
Collectif, *Opus international*, n°61-62, janvier-février 1977, page 78-80.

Lire la peinture d'Antoni Taulé comme le rapport d'un sujet et de son espace, c'est entrer dans une définition qui peut s'appliquer à des acceptions plastiques très diverses et c'est surtout privilégier les composantes formelles aux dépens de ce qui demeure l'essentiel de ce travail : une approche mentale du monde, un au-delà de l'image qui nie la tautologie réaliste. Cependant, cette précaution prise, il est indispensable de partir d'une affirmation qui est au centre du vouloir du peintre et en fonction de laquelle s'accomplissent tous les développements de son œuvre. L'espace est tout d'abord vécu par lui comme un antagonisme temporel, comme une instantanéité qui tranche avec la profonde impression d'*élaboration* que donne ses toiles et qui, pour Taulé, est une manière d'exorcisme contre la mort, rejoint le **mythe éternel de l'arrêt**. Pas de peinture qui porte mieux, dans la nouvelle génération, les couleurs graves du destin, qui suspende, avec plus d'efficacité, un geste inachevé, une menace, un mouvement de surprise, une course vers un but que l'on ne discerne pas toujours. Et pourtant, – le peintre est très explicite à ce sujet – pas de peinture qui cherche de manière plus péremptoire, à définir son territoire. D'abord par un cadrage, ensuite par l'usage fréquent du contre-jour.

Le cadrage, permet toute une série de focalisations qui posent la présence de la valise, **objet-clé** de la dernière série, qui complique la relation avec l'espace. En effet, le rapport du sujet et de son espace, passe maintenant par ce parallélépipède de métal, posé là comme un paquet piégé, faussement oublié par un passant, fermé sur un contenu dont l'agaçant mystère ne sera jamais révélé. Par sa découpe même, la valise pourrait suggérer une interprétation minimaliste de sa relation avec tout ce qui n'est pas son propre volume. Quels que soient les effets plastiques que le peintre tire de la géométrie de l'objet, de son échelle qui oblige à des cadrages cinématographiques sur des personnages pris à mi-corps, il faut accueillir la détermination formelle qu'elle permet comme un *supplément* au problème de Taulé et non comme le problème lui-même. **Objet-question** par excellence, cette valise irradie une charge symbolique autant qu'elle commande l'organisation de l'espace autour d'elle. Elle est **l'ustensile qui permet la saisie** la plus directe par la main de l'homme, qui établit un rapport, évident et ambigu à la fois, avec le corps de celui-ci et avec l'histoire de ses déplacements, de ses gîtes, de ses ruptures et de ses arrivées.

Taulé a situé d'emblée la valise dans la ville, comme élément mobile d'une construction (s'est-il souvenu de ses premières études d'architectures ?) ; mais ce faux immeuble aux façades aveugles, posé là pour régir et coordonner, est parfois (rarement) dramatisé : dans une chute vue d'une fenêtre, sous la roue d'une voiture qui va l'écraser ; il est plus souvent traité à travers l'écran des reflets, des filtres et des jeux de lumière. Il est *enveloppé* par le regard des personnages-jalons et du spectateur, en même temps qu'il *développe* autour de lui un espace particulier, dont le vide est peuplé de sa lancinante présence.

Deuxième terme du propos « le contre-jour » traduit non seulement toute une philosophie de la lumière, mais surtout une certaine idée de la position de l'homme et de son objet dans l'espace. Très fréquemment définie, au cours des périodes antérieures (et particulièrement dans celle de la « petite fille ») selon un point de vue ouest, sud-ouest, c'est-à-dire au soleil couchant, la figure se trouve ici saisie le dos à la lumière. L'important réside moins dans la situation du regardeur par rapport au sujet qui dans ce recours systématique aux éclairages bas, aux jours frisants des fins d'après-midi, à ces moments un peu tendus et mélancoliques où le corps s'enveloppe d'ombre, et où l'ombre elle-même, comme celle d'un cadran solaire, dit une saison, une heure, un moment précis de la vie.

D'où l'étrange et insolente *revanche du temps* sur l'espace. Je ne vais certes pas céder à mes obsessions habituelles et proposer une lecture « narrative » de l'œuvre de Taulé, car, sur un point où la volonté du peintre fait toute l'affaire, il faut bien prendre acte de sa décision d'évacuer le temps en l'arrêtant. Mais fixer l'heure est-ce l'arrêter ? Et la désigner de façon aussi explicite est-ce réfuter le temps ? Peut-être la valise, comme l'obélisque, comme la pointe du cadran, n'est-elle qu'un « espace hors temps », selon le mot d'Alain Jouffroy (qui était lui aussi directement concerné par cette répugnance de Taulé, en tant que promoteur de la « Nouvelle peinture d'histoire »). Peut-être n'est-elle qu'un instrument qui dit le temps par l'inscription de l'ombre sur le sol sans en être l'un des agents ni l'un des effets. C'est le « paradoxe » de Taulé, et l'une des dimensions les plus intéressantes de sa peinture.

Cette mise en situation si précise et si concertée du sujet traduit donc – autre paradoxe – une indifférence quant à sa position : il est là maintenant et pourrait être ailleurs, nous dit Taulé, sans que l'essentiel soit changé, car l'essentiel n'est pas dans la perception impressionniste d'une apparence, dans le relevé d'un tracé optique, mais dans cette transfiguration mentale des signes et des images, dans cette poétique qui va bien au-delà des jeux toujours interprétables des volumes et de la lumière. Le fait ibérique, si l'on tient à le détecter, apparaît sans doute dans une gamme chromatique austère et brûlante, dans la gravité silencieuse des gestes et dans cette danse de mort autour de l'objet que les ombres semblent tour à tour investir, délaissier, contourner et qui, planté dans l'arène de la rue, nous interpelle.

Le monde de la « *petite fille* » s'est vidé du regard d'enfance, de l'échelle de l'enfance qui dilatait l'espace et haussait les bâtiments et les meubles. Pourtant, avec *une simple valise*, qui tient il est vrai toute pensée prisonnière, Taulé nous fait assister à un changement analogue de point de vue et de perspective. À la vision au ras du sol succède une vision en *zoom*, qui nous donne la totalité par les parties : membres inférieurs, roue de voiture, détails de pavement, échos d'une image dans un miroir. Et ce monde que reconstruisent notre mémoire, notre sensibilité, notre imagination, et cette liberté qui nous est laissée de nommer et de situer des composantes du décor et l'identité des protagonistes est dans la mesure exacte de la richesse orgueilleuse d'une œuvre qui ne condescend pas aux apparences, et se tient très au-dessus, très au-dedans, très au-delà.