

ZORAN MUSIC

tout le champ entre cri et silence.

A présent que tout le monde s'accorde sur l'ampleur, la puissance et la personnalité de l'oeuvre de Music, on peut s'étonner de ce que la découverte en ait été à ce point tardive. Particulièrement en France, où pourtant s'accomplit le plus long de ce grand parcours, mais où il n'y a pas si longtemps, une quinzaine d'années, le nom de Music n'était encore à peu près connu que des seuls cercles d'initiés professionnels et amateurs avertis. Et cette rétrospective, certes considérable et assortie de tous les honneurs qui lui sont dûs, est quand même la première d'importance nationale à lui être consacrée, alors que l'artiste vient de fêter ses quatre-vingt cinq ans.

C'est que cette oeuvre est éminemment discrète, accomplie sans tambours ni trompettes, en une époque qui n'a vu que les arts fanfarons.

C'est qu'elle hautement singulière, en un temps qui n'a vu que les groupes, les défilés, les mouvements et les manifestes.

Il y a enfin, et sans doute plus encore, que ce siècle n'était pas trop pressé d'entendre l'air que cette oeuvre avait à lui jouer.

C'est à dessein, et non pour le seul plaisir d'un jeu de mots, qu'on emploie ici cette métaphore musicale. Il se trouve que Music porte admirablement son nom. Car peu d'oeuvres picturales de ce temps, (depuis celle de Klee, mais dans un tout autre mode), semblent à ce point musicales. Depuis les premières oeuvres et leurs petites mélodies pastorales, jusqu'à celles des années récentes où, souvent, un personnage seul au coin d'une immense pièce nue, l'emplit de sa seule présence comme le ferait un violoncelle de la gravité de ses accents, tout cet art me semble s'écouter à mesure qu'on le voit mieux. Même et surtout lorsqu'il va jusqu'au bord immense du silence, et s'y penche.

Ainsi, dès le début de cette oeuvre, vers la fin des années quarante, les nombreux dessins, gravures et toiles consacrés aux fameux « *Petits chevaux de Dalmatie* », peuvent, avec leurs airs de miniatures persanes embrumées, susciter assez vite l'évocation du célèbre poème symphonique de Borodine: « Dans les steppes de l'Asie centrale ». Ce n'est certainement pas un hasard si cette musique à double référence, orientale et russe, est l'une des premières à venir à l'esprit. Comme les

routes de la soie, l'oeuvre de Music est aussi un des plus extraordinaires échelons de rencontres culturelles qui puissent s'imaginer. On le comprend parfaitement bien lorsque l'on connaît ses origines et son parcours.

Zoran Music est né en 1909, à Gorizia, dans ce qui était à l'époque l'empire austro-hongrois, allait devenir la Yougoslavie et se nomme aujourd'hui la Slovénie. Culturellement et historiquement c'était (et c'est toujours, comme nous le montre la tragique actualité) un carrefour de mondes, un lieu géométrique parfait de confluences, et d'affrontements, entre les univers slave, germanique, italien, byzantin, et même ottoman. On est à équidistance de Vienne et de Venise, des mosquées et des basiliques, de Klimt et des primitifs siennois (premières admirations du jeune artiste). La terre est pauvre et superbe. Music en montrera très tôt la somptueuse nudité, parcourue des bourrasques glacées de l'affolante Bora, peuplée de multicolores errances paysannes.

Les hasards de l'existence lui interdisant de se rendre en Italie (son père étant antifasciste, le pays est très vite interdit à toute la famille), c'est en Espagne qu'il va éprouver ses premiers grands ébranlements artistiques, avec Velasquez, el Gréco et, surtout, le dernier Goya. Les spectres hallucinés qui hantent les peintures noires de la Quinta del Sordo posent alors chez lui les fondations d'un cri dont il ne soupçonne pas encore à quel point il en aura besoin un jour.

Tels furent les terrains dont commença à se nourrir cette oeuvre, qui pourtant demeura à ce point à l'écart qu'aucune mode, longtemps, ne l'aperçut.

