

Travellings d'un peintre itinérant

Avec le titre *MontañAgua*, Adrian Doura rend hommage au shanshui _l'idéogramme chinois ancien qui vaut pour l'un des mots désignant le "paysage" (shan : montagne, shui : eau/rivière)_ et par extension, il célèbre la civilisation sinite qui fit du paysage le genre pictural suprême pendant des millénaires.

Le mot valise *MontañAgua* peut aussi faire l'objet d'une lecture plus complexe : Le son "y" contenu dans le "ñ" espagnol nous amène à prononcer et entendre "montana-y-agua" (soit en français montagne ET eau : MontagnEau). Cependant, ces deux éléments ne sont pas placés sur un parfait pied d'égalité : D'une façon purement visuelle, le A majuscule de *Agua*, abrupt, suggère une précipitation. Le A surplombe l'effet sonore du "y" et ainsi, l'eau réaffirme sa domination sur les hauteurs terrestres.

De tout temps, la fécondité est la symbolique première de l'eau. Le couple *Montaña + Agua* (la rencontre de l'eau et de la montagne) évoque aussi bien la fertilité que le pouvoir d'érosion de l'eau sur la roche. De fait, l'exposition donne à voir, d'une part, des scènes de hautes altitudes dont le rendu frais, presque émaillé, suggère la jeunesse ; et d'autre part, des scènes d'érosion, des paysages d'où jaillissent des rochers d'apparence quasi-figurative, bien connus en Argentine sous les surnoms de *el Hongo* (le Champignon), *la Cabeza del Inca* (la Tête de l'Inca), *el Centinela* (la Sentinelle). (Il ne manquerait plus que *el Submarino* ! , le Sous-marin ! , d'une érosion aussi surprenante).

Depuis 1993, le paysage constitue le sujet par excellence du peintre Adrian Doura, passé maître dans la peinture des eaux et des montagnes escarpées, mais les deux sujets ont généralement été traités séparément. Doura a pour ainsi dire "étudié la bête dans sa tanière", observant les variations illimitées de l'eau dans le lit des rivières ou des mers, sans mettre en scène de littoral, sans aborder la rencontre "transformatrice" de l'eau avec la terre. Les eaux étaient toujours représentées "vides" : sans bateau, sans rivage, sans présence humaine. De grands volumes aquatiques jouxtaient d'immenses ciels éphémères.

Seul un polyptyque monumental (sept panneaux) rompait avec le reste du travail de l'artiste, en réunissant une figure humaine, la vaste mer et un paysage rocheux. L'oeuvre fut accrochée dans une chapelle médiévale en Arles, en regard d'autres toiles _ des tondis d'eau_ l'artiste évoquant "une plate-forme rotative géante de vide" et "des images sans nostalgie, pleines de vide".

En acceptant l'invitation du MBAS, Adrian Doura s'est lancé dans un nouveau type de production, interrompant également un cycle de peintures figuratives dédié à l'interprétation de grands mythes occidentaux. Dans *MontañAgua*, il se nourrit clairement de l'intensité et de la variété des terres qu'il traverse, du fleuve du Rio de la Plata jusqu'au nord-ouest argentin.

Ces paysages exubérants regorgent de rochers anthropomorphiques. Sortes d'idoles, des

créatures semblent surgir, à certains moments du jour, sous forme d'ombres ou de lignes ambiguës à la surface des roches. Dans *Aconcagua Ojo de Agua*, le sommet de la montagne évoque un aigle, du moins un œil d'aigle. Il fait écho, au premier plan, au lac en forme d'œil. Il faut préciser que *Ojo de agua*, en français, se traduit par "œil d'eau", et par extension "source d'eau".

Dans l'oeuvre *Rio y rocas*, les ombres portées sur la falaise suggèrent un *genius loci* (en français "un esprit du lieu") qui s'emparerait du ravin clairement "féminin". Dans *Rio con nube rosa* (Fleuve avec nuage rose), le soleil au crépuscule peut évoquer une divinité en colère.

L'eau, il y a des millénaires, a sculpté une tête d'inca (dans l'oeuvre *Cabeza del Inca*). Pour Doura, il s'agit d'une sorte de *capriccio* grotesque, littéralement un "caprice". Mais *capriccio* désigne aussi, en histoire de l'art, un paysage imaginaire ou partiellement imaginaire _ au même titre que *veduta di fantasia* ou que l'historique *veduta ideata* que Doura reconnaît comme un legs.

