

Nicolas de Staël

En partenariat avec le Musée d'Art Moderne de Paris et Paris Musées, la Fondation de l'Hermitage consacre une grande rétrospective à Nicolas de Staël (1914-1955), figure incontournable de la scène artistique d'après-guerre.

L'exposition rassemble une sélection de plus de 100 tableaux et dessins venus de nombreuses collections publiques et privées, suisses, européennes et internationales. Aux côtés de l'emblématique *Parc des Princes* (1952), elle présente un ensemble important d'œuvres rarement – sinon jamais – exposées, et propose un nouveau regard sur le travail de l'artiste, mettant en lumière certains aspects méconnus de sa carrière.

Le parcours strictement chronologique est découpé en 12 parties. **Il commence exceptionnellement au sous-sol du musée**, et se poursuit au rez-de-chaussée, puis au 1^{er} étage, et se termine sous les combles par l'extrait d'un film documentaire inédit sur l'artiste.



Wifi

Nicolas de Staël

« C'est si triste sans tableaux, la vie, que je fonce tant que je peux. »

Né à Saint-Pétersbourg, Nicolas de Staël a trois ans lorsque éclate la révolution russe. Forcé de fuir avec sa famille, très tôt orphelin, cet exilé n'aura de cesse de rechercher de nouveaux horizons, de nouvelles sensations – et donc de nouvelles manières de peindre. Si l'essentiel de son œuvre tient en une quinzaine d'années, son travail se renouvelle constamment : son « inévitable besoin de tout casser quand la machine semble tourner trop rond » l'amène à expérimenter sans relâche.

Sa pratique de peintre s'inscrit dans une France de l'après-guerre où la dispute entre partisans de l'abstraction et défenseurs de la figuration fait rage. Indifférent aux querelles de son temps, Staël déteste les étiquettes et refuse de choisir, préférant peindre « sans esthétique a priori ». Il en résulte une œuvre libre et personnelle, qui manifeste la sensibilité toujours vive de ce peintre vis-à-vis de ce qui l'entoure : qu'il se confronte à la mer, à un match de football ou à un fruit posé sur une table, l'artiste est captivé par les spectacles du monde et leurs lumières toujours variables.

Interrompue par son suicide à l'âge de quarante et un ans, la trajectoire de Staël apparaît rétrospectivement comme la poursuite, menée dans l'urgence, d'un art toujours plus dense et plus concis. Face au paysage ou dans le silence de l'atelier, ses évolutions successives témoignent d'une quête picturale d'une rare intensité, dont la puissance, jusqu'à aujourd'hui, demeure intacte.



Wifi

Le voyage d'un peintre

1934-1942

1

Les années de formation de Nicolas de Staël sont faites de voyages et de rencontres. S'il étudie l'art à Bruxelles, le jeune peintre cherche vite à élargir ses horizons : après deux étés passés à sillonner le sud de la France puis l'Espagne, il parcourt pendant un an le Maroc où il rencontre Jeannine Guillou, une peintre qui deviendra sa compagne. Il travaille avec ardeur, dessinant sans cesse, détruisant beaucoup et hésitant sur la voie à suivre. « Je sais que ma vie sera un continuel voyage sur une mer incertaine, écrit-il, c'est une raison pour que je construis mon bateau solidement. » La lumière, ses variations, ses effets, devient l'objet majeur de sa quête picturale, celui qu'il poursuivra jusqu'au bout.

Faites de déplacements et de haltes, ces années de maturation sont à la fois dures et exaltantes, sur fond d'ambition et d'extrême pauvreté. Staël l'apatride s'engage en novembre 1939 dans la Légion étrangère ; démobilisé en septembre 1940, il vit pendant trois ans à Nice avant de s'installer à Paris.



Wifi

Cahier du Maroc: Étude de femmes arabes, **Maroc, 1936-1937**

Mine de plomb sur papier

Collection particulière

Le séjour marocain de Nicolas de Staël, de l'été 1936 à l'automne 1937, a tout du voyage initiatique. Né à Saint-Pétersbourg, élevé à Bruxelles, le jeune homme vient chercher là un dépaysement, et une lumière. Son *Cahier du Maroc* s'ouvre sur un mot: « clarté ». Artiste voyageur, Staël sait sur quelles traces il marche: il lit le *Journal* de Delacroix, dont le voyage en Orient, quelque cent ans plus tôt, lui sert de modèle. D'emblée, une exigence s'impose, que Staël vit comme une vocation: « Je travaille sans cesse et je crois plutôt que la flamme augmente chaque jour et j'espère bien mourir avant qu'elle ne baisse. »



