

LES "FIELD VARIATIONS" DE FARID HADDAD UN LANGAGE PLASTIQUE D'UNE TOTALE MATURITÉ



Farid Haddad devant une esquisse field variations

D'emblée, on est saisi, charmé, subjugué : sans nul doute, les vingt huiles et les vingt gouaches de Farid Haddad sont (je pése des mots dont je n'use qu'avec une extrême parcimonie) de véritables chefs-d'œuvre (*). On redouble d'intérêt et d'étonnement quand on

se souvient que ces sérénités « Fields Variations » à l'équilibre tout classique succèdent à l'expressionnisme abstrait exacerbé, aux « extériorisations physiques », « dégoûlages » et « décompositions » du jeune peintre : n'a-t-il pas, dernièrement, exposé une toile arrachée de son châssis, lacérée et transformée en chiffon informe ?

Après sa double entreprise commune avec l'américain Jay Zerbe, en 1970 (le recueil de dessins « Screens and Bugs » qui a, au grand tort du public, passé inaperçu, et l'exposition des « experimental and emotional drawings »), Haddad avait abandonné son style mécanique, géométrique, entièrement tourné vers l'extériorité et la conquête d'un espace objectif en apparence seulement, mais animé et vivant de par sa complexité même. (C'était déjà une remarquable synthèse, l'atteinte d'un aplomb et d'une virtuosité peu communs chez un si jeune peintre.)

« DECOMPOSER » AU LIEU DE « COMPOSER »

Changeant brusquement de direction (par saturation probablement), ce porte-drapeau de la « jeune génération » se lance corps et âme dans une hasardeuse recherche de son identité et de sa vocation d'artiste. Dévoré de doutes, d'interrogations, d'impulsions et d'idées, il se met à produire des dessins, des collages, des gouaches par milliers : ces quatre dernières années (1970-1973) sont jalonnées de « séries » ou, à travers le besoin de donner forme aux urgences de son intériorité tourmentée et de son esprit caustique en perpétuelle alerte, se fait jour l'idée que l'important, ce n'est pas de « composer » (comme il faisait auparavant : mais on voit dans ses dessins de 69 et 70 que la décomposition est déjà subrepticement à l'œuvre, et se déclare même ouvertement : « Artificial destruction »), mais de « décomposer » jusqu'à l'acte physique de peindre, de dessiner, en expulsant, dans une mesure contrôlée, la direction intentionnelle : les séries de 1973, qui précèdent directement les « Fields Variations », « False Return », « Note to my Beloved », « Jump » et « Sound » (sautillement et bruit du crayon effleurant au hasard la surface du papier, bruit de la gouache projetée) sont l'extrême aboutissement d'un processus qui commence en 1971 avec les collages et les séries « Velvet Society », « Summer Series », « Monuments » et qui continue en 1972 avec « Anatomy of a heart », « Anatomy of a brushstroke », et, aux USA, avec des lithos superbes et un journal dessiné. On peut y suivre la désintégration progressive du graphisme par fragmentation, répétition de traits simples, obtention de signes élémentaires, virgules et autres.

La même obsession se manifeste dans les huiles : progressivement, le noir gagne du terrain, absorbe et digère littéralement les autres couleurs, jusqu'à ce qu'il occupe entièrement la surface d'une toile gigantesque. Puis le noir se retire, supplanté par le blanc et les couleurs claires : ce sont les savantes transparences et les « drippings » qu'on a pu voir récemment à l'exposition collective de la galerie Contact.

UN SIGNE ELEMENTAIRE

En un sens, les « Fields Variations » sont la rencontre de la « décomposition graphique » et de la « décomposition chromatique » produisant un curieux « False Return » à une composition, certes, mais itérativement décomposée. En effet, tout, ici, n'est, en apparence, que discipline, maîtrise, contrôle, calcul, patience, douceur et paix : on est loin des œuvres où s'extériorisaient préférentiellement des besoins tantôt physiques, tantôt mentaux, émotionnels ou psychologiques. L'impression dominante est celle d'une harmonieuse synthèse des facultés coordonnées, d'une synergie.