Pour son cycle de peintures, Doura s'est en effet inspiré de la *veduta ideata*, courant qui s'apparente à une recherche sur la scénographie, une réflexion sur la manière de résoudre les problèmes spatiaux posés au peintre par un site naturel. Au XVIIIème siècle, le vénitien Canaletto, peintre célèbre pour ses panoramas de Venise, n'hésitait pas à modifier les perspectives, élargissant le champ de vision, surélevant des ponts, jusqu'à créer un "espace" sur la toile. Doura se place dans la continuité de ce courant, remplaçant les dessins préparatoires de Canaletto par de nombreuses photos qu'il prend des sites naturels, et qu'il agence jusqu'à "composer" son propre paysage. Il modifie et simplifie les formes, sélectionne la lumière, met l'accent sur le dynamisme, les rythmes et les tensions du site réel, pour créer une "super réalité".

Doura récapitule l'évolution des *vedute ideate*, du XVIIIème siècle jusqu'à la fin du XIXème siècle : Tout d'abord, un conglomérat de perspectives idéales recueillies, très souvent, à l'aide de la "camera obscura" ; et bientôt une production plus impressionniste, mais toujours fidèle aux origines : les merveilles de Rome ou les canaux de Venise. Avec *MontañAgua*, les principes de composition des "Lumières" européennes sont transférées aux immensités du Nouveau Monde, appliquées à une échelle supérieure. De ce fait, Doura considère le cinéma, en particuliers les travellings, plus apte que la photographie pour traduire le travail physique et perceptif nécessaire pour saisir l'immensité des espaces naturels d'Argentine.

Peinture, cinéma, photographie... ces trois domaines nourrissent le travail du peintre. Doura a visité tous les sites qu'il a peint, sans jamais dédaigner l'utilisation de la photographie comme source d'information, cherchant à donner à ses scènes la plus grande intensité sensorielle possible. En tant que tel, il accepte allègrement la caractérisation par Freud de l'homme contemporain comme "dieu-prothèse", revendiquant ce terme pour lui-même puisqu'il fait usage de l'appareil photo : Dès le début de l'exposition, il choisit de présenter la toile *Cruzando el charco* (peinture de nuages vus depuis un hublot d'avion), recréé à partir d'une archive photographique.

Cette toile trouve son contrepoint avec la peinture du volcan Lulllaillaco, le plus haut site archéologique du monde situé près de Salta. Le nom de ce volcan fait référence à la pénurie de l'eau : il dérive de deux mots quechua qui, associés, signifient "aridité" ou "eau trompeuse".

En parcourant l'exposition, le spectateur local reconnaîtra trois vues directes de Salta, dont deux côtoient cette vision finale du volcan Lulllaillaco. Accroché séparément, *Valle con cardones* (vallée avec des cactus : une vue de la route 40 entre Cachi et Molinos) suggère, avec son coin de nuages sombres, le "calme avant la tempête". *Río y rocas* (rivière et rochers) s'inspire du même itinéraire routier et présente _comme la toile *Cuesta del Viento*_ une atmosphère fraîche et ensoleillée, que menacent des nuages. Elle résonne avec le diptyque *Río con nube rosa* (une vue de la rivière Calchaquí depuis le pont de Cachi) qui met en scène un courant d'eau virulent et, dans le remous de la rivière, des crânes dont certains s'ouvrent sur le dessus comme s'ils étaient trépanés. Peinte dans la province de Buenos Aires, à un point où l'eau Atlantique rencontre le fleuve boueux du Rio del plata et tend vers le marron, cette oeuvre fait écho à une période sombre de la jeunesse du peintre, contraint, à cause de la violence étatique, de quitter son pays natal. Ainsi, cette vision de la mort apparaissant dans le lit de la rivière ne peut pas être considérée comme un simple *capriccio* baroque.

La série MontañAgua possède une liberté vivifiante, notamment grâce à l'absence de référence humaine, qui rend les échelles invérifiables. Pourtant, cinq jours avant l'ouverture de l'exposition, des figures humaines se sont malgré tout immiscées dans le travail artistique de l'artiste, sous la forme d'un rite, puisque ce dernier a dessiné à l'acrylique noir, sur le long mur incurvé du musée, le profil du volcan Lulllaillaco sur des pentes imaginaires. Il faut savoir qu'on a déterré au sommet de ce volcan les corps congelés d'enfants amérindiens sacrifiés il y a cinq siècles. Ce rite de l'artiste commémore les sacrifices humains ancestraux, réalisés pour conjurer la sécheresse et célébrer l'eau, comme une promesse de santé et de fertilité.

A travers cette commémoration de rites sacrificiels, Doura, sans montrer la violence humaine, poursuit le cycle de peintures inspirées par les grands mythes meurtriers occidentaux (qu'il a interrompu à Paris).

Pourtant en rappelant la charge symbolique de l'eau, il célèbre la source de vie et inscrit MontañAgua dans une perspective de renouveau.

David Jacobson

(traduction et adaptation française : Florence Mottot)