Discours de M. Philippe Garel à l'occasion de son installation

à l'Académie des beaux-arts

le mercredi 14 juin 2017 au fauteuil de Georges Rohner

Mesdames, Messieurs, chers Confrères,

Vladimir Velickovic. J'ai toujours plaisir à prononcer ce nom que j'articule toujours avec soin. Il est définitivement associé à un bonheur de peintre que j'ai éprouvé au début des années 70, face à un des tableaux, que le souvenir me rend immense, et qui représentait une scène de laboratoire où se déroulait une expérience autour d'un lévrier en pleine course, élégante et violente, soulignée de notations techniques. Une sorte de crash test de la beauté. Le tout peint avec une autorité que je pensais perdue. Tu viens à nouveau de brosser le portrait d'un beau peintre ; il me reste à tenter de lui ressembler. Si j'y parvenais, ne serait-ce qu'un peu, ce serait déjà pour moi considérable. Merci à toi et à tous de m'accueillir.

C'est un grand et unique moment d'émotion que je m'apprête à vivre parmi vous. Vous imaginez bien que pour un peintre qui vit le plus clair et surtout le plus sombre de son temps à ruminer ses tons dans sa pâture, apparaître en pleine lumière dans un tel décor, dans une telle circonstance, dans une telle tenue, a de quoi intimider les plus hardis.

Aujourd'hui, ce que célèbre cette cérémonie, c'est la peinture, à travers l'un de ses serviteurs les plus rigoureux et les plus engagés Georges Rohner à qui j'ai le privilège de succéder.

Le 20e siècle et Georges Rohner se sont retirés ensemble, en l'an 2000. Ils se sont accommodés plus qu'aimés. Sans le renier ni s'en réclamer, Rohner en fut simplement l'hôte, pas l'apôtre. Plus prolongateur qu'interrupteur, il étendra son registre pictural au-delà des limites de son siècle.

Mais l'inconfort qui en résulte recèle aussi des vertus, il mobilise les énergies de survie, exalte les idéaux. L'émancipation est au prix de l'affrontement. *La ronde de nuit* de Rembrandt, *Le radeau de la méduse* de Géricault, *Le déjeuner sur l'herbe* de Manet, *Guernica* de Picasso ont aussi souffert ou bénéficié, en leur temps, d'un biotope, si non hostile, du moins inhospitalier. « Le contemporain est travaillé par l'anachronisme constitutif de toute œuvre d'art » relevait Daniel Arasse.

A l'outrance, qui est la griffe du 20e siècle, Rohner opposera la retenue, à l'urgence la patience, au vacarme le silence.

Aujourd'hui, plus blâmée qu'honorée, la peinture doute. Depuis 100 ans son espoir de survie décroît régulièrement, sa fin (ou ses fins, rectifierait Marc Le Bot) est annoncée, ses obsèques

publiés, ses funérailles célébrées. Diagnostics évoqués ? Abus ou carence de modernité, amnésie chronique, dépendance ou intolérance à la térébenthine, monomanie stylistique… Trop d'excès ; point de remèdes, « c'est l'âge » comme on dit quand on ne sait pas. La modernité a vieilli ; on la rêvait jeune à perpétuité. Certains se résignent, d'autres applaudissent, d'autres encore résistent.

Ce funeste bilan de santé à la Knock est de 2017. En 1933 la peinture souffre déjà des premiers symptômes et Rohner a 20 ans. Quelles nouvelles utopies nourrissaient les rêves indociles des jeunes peintres des années 30 ? De quelles anciennes nouveautés fallait-il se défaire, comment se soustraire aux exigences du temps ? C'est qu'ils ont été instruits à l'école de la transgression et leur devoir de modernité leur assigne la désobéissance. Leurs pères s'appellent Picasso, Monet, Kandinsky, Mondrian, Braque, etc., tous héros admirés d'une exaltante épopée moderne à laquelle ils auraient aimé participer et espèrent bien leur ressembler, non pas en récitant leurs formules comme des disciples zélés, mais en adoptant leur indépendance, leur liberté. « L'imitation des modernes », constate Octavio Paz, « a stérilisé plus de talents que ne l'a fait l'imitation des anciens ».

