

## Champ-contrechamp

(en contrepoint au témoignage de François Ditesheim recueilli par Jean-Blaise Junod dans le film *Parcours d'un galeriste. Notes*)

La première Galerie était située au bas de la rue des Terreaux, à Neuchâtel, en face du collège secondaire que j'avais fréquenté quelques années plus tôt.

C'était en 1973. Dans la vitrine, derrière laquelle s'ouvrait la Galerie, je me souviens que mon regard fut attiré par une gravure de grande dimension montrant un instrument de musique, un violon je crois, posé devant une partition qui occupait presque tout l'espace. Le velouté des matières, la subtilité des dégradés du noir au blanc, engageaient à pénétrer plus avant dans la découverte de l'œuvre proposée, celle de Mario Avati, graveur à la manière noire, comme l'annonçait l'affiche collée sur la porte vitrée.

En poussant la porte, je découvris un espace allongé, vide en son centre, espace que seuls venaient rompre un bahut assez bas et deux chaises paillées, anciennes, comme on en trouvait dans certaines chapelles des Cévennes, une table en bois placée devant la paroi du fond. Un homme, seul, se tenait près de la table. Aux murs, étaient accrochées une série de gravures aux noirs profonds et délicats comme ceux que j'avais entrevus dans la vitrine et, parmi celles-ci, cette *Nature morte à l'estampe*, œuvre dans l'œuvre, qui entra dans ma vie dès cet instant.

L'homme s'est dirigé vers moi, aimable, curieux de connaître mon impression sur les gravures exposées. Telle fut ma rencontre avec François Ditesheim, une rencontre qui devait déboucher sur près de quarante années d'amitié, de découvertes et de partage d'émotions devant les artistes qu'il exposa.

Durant les premières années, la gravure fut son credo, ce qui combla mon goût du noir et du blanc, de la morsure du trait dans le cuivre. Ainsi se succédèrent *Les caprices* de Goya, *Les prisons* de Piranèse (Durrenmatt, fasciné, voulait en acquérir toute la série !), Jacques Villon (ah ! *Les petits haleurs*, les *Portraits de Minne*), Horst Janssen et sa *Promenade chez Hokusai*, Palézieux, dont les lavis me font penser à Morandi. Je me souviens aussi de cette suite de gravures de Marcoussis illustrant *Aurélia* de Gérard de Nerval, livre culte (*Le tombeau d'Aurélia*, gravure mystérieuse, hante toujours les murs de ma bibliothèque).

De l'intrusion de la couleur dans la petite Galerie me revient d'abord le souvenir d'œuvres sur papier, gouaches rehaussées de pastel : œuvres d'une belle sensualité que celles que montrait Anne Monnier, artiste neuchâteloise ! Des artistes de ce Pays de Neuchâtel, riche en talents

qui perpétuent un art dont le peintre Léopold Robert fut l'une des figures majeures, il en a été question à de nombreuses reprises dans la Galerie des Terreaux et surtout dans celle, plus grande, de la rue du Château.

André Evrard, ses œuvres sur papier, ses peintures dont la rigueur monacale trouve en moi comme une résonance, Carlo Baratelli (beaucoup évoquent encore la découverte de cette suite de gouaches sur papier journal qui, dans les années soixante, réinterprétaient de manière fulgurante les *Tranches de saumon* de Goya), Armande Oswald et ses visions fantasques, Claude Loewer, Raymond L'Épée et des artistes plus secrets tel Jean-François Diacon, ou Jean-Édouard Augsburgers dont la trop grande timidité fit sans doute obstacle à la reconnaissance plus large qu'il eût méritée... Et la sculpture apparut dans la grande Galerie, André Ramseyer en occupa tout l'espace, avant Marcel Mathys et Fred Perrin.

Ces quelques images de mémoire sont autant de repères dans ce que j'appellerai la première période de ma relation avec la Galerie Ditesheim. Mais alors survint une rencontre qui prit une importance considérable dans ma vie, celle du peintre Zoran Music.

