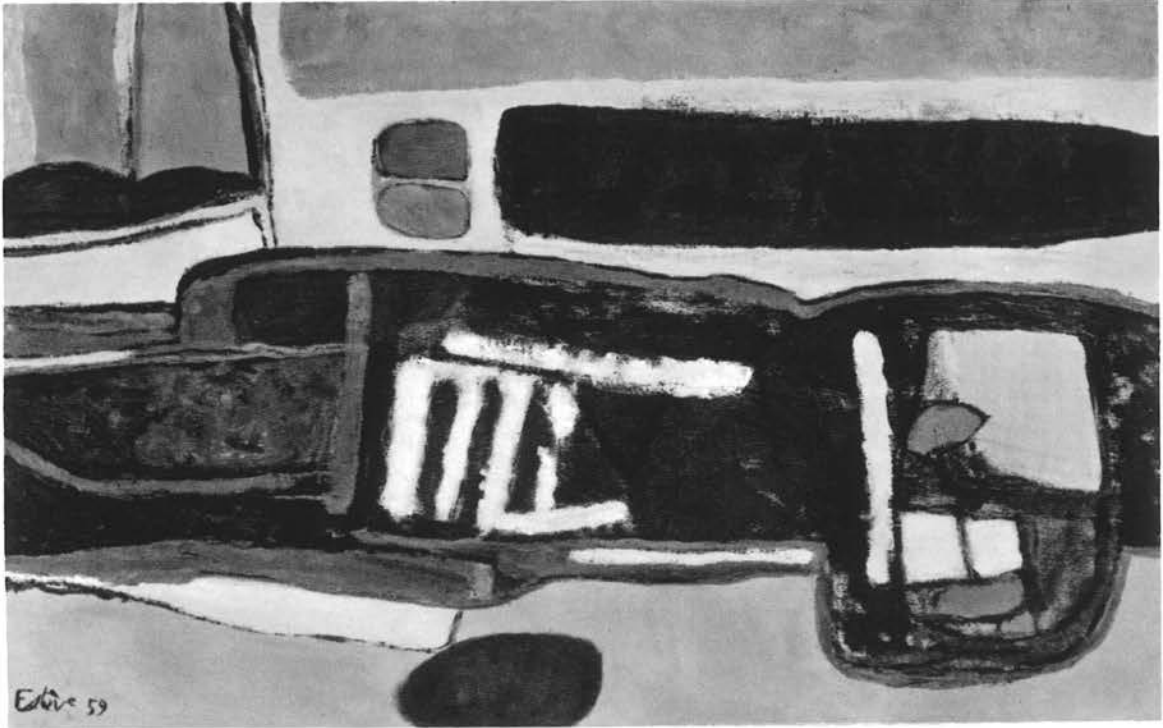
12

L'AUMANCE



13

LA VOUEIZES





15

MOULIN - NOIR



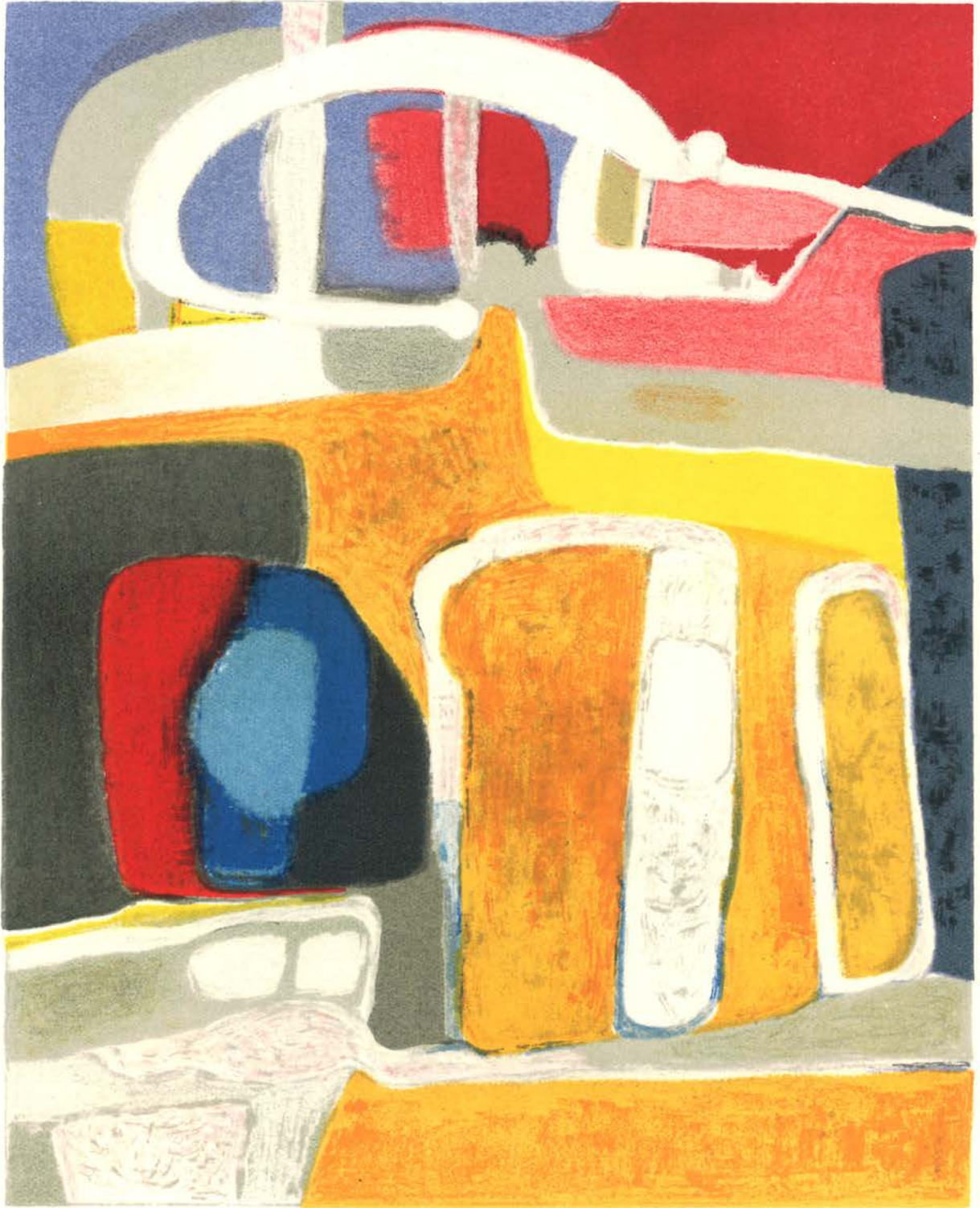


17

L'ARNON









20

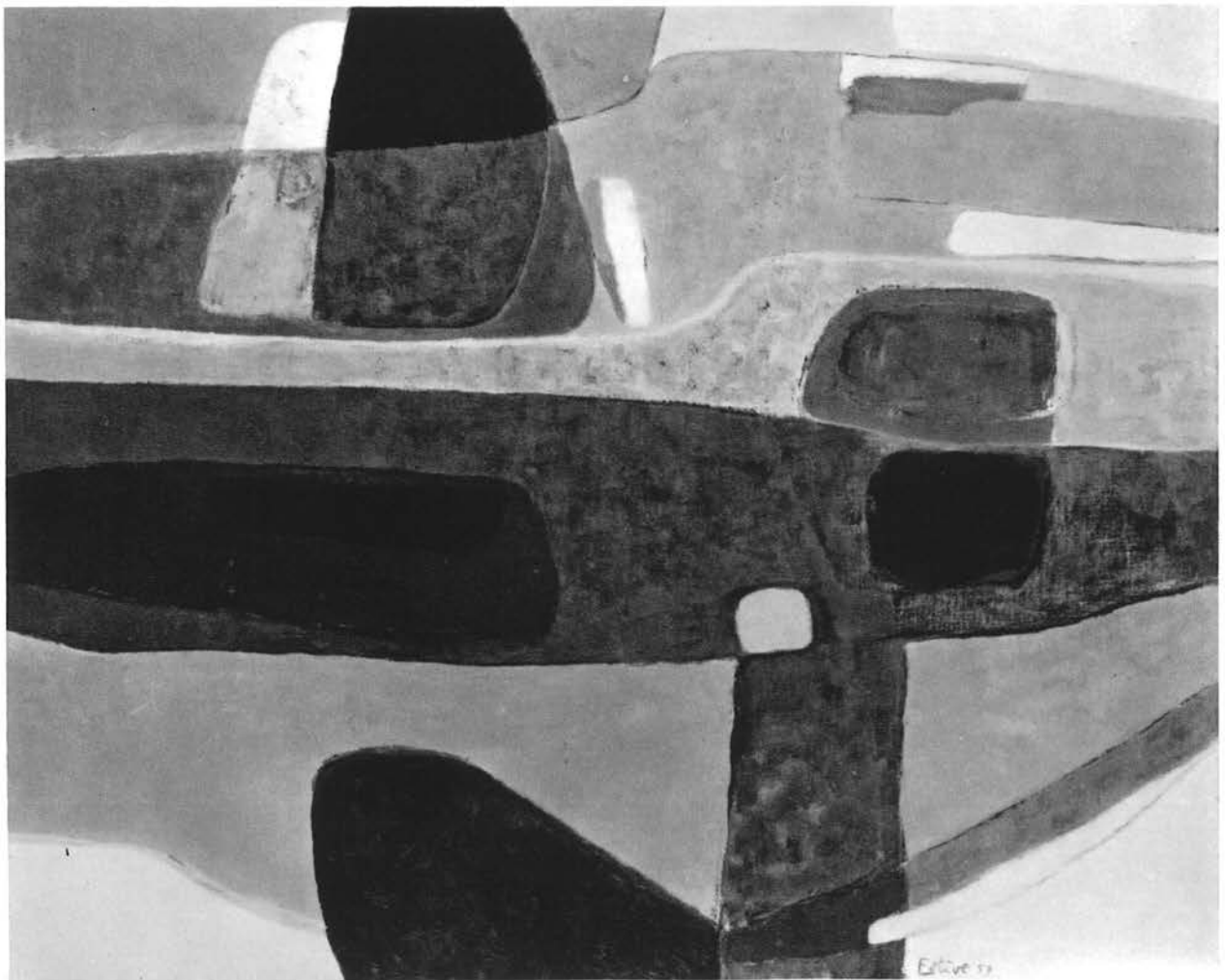
MANITOU



21

TRICORNU









25

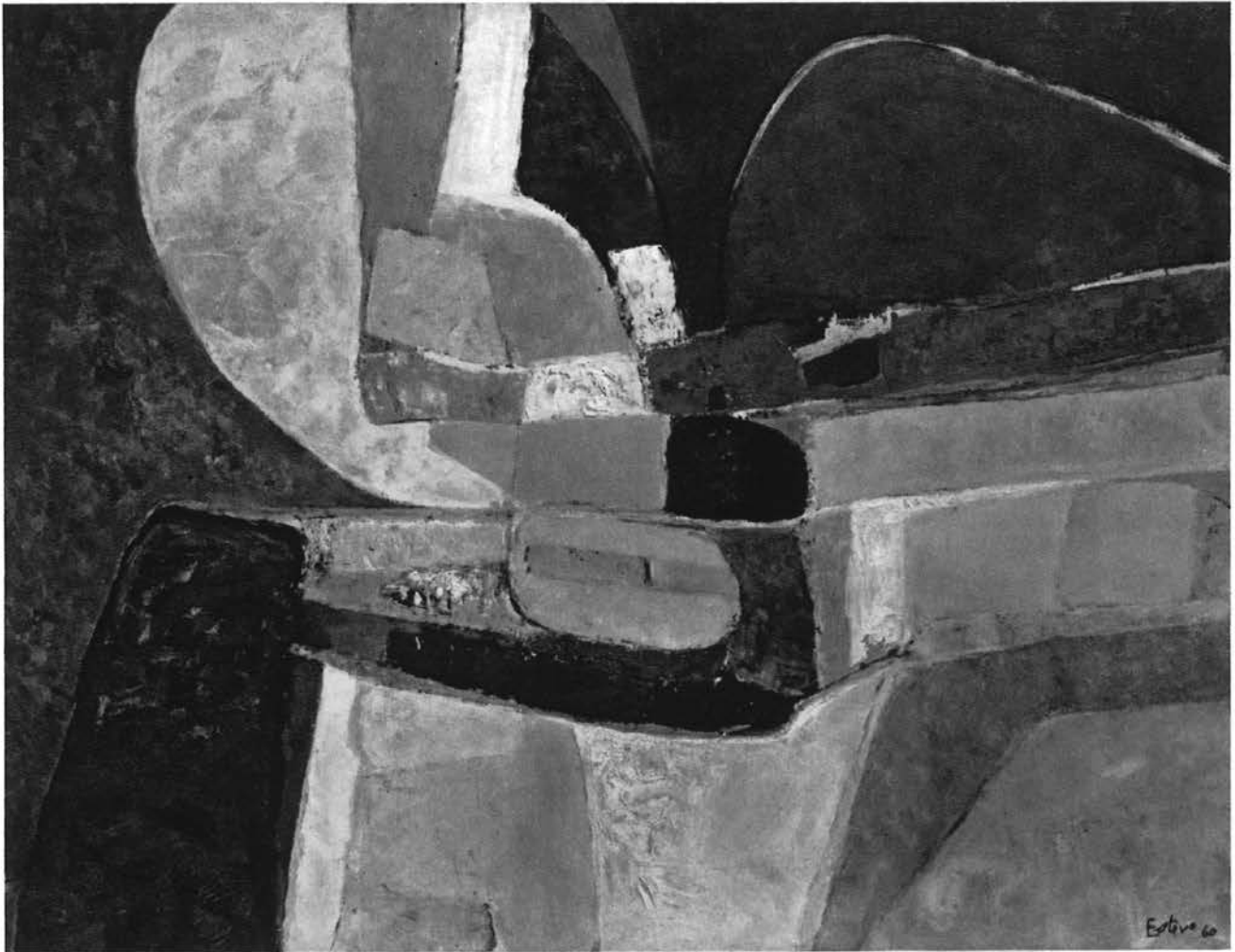
