PIERRE SAINT PAUL

Texte de Hubert Nyssen
Edition d'Alain Barthélemy

Né le 17 juillet 1926
à Castelnau-Magnoac (H.P.)

De 1945 à 1950, atelier d'architecture, Beaux-Arts de Toulouse.

De 1950 à 1960, étude des techniques de la fresque, de la mosaïque, de la tapisserie.

A partir de 1960, se consacre entièrement à la peinture.

PIERRE SAINT PAUL

Publié avec le concours de la galerie de Cinarca à l'occasion de la Foire Internationale d'Art Contemporain à Paris au Grand Palais/octobre 1978.

© Galerie de Cinarca 1978

PIERRE SAINT PAUL

Texte de Hubert Nyssen
Edition d'Alain Barthélemy

Elucider l'interrogation que propose la peinture de Pierre Saint Paul ? En quelque sorte, dire le voir ? Mais c'est oublier que les mots jamais ne renvoient à la totalité de l'événement qui les a suscités et c'est négliger l'ombre qu'ils portent sur ce qu'ils nomment. Et puis dans la mesure où, à travers les mots, on ne cherche qu'une identification, c'est aussi se priver de leurs prouesses. Car, à l'appel de certaines représentations, les mots se lèvent et foisonnant s'assemblent selon des lois dont nous ne sommes pas maîtres.

Une expérience est donc ici tentée : au commentaire à caractère épistémologique est substitué un glossaire de mots qui se sont énoncés devant les toiles et les dessins de Pierre Saint Paul. Au-delà des inconvénients qu'elle présente, cette manière offre peut-être un avantage : elle laisse à chacun le soin d'élaborer son propre commentaire.

ABSENCE. L'absence ici s'énonce d'emblée. Elle occupe même dans l'œuvre une place considérable. Allusions et rumeurs sans cesse évoquent un lieu qui serait à la fois l'origine et l'aboutissement du projet.

AGE. Il faut dès lors en prendre son parti : dans les représentations sans commencement ni fin, l'âge est incalculable, et vaine toute tentative de datation, même par des voies détournées.

AGRESSIVITÉ. Evidente est l'agressivité dans le projet. Elle s'expliquerait déjà par l'exaspération du peintre devant la mutité de l'absolu.

AIRE. L'aire ici paraît circonscrire et l'espace et le temps. Mais les retient-elle ? On la dirait plutôt traversée par eux...

AISANCE. Quand un créateur se défie si farouchement de l'aisance, il y a fort à parier que l'achèvement d'une œuvre lui paraisse imposture.

ALÉATOIRE. Tout est aléatoire avant la mort. Encore fallait-il, comme ici, en convenir !

ALLITÉRATION. La répétition d'un même plissé (à la manière d'une allitération) dans un tissu vivant traduit l'angoisse provoquée par les constrictions de l'espace.

AMOUR. Comment concevoir un lieu où l'amour aurait pour essentielle fonction de retrousser les apparences ? L'hypothèse cesse d'être absurde dès lors qu'on entre ici.

AMPUTATION. Elle ne consiste pas à enlever les parties malvenues mais au contraire les morceaux de bravoure. Et la section a toujours ici la netteté d'une coupe histologique.

ANALOGIE. Parce que le mot et ses résonances s'y prêtent, on nommera analogies les représentations que l'œuvre suggère parfois pour se débarrasser de regards intrus.

ANGOISSE. Elle monte au moment où nous nous sentons appelés à une célébration dont le sens ultime nous échappe. L'incertitude dans laquelle le peintre lui-même se trouve multiplie cette angoisse.

ARCHE. Quelque part ici s'énonce un avertissement : malheur à qui passera sous l'arche de nos désirs !

ARCHÉOLOGIE. Tentative d'appréhender la forme en puissance qui a précédé la forme accomplie. Cette tentative est illusoire. Elle nous est suggérée par des enfouissements que nous prenons pour des fouilles.

ARCHITECTURE. Elle s'esquisse peut-être à l'apparition d'un chapiteau ou d'une dalle mais elle s'affirme surtout dans la discrète armature que l'on dirait conçue pour résister à d'imminents séismes. Reste à préciser que cette architecture est, au double sens du terme, contrainte.

ARITHMÉTIQUE. Subvertie, l'arithmétique ne sert-elle pas ici à chercher de nouveaux ordres dans le désordre des nombres ?

ASCÈSE. Elle consiste, dans pareille entreprise, à refouler la tentation permanente de la métaphore, à en déjouer les pièges multiples. Chaque toile lui doit en particulier de n'avoir pas d'intitulé.

ATTENTE. C'est le moment où nous nous demandons qui fera le premier pas : l'œuvre ou nous.

AUTEL. Cela est visible : après l'effondrement provoqué par l'érosion souterraine, l'autel demeure pour rappeler le niveau primitif du monde.

AVEUGLE. Imaginez une scène à l'italienne, disait l'une à l'autre qui tenait à la main un jonc blanc. Et représentez-vous de longs voiles noirs qui,tombant de la corniche, occultent cette scène. Mais le vent parfois écarte les voiles et l'on entrevoit alors les éléments d'un décor que je vais maintenant vous décrire. Figurez-vous d'abord une muraille et une tour...

Avec son langage mesuré, ses phrases sans ornements et des mots de stricte observance, celle qui parlait avait institué un lieu médian entre ce qu'elle voyait et ce que l'autre, qui ne voyait pas, pouvait imaginer, se représenter, se figurer...

C'était à Aix en Provence, dans la cour de l'Archevêché, l'été dernier, avant la représentation d'*Alcina*. Et maintenant ici, pour un instant, fermer les yeux, se faire aveugle afin de voir cette œuvre telle que les mots d'un autre la décrivent. Plus rien n'est reconnaissable...

BAROQUE. Rien n'est à proprement parler baroque dans cette œuvre sinon — mais c'est essentiel — la jouissance et la douleur des formes en révolte contre le géométral.

CACHER. Les choses occupent soudain dans l'espace et dans le temps une place à laquelle nous n'étions pas habitués. Voilà pourquoi on est tenté de croire qu'elles se cachent.

CARAPACE. Souvent, dirait-on, l'œuvre nous parle du fond d'une carapace. Mais il est impossible de savoir si cette carapace, elle l'a sécrétée ou en est prisonnière.

CHAIR. L'envie, en regardant, de nommer chair, donc de prendre pour chair, toute substance émotive et réversible.

CHANT. Trop souvent oublié et si remarquablement affirmé dans cette œuvre : le chant est la face étroite du monde représenté.

CHAOS. Seules des œuvres comme celle-ci peuvent nous ouvrir les yeux sur les promesses fallacieuses du chaos initial.

CICATRICE. Ici et là des cicatrices attestent une présence à jamais ensevelie, un savoir enfoui, une sensualité étouffée.

COLÈRE. A la silencieuse colère des formes assignées correspond la colère flamboyante des lignes...

COMMUNION. La soudaine et nécessaire immobilité des éléments dans une toile ou un dessin.

CONCERT. Il convient d'admirer avec quelle intelligence de leurs propres nécessités, les œuvres par leur concert se protègent des interprétations qui tendent à les désagréger.

CONTEMPLATIF. Il faut avoir l'étoffe d'un contemplatif pour éterniser avec autant de patience, toile après toile, dessin après dessin, la lente métamorphose d'un paysage mental. Et nous qui contemplons, avons-nous l'étoffe du contemplatif ?

CONVERGENCE. Appeler convergence la dérive des œuvres qui tendent vers un point indéfini où, toutes ensemble, un jour elles n'en formeront plus qu'une.

CORPS. L'assomption du corps, c'est ce que nous aimerions si souvent faire avouer à la toile, au dessin, et à quoi toujours ils se dérobent.

CRI. Ce cri que l'on entend parfois, ce n'est qu'un tressaillement du silence.

CRUAUTÉ. Plus une toile paraît aboutie, plus elle est cruelle. Tout se passe comme si, devant elle, nous prenions soudain conscience de notre inachèvement.

CYCLE. Au vieux sens littéraire du mot, l'œuvre ici se déroule comme un cycle au thème itératif.

DÉCHIRURE. C'est par facilité que nous appelons déchirures, trouées, failles, les incisions où, simultanément, des formes s'anéantissent et d'autres naissent.

DÉCOUVERTE. L'apparente liberté de découvrir n'est en réalité que soumission à des exigences venues de l'au-delà, derrière les apparences. A l'image d'un univers exploré, l'œuvre nous incite donc à substituer celle d'un horizon dévorant.

DÉLIRE. Ne prétendons pas délirant (ce serait trop commode) un monde qui ne ressemble plus au nôtre ou... commence à trop y ressembler !

DEMEURE. Méfions-nous ! Ce qui ressemble ici à une demeure est sans doute, par excellence, le lieu inhabitable.

DÉMON. Inconscient subversif dont les formes, par leur pureté, invitent à ne pas se méfier.

DERNIER. Au moment où la main y portera le dernier trait, pourquoi l' œuvre ne révélerait-elle pas, soudain, un sens irrémédiable que nul ne se serait avisé de pressentir ? Après tout, il suffit parfois d'un mot pour illuminer la nuit d'un texte...

DÉROBER. Dérober comme prendre, soustraire et par conséquent empêcher de voir ? Ou comme dépouiller, dénuder et dès lors donner pleinement à voir ? Ambiguïté du geste...

DÉSIR. C'est le désir qui joue et qui *se* joue ici, entre clair et obscur. Il n'est pas un passage mais un enjeu. Que le désir s'éteigne, et de cendres la mort couvrira le monde.

DIMENSION. La plus aléatoire des données de l'œuvre.

DIRE. Ce n'est jamais qu'un grand besoin de faire. D'où le caractère trouble de tout commentaire.

DISTANCE. Est distance, l'infini qui nous sépare de l'œuvre quand nous entrons dans son univers.

DOUTE. Les pierres de quelques temples ne tiennent manifestement que par le ciment du doute.

ÉCHANGE. Et que sommes-nous disposés à offrir à l'œuvre, en échange de ce qu'elle nous donne ?

ÉCORCHÉ. Toute la vision sur laquelle cette œuvre se fonde est la vision d'un monde méticuleusement écorché, déjà.

ÉCRITURE. Ici et peut-être ailleurs, définir l'écriture comme une tentative de faufiler (ou surfiler) ? Comme si l'œuvre risquait de se désassembler.

ÉLOGE. Qu'on le sache ! N'est pas éloge le discours qui enrobe les formes mais le silence qui les accueille.

ÉLOQUENCE. Cette œuvre n'est pas vraiment éloquente : les formes n'ont ni le verbe haut ni la parole facile. La véritable éloquence, en fait, s'éploie aux confins invisibles du tableau, et elle est inaudible.

EMBLÈME. On trouve ici et là un emblème, un blason. Ni sang ni sève ne les irriguent plus. Les corps depuis longtemps ont déserté ces armures vaines.

ENCLAVE. Dans la géologie de l'œuvre, l'enclave désignerait le noyau d'une jouissance inadmissible ailleurs.

ENTRAVE. Observons-le... chacune des œuvres cherche manifestement à se libérer des entraves de son propre projet.

ENVERS. Comme elle est prétentieuse, l'impression de pouvoir imaginer l'envers des formes ! De toute manière, envers ou revers, ce n'est jamais que le bon vouloir de la lumière.

ÉROSION. Il n'est pas surprenant que dans érosion on entende éros. La lente dégradation par laquelle la forme se détache de son modèle pour s'élever vers l'absolu s'apparente à une forme d'amour, à une manière de faire l'amour.

ESPACE. Mettons fin à un malentendu et appelons espace tout ce qui est extérieur à l'œuvre mais se situe dans sa mouvance et par conséquent lui est propre.

ÉTERNITÉ. Reconnaissons ici que nous parlons d'éternité, par commodité de langage, pour désigner la faible amplitude de notre imagination.

ÉTREINTE. Quelques étreintes font penser précisément à une tentative d'exprimer l'éternité qui se serait fourvoyée dans des organismes éphémères.

ÉVASION. A bien considérer cette œuvre, l'évasion est en réalité l'invasion d'un ailleurs.

EXCAVATION. Souvent ici nous longeons le rivage de grandes excavations faites dans la mémoire collective.

EXIL. Tout ce qui est ici figuré paraît nommé, et dès lors donne l'impression d'un exil définitif.

FIGURATIF. Mais rien n'est moins figuratif que les formes immédiatement identifiées...

FILIGRANE. Empreinte que les formes laissent dans l'espace et qui est en réalité la rémanence de très anciens objets jamais palpés.

FLAMME. Fellation.

FOLIE. La frontière de la folie est constamment visible ici. Mais de quel côté se trouve la folie ?

FORME. Toute forme, dans cette œuvre, s'identifie au paroxysme d'une relation. Amour. Haine. Amour et haine.

FRAGMENTS. Si nous rassemblions les fragments éparpillés, nous serions surpris de constater que la reconstitution excède, comme dans le secret de nous-mêmes, la totalité du fragmenté.

GISANT. D'amples et nobles gisants, répartis dans le paysage et lisses comme des tumuli, nous rappellent que notre mémoire est un salon aux meubles couverts de housses.

GISEMENT. Désignerait le lieu invisible auquel on accède par un interstice ou une lacération de la surface.

GLACIS. Comme s'il redoutait que nous nous précipitions avec trop d'incompétence dans leur dispositif, le peintre couvre ses toiles d'une espèce de glacis afin qu'elles nous paraissent d'abord inaccessibles.

GROTESQUES. Les figures qui parfois s'imposent dans un cœur de lignes ressemblent à celles des grotesques de tradition médiévale. Leur apparition est toujours subversive.

HORIZON. Lieu où se réfugie ce que l'avant-plan a rejeté : fantasmes, repentirs, contresens, nostalgies...