Mais en 1933 la fête tire déjà à sa fin. Les trophées sont attribués, les médailles distribuées. Il reste bien quelques reliefs du festin fauviste, cubiste… et peut-être quelques petits rôles de figurants pour les retardataires ! Autant dire, rien à la hauteur de l'insatiable appétit d'un peintre de 20 ans. Pas de regrats pour lui ; c'est à la table des maîtres qu'il veut souper. À qui reprocherait-on cette impatience ? À Raphaël qui a 21 ans lorsqu'il peint *Le mariage de la vierge* ? À Géricault qui en a 28 pour *Le radeau de la méduse* ? À Rembrandt 26 pour *La leçon d'anatomie* ? À Caravage 24 pour *Les tricheurs* ? À Velázquez, 21 pour *Le porteur d'eau* ? À Delacroix 24 pour *La barque de Dante*. La vie étant plus incertaine, l'urgence était d'autant plus pressante.

Il est temps, je crois, de poser quelques repères biographiques et historiques liés à l'évolution de l'œuvre de Rohner. 1913 : naissance à Paris – 1929 : entre à l'École des Beaux-Arts de Paris (il y a pire endroit et moment pour naître à la vie et à l'art), intègre l'atelier de Lucien Simon, peintre brillant et réputé dans ces années, momentanément je l'espère oublié, et s'apparente, par l'aisance de sa facture, à Hals et Velázquez. Pour Rohner qui a 18 ans, cette rencontre sera déterminante ; elle fixera définitivement son affection pour le dessin et révèlera également un goût commun pour la Bretagne qui occupera, pour chacun d'eux, une place importante dans leur œuvre et dans leur vie.

Il y rencontrera aussi des jeunes peintres, Humblot, Jannot, Lasne, Pellan, Talcoat avec qui il partagera tout au long de sa vie, non seulement l'amitié mais les convictions. C'est même un groupe qu'ils formeront dès 1935 impulsé par un peintre et critique Henri Héraut, sous le nom de « Forces Nouvelles ». Ce jeune groupe entend affirmer ses convictions humanistes, réalistes et classiques comme une alternative à une modernité triomphante, oublieuse selon eux, des règles qui régissent la pratique séculaire de la peinture. « Dernière utopie : le réel », dira plus tard Gladys Fabre.

Mais loin de l'image de quiétude qu'on lui accole trop commodément, le réalisme traverse des zones de turbulence où les peintres qui s'en revendiquent s'affrontent avec parfois l'aigreur d'héritiers spoliés.

La figuration et précisément le réalisme, dans les années 30, firent l'objet de convoitises et de spéculations de toutes sortes dans le contexte politique tragique que nous connaissons. Il nous reste de cette époque une vision équivoque, confuse, disparate. Entre méfiance et attirance, l'image de la figuration sera assortie d'une insidieuse suspicion qui perdure confusément jusqu'à aujourd'hui. En fusion ou en tension, en accord ou en défiance, le réalisme aura occupé et préoccupé l'imaginaire des peintres des années 30.

Il faut rappeler que le réalisme est un affluent de la figuration au même titre que le cubisme, l'impressionnisme, le romantisme, l'expressionnisme. Si tous les réalistes sont figuratifs, tous les figuratifs ne sont pas réalistes.

Nos décisions résultent souvent de compromis entre nos capacités et nos goûts, nos aptitudes et nos désirs. Ceux qui parviennent à les accoupler sont comblés. Ils accèdent à l'harmonie, dont il existe toutes sortes de combinaisons, les autres puiseront leur substance de l'inconfort et du doute. L'œuvre de Georges Rohner résulte de la première logique. Un goût et un talent naturel pour l'exactitude, un sujet ou un motif pour l'exprimer, une technique ajustée pour l'affirmer, des repères historiques pour la structurer. La somme est une œuvre juste, insensible aux modes et aux spéculations. Ce qu'il fait est à l'exacte verticale de ce qu'il est. Dotée de tels avantages son œuvre prospère et s'accomplit.

L'énumération des expositions personnelles et collectives me paraît bien trop longue pour vous l'imposer, bien que reconnaissant leur importance dans la mémoire d'une œuvre. Un choix de commentaires, d'analyses et d'extraits de chroniques qui ont ponctués sa longue carrière me semble mieux convenir à cette circonstance.

Claude Roger Marx. *Figaro littéraire*, 1956. « Chez Rohner, le scrupuleux examen des formes est l'une des voies qui mène au mystère ».

Pierre Descargues. *Les Lettres françaises*, 1956. « Cette œuvre tire le maximum d'expression de la plus petite variation de composition ».

Jean Luc Chalumeau. 1983. « Son "carré noir" est aussi proche de l'autoportrait Romain de Poussin que la composition de Mondrian. Le langage de Rohner puise son originalité dans l'amour de la peinture, de toute la peinture ».