Portrait de Jeannine, Nice, 1941

Huile sur toile

Collection particulière

Étude, Visage de femme, vers 1939

Fusain sur papier

Collection particulière

Au tournant des années 1940, la pratique de l'artiste est étroitement liée à sa relation avec Jeannine Guillou, une peintre de quatre ans son aînée, rencontrée au Maroc. Dans ces différents portraits, Staël rend hommage à la femme aimée, compagne et soutien sans faille de cette vie dure qui semble hanter son visage émacié et mélancolique. Plus tard, il dira : « Quand j'étais jeune, j'ai peint le portrait de ma première femme. Un portrait, un vrai portrait, c'est quand même le sommet de l'art. »

Pont de Bercy, Paris, 1939

Huile sur contreplaqué

Collection particulière/courtesy Galería Sur

Peint à l'âge de 25 ans, ce tableau est l'une des rares toiles figuratives des débuts de Staël qui nous soit parvenue. Le jeune artiste y pose les bases du monde visuel auquel il ne cessera de revenir dans les dernières années de sa vie. On y décèle en germe sa prédilection pour le paysage, son goût pour le motif du bateau, la tension entre la liquidité du fleuve et le rythme architectonique du pont, la sensibilité aiguë aux nuances lumineuses de l'atmosphère. La syntaxe du peintre est déjà là, qui engendrera tant de fécondes variations.

Recherches abstraites

2

1942-1948

En 1942, Staël se tourne vers l'abstraction, tendance alors en plein essor. Il explore ce nouveau langage dans des œuvres dominées par des tons sombres, que Jeannine décrit comme « sans fin torturées, repeintes, massacrées, bousculées ». Au sortir du conflit, il expose à la galerie Jeanne Bucher : sa carrière est lancée.

En 1946, Jeannine, qui est enceinte, voit sa santé fragile se dégrader, et elle ne survit pas à l'avortement qui tentait de la sauver. Son décès tragique signe la fin de cette première époque.

Quelques mois plus tard, en 1947, Staël trouve, près du parc Montsouris, rue Gauguet, un atelier qui va devenir son véritable point d'ancrage : le lieu où le peintre, qui s'est marié avec Françoise Chapouton au printemps 1946, va pouvoir vivre et travailler.

Adossant ses toiles contre le mur, Staël conçoit plusieurs œuvres en même temps, passant de l'huile à l'encre de Chine, de la toile au papier. À la fin des années 1940, dans ce lieu inondé de lumière, sa palette s'éclaircit. Aux élans obscurs des premières œuvres abstraites succède une manière de peindre moins violente, plus organique. Des œuvres naissent, faites de faisceaux dynamiques et enchevêtrés, d'une explosivité d'autant plus forte qu'elle semble contenue par les limites du tableau.

Renouvelant constamment sa pratique, Staël se méfie de la répétition comme des étiquettes. Ce peintre que l'on dit abstrait déclare alors, à rebours de l'époque, que « les tendances non figuratives n'existent pas », affirmant que « le peintre aura toujours besoin d'avoir devant les yeux, de près ou de loin, la mouvante source d'inspiration qu'est l'univers sensible ».



Wifi

Composition, 1943

Fusain gommé sur papier

Collection particulière

Le dessin et le travail sur papier, sont, dès l'origine, l'un des piliers de la pratique de Staël. C'est là que l'artiste note ses impressions visuelles de voyageur, qu'il élabore des projets de tableaux et, surtout, qu'il expérimente des manières de faire qui infuseront, plus tard, dans ses peintures sur toile. Au début des années 1940, le double jeu du fusain et de la gomme a sa prédilection : le fusain pour travailler les degrés de noir, la gomme pour faire surgir la lumière au cœur du noir, comme si celle-ci se cachait là, en attente du geste révélateur.

Hommage à Piranèse, Paris, 1948

Huile sur toile

Høvikodden, Henie Onstad Kunstsenter,
collection Henie Onstad

Le titre du tableau dit l'admiration de Staël pour Piranèse, graveur des *Prisons* (1750). S'il rend hommage à cette fameuse série d'architectures rêvées où s'enchevêtrent des formes sombres, il ne fait pas pour autant œuvre d'imitateur. Au monde obscur de l'artiste italien, il répond en éclaircissant sa palette, pour mieux rendre visible ce qui structure ses tableaux. Une forme centrée, faite d'un entrelacs de couleurs en faisceaux, s'élançait, verticalement. Une lumière vient du fond : une lumière architecturée, une lumière de vitrail.