L'œuvre de Music, je l'avais découverte à Paris, dans les années septante, à la Galerie de France où le hasard (le destin ?) m'avait guidé : grand bouleversement qui me donna aussitôt la conviction de me trouver en face d'un peintre important. Outre les *Motifs dalmates* ou les *Collines siennoises*, qui laissaient entrevoir un univers poétique proche des souvenirs d'enfance, ce qui m'attira immédiatement : les premières gravures de *Nous ne sommes pas les derniers*, eaux-fortes accrochées un peu à la dérobée (par peur de déranger, sans doute), qui allaient déboucher sur un cycle de peintures que je considère aujourd'hui (je ne suis pas le seul) comme l'une des œuvres majeures de la seconde moitié du XXe siècle, comparable peut-être au Goya des *Désastres de la guerre*. Il faut dire que ces peintures, j'étais prêt à les recevoir. Quelques années auparavant, j'avais travaillé à un projet de film qui n'avait pas abouti (les projets non réalisés sont souvent les plus significatifs) touchant à la déportation, à la manière de survivre à une telle épreuve ; un sujet qui m'avait mis en contact avec l'écrivain Jean Cayrol, l'auteur de *Nuit et brouillard*, que je souhaitais associer à l'écriture du scénario. La révélation de « l'expérience » de la déportation, comme le dit Music, qui apparaît dans son œuvre au début des années septante, entrait donc pleinement dans la perspective de la réflexion que je poursuivais. Avant sa libération en 1945, Zoran Music avait déjà dessiné dans le camp de Dachau pour témoigner peut-être de ce qu'il voyait (tel le cri de Goya, *Io lo vi*), pour se prouver surtout qu'il était encore parmi les vivants.

De la découverte de cette œuvre j'étais impatient de parler à François Ditesheim à mon retour de Paris. Il fut immédiatement intéressé et parcourut avec attention les rares catalogues que j'avais pu trouver. Quelques années passèrent, et un jour François m'annonça qu'il avait rencontré Zoran Music à Londres, lors du vernissage de l'exposition que lui consacrait une Galerie de la City. Il avait eu la même émotion devant cette œuvre et avait aussitôt proposé au peintre de l'exposer dans sa Galerie de Neuchâtel. La première exposition Zoran Music eut lieu à la Galerie Ditesheim en mai 1981. C'est à cette occasion que je fis la connaissance du peintre et que j'eus le courage de lui parler de mon intention de lui consacrer un film. « Bon, bon, venez me voir à Venise, on en reparlera... », avait-il répondu, me laissant entendre qu'il faudrait du temps, de la persévérance. Quelques semaines plus tard, j'étais à Venise dans son atelier. Alors commença une collaboration longue et difficile, parfois douloureuse, pour l'amener à parler de ce qu'il n'avait encore jamais dit, de sa captivité à Dachau et de la leçon qu'il en avait tirée. Le tournage du film n'eut lieu qu'à l'automne de 1985, à partir des monologues enregistrés durant les années précédentes. *Paysages du silence* sortit dans une salle de cinéma de Vevey en 1986, parallèlement à la première exposition rétrospective organisée par le Musée Jenisch : Bernard Blatter, alors directeur, avait attendu lui aussi plusieurs années avant d'obtenir l'accord du peintre pour que son projet se concrétise.

Pour François Ditesheim, la rencontre de Music influa sans doute sur son parcours, lui donnant une énergie nouvelle pour s'imposer à un niveau international ; la Galerie de Neuchâtel ne suffisant plus, il fallait trouver d'autres moyens. En 1982, il présenta les œuvres de Music à Art Basel (les photos de repérages qui accompagnent ce texte ont été prises à cette occasion), puis d'autres expositions importantes suivirent en Suisse et à l'étranger, révélant à un public de plus en plus large cette œuvre d'exception.

Pour moi, cette rencontre, par son exigence et cette volonté qu'avait Music de pousser ceux qui l'approchaient aux limites de leurs possibilités, eut une influence très grande sur la suite de mon travail. Et la démarche de l'époque ne s'est pas arrêtée là, puisque qu'en janvier 2010 je suis revenu dans l'atelier de Venise, vingt-cinq ans après le tournage de *Paysages du silence* et cinq ans après la mort du peintre, pour y recueillir le témoignage de son compagnon de déportation, Ivo Gregorc, arrêté par la Gestapo à Venise en même temps que Zoran Music et déporté avec lui à Dachau. Ils ont traversé ensemble l'épreuve de cette captivité et c'est ensemble, malades, qu'ils sont rentrés dans leur Slovénie natale. Moments très émouvants de se retrouver dans cet atelier, où presque rien n'a changé : les mêmes objets, les mêmes meubles en occupaient déjà l'espace, il y a vingt-cinq ans. Sur la table de travail, un dessin,

autoportrait inachevé, a été raturé dans un geste rageur, presque désespéré. Près du grand chevalet, posées sur une table haute, deux palettes chargées de couleurs demeurent dans l'attente, comme si le peintre venait à peine de sortir. Les couleurs en sont celles de la dernière période, sourdes, se rapprochant de plus en plus du noir. En ce mois de janvier, Venise est déserte, glaciale, et il règne dans l'atelier un silence que je n'avais encore jamais éprouvé. Je ne peux m'empêcher de penser à Léopold Robert qui occupait un atelier à quelques pas de là et qui s'est donné la mort en cette même saison. L'entrée d'Ida Barbarigo, à la chevelure rouge telle qu'elle apparaît dans les toiles de Music, me ramène à la réalité, à l'instant présent. Celle qui fut la compagne du peintre durant tant d'années a accepté d'apporter son témoignage, pour parler du retour de Zoran à Venise après les camps, de la vision bouleversante des dessins qu'il en avait rapportés.