FOURCHA

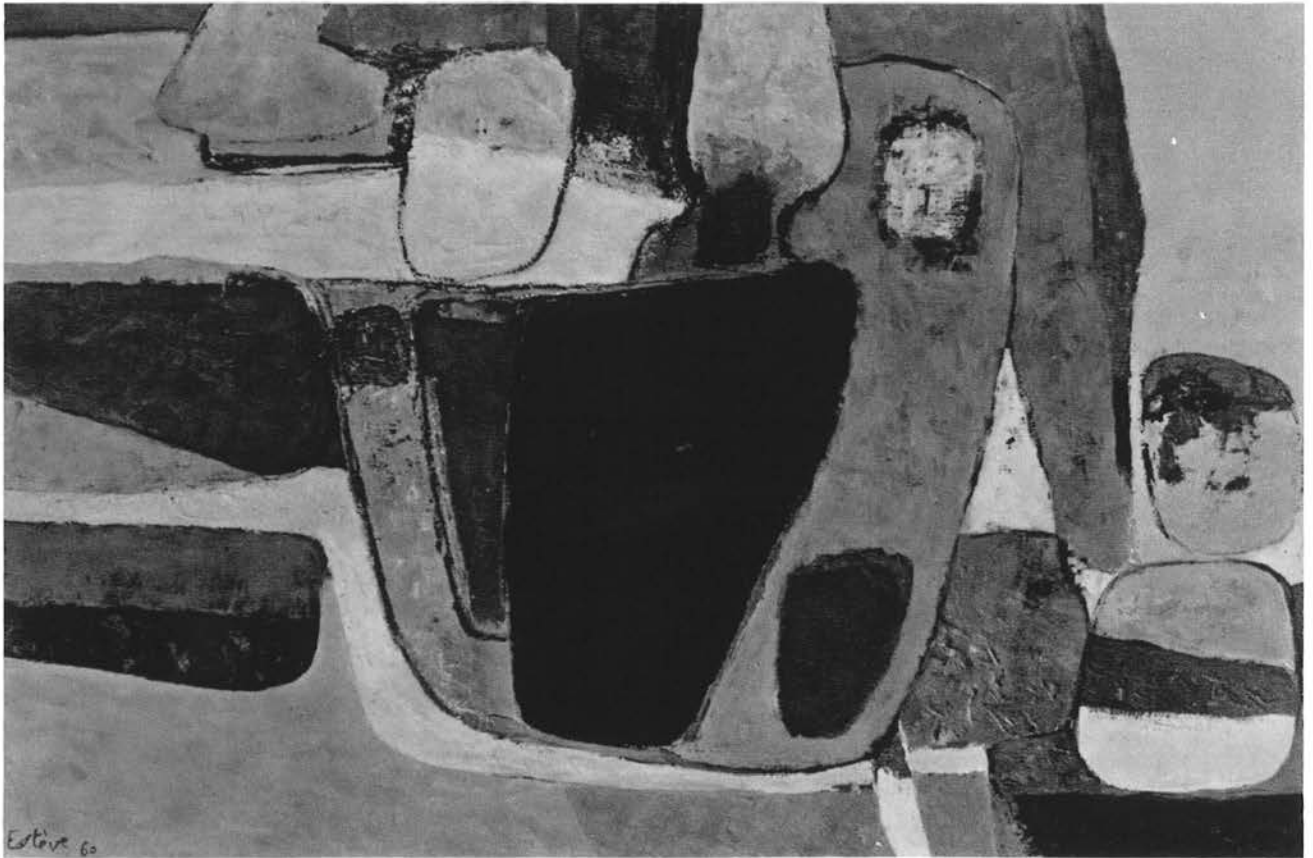




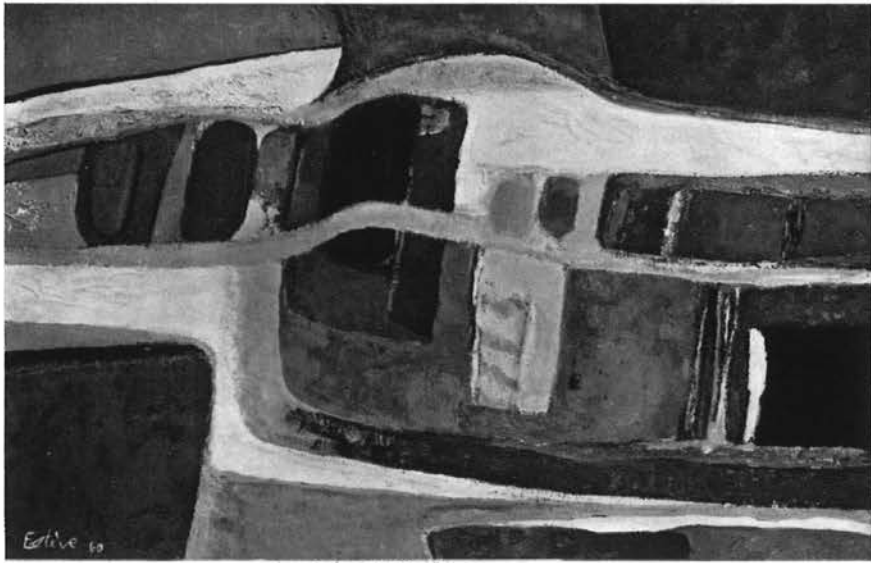


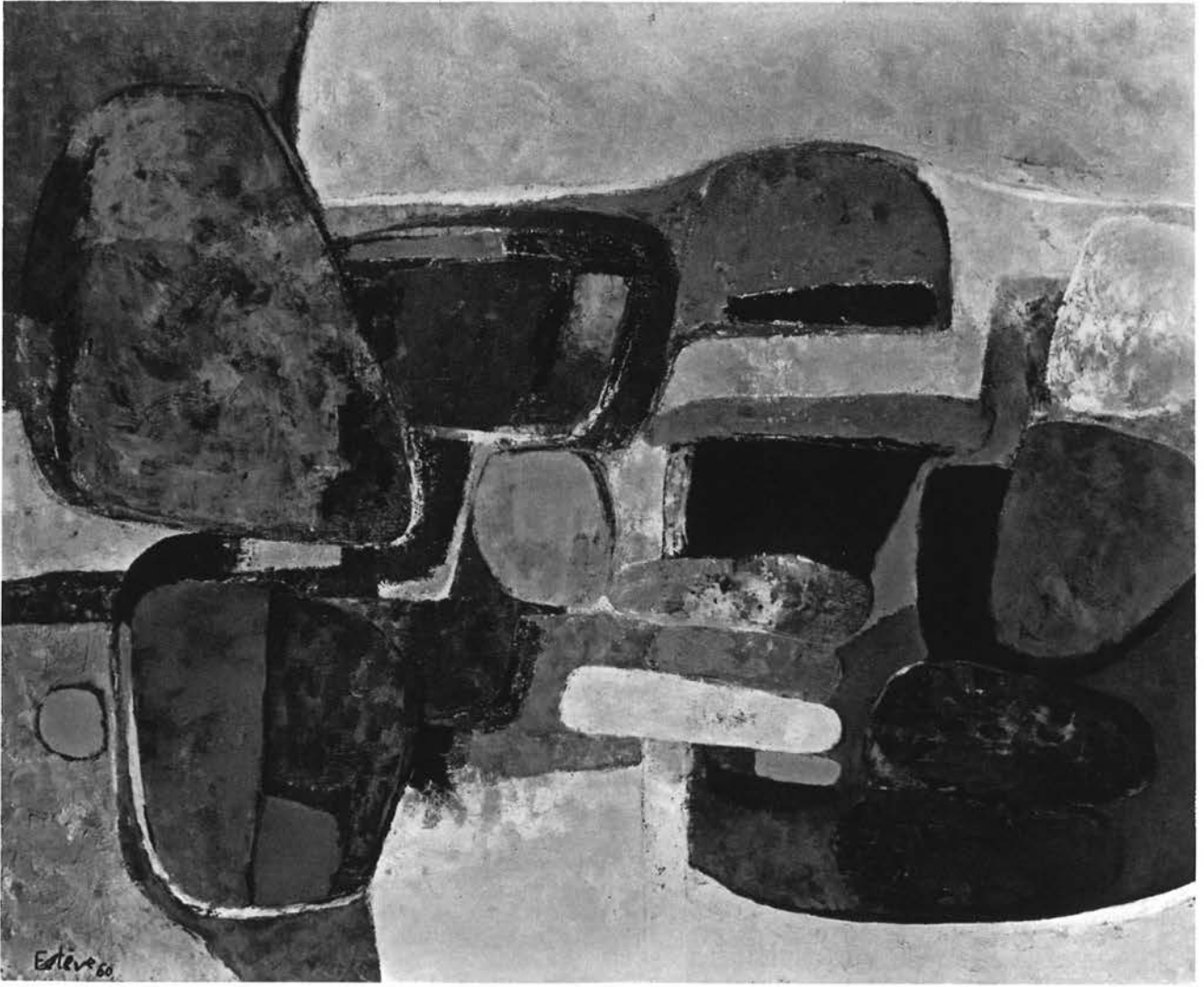


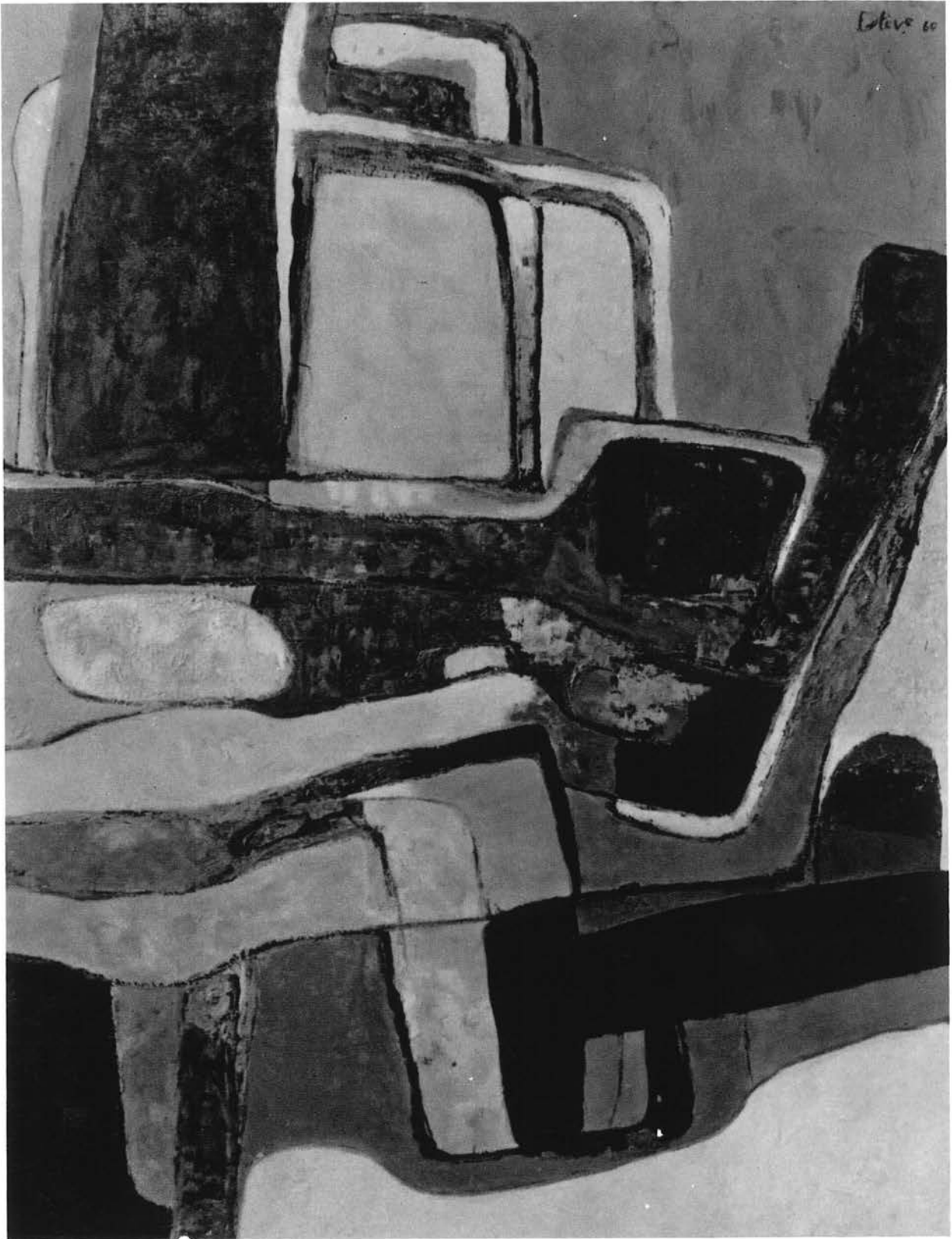














OEUVRES EXPOSÉES

Avril - Mai 1961

1.	<i>Tacet</i>	92 × 65	1956
2.	<i>Berlougane</i>	54 × 65	1956