Eau-de-vie, Paris, 1948

Huile sur toile

Paris-Lisbonne, galerie Jeanne Bucher Jaeger

« Je n’y crois pas, aux titres », affirmait Nicolas de Staël, expliquant qu’il n’y avait jamais d’« idée littérairement traduisible » qui puisse dominer un tableau. La plupart de ses toiles abstraites se nomment d’ailleurs simplement *Composition*. Quelques titres, allusifs ou poétiques, ont néanmoins été attribués à certaines œuvres, souvent à la demande de marchands. Si l’on en croit le poète Pierre Lecuire, ami du peintre, *Eau-de-vie* fut baptisée ainsi à la suite d’une conversation... bien arrosée. Titre de hasard ? Il est permis d’en douter, quand on regarde cette toile où les formes en faisceaux sont comme traversées par un flux vital gorgé d’une éclatante énergie.

Denise Colomb

(1902-2004)

*Portraits de Nicolas de Staël dans son atelier
de la rue Gauguet, 1954*

Auteure d'une longue série de portraits photographiques d'artistes, Denise Colomb rencontre Staël à l'été 1954, dans son atelier de la rue Gauguet. L'artiste pose d'abord en chemise blanche, entouré de ses toiles et de son matériel de peintre. « Lui était très en dehors de la photo, sur le bord, un peu comme prêt à partir », se souvient Colomb. Un sac à dos est posé au sol, « qui donnait comme une impression de départ ».

Elle demande à revenir le lendemain, souhaitant photographier Staël debout devant un mur nu. Le peintre se plante devant elle, en chemise et pantalon noirs, les bras croisés sur la poitrine. « En plein centre de l'image, me défiant, il semblait défier le monde, raconte Colomb. J'avais ma photo. »

Photo © Ministère de la Culture - Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Dist. RMN-Grand Palais / Denise Colomb

Condensation

3

1949-1950

En 1949, le travail de Staël se densifie : des masses plus amples et ramassées s'agencent à la surface de la toile. Des études sur papier jusqu'au tableau dans sa version définitive, il multiplie les étapes, travaille longuement et sans relâche ses compositions. Les tableaux racontent leur propre genèse : les couches de couleur se superposent, laissant apparaître, sur les bords de formes énigmatiques, d'autres couleurs sous-jacentes, tel un secret entrevu. La peinture se fait étalement, recouvrement, travail de la matière. « Je manie le couteau et la brosse de plein fouet », dit-il alors. L'ambition est claire : « faire de mieux en mieux et toujours plus simple ».

Bien qu'abstraites formellement, ses toiles semblent habitées par une présence physique du monde : Staël parle à leur sujet des « images de la vie » qu'il reçoit « en masses colorées », « à mille vibrations ». Il se tient fièrement à l'écart de ce qu'il désigne comme le « gang de l'abstraction avant » – par allusion ironique au « gang des Tractions avant », célèbre bande de malfaiteurs de l'après-guerre.

En 1950, le Musée national d'art moderne acquiert une première toile du peintre, tandis que Jacques Dubourg devient officiellement son marchand et que des toiles commencent à se vendre aux États-Unis.



Wifi

Composition, Paris, 1949-1950

Plume et pinceau, encre de Chine et gouache sur papier
Collection particulière

Composition, Paris, 1950

Huile sur toile
Collection particulière

Composition, Paris, 1950

Huile sur toile
Collection particulière

Cet ensemble de trois œuvres montre comment Staël passe du dessin à l'esquisse peinte, de la petite esquisse au grand tableau. Ici, deux études préalables nous permettent de voir le chemin parcouru, depuis la mise en place de la composition jusqu'à sa migration et son agrandissement sur la toile, où tout peut changer encore. Car Staël procède par d'incessants recouvrements: d'abord peinte en noire, la forme énigmatique à droite du tableau s'éclaircit dans sa version finale. À l'inverse, on devine encore le rouge d'origine sous la forme noire du grand tableau. Chaque toile conserve ainsi, dans sa profondeur, la mémoire de son exécution.

Composition, Paris, 1949

Huile sur toile

Collection Sandrine Chadelaud Karpensztein/
courtesy CKS Fine Art Genève

En 1949, Staël s'éloigne des compositions aux barres enchevêtrées pour aller vers des formes plus amples, calmes et constructives. La grille qui structurait ses tableaux précédents s'est desserrée. Ses compositions s'allègent, se simplifient, respirent. Sa relation avec Georges Braque, en qui il voit alors « le plus grand des peintres vivants de ce monde », l'amène à concevoir de grandes compositions, peu profondes, aux formes solides qui semblent avancer vers le spectateur.

Grande composition bleue, Paris, 1950-1951

Huile sur Isorel

Collection privée/courtesy Applicat-Prazan, Paris

Dans ses toiles, Nicolas de Staël peint la présence et le poids des choses, retrouvant, par la peinture, les lois physiques de la nature. L'adoption du grand, voire du très grand format, va de pair avec cette quête : le grand tableau implique une grande forme, et une grande pesanteur de celle-ci. Comme il l'écrit au critique d'art Roger Van Gindertael en 1950 – l'année de cette *Grande Composition bleue* –, « ce qui donne la dimension, c'est le poids des formes, leur situation, leur contraste ». Quelque chose se tient là devant nous, en silence. À cela, il faut ajouter le travail étonnamment complexe de la matière, cette façon, sans cesse renouvelée, de lui conférer présence et densité.