La rencontre de Zoran Music nous a beaucoup rapprochés, François et moi, il y avait là une sorte de complicité, quelque chose de rare que l'on pouvait partager. Il a suivi la réalisation de *Paysages du silence*, mettant à ma disposition de nombreuses œuvres du peintre, et même sa Galerie pour effectuer les premiers essais de prises de vues. Il fut quelquefois un soutien dans les moments de doute que je traversais, évoquant ses propres difficultés dans sa relation avec les artistes.

Cette page provisoirement tournée, il y eut d'autres découvertes, d'autres moments d'émotion dans la Galerie Ditesheim. Bien que mes travaux m'aient mené sous d'autres cieux (longue parenthèse andalouse dans le monde sacré de la tauromachie, des processions, des pèlerinages), je ne manquais pas d'aller voir, dès que je le pouvais, les expositions des artistes que François proposait aux amateurs de plus en plus nombreux qui suivaient son parcours. Les accrochages se succédaient à un rythme soutenu et, entre les peintures et les sculptures, il y eut régulièrement des retours à la gravure et au dessin.

Le Paris revisité d'Erik Desmazières, avec son architecture du XIXe siècle, ses passages secrets, Galerie Vivienne, Passage du Caire, rue Livingstone, ses Bibliothèques où le temps paraît suspendu, où réel et imaginaire se côtoient, ses ateliers d'artistes destinés à une destruction prochaine, fascinait, tant par l'univers qui s'offrait à nos yeux étonnés, que par la parfaite maîtrise des techniques de la gravure.

Sovak, artiste venu de Bohême, dont la passion de la perfection subjuguait celui qui prenait le temps de s'attarder devant les gravures ou les dessins rehaussés de couleurs subtiles. Ici, je ne peux m'empêcher de citer la fin du texte de Milan Kundera, ami de Sovak, que François

Ditesheim fit paraître dans le carton d'invitation de 1984 : *Cette perfection est perceptible seulement à qui est capable de s'arrêter devant un peintre qui, lui aussi, s'est arrêté. S'arrêter signifie exprimer un désaveu pour l'esprit de l'époque qui se jette en avant. Mais la beauté d'aujourd'hui n'existe que contre l'esprit du temps*, affirmation qui semble prémonitoire dans la période que nous traversons. Je me souviens avoir découvert Sovak à Art Basel 82, dans un stand proche de celui où la Galerie Ditesheim exposait Zoran Music. J'en avais parlé à François et sa réponse ne m'avait pas surpris : il avait déjà demandé à Sovak de venir exposer chez lui...

Dans les œuvres sur papier, la fragilité du trait du pastel, entre douceur et exubérance, devint une autre constante de la Galerie Ditesheim. Il me vient à l'esprit cette exposition dans un stand de la FIAC à Paris, où notre galeriste, en collaboration avec la Galerie Krugier, présentait des pastels de Degas et de Liotard, opposés à ceux de Pierre Skira, de Philippe Monod et de quelques autres artistes qui maîtrisent cette technique. A cette confrontation avec le temps, avec la pérennité du geste créateur, il convient d'associer les terres cuites polychromes de Giuseppe Gavazzi, artiste toscan imprégné des œuvres de la Renaissance qu'il restaure, dont l'humilité et l'innocence remettent en question bien de nos certitudes.

On l'aura compris, je ne suis pas un spécialiste de l'histoire de l'Art, ni un critique avisé, je ne suis qu'un amateur au sens premier du terme. Pourtant, depuis une quarantaine d'années, je ne cesse, à travers mes films, de chercher ce qui motive, ce qui déclenche, ce qui rend nécessaire toute démarche artistique authentique, dans les formes d'expressions les plus diverses, de la peinture et des arts plastiques aux arts de la scène, de la tauromachie (art de l'instant) à la démarche monastique, du *documentaire poétique* de Flaherty à l'écriture, à la poésie. Les créateurs, les œuvres que je rencontre, alimentent mon travail, ils en sont la source vive. La confrontation avec les gravures, les dessins, les peintures qui m'entourent, leurs questionnements ou l'apaisement qu'elles m'apportent, me confortent dans la poursuite de ma démarche. Parmi ces rencontres, dont je suis pour beaucoup redevable à François, j'évoquerai encore trois artistes exposés à plusieurs reprises dans sa Galerie.