IDÉOLOGIE. Dans son épaisseur même, cette œuvre est idéologique : aucune forme qui n'y soit partiellement enfouie, étranglée, voilée ou lacérée ; la censure y déploie son faste autant qu'elle se dénonce ; la torture y fait la preuve, par l'absurde, de notre étrange infinitude et le bourreau rampe avec l'idée confuse mais fixe que sa propre libération dépend de la mutilation de l'autre ; l'histoire est éloquente à force d'imaginaire et ailleurs de silence ; la vie est enfouie ou sur le point de l'être, la mort étale... Mais il est probable que cette idéologie s'exprime par un jeu de références qui demeurent incompréhensibles aux amateurs d'esthétique.

IMAGE. A l'idée communément admise que l'image est une représentation propitiatoire du monde, ici s'oppose l'idée que ce monde a pris modèle sur des images immémoriales.

IMPASSE. Evidence ici constamment représentée.

IMPULSION. Triompherait-elle de ses impulsions contradictoires, cette peinture perdrait aussitôt l'indéfinissable ascendant qu'elle exerce...

INAUGURAL. Une promesse inaugurale traverse cette œuvre de part en part. Comme si, d'un instant à l'autre, quelque chose allait être délivré des voiles qui le recouvrent.

JOUISSANCE. Cela s'est dit : la jouissance, c'est "jouir du sens". Ici, pareillement, la jouissance est une manière qu'ont les formes de s'appréhender elles-mêmes.

LANGAGE. Il est intéressant de le noter : sur cette œuvre, les réactions s'organisent très vite dans un langage qui se croit dominant quand il est déjà dominé.

LUMIÈRE. Quelle est cette lumière ? demande-t-on. Et il n'est d'autre réponse que celle-ci : l'incandescence venue des interstices obscurs.

MADRÉPORE. Le simple plaisir — pour la beauté du mot — d'appeler madrépore toute substance que cette lumière traverse.

MAGIE. Le caractère magique de l'œuvre tient au savoir qu'elle possède et ne partage pas avec n'importe qui.

MARÉE. Un mécanisme comparable à celui des marées fait apparaître l'œuvre tantôt proche, tantôt lointaine. Et nul, pas même le peintre, n'expliquera ce phénomène advenu sans calcul. A quel système qui nous dépasse l'œuvre s'est-elle raccordée ?

MATRICE. La notion de matrice est constamment présente, mais non comme un moule initial... comme une fosse commune.

MÉANDRE. On nomme souvent méandres le droit fil de l'inspiration.

MÉDIATION. Le peintre exerce ici une médiation qui n'est pas justiciable de notre regard. De toute manière, au moment où nous nous exprimons là-dessus, les jeux sont déjà faits.

MER. Infiniment présente, elle n'est jamais visible.

MESURE. Rien n'est démesuré qui comble notre attente.

MIRAGE. Le mirage donne à voir ce que, sans son apparition, on ne verrait jamais. Et chacune des toiles est ici, à sa manière, un mirage...

MÖBIUS. L'unique surface du ruban de Möbius traverse l'œuvre en recréant sans cesse l'illusion janusienne.

MONSTRE. Par l'effet de subversions successives du sens on oublie — mais l'œuvre nous le rappelle — que le monstre est un avatar du prodige.

MORT. La beauté de la mort ici vient de ce qu'elle est présentée comme une parousie.

NAISSANCE. Et d'ailleurs l'idée de naître comme idée de n'être...

NÉCROPOLE. On appellera nécropole cette ville, constamment évoquée dans l'œuvre, dont les habitants se sont confondus avec leurs murs.

NUIT. Les nuits sont manifestement ici les arcs-boutants sans lesquels les jours s'effondreraient.

OBSCÈNE. L'obscénité, dirait-on, nous guette dans la simplicité même. Telle forme innocente est toujours sur le point d'accoucher d'une autre qui la raillerait, la tournerait en dérision.

ORNEMENT. Reconnaître enfin que l'ornement peut, comme ici, fournir un moyen de tourner les interdits.

OUVRIR. Ouvrir, n'est-ce pas commencer à découvrir ?

PAROLE. Souveraine parole est le silencieux accouplement du minéral et du charnel...

PEINTURE. Bref, ce que représente la peinture, ce qu'elle appréhende et ce qu'elle signifie, quoi mieux qu'elle-même pourrait l'exprimer ?

PERSPECTIVE. Une fois de plus, la perspective démontre l'allégeance du regard. Mais ici, cette allégeance n'est pas dissimulée, on ne cherche pas à la faire oublier. Au contraire, elle est l'un des thèmes de l'œuvre.

PRÉMONITION. Et si d'un mot il fallait nommer cette œuvre sans la trahir, *prémonition* ferait le mieux l'affaire. Car l'œuvre ici prévient mais ne préserve rien.

REGARD. A quoi servirait le regard si nous n'avions d'autre ambition que de nous identifier ?

RUMEUR. Il monte de cette œuvre une certaine rumeur et c'est la lente respiration des formes.

SCANDALE. Une telle entreprise à certains paraît scandaleuse parce qu'elle exprime une manière de voir et de prévoir dans laquelle ils ne reçoivent personnellement point de statut.

SENSUEL. Le sensuel, c'est aussi la part de l'œuvre accomplie par celui qui la regarde.

SEXE. Et voici proposée l'indistinction parfaite, l'androgyne beauté du sexe...

SIGNE. L'œuvre abonde en signes. Mais attention... certains sens — et non des moindres — ont commuté !

SONGE. Le songe ici se transforme en espace où se pratiquent des jeux de hasard de la plus haute importance.

SOUDURE. Etrange soudure : la chair et la pierre qui jamais ne renoncent à leur vérité.

TEMPS. Etoffe ductile, tendue entre songe et réalité.

TERREUR. Pourquoi passer sous silence la terreur que déjà nous inspirent certaines des formes encore invisibles, tapies dans les tiroirs du temple et dans les anfractuosités de la chair ?

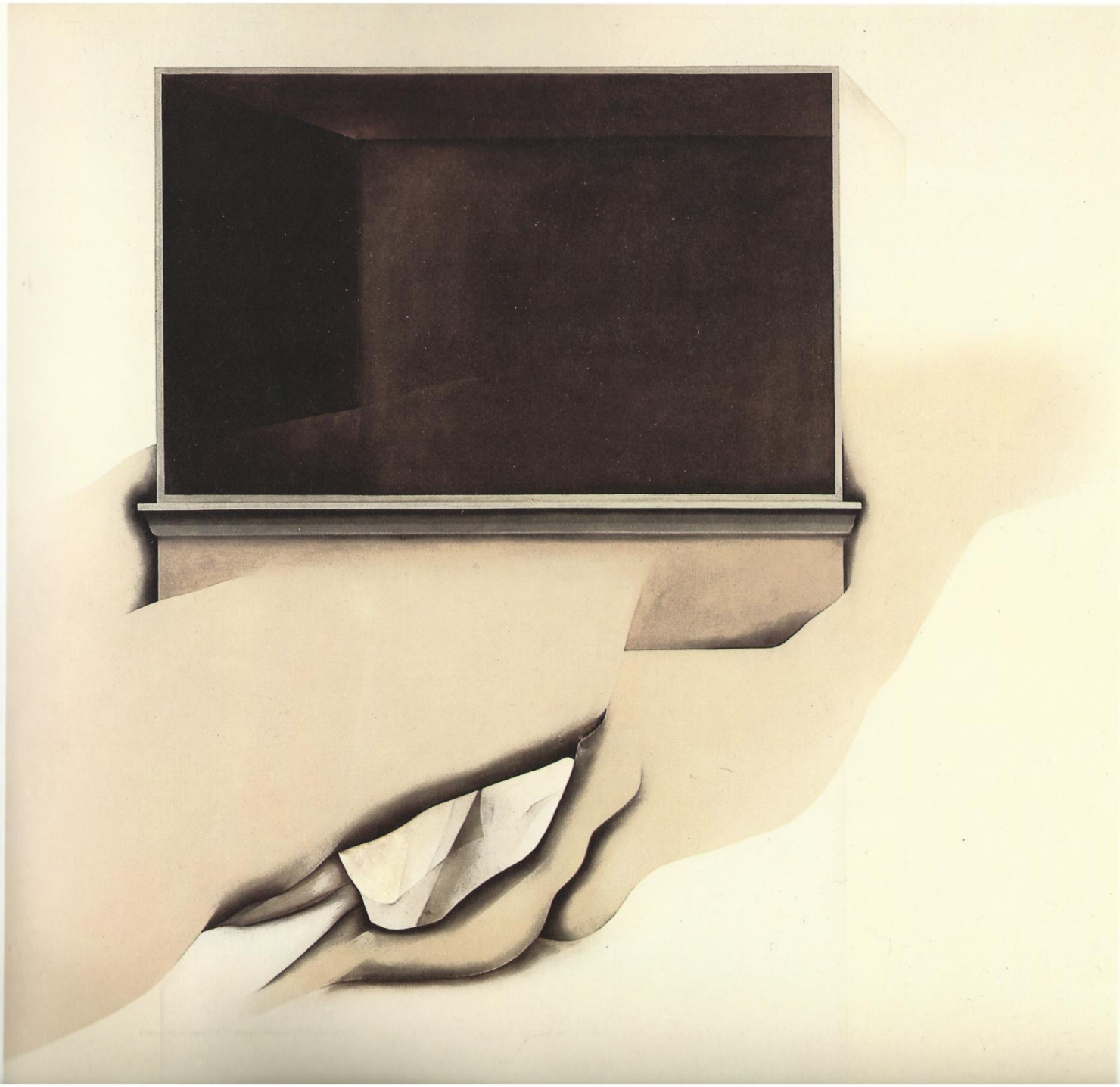
THÉÂTRE. La théâtralité qui soudain s'exprime... c'est la nôtre qui se dénonce et nous dénonce.

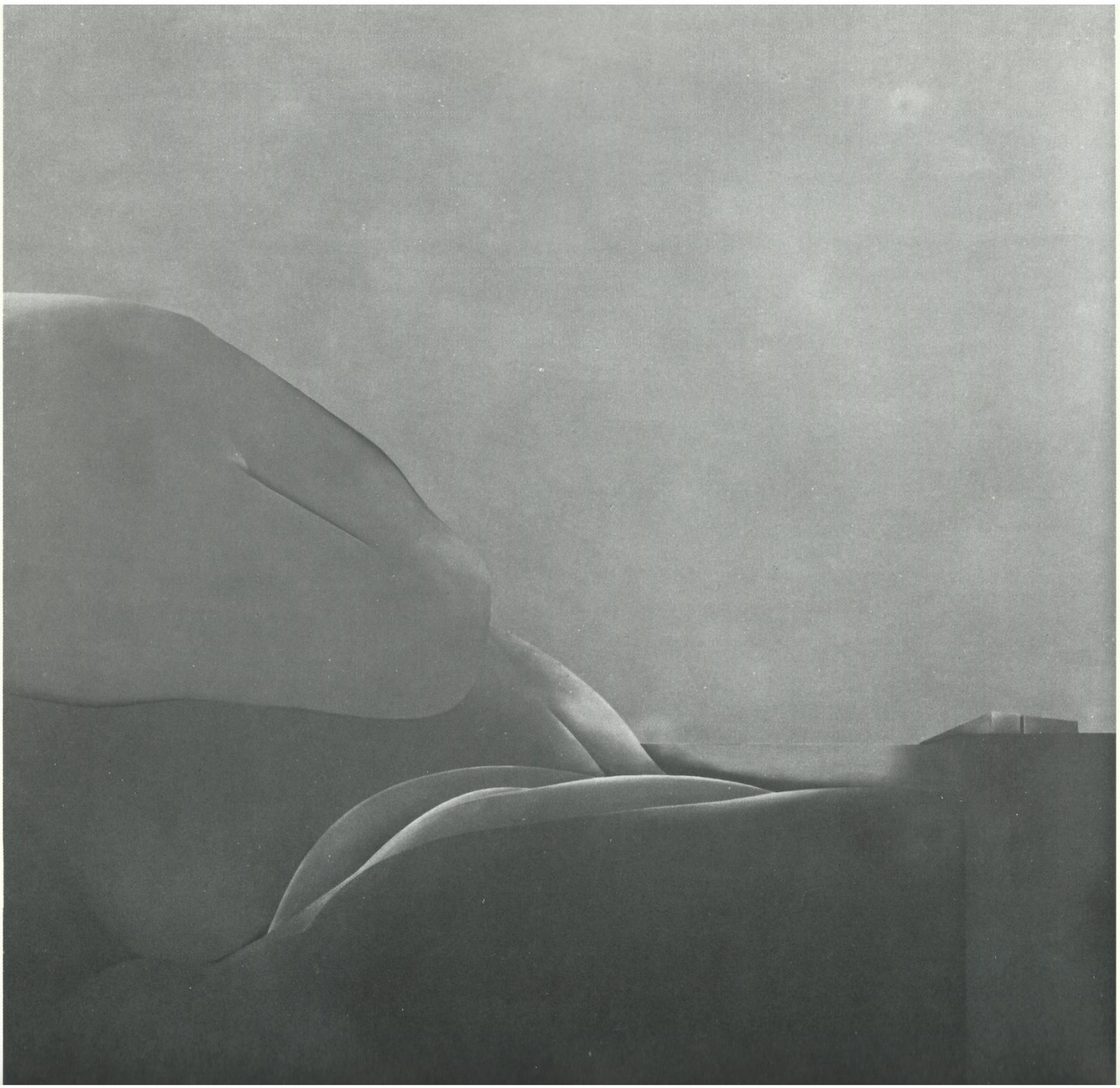
TRANSHUMANCE. En suivant son sinueux cortège, peu à peu nous constatons que cette transhumance est transcendance.