Alliés substantiels

4

1951

Staël rencontre le poète René Char en 1951, lors d'un déjeuner avec Georges Duthuit et Marguerite Matisse, fille d'Henri Matisse. Une amitié intense et orageuse va naître entre ces deux hommes, amitié nourrie de leur passion commune pour la peinture et la poésie.

La plus remarquable de leurs collaborations reste *Poèmes*, ce livre où quatorze gravures sur bois de Staël dialoguent avec des poèmes de Char. Ces planches, traversées par de puissants contrastes entre noir et blanc, frappent par leur économie de moyens: «Je fais le plus simple possible et c'est cela qui est si difficile pour moi», écrit Staël. «Sois sans inquiétude, lui répond Char, tu t'es très heureusement tiré de ce poison qu'est la fabrication d'un livre de grand luxe.»

Plus qu'une simple collaboration, cette relation fait surgir chez Staël une véritable impulsion, la poésie ouvrant en lui un nouveau chemin. Char et Staël sont, comme le dit le poète, des «alliés substantiels», chacun nourrissant l'œuvre de l'autre de sa substance propre.



Wifi

Fragmentation

1951

5

Les tableaux de l'année 1951 apparaissent, rétrospectivement, comme une réaction à ceux de l'année 1950, Staël remettant en jeu les acquis de l'année précédente. Après la condensation, ce sera donc la fragmentation: après les formes concentrées, vient le règne des formes fragmentées, faites de tesselles colorées que l'on dirait empruntées au monde de la mosaïque. Ce nouveau vocabulaire offre à l'artiste une grande liberté. Tantôt il construit, par accumulation de ces formes en pavés, tantôt il ouvre son tableau à une spatialité nouvelle et dynamique, quasi aérienne.

Les références au monde extérieur, déjà là, à l'état latent, dans les tableaux de 1950, émergent plus nettement. Staël, malgré l'époque, malgré la critique, revient courageusement vers la figuration: au tout début de l'année 1952, une simple tesselle, forme abstraite s'il en est, devient une pomme, tandis que le jaillissement vertical des petits pavés de couleur évoque soudain un bouquet de fleurs.

Dans le renouvellement, Staël reste fidèle à lui-même: à cette exigence de faire de la peinture un acte de recherche, sans cesse animé par la métamorphose.

Suite de l'exposition au rez-de-chaussée (salle 6)



Wifi

Trois Pommes en gris, Paris, 1952

Huile sur toile

Paris, collection particulière/courtesy galerie Berès, Paris

Certains tableaux de 1952, et en particulier ces *Trois Pommes en gris*, permettent de comprendre comment Nicolas de Staël parvient à concilier exigence de renouvellement et continuité profonde. L'artiste reprend ici le vocabulaire formel des tesselles, ces éléments de mosaïque tendant vers le carré qui, tout au long de l'année précédente, servaient à engendrer des compositions abstraites. Désormais, le motif abstrait permet d'évoquer le monde sensible : individualisée, la tesselle se mue en pomme, tandis que le tableau devient nature morte.

Composition, Paris, 1951

Huile sur toile

Collection particulière

Dans cette *Composition*, une forme centrale se dresse, monumentale, sur un fond ouvert et aérien. Ici règnent les pavés colorés. Disjoints, ces éléments rappelant les tesselles de mosaïque semblent propices à l'expression de la « matière en mouvement ». À sa sœur Olga, Staël écrit en août 1951 : « C'est l'axe qui est le plus important, la volonté, l'architecture. Il faut que tout cela monte bien, simple, coordonné, Dieu que c'est difficile, la vie ! »

Composition fond blanc, Paris, 1951

Huile sur Isorel

Collection particulière

Au plaisir de construire répond la nécessité de défaire : non pas de détruire, mais de remettre en jeu les éléments du tableau, afin de conquérir de nouveaux accords, de nouveaux équilibres, de nouvelles lumières. C'est cela que cherche Staël dans cette *Composition fond blanc*. Ce tableau est un envol, une respiration. Le peintre fait voler en éclats les tesselles bien ordonnées des compositions précédentes. En novembre 1951, il écrit : « Je pense pouvoir évoluer, Dieu sait comment, vers plus de clarté en peinture. »

Le spectacle du monde

1952

6

Le 26 mars 1952, Staël et sa femme Françoise assistent, en nocturne, au match de football France-Suède, au Parc des Princes. Fasciné par ce spectacle, le peintre entreprend une série de travaux sur ce thème, avant de se lancer dans une immense toile de 2 mètres sur 3,5. Dans ce tableau aux dimensions héroïques, il reprend le vocabulaire de ses paysages d'Île-de-France, comme si ces derniers trouvaient là leur destin monumental. C'est le spectacle du monde qui fascine Staël : il peint en observateur passionné, recevant sans cesse de nouvelles sensations visuelles, tactiles et auditives. En 1951, déjà, il déclarait : « l'individu que je suis est fait de toutes les impressions reçues du monde extérieur depuis et avant ma naissance... les choses communiquent constamment avec l'artiste pendant qu'il peint, c'est tout ce que j'en sais ».