Pierre Cabanne, en 1972. « Degas peignait des états d'yeux, Rohner exprime des états d'esprit » ou encore « Rohner a inventé le Nouveau réalisme pictural ».

Lydia Harambourg. *La Gazette de l'hôtel Drouot*, 1998. « Rohner nous apprend à regarder autrement le monde qui nous entoure, en suspendant le temps ».

« La peinture doit toujours être gâtée ». Cette formule ou cette prescription est extraite du journal de Delacroix. Les accidents, réels ou fictifs, les coulures, les taches, les corrections, les

repentirs, toutes ces imperfections qu'il semble vouloir nous recommander, tous ces effets placés ou oubliés qu'il propose de remettre en jeu, nous racontent la vie du tableau avant qu'il nous parvienne. Il entend nous rappeler que dans un tableau, il y a aussi un peintre et de la peinture. Je fais ce détour par Delacroix pour exposer ce que Rohner, très soigneusement, évite. Pour lui la peinture doit être simplement irréprochable. Aucune imperfection ne doit venir affecter la lecture du tableau. Sa facture est discrète, impartiale, sans artifice, sans gesticulation, sans éclat, sans caprices, sans pathos. Il fait taire les pinceaux pour mieux entendre l'image qui nous parle à voix basse. Il travaille à l'abstinence, à la retenue, à l'indispensable et il mobilise pour y parvenir, de solides moyens.

Certains peintres spéculent sur la Providence. L'avancement de leur chantier s'élabore sur les opportunités qu'ils croisent et sur lesquelles ils s'appuient pour avancer. Ce sont des chasseurs-cueilleurs. Leur méthode est l'intuition, leur talent l'improvisation et ce que nous leur envions c'est leur désinvolte assurance. D'autres sont jardiniers-éleveurs. Ils combattent l'imprévu, préviennent l'intempérie. Pour eux le tableau commence par un projet médité, maquetté et validé avant d'être mis en chantier et façonné selon un procédé technique stricte et rigoureux. Deux approches opposées, qui ont animés des débats ici-même, il y a deux siècles, deux peintres entre autres ont incarné cette divergence ; Ingres, qui occupait ce même fauteuil et Delacroix qui en occupait un autre. L'affiliation de Rohner est claire, c'est avec Ingres qu'il fera alliance ainsi qu'avec la lignée entière. Il est d'extraction classique et il l'affirmera en peintre, à travers un tableau manifeste, *Le Musée imaginaire* peint entre 1975 et 1976 et qui met en scène son Panthéon dans lequel on ne s'étonnera pas de voir figurer Ingres, Chardin, David, Montegna, de La Tour, Philippe de Champaigne, Corot, Rembrandt, Paolo Uccello, Mondrian, rappelant en passant, par la présence de ce dernier, que le classicisme ne se réduit pas à la seule figuration, ce qui disqualifie les vieux antagonismes simplistes, figuration-abstraction. Revenons à ce tableau qui est bien plus que le numéro 880 de son inventaire : c'est une quintessence, c'est celui qui vous ouvre à tous les autres, c'est le socle qui supporte l'ensemble de son édifice pictural, sa pierre de rosette et il contient tout ce qui nous est nécessaire. Un vademecum et à la fois un ex-voto conçu en remerciement d'une grâce obtenue ou d'une dette.

Les peintres entretiennent avec la peinture des autres des relations équivoques. Ils la regardent comme ils la font, à portée de main. C'est leur place réservée. De là, ils s'introduisent par l'entrée des artistes ou de service et accèdent aux coulisses, à la machinerie, aux artifices scéniques. Pour eux, la magie n'est pas dans l'apparition des lapins ou des colombes mais dans la complexité des moyens pour y parvenir. C'est la manipulation qui les intéresse et nous sommes tous en quête de combinaisons inédites. Lorsqu'un peintre emprunte un passage inexploré, il débouche naturellement sur des solutions novatrices et nous plonge dans un délice de perplexité, le mystère. Celui de Georges Rohner ne s'obtient pas par des effets d'évanescence, de fondu, d'effacement, de recouvrement, tout un jeu savant de perturbations parfois magnifiquement déployées par Turner ou Monet. Le mystère chez Rohner apparaît par des voies contraires. Il scrute le réel, non pas pour le dénoncer ou pour l'exalter, mais pour le comprendre. Il ajuste le chaos, structure le vague, lève la brume. En affirmant la forme, il formule le mystère. Après avoir posé l'équation, il la résout par déduction. Un mathématicien.