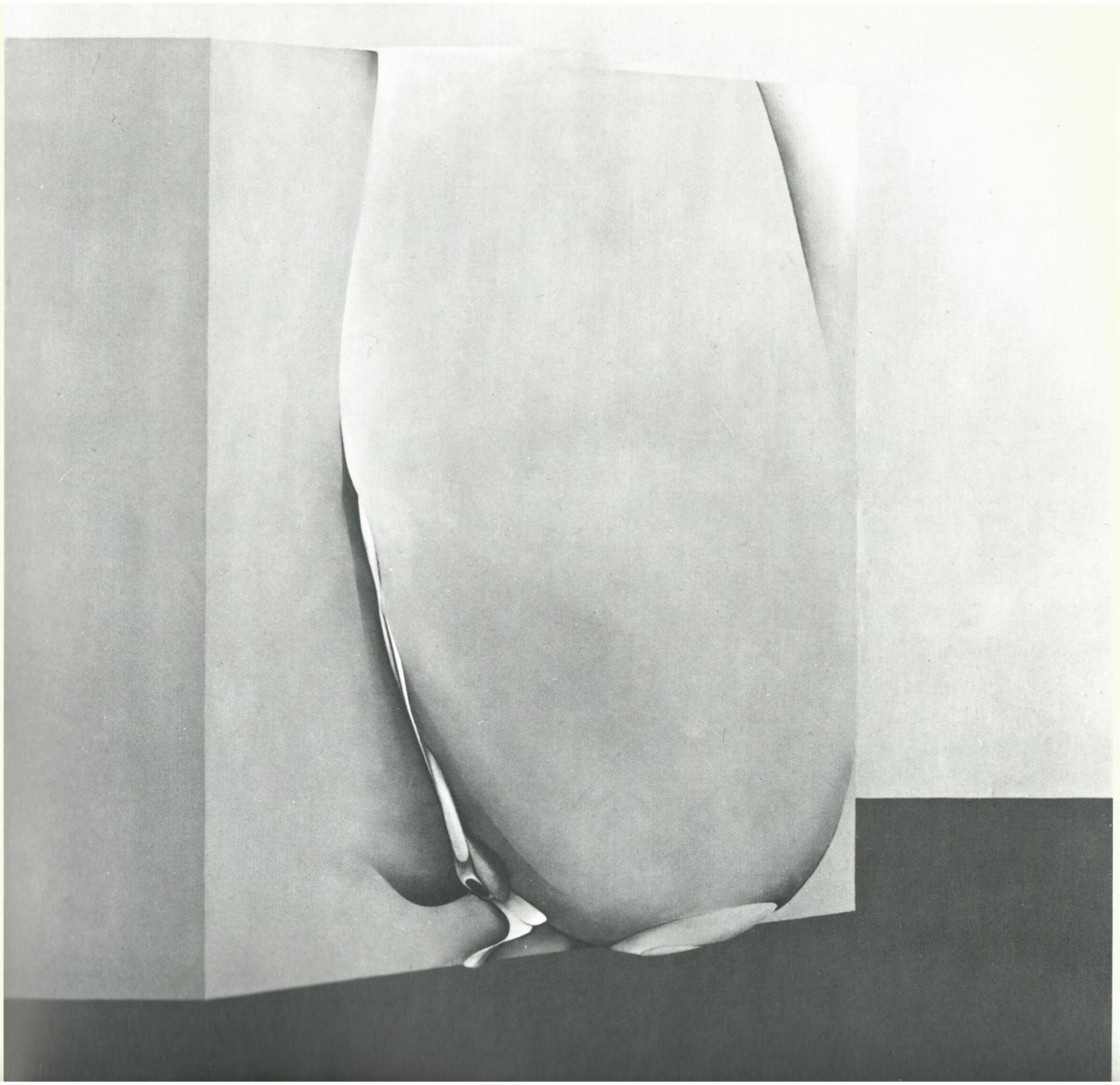
UTOPIE. Certes... comme un centre autour duquel graviteraient les œuvres. Chacune d'elles ne parle-t-elle pas implicitement de ce nulle part où tout est concevable ?

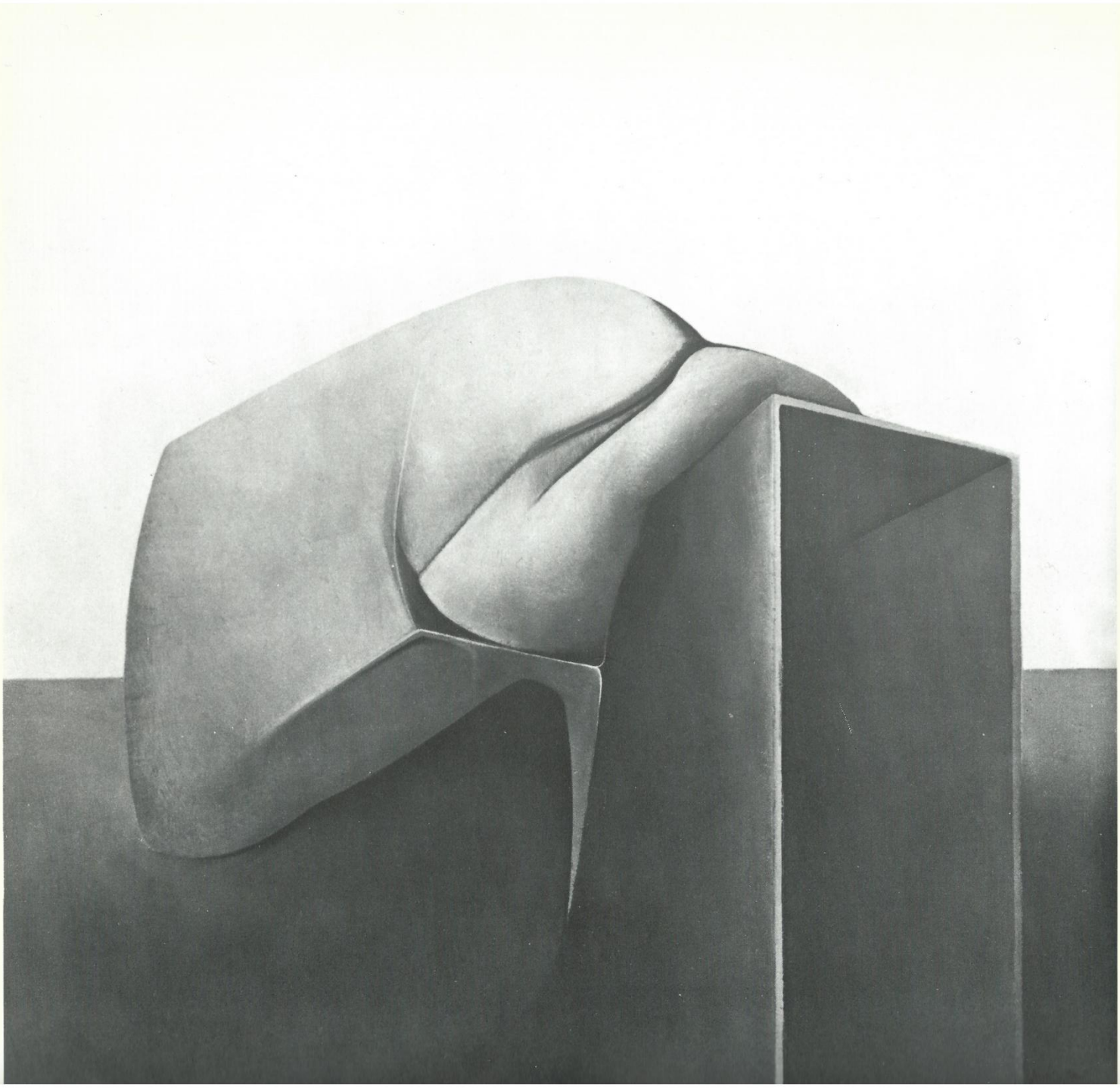
VIDE. Constamment ici, le vide considéré comme une plénitude en puissance.

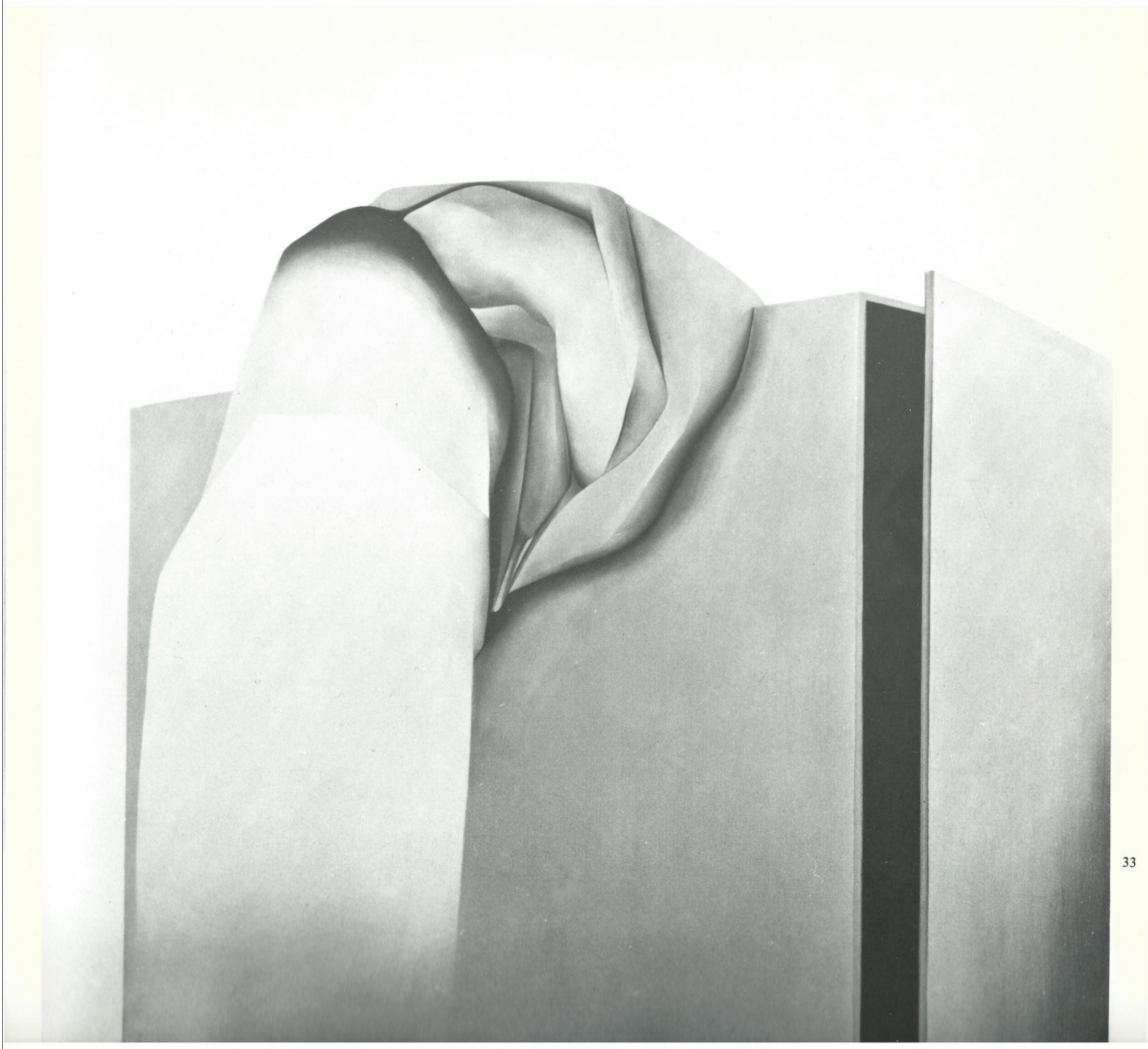
VOIR. Ce qu'il reste à faire, vraiment.