La surface de la toile est tout entière couverte d'une calligraphie serrée, qui est l'enchaînement indéfini d'un signe élémentaire unique qui imite la lettre minuscule italique « u », telle qu'un enfant la tracerait, et fortement inclinée vers la droite. Cette diagonalisation confère à la peinture un dynamisme d'expansion virtuelle qui la porte à dépasser son cadre, à « s'illimenter ». Ce signe élémentaire évoque irrésistiblement le nœud d'un tapis ou le point d'un tricot : c'est sa seule répétition qui « tisse » la composition en surface et en profondeur. Il a fallu une patience artisanale pour réaliser chaque toile (sans parler du temps de préparation, Farid Haddad étant extrêmement scrupuleux à cet égard, et l'un des rares peintres libanais dont on soit pratiquement sûr que leurs toiles ne craqueleront pas avec le temps) : entre trente et cent cinquante heures de travail. La surface a dû être « tricotée » plus d'une dizaine de fois, de haut en bas, de lignes superposées de cette écriture répétitive, chaque couche ajoutant une nouvelle couleur, la dernière étant toujours le blanc. D'où la « pastellisation » par

fragmentation des couleurs des couches inférieures, utilisées pourtant dans toute leur intensité : rouge vermillon, bleu de cobalt, jaune japonais, vert émeraude, bleu de prusse, carmin de garance, les trois premiers et les trois derniers formant deux groupes dont les éléments combinés produisent de nouvelles couleurs. Ainsi fonctionne, couche après couche, la microdécomposition de la composition et la recombinaison de la décomposition.

Cette subtile modulation de la couleur (qui affleure en certains endroits plus qu'en d'autres) crée un véritable champ d'irradiation magnétique et émotionnelle : une pénétrante poésie s'en dégage, même quand, ouverte au milieu de la toile, une fenêtre invite à une « toile dans la toile », absolument identique et absolument différente : microdécomposition de l'effet global de la toile ! On dirait que la surface est parcourue de mystérieux courants d'induction : cette texture très abstraite, très conceptuelle, d'une simplicité si complexe et d'une complexité si simple, évoque simultanément, d'une manière paradoxale (c'est là en partie le secret de son pouvoir sur les sens et l'affectivité) la mer, le ciel, la terre.

DES MILLIERS DE MOUVEMENTS ALTERNATIFS

Et pourtant, cet effet évocatoire naturel n'était nullement recherché ! L'émouvant, c'est que F. Haddad est parvenu, à l'aide d'un seul élément graphique (qu'il a mis trois ans à dégaucher) et de sept couleurs choisies à l'avance, à créer un langage plastique d'une totale maturité, aussi économique et efficace que n'importe quel autre langage plastique créé par n'importe quel autre peintre contemporain. Et avec ce langage, aussi réduit que possible et que rien ne destinait à priori à être entendu, il est parvenu à constituer un discours d'une consistance telle qu'il supporte sans dommage pour son unité profonde (qui est à la fois purement technique et purement inconsciente) de multiples et contradictoires lectures. C'est en choisissant délibérément de faire face au problème de la construction d'un vocabulaire plastique autonome, dégagé des contingences personnelles, que Farid Haddad est entré de plain pied dans l'âge adulte, lui dont l'adolescence artistique était habituée à l'expression la plus immédiate et la plus directe, mais non cependant la moins réfléchie, comme en témoignent toutes ses « séries ». Il fallait que tout le corps participât au procès de création, transformé en extériorisation psycho-physique instantanée. Dans les « Fields Variations » le corps est présent, mais d'une autre manière : par l'ascèse des milliers de mouvements alternatifs imposés au poignet du peintre. Cette régularité métronomique étant à la fois cause et effet de la synergie de l'affectivité, de la pensée, de l'imagination et de la volonté. C'est ainsi que l'on s'aperçoit avec stupefaction que l'unique signe du vocabulaire des « Fields Variations » est l'initiale du mot « Un ». Et, en effet, tout est un dans ces œuvres qui n'en sont qu'une seule, indéfiniment répétée et modulée. Or, la répétition de l'« Un » et la fixation mentale sur son concept sont l'essence de certaines pratiques mystiques ou du moins extatiques. On s'aperçoit alors que le signe répété deux fois forme la deuxième lettre de « OM », syllabe mystique hindoue dont la répétition est essentielle pour atteindre un état de grâce. Si, maintenant, on entreprend de lire de droite à gauche, le même signe dessine la calligraphie arabe du nom d'Allah. Or, les Soufis atteignaient l'extase en répétant indéfiniment le nom divin, et, qui plus est, les derviches-tourneurs tournoyaient sur place un bras dirigé vers le bas et l'autre vers le haut, ce qui reproduit exactement le mouvement ascendant et descendant du signe élémentaire, le retour cyclique du même reprenant symboliquement la danse sur place. Et si l'on suit ce mouvement, on y reconnaît un rythme binaire, le plus répandu dans la nature : systole diastole, jour, nuit, croissance, déclin, flux reflux, etc., et dans la pensée : affirmation, négation, perte, salut, etc. Ce rythme est celui-là même de la composition-décomposition qui est le principe générateur des « Fields Variations ».