Chez Rohner, le réalisme sert d'appât, comme les fleurs carnivores qui captivent pour capturer. C'est avec un double sentiment contraire, d'attirance et de méfiance, que l'on s'introduit dans ses tableaux. D'abord tenté par le menu, bien équilibré, bien composé, à la française comme on le dit des jardins, au cordeau, au carré, à l'équerre. Tout est en place dans ce décor ordonné, pas d'indices de danger apparent, notre méfiance s'assoupit. Les premiers signes d'inquiétude proviennent paradoxalement de cet excès de confort dans lequel nous nous sommes installés ; Tout est trop vraisemblable pour être vrai ; vrai à l'excès ; deux fois plus vrai ; trop immobile ; trop silencieux. « Une inquiétante précision », notera encore Gladys Fabre et ajoutera « l'intelligence réaliste est dans l'autosubversion ».

Le recours à l'exactitude ne se conçoit pas chez Rohner comme une vertu de patience mais comme le préalable indispensable d'un évènement imminent, un moment d'incertitude suspendu, un doute, une interrogation, une apnée. En ralentissant l'exécution il pose, il impose l'observation.

Affranchi des servitudes modernes, à la fois ancien et moderne et tout autant ni l'un ni l'autre, il faut revoir nos critères, replier nos guides pour infiltrer cette œuvre, et pour en devenir l'hôte il faut se rappeler la charte : absence délibérée d'artifices et d'enjoliveurs, lisibilité totale, les motifs représentés sont corrigés, rectifiés, redressés, parfois même sacrifiés, non pas pour les rendre plus réels, plus naturels, mais pour les plier aux exigences de son tableau. La couleur, le dessin, la perspective, les espaces nus compris subissent, sans hiérarchie, le même conditionnement. Tous auxiliaires au service d'une cause première, le tableau. Selon Elie Faure, « Velázquez, après 50 ans, ne saisissait plus dans le monde que les échanges mystérieux qui font pénétrer les uns dans les autres les formes et les tons ». Georges Rohner ajouterait sans doute : « l'abstraction est l'armature de la figuration ».

Rohner n'est modéré que d'apparence ou, si l'on peut dire, sa modération est extrême. Il est aussi ardemment abstrait que figuratif et son œuvre n'entreprend rien de moins que d'assortir ces contraires pour générer une osmose. Une sorte d'abstraction objective.

Chez les artistes réalistes, le rapport à la ressemblance est complexe. Il aspire à bien plus qu'à une simple conformité au motif. C'est précisément la complexité de l'écart, même infime, entre le modèle et son rendu qui mobilise toute l'application de Rohner et c'est l'intelligence de son assemblage, dissemblance – ressemblance qui nous interroge. Précepte autrefois familier aux peintres et partagé par tous, aujourd'hui oublié à force d'être négligé et c'est un grand mérite de l'avoir exhumé.

C'est à cet émerveillement du réel, comme une fiction éternellement reconduite, que Georges Rohner nous convie.

J'ai éprouvé, en m'infiltrant dans l'œuvre de Georges Rohner, de la solidarité et même de la connivence envers un peintre dont l'engagement intempestif pouvait s'apparenter au mien, 30 ans plus tard. Bien sûr, et c'est la moindre des choses, une même passion pour la peinture nous rapproche, mais ce qui nous lie, c'est l'accès escarpé que nous empruntons pour l'explorer. Cela m'a élevé, mes yeux ont porté plus loin.

Avant de conclure, je veux exprimer quelques remerciements et excuses, auxquels Georges Rohner se serait, je pense, associé.

D’abord, merci au bleu d’outremer et de Prusse, au brun de Madère, à la terre de Cassel et de Sienne, au noir de Mars et de Judée, au jaune de Naples, au rouge de Chine qui m’ont fait tant voyager autour de ma palette à l’écoute des conseils désespérément muets d’illustres guides.

Merci au lin pour l’onctuosité de son huile et la robustesse de sa fibre.

Pardon et merci à l’écureuil petit-gris et à sa cousine la martre Kolinski pour les prélèvements abusifs de leurs poils à pinceaux, à la souplesse incomparable.

Merci au white spirit, le bien nommé, et à la térébenthine, dont j’avoue avoir moi aussi un peu abusé et enfin et surtout merci à tous.

Philippe Garel