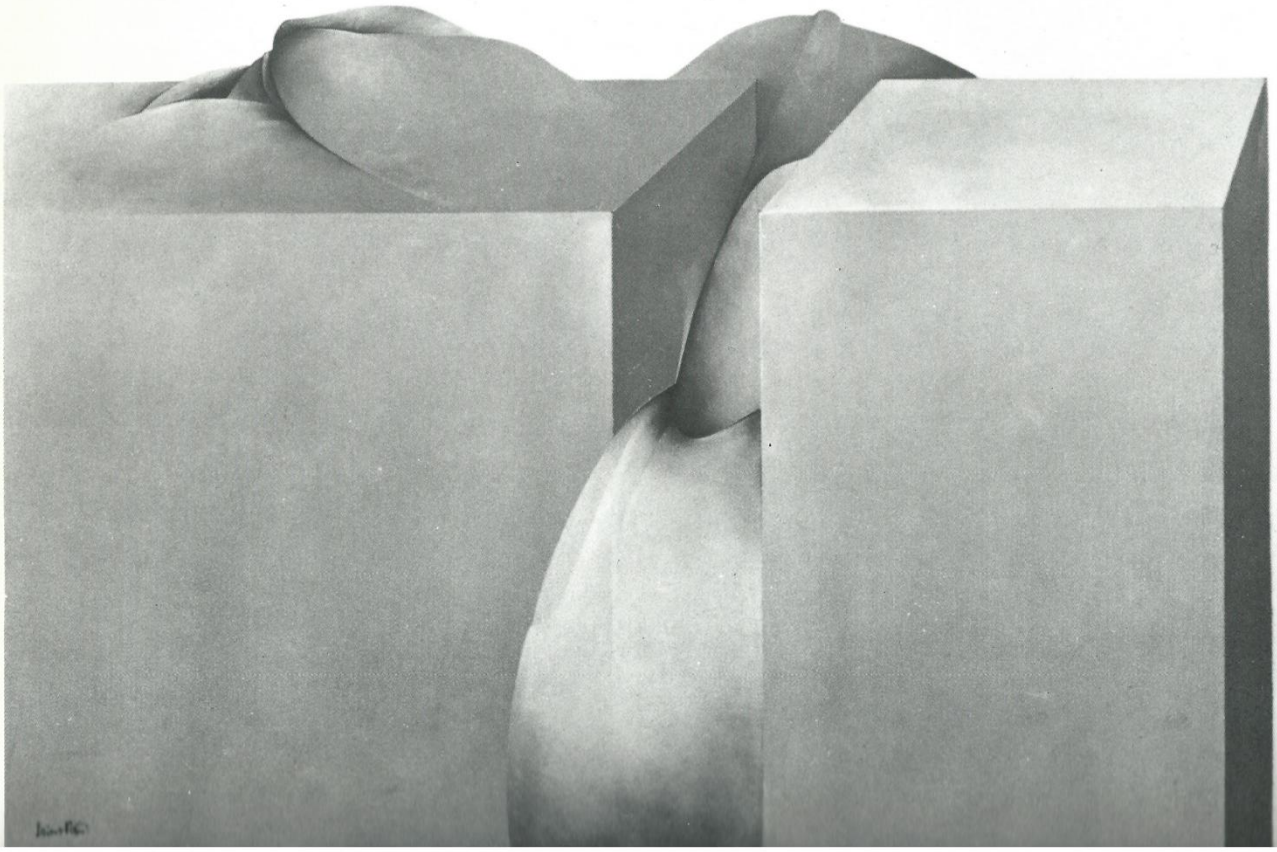


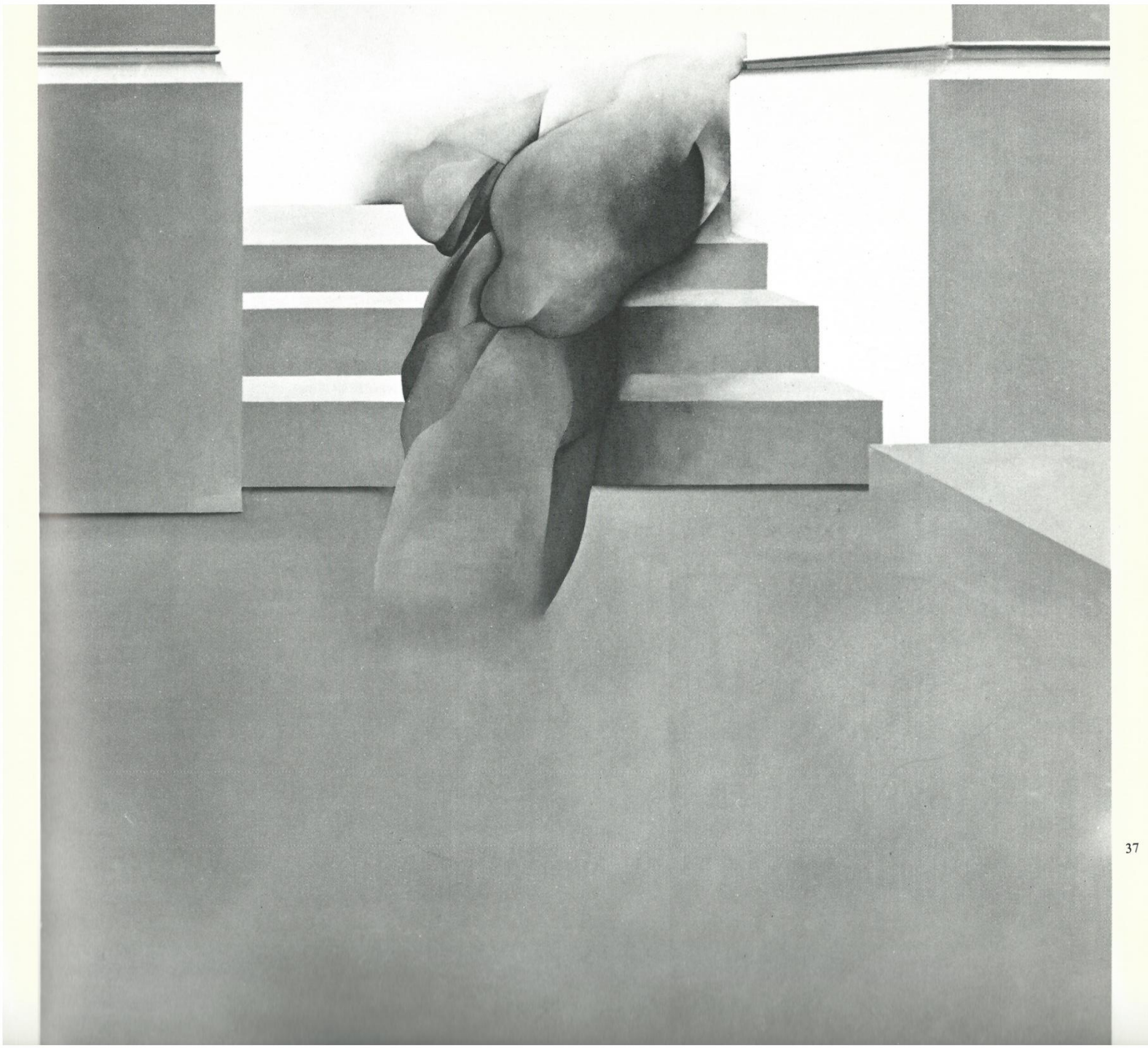


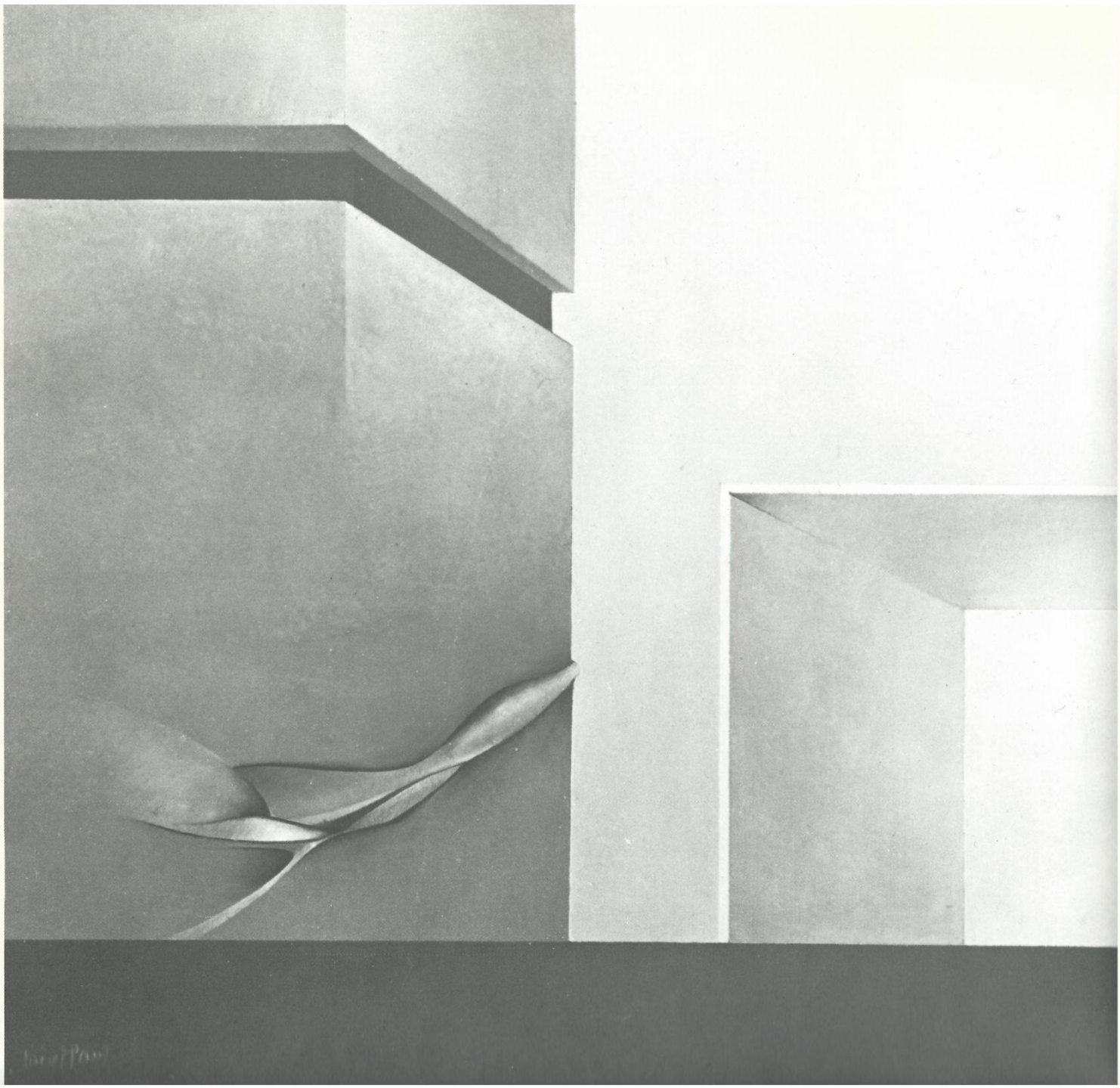


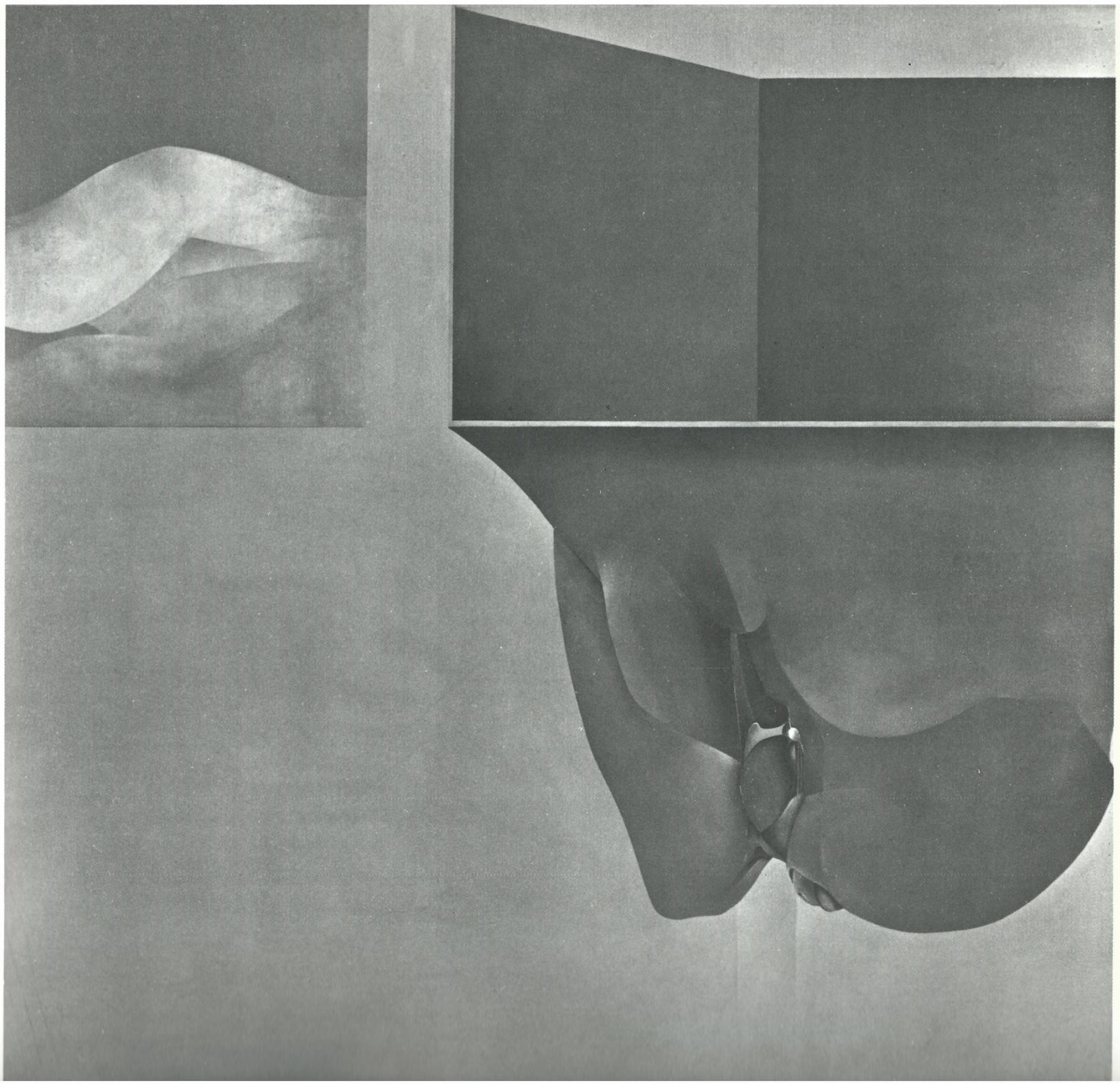


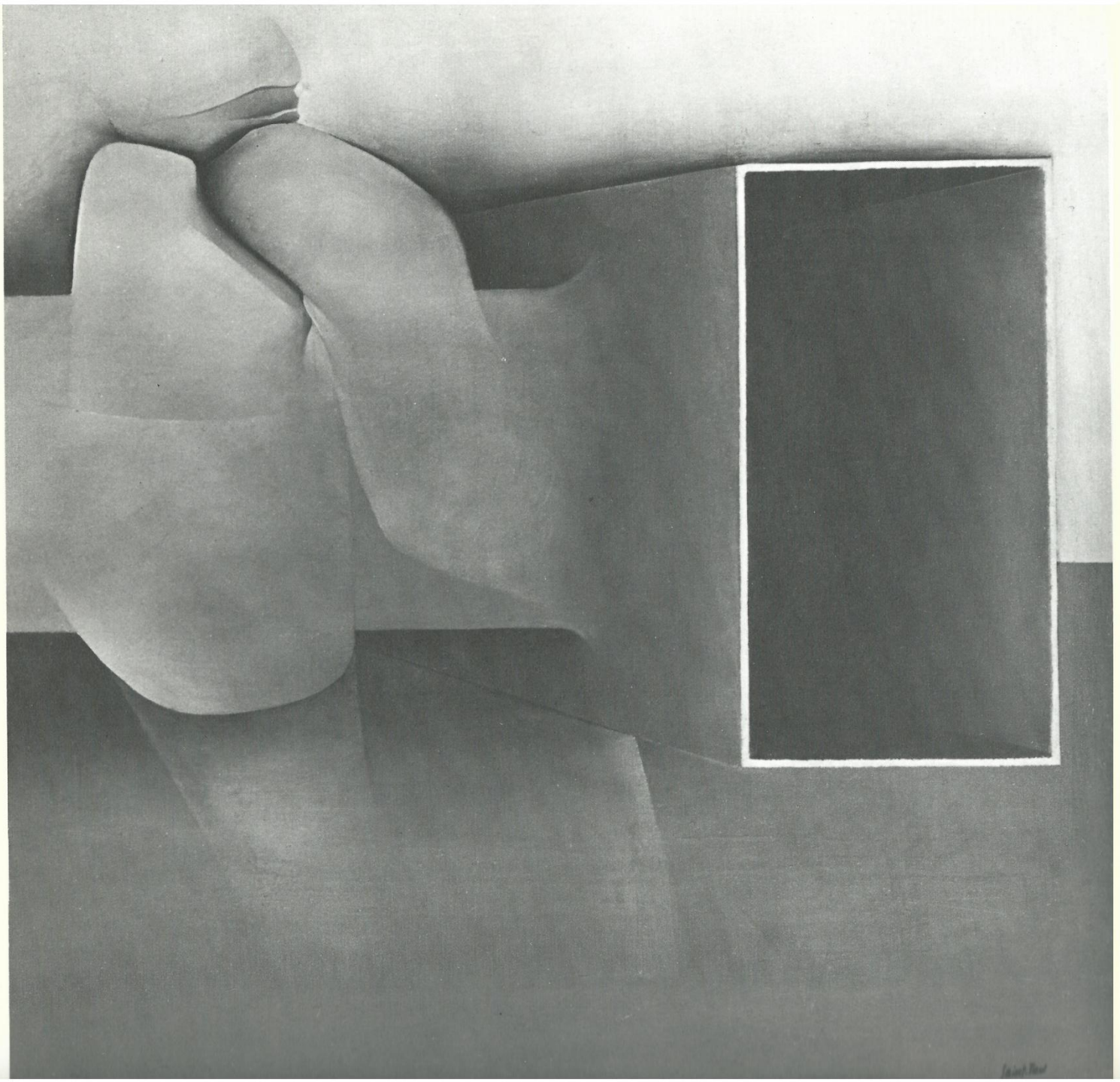


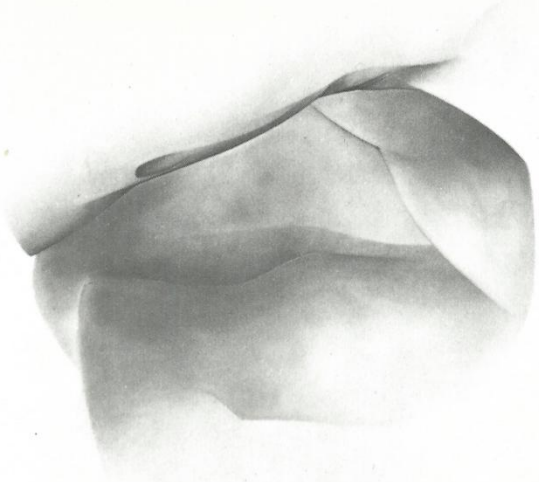


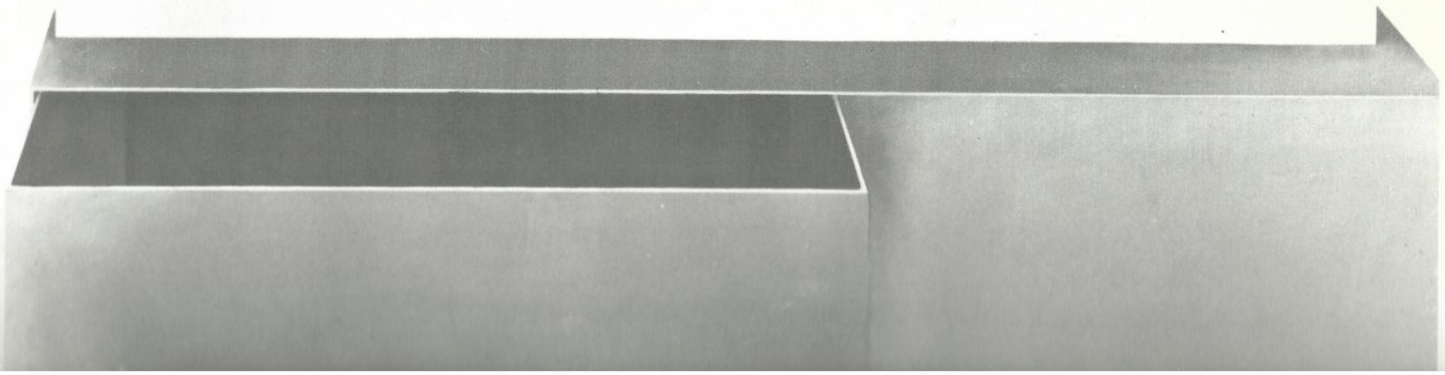


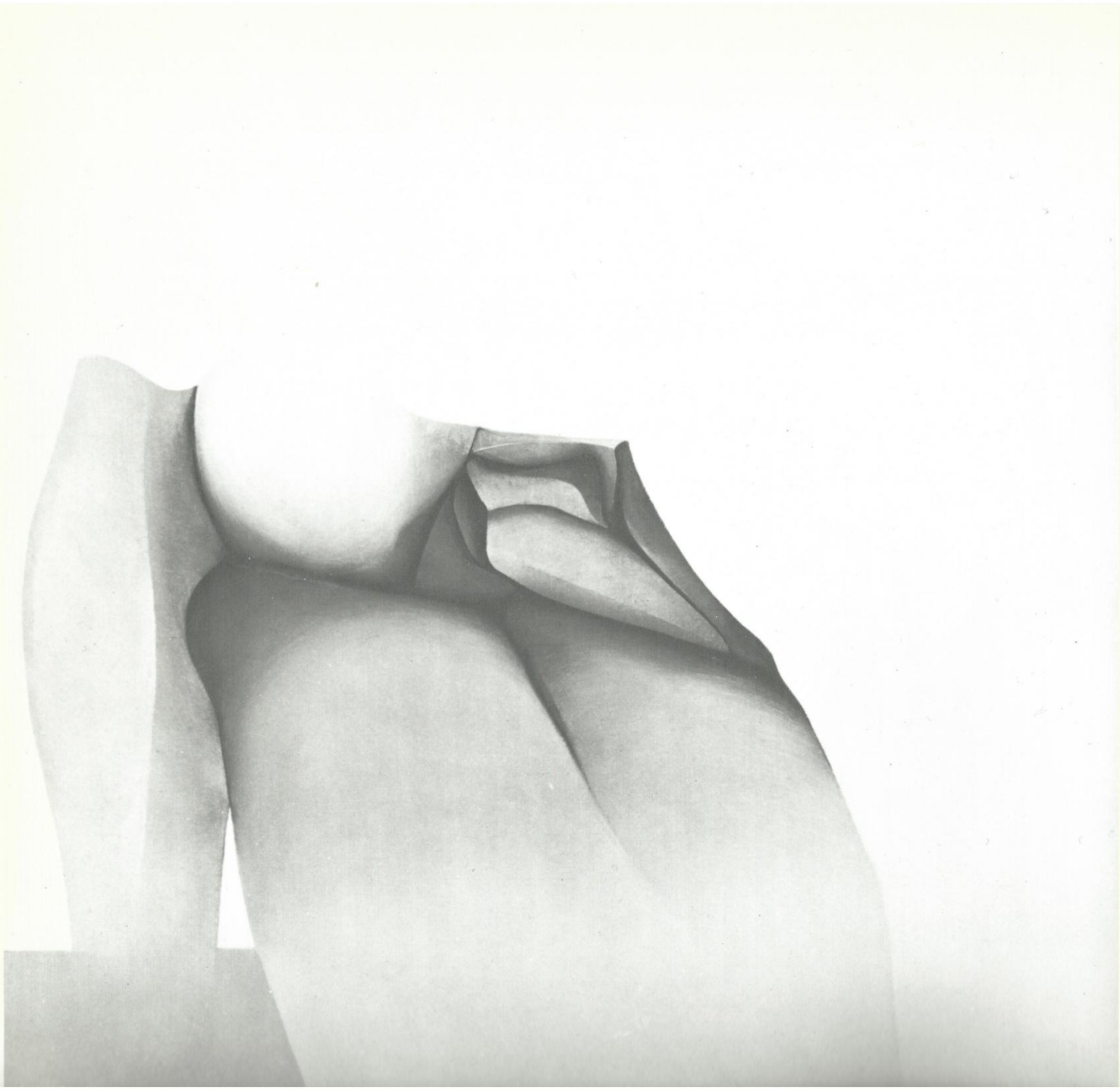


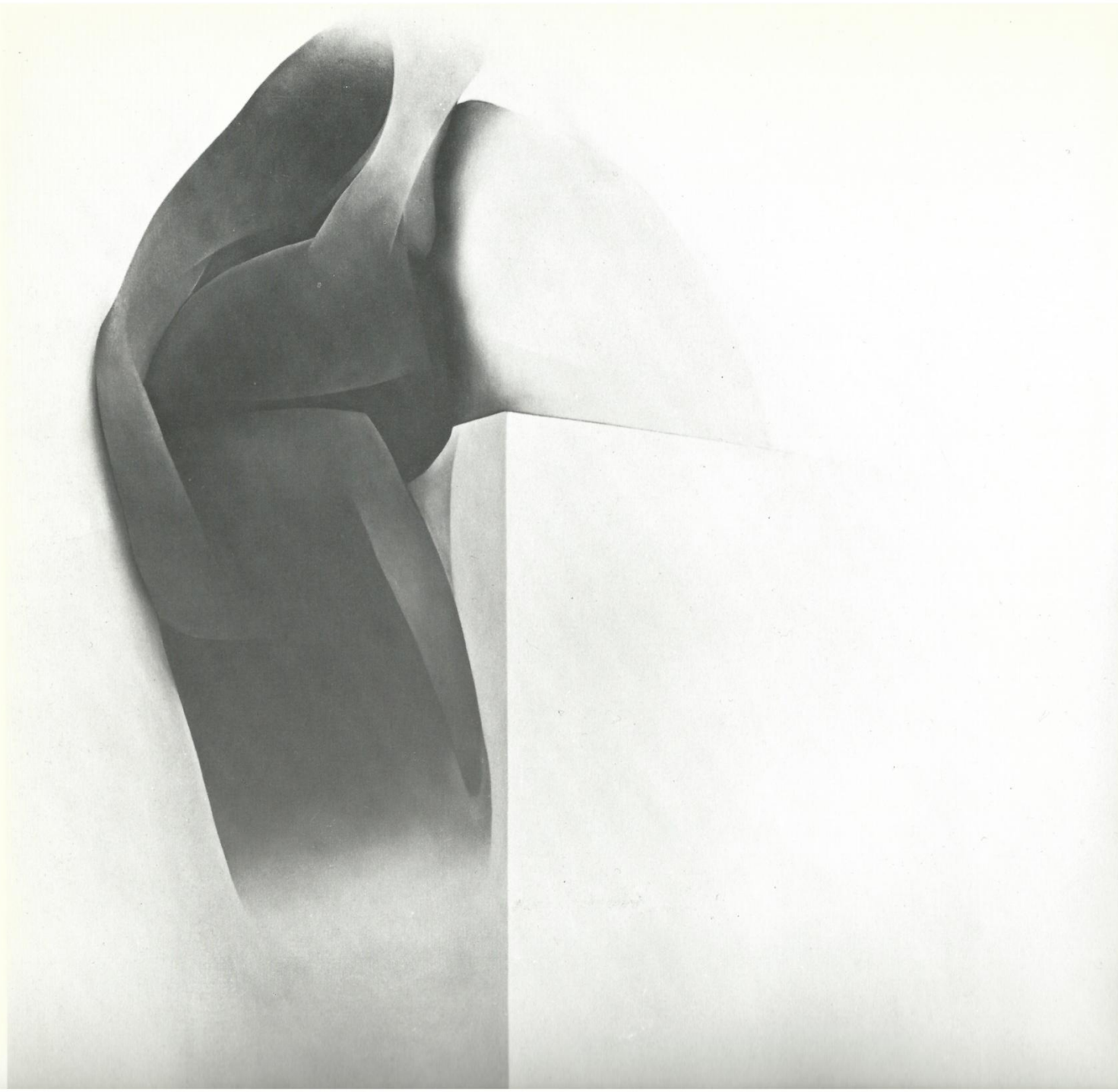