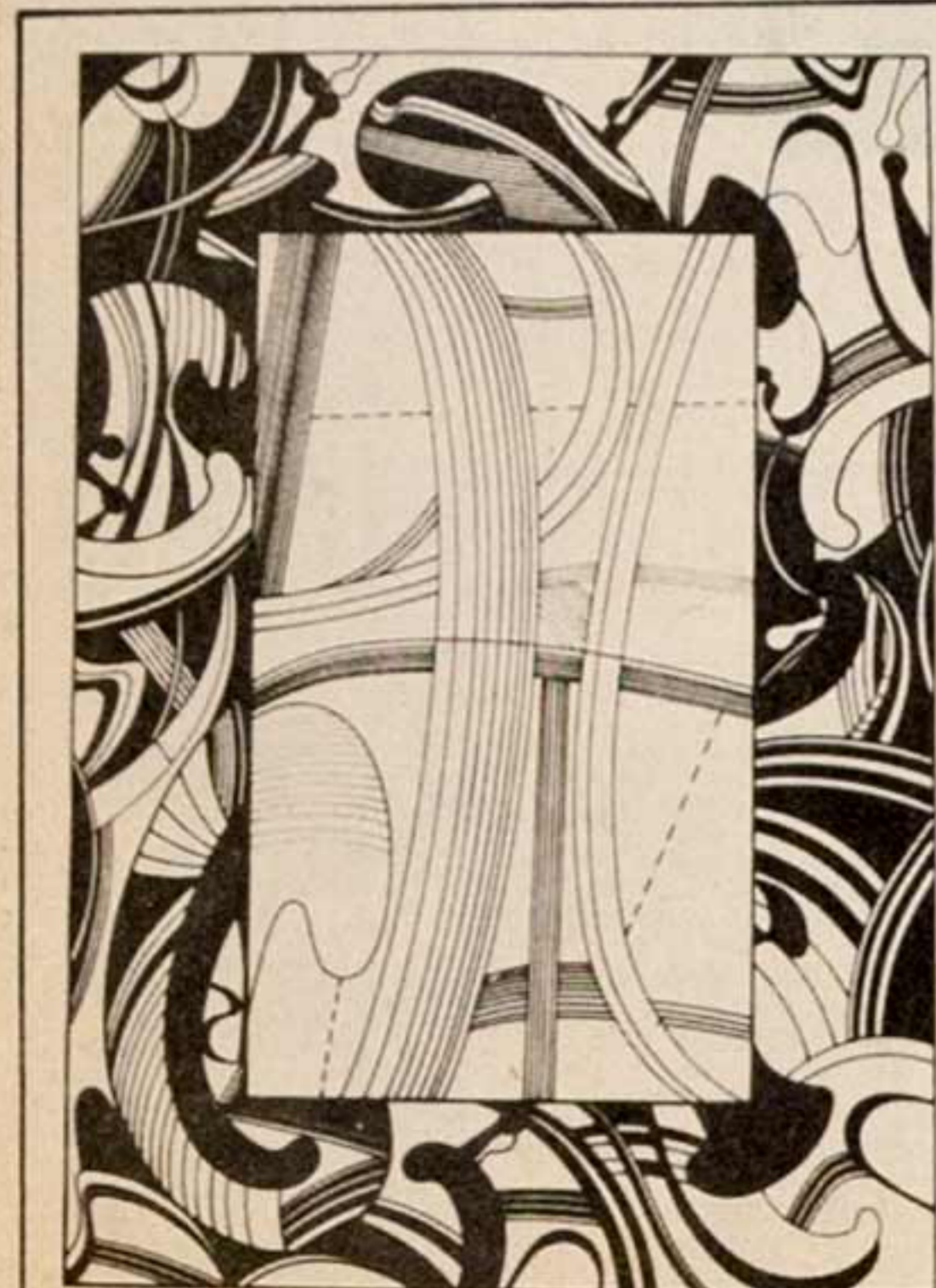
Evidemment, ces lectures qui n'en excluent pas d'autres très nombreuses, et aussi contradictoires, sont forcées : c'est qu'elles n'ont pas été voulues par l'artiste. Elles sont venues s'ajouter par surcroît à des œuvres qui se portent très bien sans elles : qu'elles aient une apparence de vraisemblance suffit à indiquer que le peintre a mis dans son travail plus de génie qu'il ne croyait, celui en particulier, de l'inconscient.

