

Le cœur lourd et la douceur des choses.

On apprenait toujours, autrefois, à l'école, les célèbres vers de Boileau : « Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux, qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux : d'un pinceau délicat l'artifice agréable, du plus affreux objet fait un objet aimable¹ ». Même si Boileau avait en tête le théâtre et la tragédie, l'interprétation littérale de la métaphore n'est pas interdite, et ce qui est vrai sur scène l'est aussi en peinture. *La Raie*, de Chardin, est un chef-d'œuvre de la nature morte, où se mêlent avec une infinie délicatesse les blancs, les rouges, les ocres et les noirs : ce tableau presque abstrait est pourtant l'image d'un poisson repoussant, que les marchands ne mettent jamais à l'étalage – non plus que la lotte, sa cousine, plus révoltante encore – qu'en morceaux soigneusement découpés, de peur de faire fuir les clients.

Mais Boileau simplifie, comme font souvent les moralistes : que l'art en général et la peinture en particulier puissent transcender la laideur, rendre admirables l'image du rapt et du massacre se comprend, au fond, aisément : le mot « criminel » ne tue pas, la raie peut aisément devenir chatoyantes touches de couleurs, sur une toile. Le vrai mystère est qu'une œuvre nous montre un spectacle dont on ne peut décider s'il est beau ou terrible, séduisant ou inquiétant, ni même véritablement comprendre ce qu'il signifie, au moment même où il retient notre regard.

Un des tableaux les plus fascinants du XVIII^e siècle français est sans aucun doute *La Mort du jeune Bara*, de Jacques-Louis David. L'histoire officielle est connue : il s'agissait pour David de commémorer la fin tragique d'un jeune tambour de l'armée républicaine, tué par les Chouans durant les guerres de Vendée. Mais tout, dans le tableau, va à l'encontre des sentiments héroïques qu'une œuvre de propagande est supposée inspirer. L'adolescent est nu – sans doute pour évoquer le corps de Patrocle, maintes fois représenté dans les images inspirées de l'Iliade... Mais ce n'est pas l'Antiquité qui vient à l'esprit de qui découvre le tableau : seulement l'ambiguïté de la pose, le visage extatique du héros qui serre sur son cœur une cocarde comme on serrerait une lettre d'amour, la langueur des chairs juvéniles dont la pâleur évoque non la mort, mais les premiers émois des sens.

La toile est inachevée, mais, on peut très raisonnablement le supposer, *délibérément* inachevée : le fond n'est fait que d'une accumulation de touches de pinceau délicates, comme il ne sera permis aux artistes d'en laisser voir qu'un peu moins d'un siècle plus tard, quand s'imposera l'impressionnisme.

À qui, par hypothèse, ne connaîtrait ni le titre ni le contexte du tableau de David, il semblerait sûrement l'illustration admirable de quelque idylle pastorale. À nous qui savons de quoi il retourne, il pose des questions qui sont destinées à demeurer sans réponse : qui sommes-nous donc, pour voir de l'érotisme dans la représentation du pire, la mort d'un homme encore presque un enfant ? Des monstres sans cœur, des Nietzscheens à qui l'art est donné « pour ne pas mourir de la vérité », ou tout simplement les témoins de ce que la réalité est un tourbillon de faits et de sentiments contradictoires, à la coexistence desquels nous devons bien nous résoudre ?

Il ne s'agit pas, on s'en doute, d'accabler Maria Ducasse sous le poids d'une référence historique trop écrasante, mais simplement d'indiquer à quel point sa peinture explore, à l'époque contemporaine, le même type de complexité que la pièce maîtresse de l'œuvre de David.

¹ Nicolas Boileau, *L'Art poétique*, Chant III, 1669-1674.

Qu'avons-nous sous les yeux ? D'abord, de somptueux jeux de couleurs, des orages de pinceaux tout à la fois violents et doux, comme déclenchés par un Willem de Kooning qui se serait nuitamment introduit dans l'atelier tourangeau d'Olivier Debré.