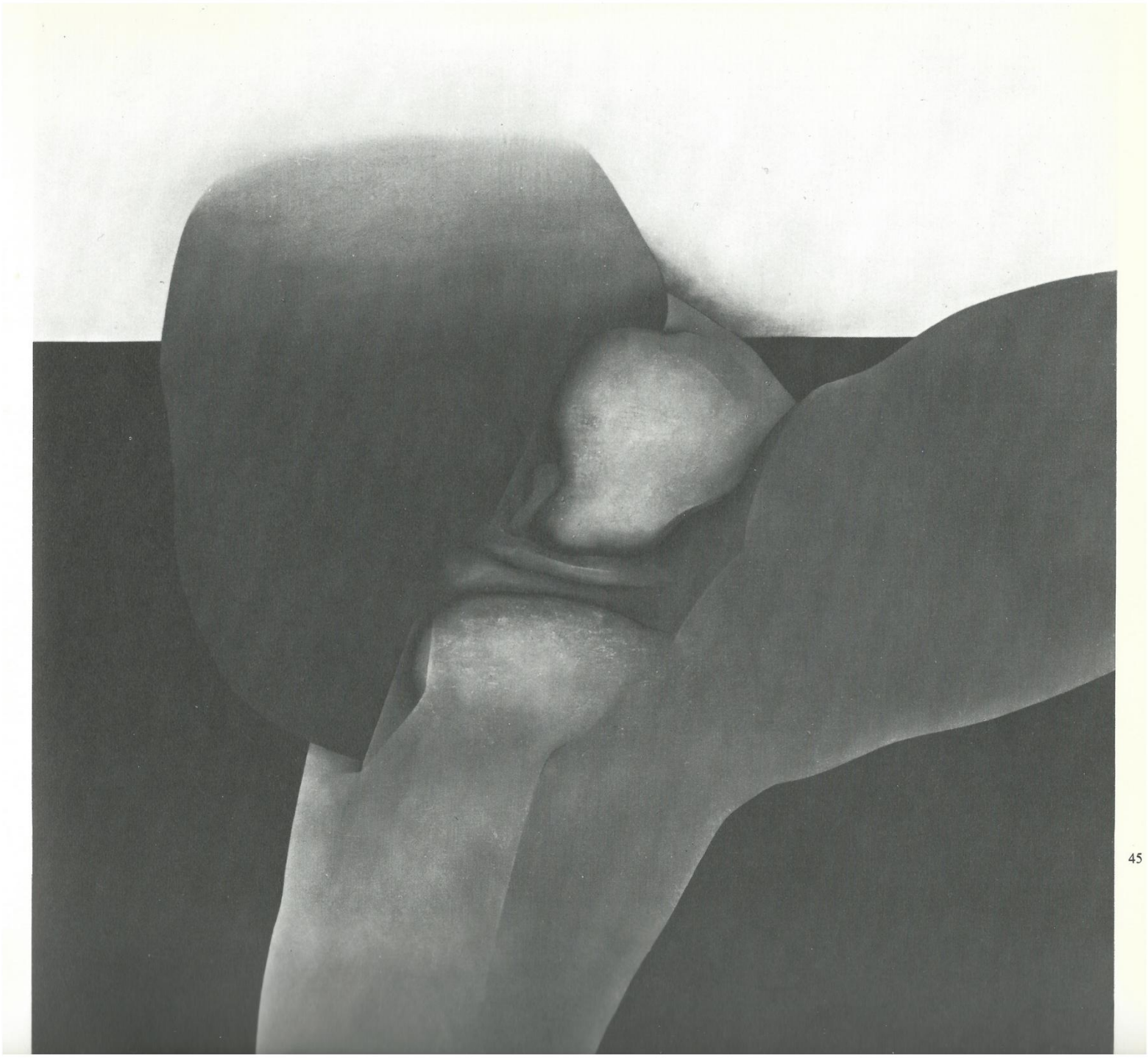


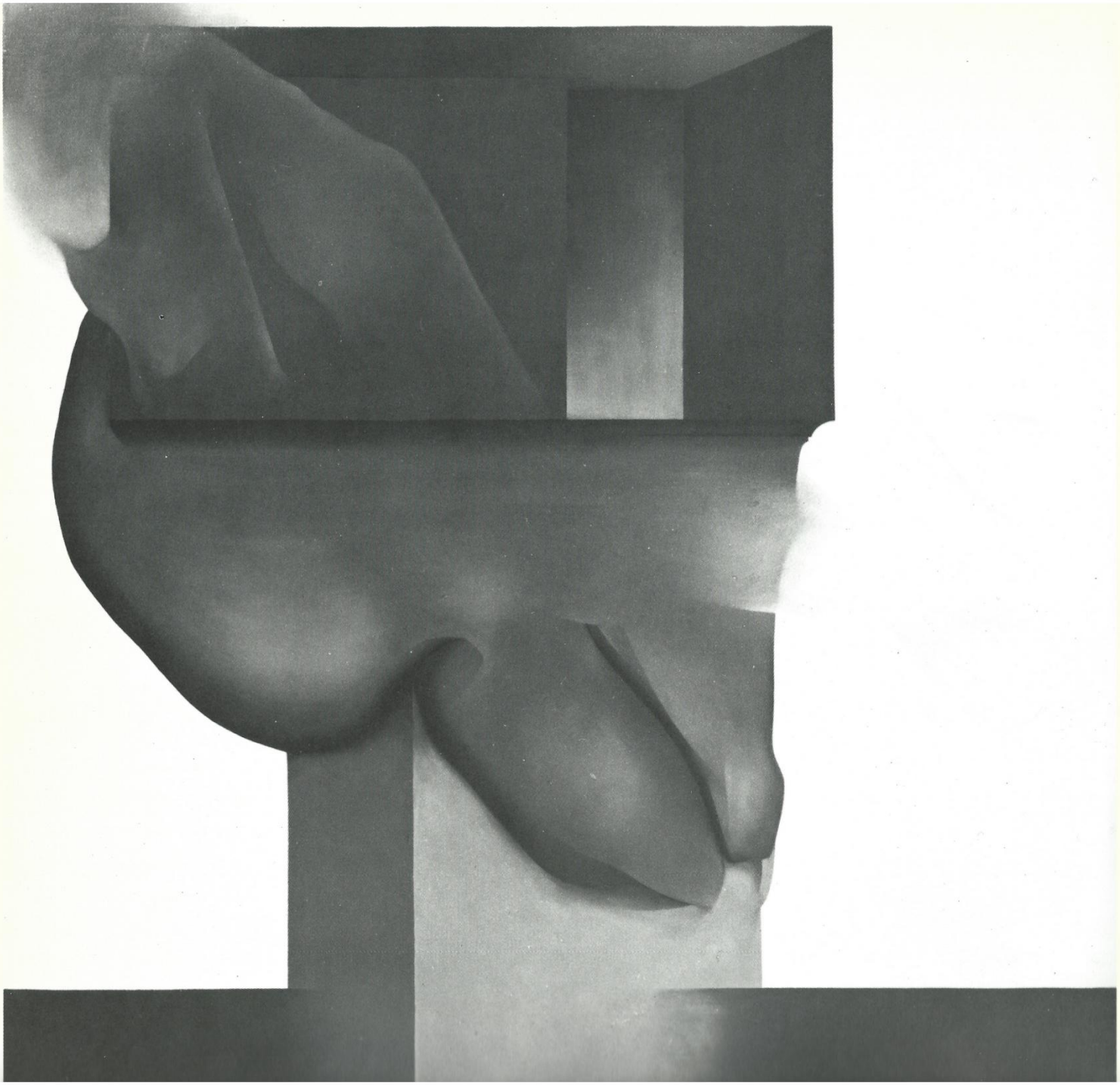


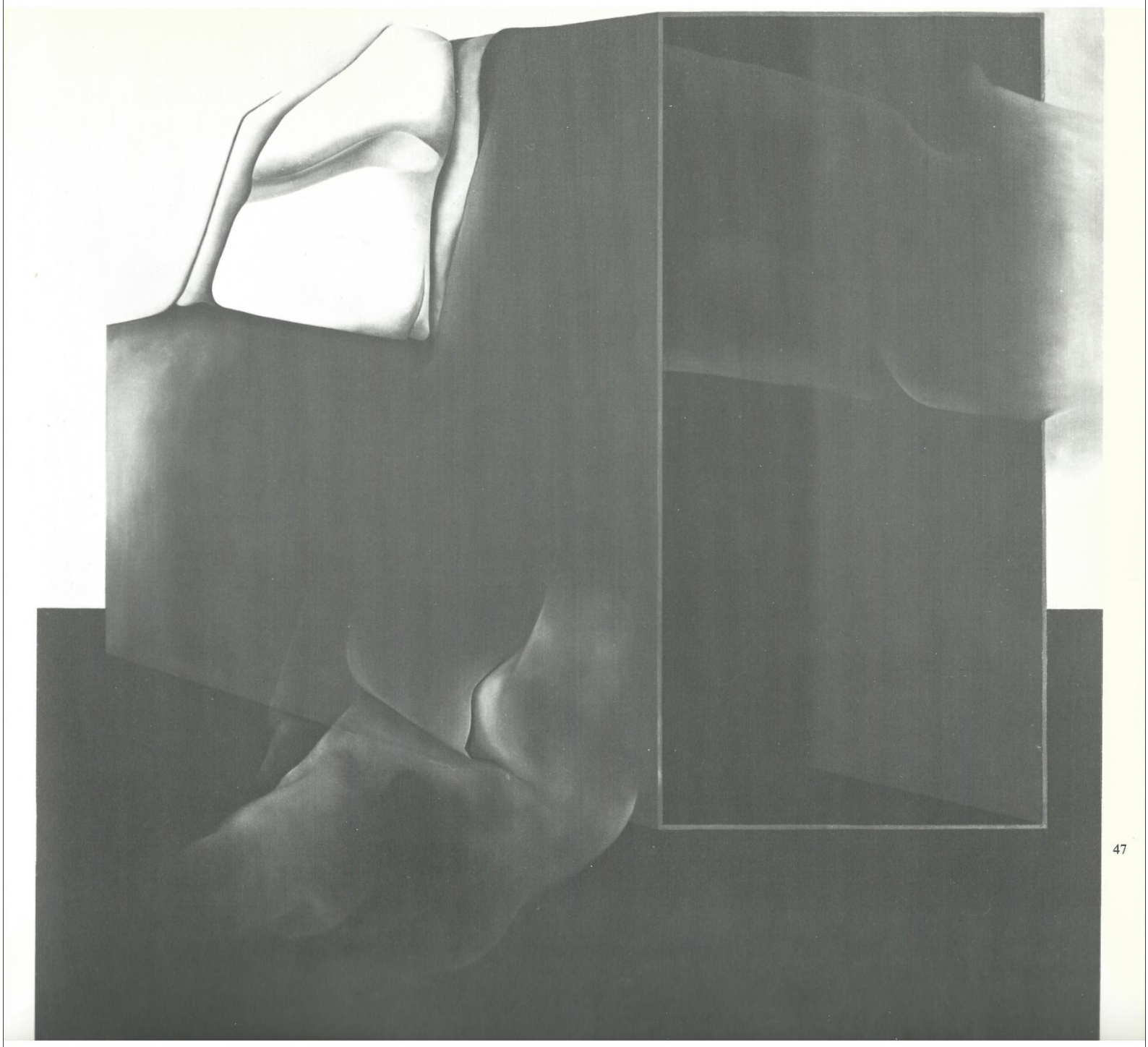


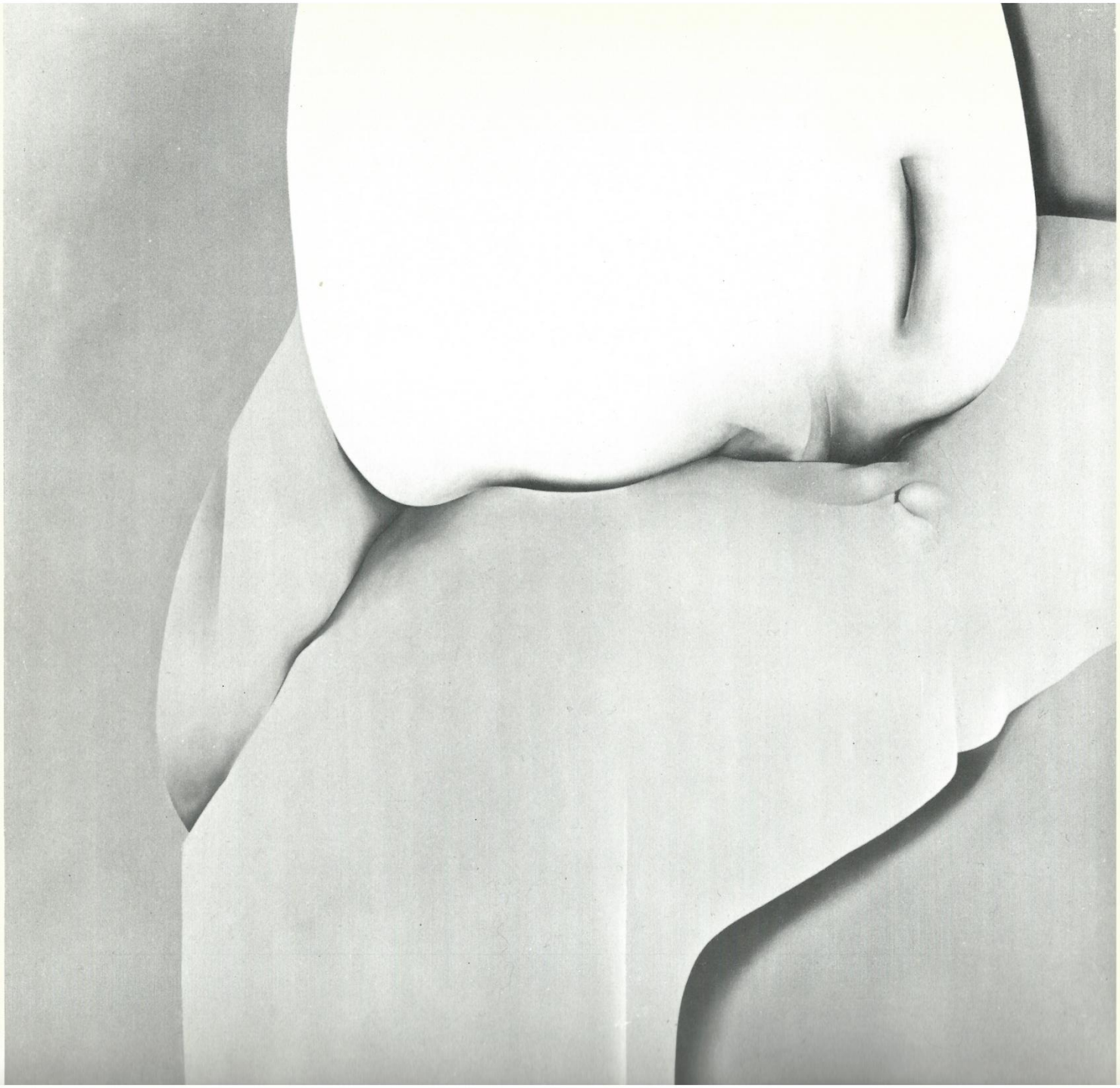


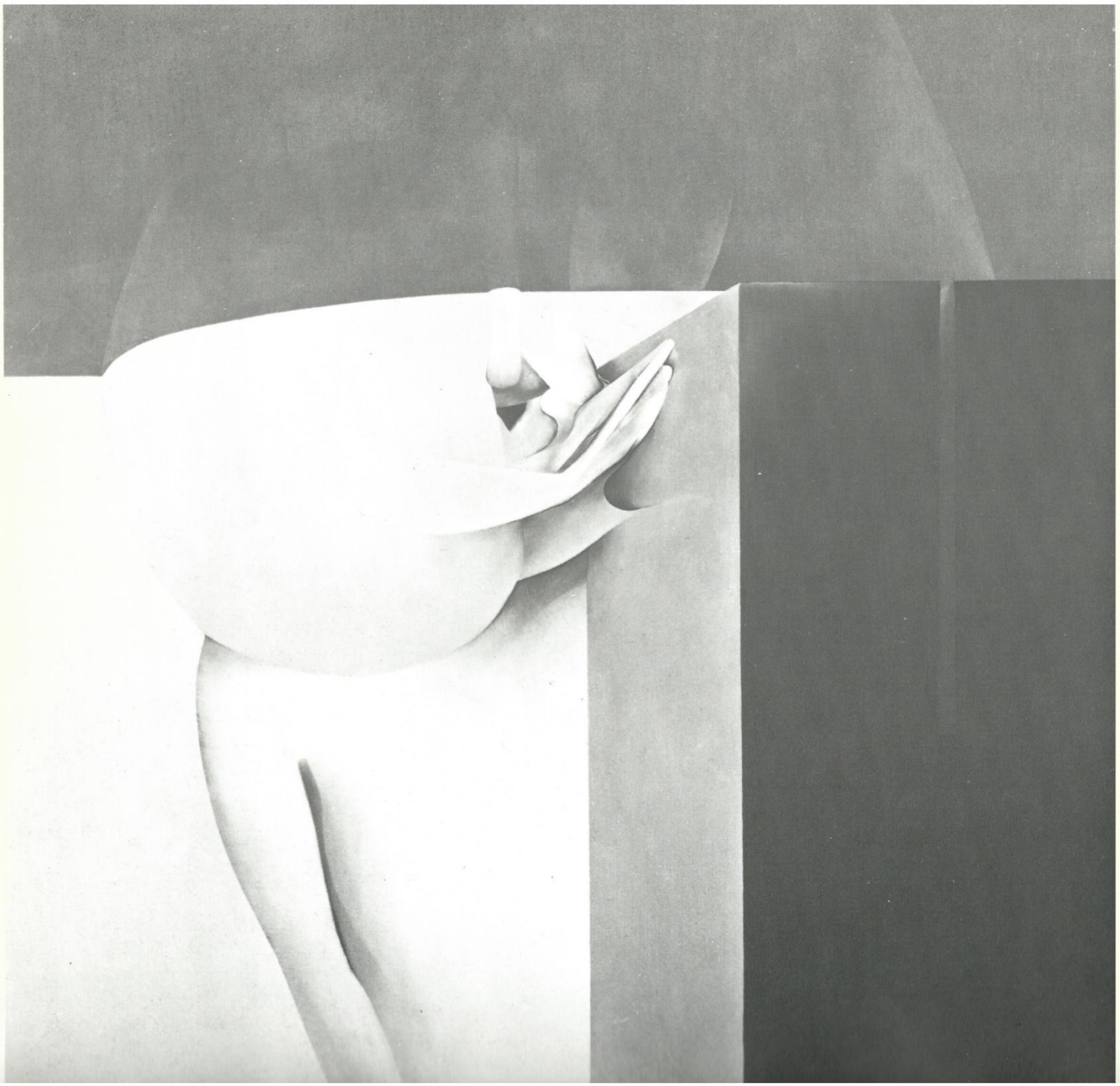


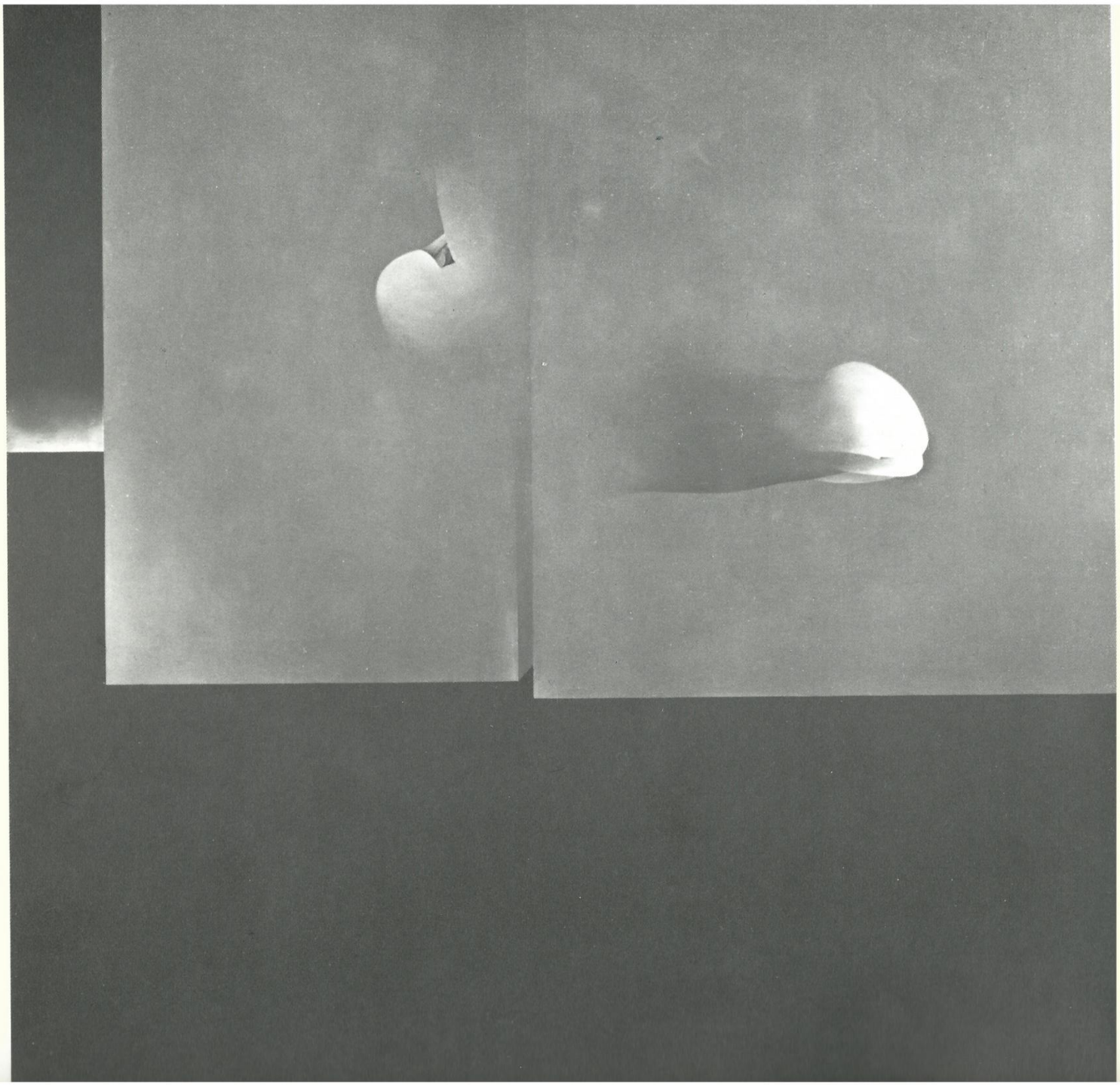


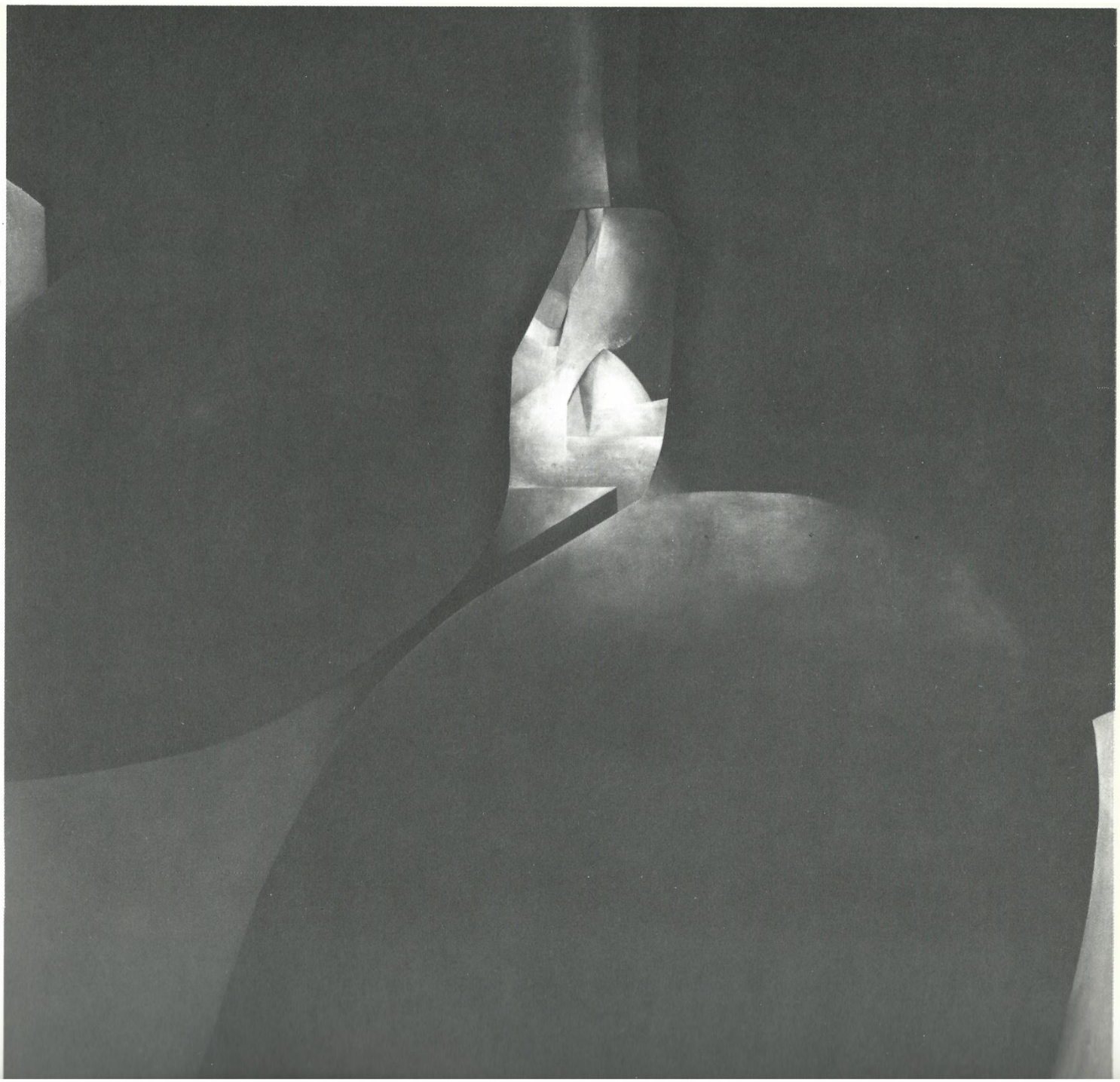


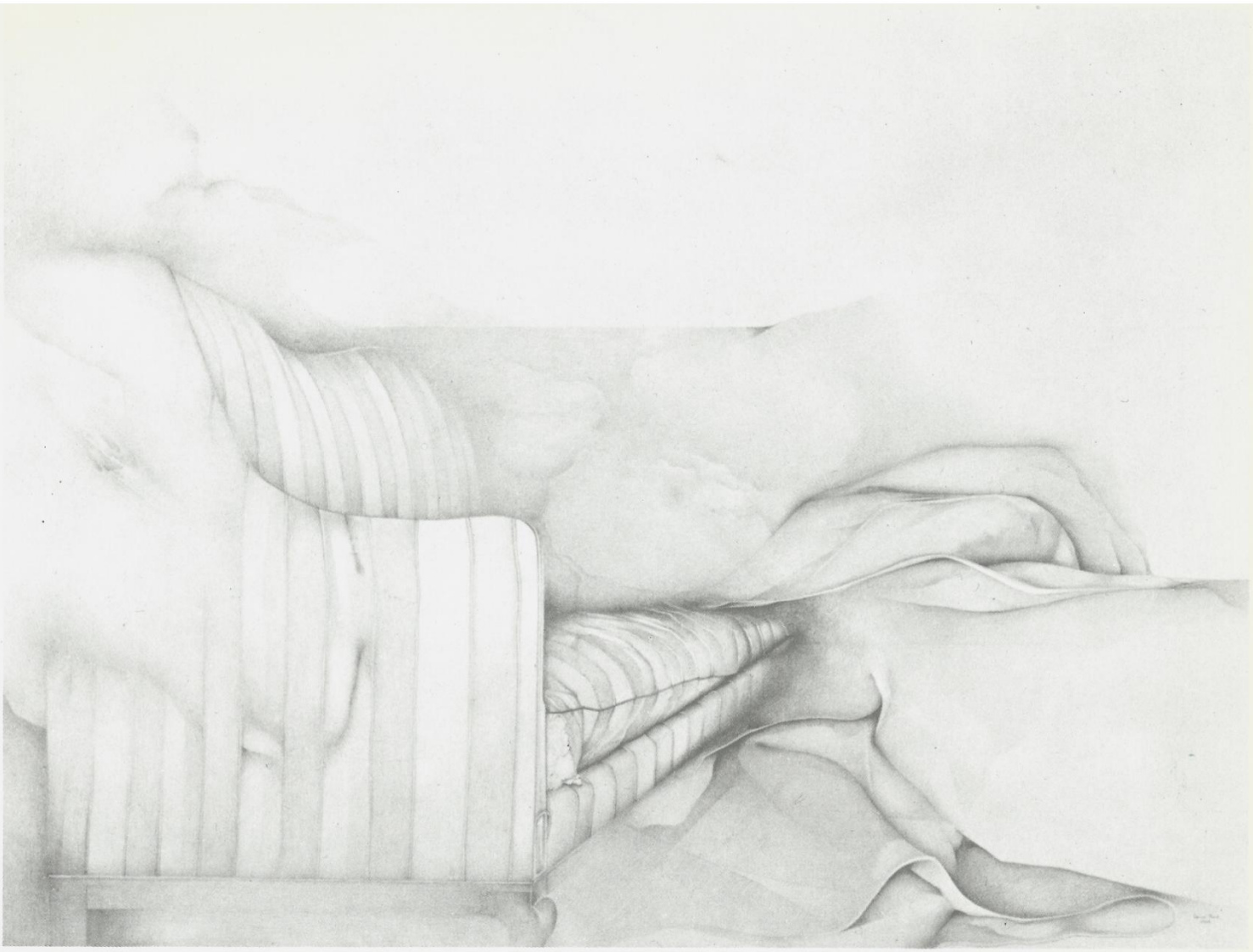


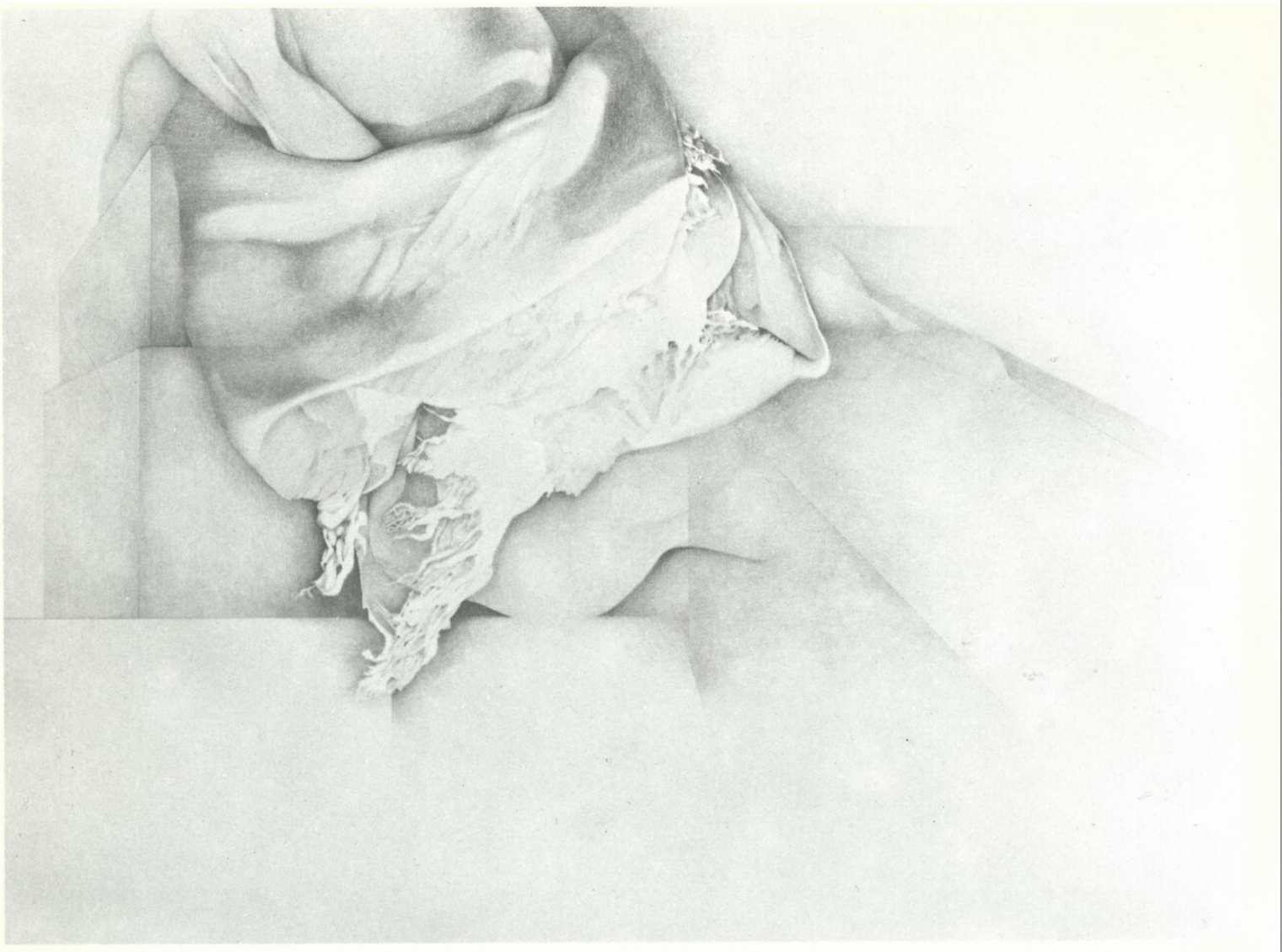


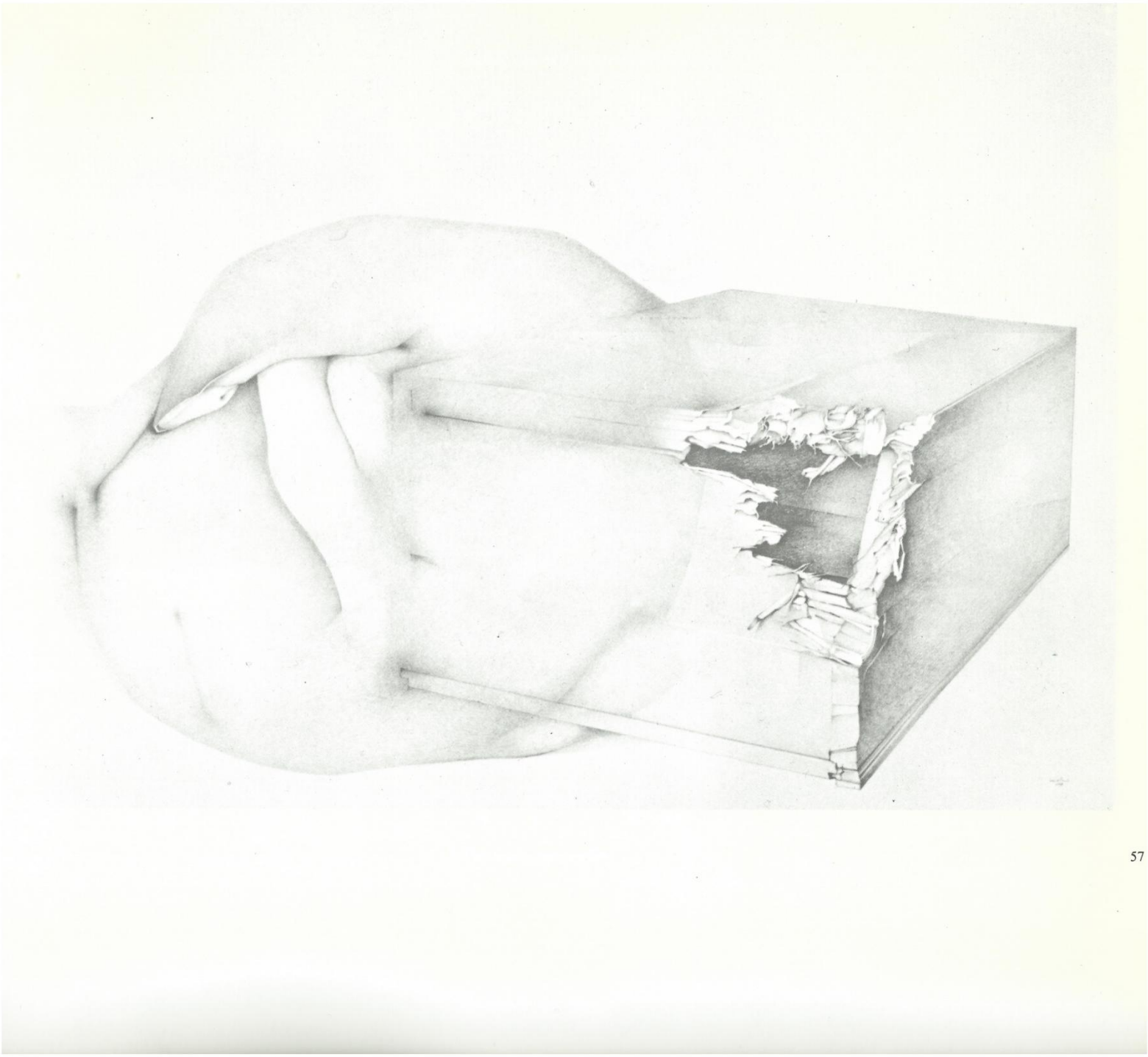