3.	<i>Sioule</i>	27 × 41	1956
4.	<i>Clairmarais</i>	54 × 65	1957
5.	<i>Le Pétrus</i>	73 × 92	1957
6.	<i>Noirbel</i>	81 × 100	1957
7.	<i>Boulogne</i>	65 × 92	1957
8.	<i>Tourdille</i>	73 × 100	1958
9.	<i>Friselune</i>	54 × 65	1958
10.	<i>Vermuse</i>	100 × 81	1958
11.	<i>Badour</i>	116 × 89	1958
12.	<i>L'Aumance</i>	54 × 65	1958
13.	<i>La Voueizes</i>	65 × 81	1959
14.	<i>Lalongue</i>	38 × 61	1959
15.	<i>Moulin-noir</i>	116 × 89	1959
16.	<i>Galapagos</i>	73 × 92	1959
17.	<i>L'Arnon</i>	65 × 81	1959

18.	<i>Sardent</i>	81 × 65	1959
19.	<i>Mouxelle</i>	81 × 65	1959
20.	<i>Manitou</i>	60 × 81	1959
21.	<i>Tricornu</i>	46 × 38	1959
22.	<i>Copenhague</i>	81 × 100	1959
23.	<i>La Tardes</i>	73 × 92	1959
24.	<i>Fresselines</i>	46 × 38	1960
25.	<i>Fourcha</i>	73 × 92	1960
26.	<i>Gentioux</i>	81 × 100	1960
27.	<i>Noire et rouge</i>	110 × 120	1960
28.	<i>Lourouer</i>	100 × 81	1960
29.	<i>Tibesti</i>	89 × 100	1960
30.	<i>Le Boischaut</i>	65 × 100	1960
31.	<i>Puybourdin</i>	73 × 92	1960
32.	<i>Ruah</i>	38 × 61	1960
33.	<i>Bosselu</i>	81 × 100	1960
34.	<i>Taraude</i>	116 × 89	1960

CE CATALOGUE A ÉTÉ ÉDITÉ POUR  
L'EXPOSITION DE PEINTURES D'ESTÈVE  
CHEZ VILLAND & GALANIS  
127 BOULEVARD HAUSSMANN PARIS 8<sup>e</sup>.  
IL A ÉTÉ RÉALISÉ A PARIS PAR LES  
IMPRIMERIES MOURLOT FRÈRES,  
SAPHO ET UNION

PRINTED IN FRANCE

VILLAND & GALANIS - 127 Boulevard Haussmann, Paris 8<sup>e</sup> - Balzac 59-91