Ceux qui la découvrirent d'abord, comme Jean Grenier ou René de Solier, étaient poètes ou philosophes. Esprits accoutumés à contempler une oeuvre comme on regarde une âme, ils pressentirent les premiers que, peut-être, elle n'était pas si simple, la tranquille évidence de ces toiles presque nues où des petits chevaux d'immémoriale allure trottaient en l'aridité parfois irrisée de paysages pauvres et magnifiques. Indéniablement, elle posait une question, cette indécision où nous conduisait ce monde étrangement suspendu entre indigence et somptuosité, où les bijoux de Klimt paraissaient coexister, mieux, s'équilibrer, avec Morandi en sa terreuse ascèse. Cette oeuvre était singulière, vraiment, à tel point il était difficile de décider si elle montrait le monde comme citrouille ou carosse, comme si elle avait surpris l'instant même du basculement magique de l'un à l'autre état. S'y épousaient les terres d'ombres et les ors du ciel, les tragiques cilices de l'Espagne et les magnificences byzantines. Il ne restait dès lors plus, pour en qualifier le mystère, que la classique solution d'y voir l'effet de quelque mysticisme. En son évolution même elle y encourageait, poursuivant son chemin vers de si subtiles illuminations, approchant en son dépouillement d'extases à ce point abstraites, évacuée toujours davantage des formes de l'humain, et de celles du monde, vouée toujours plus à ne saisir que les seuls frémissements de la seule lumière qu'elle ne semblait définitivement plus osciller qu'entre les « chants de la terre », la malherienne ampleur cosmique des ravines et racines, et le silence cristallin d'un

taoïsme minéral. C'en était au point qu'un critique pouvait écrire à son propos en 1961:

« Un art qui se déroule sur le motif essentiel de la contemplation et de l'intériorité. Le thème de l'angoisse en est absent. Absent le sens dramatique de la solitude et du désespoir de l'homme. Les paysages tant dalmates que vénètes sont représentés avec une pointe de mélancolie romantique. »

Et en 1970, en brutale rupture des progrès de cette béatitude, survient l'inattendu scandaleux d'une série de toiles, toutes intitulées: *« Nous ne sommes pas les derniers »*, qui soudain ramenaient l'homme dans cette oeuvre qui semblait si bien lui avoir donné congé. Et le ramenait montré saisi en la pantelante horreur d'être accolé et affronté à l'inhumain. Des dessins, plus insoutenables encore, étaient en même temps révélés, pour la première fois, et datés de: *Dachau, 1945*. C'est alors que ceux qui avaient des yeux, et une âme derrière ces yeux, virent que la première sérénité de cette oeuvre, loin d'être seulement tendue entre la misère et le miracle, avait surtout été conquise sur l'écartèlement qui la déchirait aussi entre la tentation d'aquiescer au monde et l'horreur d'un souvenir qui l'interdisait à jamais. Au bord d'atteindre la contemplation pure, l'idéal taoïste que Camus avait un jour qualifié de *« stupide bonheur des pierres »*, Music en avait été retenu par le souvenir de Dachau et son impératif devoir d'un rappel à l'homme

A la déclaration d'Adorno selon laquelle *« on ne peut plus écrire de poésie après Auschwitz »*, l'oeuvre de Music répondait alors que, tout au contraire, la possibilité et même l'urgence de l'art n'en étaient que plus fortes. Mais qu'en revanche jamais plus, tant que l'inhumain immonde aurait résidence en ce monde, l'art ne pourrait s'offrir le luxe intellectuel ou mystique, d'une abstraction à ce point pure qu'elle en oublierait l'humain Et donc le trahirait.

Après cette foudre du souvenir concentrationnaire qui déchira quand même son oeuvre pendant près de cinq ans, de 1970 à 1975, Music revint à des tonalités plus mineures, presque shubertiennes. Portraits intimistes de villes, essentiellement Venise et Paris, autoportraits ou figures de proches, souvent peints à la gouache sur de vieux actes notariés, tout semble alors témoigner d'une unique quête de la présence intérieure, de ses chants et murmures.

Au fond, qu'il ait cherché à dire le silence du monde ou le cri des hommes, Music s'est surtout toujours efforcé d'atteindre l'essentiel par le dépouillement, la vérité par la simplicité.

Gérard Barrière