Ici, lutte des formes et combat des joueurs se confondent absolument. À René Char, Staël écrit en avril : « Entre ciel et terre, sur l'herbe rouge ou bleue, une tonne de muscles voltige en plein oubli de soi [...]. Quelle joie ! René, quelle joie ! »

Exposé au Salon de mai, le tableau fait sensation, et divise la critique par sa façon de s'affranchir des frontières entre abstraction et figuration.



Wifi

Parc des Princes, Paris, 1952

Huile sur toile

Collection particulière

Le 26 mars 1952, Staël et sa femme Françoise assistent au match de football France-Suède, au Parc des Princes. C'est l'une des premières fois, en France, qu'un match se joue en nocturne, offrant aux spectateurs de l'époque une toute nouvelle expérience visuelle. Conquis par ce spectacle, le peintre en restitue le ciel noir opaque, la pelouse vert vif et déploie, à gauche, un grand lé de peinture blanche qui évoque la puissance des projecteurs électriques éclairant le stade. Au centre de la toile, des masses de couleurs en mouvement se poursuivent et s'entrechoquent, traduisant le dynamisme des joueurs aux tenues bleu-blanc-rouge.



Paysage, peint sur le motif, 1952

Huile sur carton

Collection particulière/Courtesy Applicat-Prazan, Paris

En 1952, Nicolas de Staël peint des dizaines de paysages de tout petit format, la plupart du temps sur un support de carton. Leur taille modeste comme leur légèreté sont propices au travail en extérieur, face au motif. Dans ces œuvres qui sont autant de variations sur sa sensibilité au monde, on sent le peintre au travail : le carton tenu dans la main, la boîte de couleurs ouverte à côté de lui, l'observation du paysage, la vitesse d'exécution, la capacité à dépasser l'émotion première pour aller vers une synthèse plastique. Véritables laboratoires du peintre, ces petits paysages disent quelque chose d'essentiel : la jubilation de faire de la peinture.

Un an dans le paysage

1952

7

En 1952, les références au monde sensible deviennent explicites. Staël élargit alors son champ visuel, sortant de l'atelier pour s'adonner au paysage et travailler en plein air, sur le motif. Entre joie et urgence, « des couleurs plein les mains à ciel ouvert », il peint plus de 240 œuvres. La majorité sont des petits ou moyens formats sur carton, travaillés directement face au paysage, en Île-de-France, en Normandie et dans le Midi.

Chaque lieu, chaque région engendre ses propres impressions et ses manières de faire. À Mantes-la-Jolie ou Gentilly, l'art de Staël atteint un équilibre entre observation et abstraction. Au Lavandou, il peint sur la plage et s'émerveille de la lumière « vorace » et « fulgurante » du Sud, qui lui procure des sensations nouvelles : « À force d'être bleue, la mer devient rouge. » En Normandie, ses paysages se font plus atmosphériques et traduisent les subtiles nuances de la mer et du ciel.



Wifi

Le Lavandou, peint sur le motif, 1952

Huile sur carton

Collection particulière

Peints sur les rives de la Méditerranée, ces petits cartons évoquant baigneurs, parasols et bords de mer restent pour Staël des « études » pour des « tableaux à faire » plus tard, dans son atelier parisien. Car il lui faut du « recul » : « Une peinture conçue, faite dehors mais exécutée seule à seul à l'atelier aura toujours plus de concision », explique-t-il. Des exceptions restent toutefois possibles : « Il se peut quand même que, sur une centaine d'études, il y en ait qui frapperont dans le mille, mais je n'en sais rien maintenant. »

Mer et nuages, Paris, 1953

Huile sur toile

Collection privée/courtesy Applicat-Prazan, Paris

Chaque changement de lieu, chaque changement de lumière et de temporalité amène un bouleversement pictural chez Nicolas de Staël. Ça n'est pas qu'une affaire de palette, mais une remise en question plus profonde de sa façon de peindre. En Normandie, entre ciel et mer, le peintre invente un art de l'étendue verticale : les motifs se superposent, les uns au-dessus des autres, jusqu'à faire tableau. Même si le format demeure modeste, quelque chose de monumental commence à s'imposer, un désir de grand format né de la rencontre avec le paysage.

