

Celui qui ne peignait plus les lointain bleus

Vanber a peint les paysages où il vivait, les lieux où il était.* Donc, devant nous, Crest et sa campagne. Et encore les villages d'Aouste et d'Eurre.

Ces images, il les a peintes d'après nature, sur le motif. Un artiste de grand air pourrait-on dire. Aux aguets, dehors, comme face à un spectacle : le village, la maison, la montagne. Un véritable face à face. Adversaires nourriciers et éprouvant à la fois. Alors s'installent de curieux rapports, une sorte de dialogue, une constante conversation dont le sujet essentiel est la forme possible de la « picturalité » de ces paysages.

À l'opposé d'autres peintres abstraits, plus intransigeants, Vanber n'a jamais pensé que l'art se suffisait à lui-même, qu'il n'avait nul besoin de modèle. Matisse ne disait-il pas : « On ne peut se passer de la nature, on reçoit tout d'elle ».

Le peintre est dans le paysage, il le regarde, mais ne l'imité pas, la vraisemblance n'a plus grande valeur ; il interroge la nature « les brosses à la main », se laisse pénétrer par les formes, les rythmes et les couleurs, submerger par une infinité d'impressions et de sensations. « L'entour nous pénètre » (Magnelli).

Pochade : du verbe pocher. Pochoir, une autre activité de l'artiste déjà évoquée.

Ses œuvres, pour la plupart, sont des études, des pochades, comme des sortes de croquis en couleur, mais chacune constituant par elle-même un tableau. Rien à voir avec des esquisses préparatoire à une œuvre plus aboutie. Dans leur plus grand nombre, elles sont exécutées sur du papier coloré. Le mi-teinte Canson. La feuille : format raisin 65x50 centimètres ; le demi-raisin, 50x32,5 centimètres. Bleu, vert vif, bleu ou violet sombre, toute une gamme de gris colorés en jaune, ocre, bleu, vert. Peintes à la gouache ou à l'huile, le médium en est toujours fluide ; eau ou essence.

Nous avons relevé dans un autre texte* l'intérêt de Vanber pour les peintres cubistes analytiques et constaté leur influence sur son travail.

Cet ensemble de travaux d'après nature demande une autre réflexion. Il faut rappeler qu'en Occident le tableau n'est pas issu uniquement de la fresque et de la miniature, mais aussi de la mosaïque et de la tapisserie – techniques également pratiquées par l'artiste.

Cette feuille de papier coloré, cette surface peinte, aux couleurs affirmées, est un support de travail ; elle a conservé de la matérialité qu'elle avait au Moyen Age. Si Henri Focillon, à propos des fresques de Saint Savin parle « d'aquarelle murale », on peut certainement dire que ce qui fait l'intérêt du travail de Vanber, c'est la liberté d'exécution « sans crainte et sans remords », c'est la spontanéité sans repentir, car le support ne le permet pas. Et d'une seule couche si possible, « a prima », comme on dit.

Tels les Bourguignons, sur fond sombre ou les Poitevins et Tourangeaux, sur fond clair.

La main trace des lignes ondoyantes, ondulantes, sinueuses, flexueuses. Elle dessine avec une matière fluide, pour parler encore comme les Romains, comme « a fresco », dans l'enduit frais. Elle entraîne avec elle les éléments empruntés à la nature, les relie entre eux ; chargée d'imagination, elle altère le contour de ces formes d'une manière plus ou moins audacieuse.

La main pose les touches qui font vibrer cette matière. C'est l'acte premier du peintre. Plusieurs directions ou une direction, généralement à quarante-cinq degrés, propre à Cézanne qui disait : « La touche doit indiquer le versant des formes ».

Il n'y a pas de lointain bleus.

Les effets de profondeur ont peu d'importance, les enlumineurs nous l'ont appris.

Ainsi dégagé des règles de la perspective, le peintre privilégie la situation du spectateur vis-à-vis de ce qui est peint et compose bien souvent l'image sur un axe vertical – élément architectural, élément naturel : tour, églises, arbres – d'où partent des horizontales, mais aussi vers le haut et vers le bas des droites.

L'artiste ne construit pas systématiquement cet espace, il est plus intéressé par l'occupation de la feuille de haut en bas avec des « éléments plastiques » issus du réel et animés de multiples modulations qui peuvent être réduites au signe pur. Bellini, un des plus grands paysagistes de toute l'histoire, ne pratiquait pas autrement. « L'air proche de la terre et de l'horizon est d'un bleu pâle, l'air qui en est éloigné, d'un bleu foncé ». Léonard de Vinci.

Dans l'espace de la feuille, de cette feuille colorée qui ne saurait exprimer toute profondeur, Vanber réunit un ensemble de formes, de couleurs conçues au préalable dans sa pensée. Son propre espace mental. L'expérience visuelle accumulée donne force et puissance à la structure picturale du paysage qui

peut devenir sculptural – plutôt que géométrique – révélant ou suggérant les volumes essentiels et primordiaux.

Toujours la feuille colorée.

Elle apparaît en plusieurs lieux de la peinture, notamment sur les bords, et lorsque la couleur est sombre elle dessine un cadre irrégulier. Des arbres le renforcent parfois. Impossible de ne pas évoquer à nouveau les enlumineurs gothiques et leurs lettrines historiées et paysagées.

Un autre regard sur l'œuvre de Vanber.

Un autre approche a tenté de montrer des affinités insoupçonnées entre l'art de Moyen Age et ces images contemporaines.

Devant nous une peinture joyeuse, gaie, réalisée d'après nature en toute liberté, retrouvant ses origines

La peinture pure. L'acte de peindre pour lui-même, avec un immense plaisir.

Cet attachement au réel, présent dans toute l'œuvre sous d'autres formes, a constamment nourri, sans transposition, les recherches abstraites.

Là, où Vanber nous a suggéré d'étonnants vertiges.

- Il aurait pu dire « je peins donc je suis »
- « Quelques notes sur l'œuvre d'un peintre absent » J.Clerc. Catalogue Vanber. Éditions Musée de Valence.

Jacques Clerc. Septembre 1999.