Sur ces fonds évocateurs de l'expressionnisme abstrait ou de la meilleure École de Paris, s'enlèvent des figures d'enfants qui réveillent en nous la mémoire d'images marquantes dans l'histoire de la peinture, de la sculpture et du cinéma : la fillette de *Stellar* adopte la posture inquiète de la petite *Sirène* d'Eriksen, que l'on vient voir en pèlerinage dans le port de Copenhague. Celle du *Portrait* de 2025 semble une petite *Thérèse rêvant* qui aurait refusé de s'abandonner aux quatre volontés de Balthus, et la toile intitulée *Dans la chambre* fait écho, en miroir, à *Hotel Room* d'Edward Hopper – sans que l'on sache vraiment si la petite liseuse enfille une longue chaussette ou si elle porte à la jambe droite une de ces prothèses qui réparent, tant bien que mal, les dégâts des mines antipersonnel semées par des fous aux quatre coins de la planète, et qui frappent surtout des victimes sans défense.

Un garçonnet en chemise verte mime l'ange de la *Mélancolie* de Dürer, qui est, comme lui, assis près d'un chien efflanqué, une fillette dénudée manipule un objet absent aussi mystérieux que l'*Objet invisible* de Giacometti, ou que l'enfant ôté des mains de la vierge laïque titrée *Ouvrière* par Kazimir Malevich, en 1933. À quoi songe l'anonyme poupon dodu qui serre contre lui, non un ours en peluche, mais un char d'assaut miniature ? On ne le saura jamais : Melanie Daniels en revanche, menacée à l'âge tendre par un corbeau dans une grange, a sûrement la prémonition du destin qui l'attend dans *Les Oiseaux*, d'Alfred Hitchcock.

On pourrait être tenté de mettre à part la série des portraits d'Antoine de Saint-Exupéry, peints sur commande pour une exposition autour de l'auteur du *Petit Prince*. Ce serait une erreur : jusqu'à la fin du XIX^e siècle, toutes les peintures étaient le fruit de commandes, plus ou moins contraintes, et l'idée que nous nous faisons d'une indépendance absolue des artistes est finalement récente, et peut-être bien fausse. La preuve : Maria Ducasse a su admirablement intégrer Saint-Exupéry à son univers, sans faire la moindre concession à l'unité de ce dernier. Le petit *Antoine* a des yeux d'adulte, sans doute regarde-t-il déjà avec courage, et fatalisme, la mort qui le frappera moins de quarante ans plus tard au-dessus de la Méditerranée, comme cet autre Antoine (Doinel cette fois), emprunté aux *400 Coups* de Truffaut, qui toise crânement les portes d'une maison de correction.

Les corps peints par Maria Ducasse ont d'autant plus de vérité qu'elle emploie à les représenter les moyens apparemment les plus inadéquats : ce ne sont que taches de couleurs vives, qui ne sont cependant pas utilisées de manière arbitraire, à seule fin d'être dans l'harmonie générale du tableau, selon la technique des Fauves (qu'on songe à la *Femme au chapeau* de Matisse, qui scandalisa les visiteurs du Salon d'automne en 1905), mais avec la dextérité redoutable d'une artiste qui ne s'éloignerait du réel que pour mieux s'en rapprocher. Notre cerveau ne voit jamais les peaux multicolores comme avant tout des surfaces peintes, mais au contraire comme des pans de chair réalistes où affleurerait la couleur des sentiments, le tumulte de luttes intérieures et d'histoires vécues lisibles à fleur de peau : la vie même dans sa constante ambiguïté, son oscillation infinie entre plaisir et douleur.

L'enfance n'est de toute évidence pour Maria Ducasse pas le monde de l'innocence. Un monde de l'innocence dont il y a lieu de se demander s'il a d'ailleurs jamais existé ailleurs que dans les rêves de quelques naïfs : la littérature réputée enfantine regorge tant de merveilles que de cruautés, les *Petites filles modèles* de la Comtesse de Ségur endurent à longueur de journée des châtiments corporels insensés, les contes dits « de fée » – surtout si on les lit dans leur version originale, mais même Disney n'a pas réussi à les rendre totalement lisses – ne sont **faits** que de crimes, de sang et de brimades. Maria Ducasse, c'est Soutine au

pays de Balthus, Gilbert Delahaye corrigé par Georges Grosz , Bara mourant d'un coup de fusil mais semblant mourir de bonheur sous le pinceau de David — pour le dire autrement, une admirable et permanente conjonction des contraires. « Prends garde à la douceur des choses/lorsque tu sens battre sans cause/ton cœur trop lourd² », écrivait Paul-Jean Toulet : il n'y a pas de message dans les toiles de Maria Ducasse, mais si on devait en trouver un, il ressemblerait aux vers de l'auteur des *Contrerimes* plus qu'à ceux de Boileau !

² Paul-Jean Toulet, « En Arles », *Romances sans musique*, 1915.