Lumières du Sud

1953

8

« Tous les départs sont merveilleux pour le travail », écrit Staël en mai 1953. Sur le conseil de René Char, cet été-là, le peintre et sa famille s'installent à Lagnes, un village proche d'Avignon. Ce séjour en Provence engendre deux chocs : celui de la lumière éclatante, et celui de la rencontre avec une jeune femme, Jeanne Polge. Pour décrire ce double coup de foudre, le peintre écrit à Char : « Quelle fille, la terre en tremble d'émoi, quelle cadence unique dans l'ordre souverain. Là-haut au cabanon chaque mouvement de pierre, chaque brin d'herbe vacillait [...] à son pas. Quel lieu, quelle fille. » Une liaison passionnelle se noue à partir de l'automne.

Le peintre, dont la palette devient éclatante comme la lumière méridionale, multiplie les sujets d'atelier : portrait de sa fille Anne, « nus dans les nuages », natures mortes. Il renoue également avec la peinture de paysage, décrivant la Provence comme « le paradis, tout simplement, avec des horizons sans limites ». Il rêve de transformer en un point fixe ce qui ne sera qu'une halte entre deux départs et, en novembre 1953, achète une demeure austère et délabrée à Ménerbes : Le Castelet.

Suite de l'exposition au premier étage (salle 9)



Wifi

Arbre rouge, Provence, 1953

Huile sur toile

Collection particulière

En Provence, comme au Maroc auparavant, Staël éprouve ce choc de la lumière qui est l'origine même de sa quête picturale. Ce tableau violemment contrasté témoigne de son éblouissement physique et psychique. L'intensité chromatique résulte d'un choc rétinien tandis que le choix de la couleur – ce rouge sang – indique un besoin de s'affranchir de la simple imitation, pour rendre compte de sa vision. Staël peint tout autant ce qui est devant lui que ce qu'il voit en lui.

Femme assise, Ménerbes, 1953

Huile sur toile

Collection particulière

Staël regarde l'art du musée autant qu'il regarde le monde, sa connaissance intime de l'histoire de son art nourrissant sans cesse sa pratique. Cette *Femme assise* reprend, en inversant sa composition, la *Diane au bain de Watteau*, qu'il a vue au Louvre. Hommage à celui dont il disait, en 1947, qu'il n'existait pas meilleur que lui « pigmentairement parlant », et qu'il avait « la plus belle pâte du monde ». Mais aussi manière de se mesurer aux maîtres, afin, à son tour, de devenir un grand peintre s'inscrivant dans une longue tradition.

Portrait d'Anne, Lagnes, 1953

Huile sur toile

Colmar, musée Unterlinden

Achat, 1976

Douze ans après avoir peint Jeannine, Nicolas de Staël fait, à Lagnes, le portrait d'Anne, leur fille. Avec ce retour à la figure, on mesure le chemin parcouru. Loin du classicisme mélancolique du portrait de Jeannine, ce tableau reformule la lutte à l'œuvre dans les figures de footballeurs. La jeune Anne, qui a alors 11 ans, prend, dans la vision de son père, l'allure d'un personnage hiératique, faite de masses colorées à peine jointes, dont la matière semble animée par un combat sans répit.



1953-1954

En août 1953, Nicolas de Staël, qui s'est acheté une camionnette, embarque sa famille dans un voyage en Italie, direction la Sicile. Il y a là sa femme Françoise, enceinte de Gustave, ses enfants, Anne, Laurence et Jérôme, mais aussi Jeanne Polge et Ciska Grillet, une amie de René Char.

En Sicile, il dessine au feutre les ruines antiques d'Agrigente et Syracuse: « À part la nage dans toutes les mers, je ne fais rien, sinon quelques croquis », écrit-il alors. La peinture viendra plus tard, comme en écho différé à cette expérience vécue. En 1951, déjà, il affirmait: « On ne peint jamais ce qu'on voit ou croit voir, on peint à mille vibrations le coup reçu. » C'est donc en Provence, où il retourne seul, après ce voyage, que Staël peint ses tableaux siciliens.

À Jacques Dubourg, son marchand parisien, il confie: « Aussi atroce que soit la solitude, je la tiendrai parce qu'il [me faut] *prendre une distance* que je n'ai plus à Paris aujourd'hui et que je veux pour demain. » Les paysages d'Agrigente et Syracuse sont le fruit de cette mise à distance. Radicalisation de la palette et des contrastes, construction réduite à l'élémentaire, couleurs éclatantes: Staël invente *son* paysage.