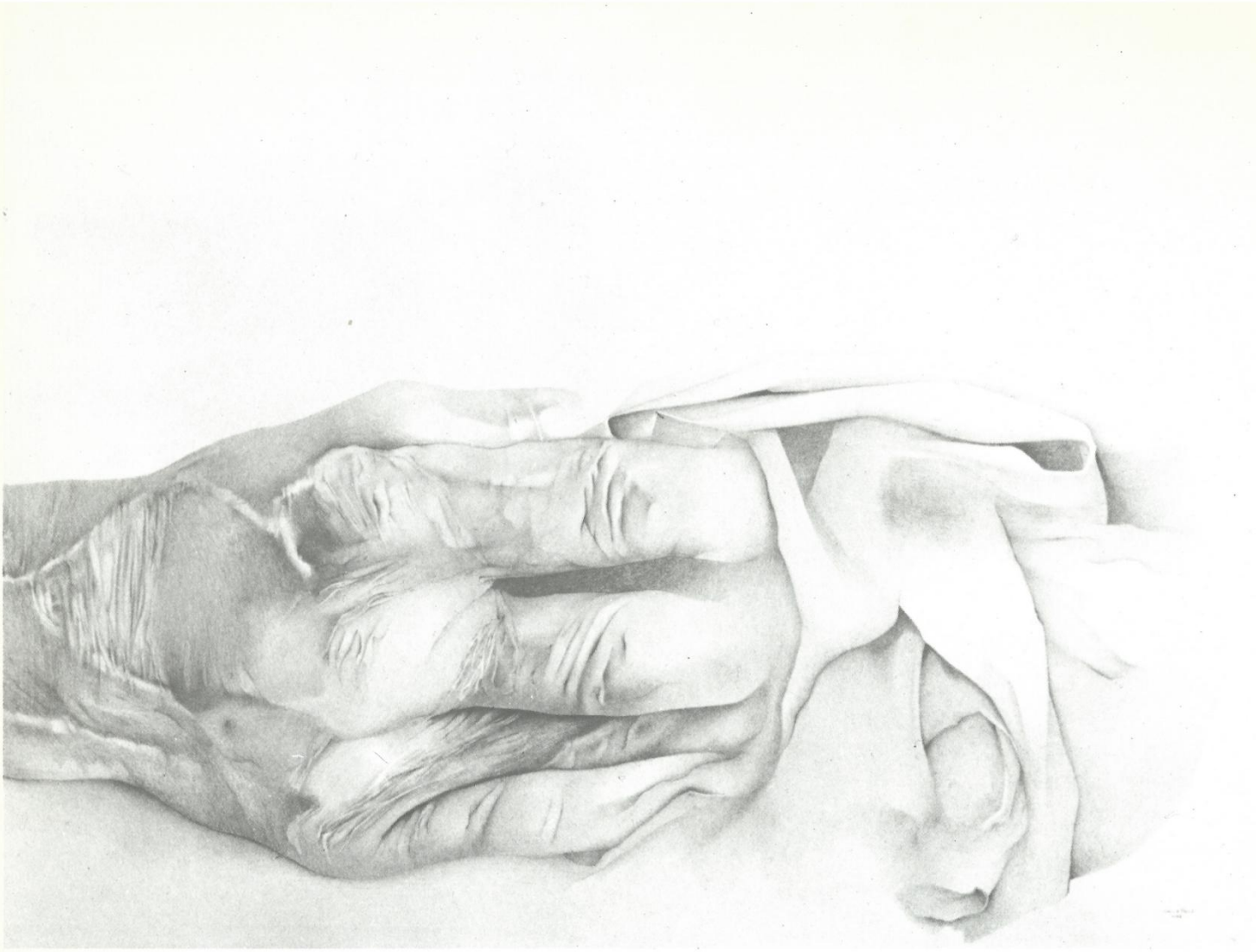


Table des œuvres reproduites

HUILES

p. 26	50 × 50*
27	180 × 180*
28	120 × 120*
29	80 × 80*
30	180 × 180*
31	80 × 80*
32	33 × 33
33	80 × 80
34	80 × 80*
35	120 × 120
36	80 × 80*
37	120 × 120
38	33 × 33
39	120 × 120*
40	33 × 33
41	180 × 180
41	33 × 33
43	120 × 120
44	80 × 80
45	100 × 100
46	120 × 120
47	180 × 180
48	180 × 180
49	100 × 100
50	80 × 80
51	100 × 100
52	120 × 120
53	180 × 180

DESSINS

p. 55	99 × 74
56	99 × 74
57	99 × 74
58	99 × 74

* Collection particulière

Achevé d'imprimer en octobre 1978
sur les presses de l'imprimerie
A. Barthélemy, Avignon.

Les photographies qui ont servi à la reproduction
sont d'Etienne Bol, Londres

Dépôt légal : 4ème trimestre 1978

EXPOSITIONS

Première exposition en 1962 à Paris,
galerie du Damier.

Depuis 1963, expositions à Toulouse, galerie Protée
et à Amsterdam, galerie "T".

Participation au Salon de mai
et au Salon Comparaison.

Exposition en 1976, Chapelle de la Charité,
Arles, avec l'œuvre sculpté de Max Ernst.

A Cannes avec Alechinsky, Max Ernst, Arman,
Messagier, Bram Van Velde.

1977/Yougoslavie :
Musées de Zagreb, Split,Dubrovnik.

1978/Belgique :
Kunstforum à Schelderode.