La richesse d'une œuvre est, en grande partie, dans sa cohérence interne : depuis 1970 le même principe régit, impérieusement, le travail, qu'on a pu croire un moment erratique de F. Haddad. La supériorité des « Fields Variations » vient de ce qu'ils sont une synthèse (inattendue comme toute véritable synthèse) qui conserve, en les dépassant, la thèse (composition) et l'antithèse (décom-

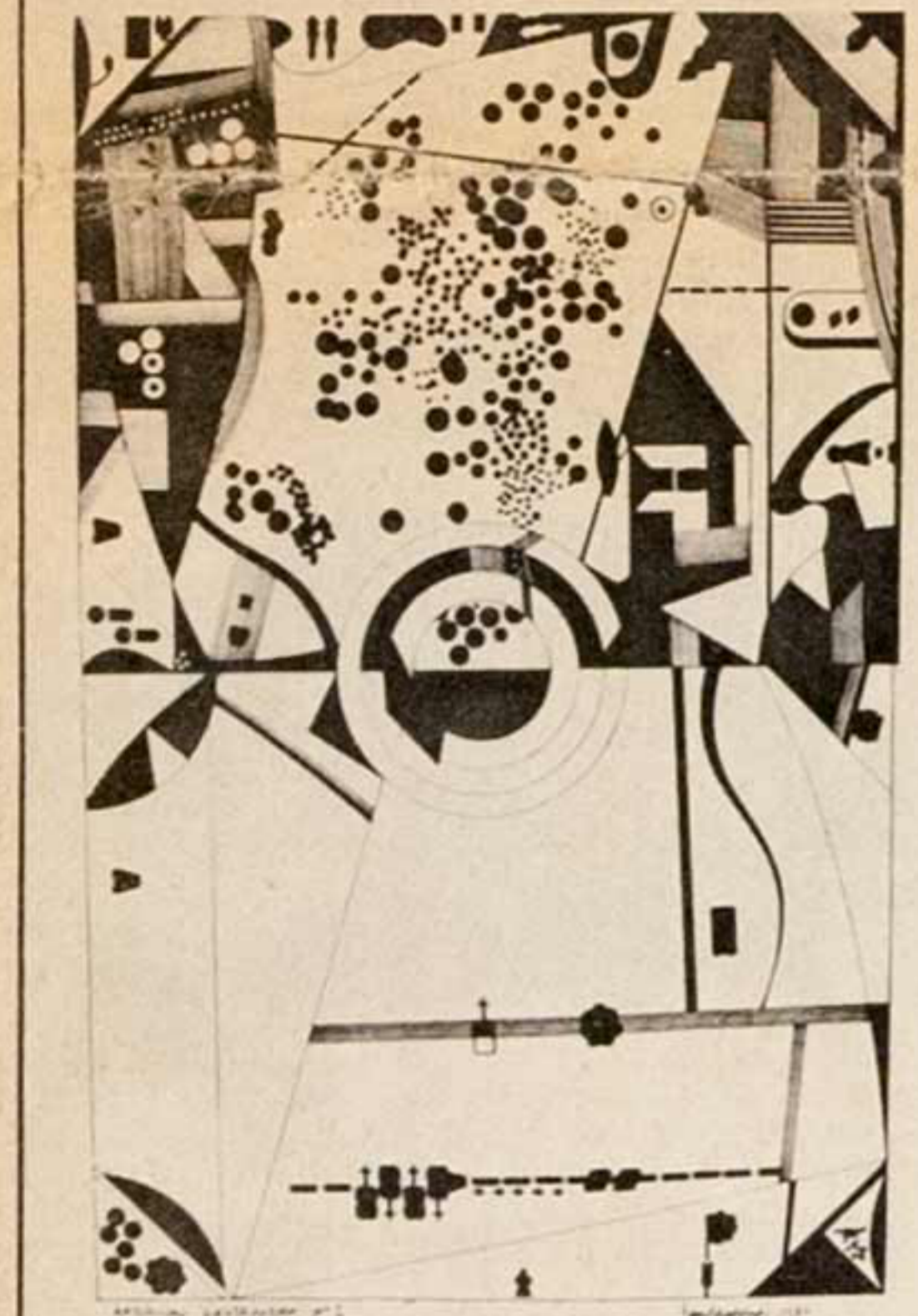
position). A son tour, elle sera dépassée. Déjà, Farid Haddad entreprend de la décomposer.