Agrigente, Ménerbes, 1954

Huile sur toile

Collection privée/courtesy Applicat-Prazan, Paris

Des plages jaunes, orange et roses convergent vers un point de fuite unique, sous un implacable ciel violet. Le paysage est une synthèse : Staël s'extrait de l'impression première, pour ne conserver que l'essentiel – quelques lignes de force, et la lumière écrasante de la Sicile. L'artiste retravaille librement la perspective monofocale établie à la Renaissance, revisite la construction classique de l'image peinte. Au centre de la toile, un empâtement informe, énigmatique, véritable explosion colorée, vient perturber le strict ordonnancement de la composition.

Agrigente, Ménerbes, 1953-1954

Huile sur toile

Suisse, collection particulière

Les *Agrigente* sont un point culminant et un tournant dans la pratique du peintre. Staël y porte jusqu'à l'incandescence son affrontement avec la lumière, engendrant des accords chromatiques inédits. C'est l'éblouissement qui se dit là, dans ces couleurs solaires. Mais cette intensité va de pair avec une nouvelle façon de peindre, plus fine et plus économe. Ici, Staël a d'abord esquissé l'armature de sa composition – ces quelques traits que l'on devine encore –, avant de venir étaler ses plages de couleurs jaunes, orange et vertes. Certaines zones, enfin, ont été laissées en réserve, non peintes – évolution radicale pour ce peintre jusqu'alors salué pour ses effets de matière dense et épaisse. Cette réduction est une ouverture, comme un accès, enfin, à la profondeur.



Économie de la ligne

1954

10

En cette année 1954, faite de voyages et de haltes, le dialogue entre dessin et peinture est à son comble. Une même décision, une même recherche de la synthèse, une même économie de moyens règne dans les aplats colorés comme dans la vitesse du feutre. Staël dessine beaucoup, concevant des séries afin, par la répétition, d'aller au plus près de la structure d'un motif : bateau, fruit, arbre... L'artiste va vers l'épure, donnant davantage de présence au blanc du papier, tandis que son trait se fait de plus en plus économe.

Désormais, une ligne suffit à instaurer la forme et à faire naître l'espace. Nul besoin de s'égarer dans les détails lorsqu'une ligne, tendue tel un nerf, prend vie le temps d'un geste bref. Toujours, Staël dessinera en même temps qu'il peindra, comme s'il lui fallait explorer en même temps l'abréviation du dessin et l'abondance d'une peinture où formes, couleurs et lumières ne cessent de s'allier.



Wifi

Sur la route

1954

11

L'année 1954 est marquée par de constants déplacements : toujours à la recherche de sensations nouvelles, Staël se remet en route. Alors qu'il vient d'emménager à Ménerbes, son quotidien est rythmé de diverses incursions à Uzès, à Marseille, ou encore à Martigues, sur les bords de l'étang de Berre, comme autant de détours propres à engendrer dessins et tableaux. Il retourne aussi rue Gauguet : « J'ai commencé à travailler dans le Midi, écrit-il, mais je viens à mon atelier de Paris régulièrement, cela me change de lumière et renouvelle un peu la conception des choses. » Il dessine alors sur les bords de Seine, et peint des paysages parisiens. Il séjourne également quelque temps au bord de la mer du Nord, dessinant sur le motif avant de peindre plusieurs tableaux évoquant le phare de Gravelines ou la plage de Calais.

Staël travaille « plus que jamais » : l'exposition chez Paul Rosenberg à New York en février 1954 est un succès, et l'artiste prépare pour juin une nouvelle exposition parisienne chez Jacques Dubourg, la première depuis trois ans. Dans cette urgence, sa peinture s'allège, renonçant à l'épaisseur au profit de la fluidité.



Wifi

Les Martigues, Ménerbes, 1954

Huile sur toile

Kunst Museum Winterthur

Don de la Fondation Volkart, 2009

En 1954, Nicolas de Staël accède à une spatialité nouvelle. Aux tableaux maçonnes des débuts, clos tels des murs, succèdent des œuvres ouvertes sur la profondeur et l'étendue, où l'artiste déploie de grandes plages monochromes. L'accès à cette autre dimension passe par un changement d'instrument. L'artiste délaisse le couteau à palette pour le pinceau ou la gaze de coton, étalant ses couleurs de manière plus fluide. Après les *Agrigente*, il poursuit et accentue sa recherche sur la couleur-lumière : ici, une vaste étendue d'eau peinte dans un orange chaud s'allume sous les mâts des bateaux dont les silhouettes se détachent sur un ciel sombre, peut-être nocturne.