Miklos Bokor, tout d'abord. C'est le poète Yves Bonnefoy, dont on connaît la passion pour les arts, la relation étroite qu'il entretient avec la peinture, qui mit en contact François Ditesheim avec le peintre. Une exposition Bokor suivit peu après à la FIAC en 1985 et l'année suivante à la Galerie de Neuchâtel. Quelle émotion à la vue des premiers paysages

que je découvre, tracés d'un geste rapide, comme ces paraphes chinois, après un long temps de méditation, d'assimilation de la vision, sur un papier mince (*matière-limite qu'autrefois on appelait l'âme*, écrit Yves Bonnefoy), et dont il ne subsiste qu'un signe dans la mémoire de l'amateur ! Avec la réapparition dans sa peinture de la figure humaine, c'est une autre dimension qui s'impose. Pourtant, cette présence, d'abord allusive, puis de plus en plus affirmée, n'est là, à y regarder de plus près, que pour signifier l'absence : une sorte de disparition, de fading ou de sortie de scène. Et l'on ne peut plus désormais dissocier cette peinture de l'épreuve que Bokor a traversée dans sa jeunesse, le souvenir des camps d'extermination revient à l'esprit de celui qui contemple cette œuvre, où l'homme a perdu toute identité.

Cette allusion à la condition humaine, à ce qui touche au plus profond de l'être, s'insinue régulièrement dans les œuvres que montrent François Ditesheim, comme une sorte de fil d'Ariane qui sous-tend les choix du galeriste, sans cesse à la recherche de l'essentiel, de la vérité, de l'authenticité du geste créateur. Tout cela se retrouve à l'évidence dans l'œuvre de Bokor, mais aussi dans l'œuvre ultime de Music, dans ses autoportraits sans complaisance. Elle est présente également chez Iseli, autre artiste qui est entré au panthéon de la Galerie. Dans la peinture de Rolf Iseli, la forme humaine, silhouette gravée à larges traits dans le cuivre, encrée dans le papier avant d'y être peinte, est d'abord apparition : ombres, figures qui émergent à la lumière, demeurent à jamais inachevées. Ici, *Tout reste en suspension, achever veut dire aussi détruire*, affirme le peintre, ou encore *Il n'y a rien de plus vivant que l'esquisse*. Il y a donc impossibilité à fixer le réel, comme dans cette sorte d'autoportrait que j'ai devant les yeux, où la figure, cachée par les ronces et autres pointes de cactus, devient transparente, *Durchsichtig*.

Dans l'œuvre de Simon Edmondson, la figure humaine a pratiquement disparu, tout juste en décèle-t-on la trace, le passage, dans un monde en ruines, submergé par on ne sait quelle guerre ou cataclysme. Désormais, le silence s'est imposé, dégageant un sentiment de solitude, de mélancolie face à ce vide existentiel. Je me souviens de ce trouble devant les trois panneaux de *Partial eclipse*, exposés en 2006 à la Galerie Ditesheim, où une présence informe tente dans un mouvement désespéré d'échapper à la lumière des fenêtres qui ferment l'espace au-dessus d'elle, fenêtres où flottent des rideaux en lambeaux : mise en scène dramatique ou signe d'espoir, de renaissance possible ?

Ces rideaux blancs me ramènent à l'atelier de Music à Venise, à ceux de l'atelier de Léopold Robert, situé en face. En 1997, je préparais le tournage de *Léopold R.*, enquête sur la fin tragique du peintre, alors en pleine gloire, dont l'impuissance créatrice, l'impasse dans laquelle il se trouve face à la nouvelle peinture, va provoquer le drame que l'on sait. Certaines scènes devaient être tournées au Palais Pisani, à Venise, et je me souviens avoir appelé Zoran Music pour lui parler de mon projet. Il ne voulut pas croire qu'un autre peintre avait eu un atelier au troisième étage de ce Palais et s'y était donné la mort en 1835. Il est vrai, que peu de temps après, le Palais avait été désaffecté avant de devenir, à l'extrême fin du XIXe siècle, le Conservatoire de Musique de Venise. C'est au troisième étage de ce même Palais Pisani que, sur invitation de Francesco Malipiero, directeur du Conservatoire, Music avait pu installer son premier atelier, quelques mois après son retour des camps. L'un y avait trouvé la mort, l'autre y était revenu à la vie.

La Chaux-de-Fonds, été 2010

Jean-Blaise Junod