JOSEPH TARRAS

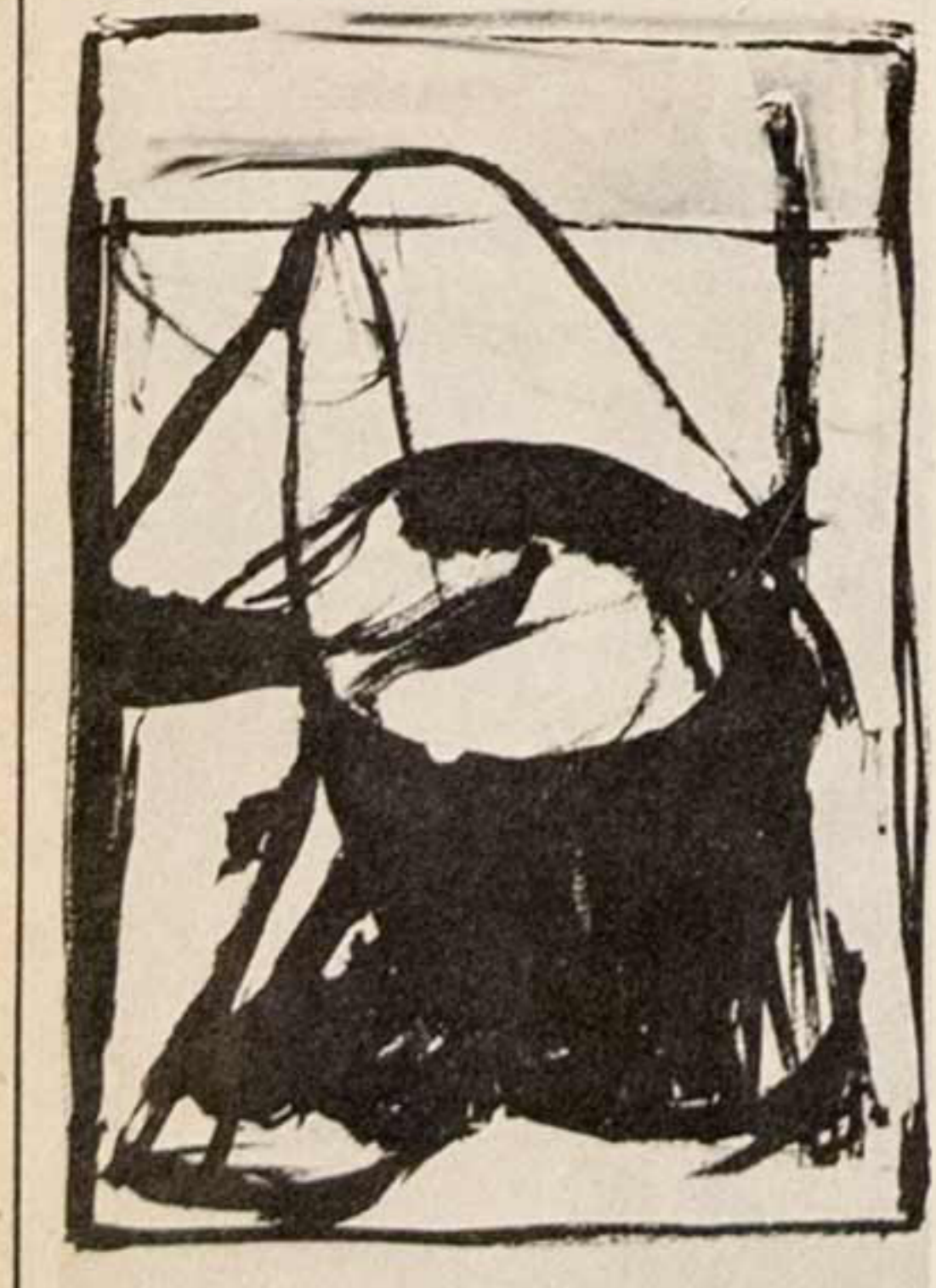
(*) GALERIE DELTA



1969 : « SCREENS » (dessin à l'encre)