Trois poires, Paris, 1954

Huile sur toile

Collection particulière

Parfois, trois fois rien suffit: le tableau se fait leçon d'économie picturale. Quelques fragments de traits esquissés pour instaurer l'espace et la forme, et puis la couleur, gris-bleu, gris-vert, gris-beige. Pas de contrastes, uniquement des nuances, dans le ton, dans le geste, dans la qualité de la touche. Nicolas de Staël, l'homme du *Parc des Princes* et de la peinture comme un combat, sait aussi être un peintre de la délicatesse: de l'art comme recherche musicale des intervalles, et du silence.

Antibes

1954-1955

12

En septembre 1954, pour se rapprocher de Jeanne Polge, Nicolas de Staël s'installe seul dans une maison sur les remparts d'Antibes, face à la mer. La vie s'organise autour de son atelier et de sa liaison passionnelle, bouleversante. Alors que Jeanne prend peu à peu ses distances, Staël travaille avec acharnement: « Les tableaux foncent, écrit-il, il faudra bien leur donner tout ce que j'ai, le reste m'est odieux à présent. »

Cherchant la fluidité et la transparence, le peintre utilise du coton et des tampons de gaze pour étaler la couleur. Marines et natures mortes se succèdent, Staël peignant alternativement les bateaux zébrant la Méditerranée ou les objets de l'atelier. Ses tableaux accueillent la vie – sa quotidienneté, son intimité, son immensité. Si l'homme privé est désespéré par un amour impossible, l'artiste demeure, dans sa peinture, intact malgré tout. Les tableaux d'Antibes témoignent de la permanence de son émerveillement devant le monde.

Le 16 mars 1955, Staël se tue en se jetant du toit-terrasse de son atelier, laissant derrière lui de nombreux tableaux en cours. Dans la lettre qu'il laisse à son marchand, Jacques Dubourg, il écrit: « Je n'ai pas la force de parachever mes tableaux. »

Suite et fin de l'exposition au deuxième étage (film)



Wifi

Marine la nuit, Antibes, 1954

Huile sur toile

Collection particulière

Nicolas de Staël n'a eu de cesse de faire de son art une pratique aventureuse, ouverte à l'invention et au risque. Dans cette marine, sujet tant de fois affronté par le peintre, il aborde le motif du bateau de façon nouvelle. Travaillé en masses colorées bleu-vert, sous lesquelles se nichent des roses orangés, le navire est à la limite de la dislocation, comme si la nuit s'emparait de lui. Comme si, plus encore, le travail d'étalement de la couleur, cette recherche d'une qualité picturale particulière, venait l'emporter sur la construction de la forme.

Nu couché bleu, Antibes, 1955

Huile sur toile

Collection particulière

Si Staël fit parfois appel à des modèles, le nu demeure indissociable de sa rencontre avec Jeanne Polge, en Provence, en 1953. Ce choc amoureux mêle une double fascination pour le paysage du Midi et pour la femme rencontrée. Le peintre reprend ici l'ancienne tradition picturale du nu couché, tout en portant à son comble la fusion femme-paysage. Jeanne est là, pur bloc de présence énigmatique, sur lequel un homme viendra butter.

Le Saladier, Antibes, 1954

Huile sur toile

Collection particulière

Jaillissant dans le geste du peintre, le coup de pinceau coïncide ici avec la forme elle-même, celle d'une feuille de salade. Dans ce tableau, Staël conjugue ambition picturale et émerveillement devant la vie la plus triviale. Il est le peintre des choses, de l'enchantement qu'elles procurent à qui sait vraiment les regarder. Il est aussi ce chercheur inlassable qui, s'affrontant à un genre aussi classique et codifié que la nature morte, parvient à donner présence, densité et fraîcheur à ce qu'il peint.

Les Mouettes, Antibes, 1955

Huile sur toile

Collection particulière

Les Mouettes est un des derniers grands paysages de Staël, et il s'agit sans doute d'un de ses tableaux les plus libres. Des mouettes, contemplées de dos, s'envolent dans la profondeur du ciel qui est aussi celle de la peinture. Nous sommes à la fois derrière et avec elles, emportés dans cet élan, happés par cet espace enfin ouvert. En 1949, déjà, l'artiste confiait à son ami Pierre Lecuire : « L'espace pictural est un mur mais tous les oiseaux du monde y volent librement. »



Coin d'atelier fond bleu, 1955

Huile sur toile

Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

Dation, 2014

À Antibes, Staël trouve une maison où demeurer et travailler, sur les remparts, face à la mer. Aux paysages que lui inspire cette immensité ainsi offerte, répondent des natures mortes, et un ensemble d'*Ateliers* dédiés à cet endroit où toute sa vie se condense désormais. Ces œuvres attestent, si besoin, de l'ambition intacte d'un artiste qui tente, par la peinture, de se créer un monde habitable: un monde pictural où, par la couleur et la lumière, un lieu s'ouvre, un lieu où il est possible de se tenir, de s'émerveiller devant les formes qui naissent, et de vivre encore.