1970 : « ARTIFICIAL DESTRUCTION » (dessin à l'encre)



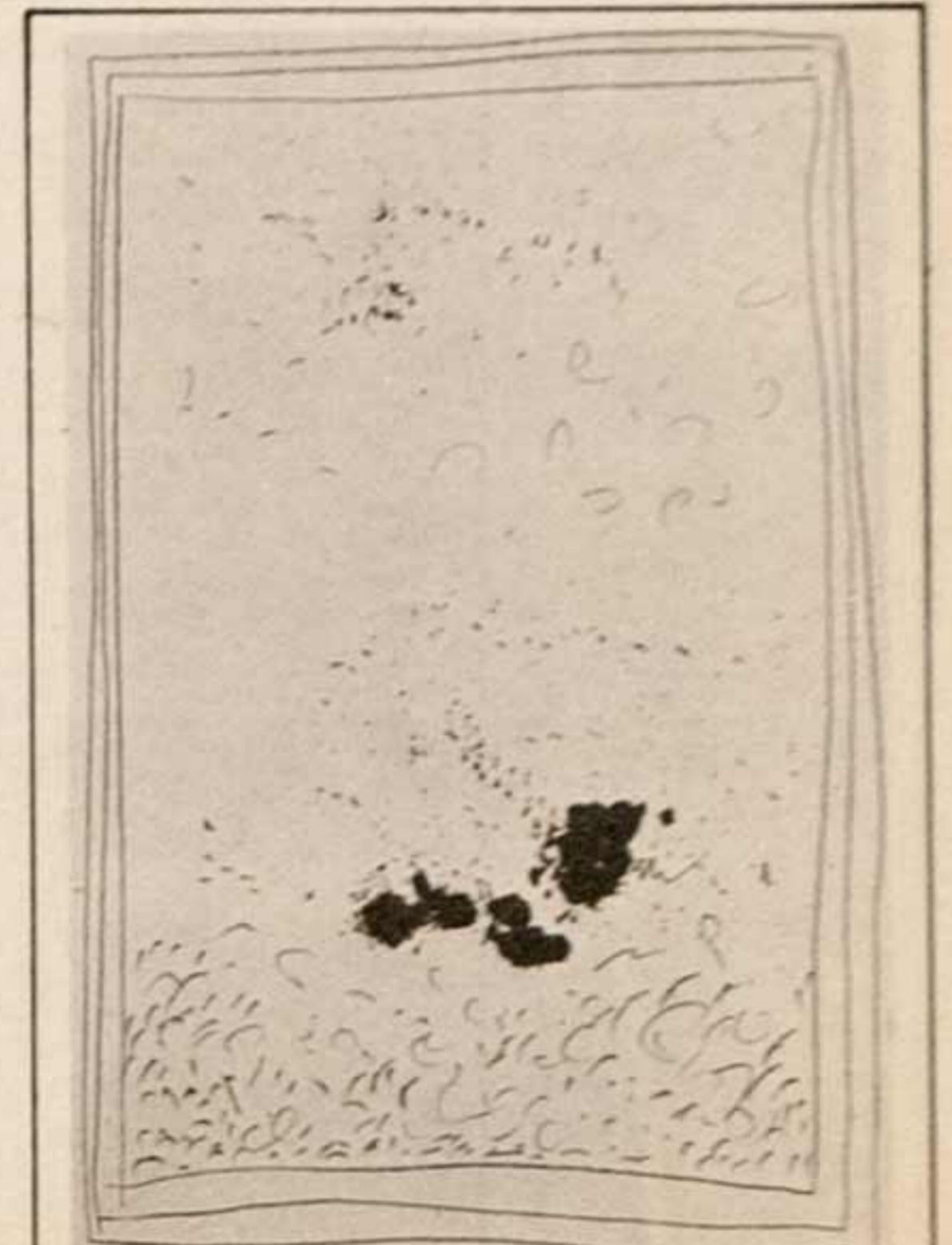
1971 : « VELVET SOCIETY » (gouache)



1971 : « AMERICAN REVOLUTION » (collage)



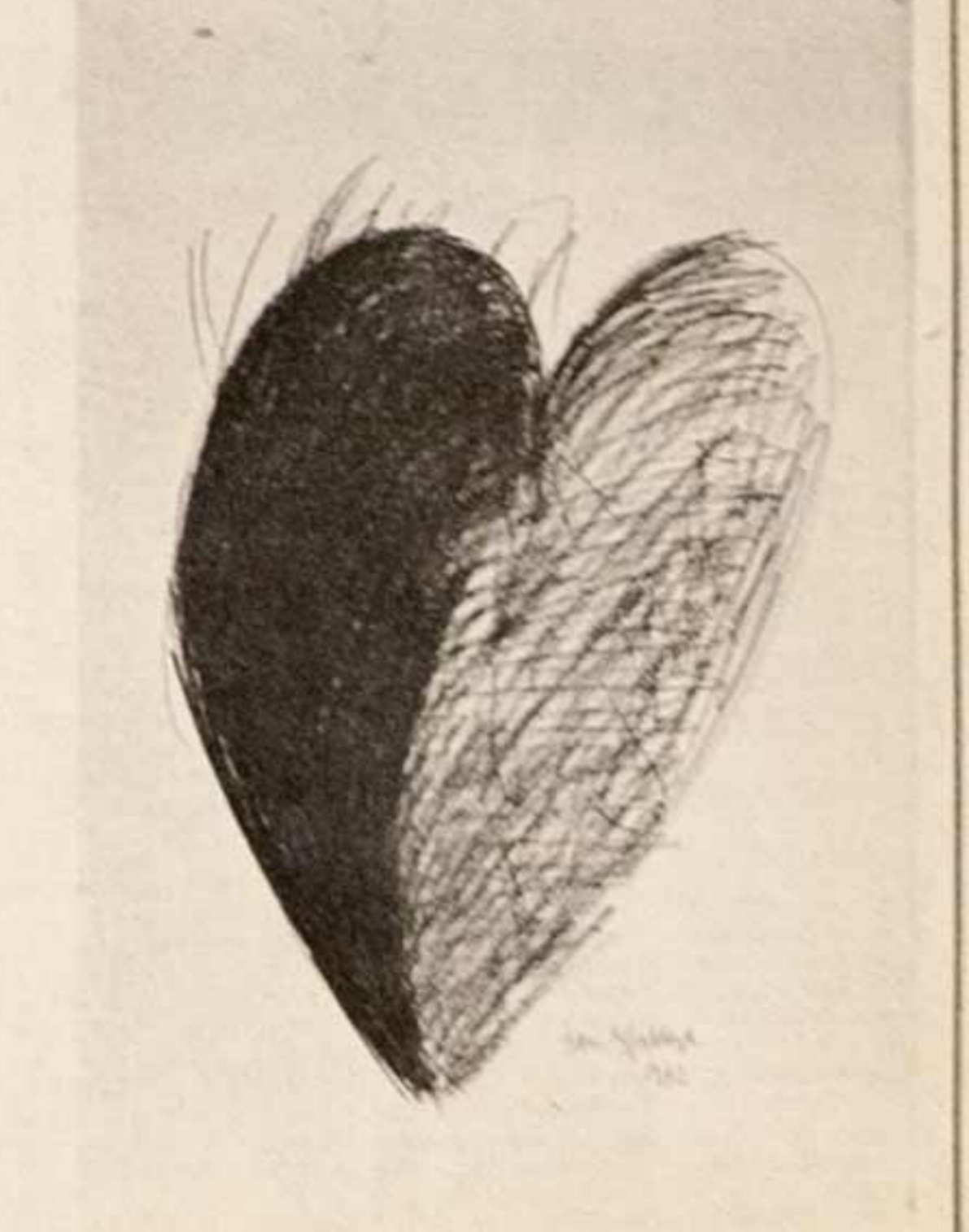
1971 : « SOMMER SERIES » (gouache)



1973 : « JUMP » (gouache, crayon)



1973 : « FALSE RETURN » (gouache, crayon)



1972 : « DEFEAT » (litho)