De l'invisible au visible

Les vanités de Miquel Barceló

Lina Iglesias

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/875>

DOI : 10.4000/agedor.875

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Lina Iglesias, « De l'invisible au visible », *L'Âge d'or* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 01 mars 2012, consulté le 16 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/875> ; DOI : 10.4000/agedor.875

Lina IGLESIAS

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense. EA 369

DE L'INVISIBLE AU VISIBLE : LES VANITÉS DE MIQUEL BARCELÓ

Résumé : Les vanités occupent dans l'œuvre du peintre espagnol Miquel Barceló une place importante, mais au-delà de la tradition à laquelle elles renvoient, elles font du tableau le lieu d'une expérience qui pose la question du visible et de l'invisible. De par l'emploi de grands formats et de la matérialité de la peinture, les vanités, et en particulier le crâne, font émerger un espace onirique et sensible.

Mots-clés : vanités – visible / invisible – expérience du sensible

Resumen : Las vanidades desempeñan en la obra del pintor español Miquel Barceló un papel importante, pero más allá de la tradición a la cual remiten, hacen del cuadro el lugar de una experiencia que plantea la cuestión de lo visible y de lo invisible. Por el empleo de tamaños importantes y de la materialidad de la pintura, las vanidades, y sobre todo el cráneo, hacen aflorar un espacio onírico y sensible.

Palabras claves : vanidades –visible / invisible – experiencia de lo sensible

Des tableaux immenses accrochés dans les grandes salles de la galerie Yvon Lambert qui expose le peintre Miquel Barceló : des tableaux pour la plupart recouverts d'un blanc laiteux sur des murs blancs, blanc sur blanc donc, dans une douce lumière tamisée. Peu à peu le regard commence à s'habituer à cette confrontation entre deux mondes, celui du réel et celui de la création : de par leur dimension qui suggère une présence, les tableaux commencent à prendre vie, à s'animer. Les yeux se mettent alors à parcourir l'immensité qui grouille, tentent de pénétrer dans cet espace fascinant et absorbant au milieu duquel un élément affleure, un crâne.

Puis le regard, un peu plus familiarisé, finit par discerner entre les mouvements portés par de légères ombres et les variations chromatiques de blancs, d'autres signes qui donnent corps et relief à la toile, où est posée la question de la vie et de la mort, la ligne de partage entre visible et invisible est ténue, comme l'explique Eliane Escoubas : « que veut-on dire quand on dit que ce que la peinture peint, c'est l'apparaître de ce qui apparaît, l'apparaître comme tel ? [...] la peinture fait voir ce qu'on ne voit pas ordinairement – ce

qu'on ne voit pas du tout : elle peint, à chaque fois, la naissance du monde sous le regard – ce qui a toujours déjà commencé lorsqu'on commence à voir ce qu'il y a à voir » ¹.

Présentation des tableaux

Les tableaux présentés lors de l'exposition à la Galerie Yvon Lambert² à Paris, en 2007, forment une série autour d'un même genre, les vanités, décliné selon quelques motifs différents : le crâne, les coquillages, les allumettes... D'après les dates qui accompagnent les titres, ils ont tous été peints sur deux années, 2005 et 2006, mais essentiellement sur 2006 : cette concentration de la production dans un même temps reflète le travail intense de Miquel Barceló, lié à une préoccupation à la fois esthétique et ontologique centrée sur la mort. Aussi les tableaux, dans leur succession ou juxtaposition, constituent-ils une variation chromatique et picturale autour du crâne dont la charge symbolique est depuis longtemps très dense.

Pour la plupart, ces tableaux sont de très grands formats : 175/190, 200/300, 280/350, 81/100, 235/235, 200/200, 235/285, 205/249, 176/213. Sont accrochées aussi quelques compositions en petits formats mais qui correspondent à un support différent, le papier : 21/29, 61/95, 66,5/85, 63/84,5, 63/84,5, 85/63, 56/75,5.

Le sens du format

Je commencerai donc par la question du format. En effet, les dimensions de ces toiles nous permettent d'emblée d'introduire le sujet de ce colloque, puisque ce qui est visible avant tout, ce sont bien des tableaux qui, par leurs dimensions surprenantes, s'imposent à nous, à notre regard. Le tableau comme espace matériel et visible est là, devant nous et se donne à voir, suscitant ainsi un rapport singulier avec le spectateur. Barceló a souvent privilégié les très grands formats, s'inscrivant dans la continuité de la peinture des années 1950-60 (avec des peintres comme Pollock...), mais aussi dans une tradition plus classique et l'on pense aux grandes fresques, aux tableaux historiques du Siècle d'Or, par exemple ; l'on pourrait y voir aussi un écho de certains peintres du XIX^e siècle, comme Manet ou Goya...), néanmoins chez Barceló, si le choix de grands formats répond à une nécessité intérieure du peintre, et de son rapport au corps, à la gestuelle et à la peinture, il implique aussi pour le spectateur une présence différente, d'autant plus différente que l'échelle à l'intérieur du tableau se voit renversée. Si dans certaines toiles, je peux avoir un léger effet de perspective – dû à la présence à peine suggérée d'un animal qui s'éloigne, par exemple – qui rappellerait une composition traditionnelle en suggérant ainsi une lecture, dans tous les tableaux nous sommes en face d'un renversement de l'ordre dimensionnel commun. Dans l'immensité de l'espace pictural, apparaissent des éléments

¹ ESCOUBAS Éliane, *L'espace pictural*, Éditions Les Belles Lettres, encre marine, France, 2011, p. 26.

² La galerie se situe au 108, rue Vieille-du-Temple, 75003 Paris. Yvon Lambert suit Miquel Barceló depuis ses débuts, et propose régulièrement des expositions. Un catalogue a été édité à l'occasion : *Miquel Barceló*, Éditions Yvon Lambert, Paris, 2007. La reproduction des œuvres est précédée d'un texte de Edouard Glissant.

dont la représentation n'obéit pas à la logique réaliste, à un effet d'illusion ou de mimesis. Les objets présents sont normalement petits, voir minuscules mais ils acquièrent dans le tableau une autre dimension, une certaine grandeur : en occupant ainsi l'espace, ils deviennent plus visibles mais en même temps, ils nous confrontent avec un autre visible. Ce qui d'habitude relève d'une petite échelle, se trouve ici mis au premier plan, « grossi ». Pour le regard, ce passage à une autre échelle est dans un premier temps déconcertant et pose la question de ce que je vois : si le grand format peut inclure le spectateur, en lui donnant l'illusion de partager un même espace, l'illusion d'une continuité entre mondes, ici l'inversion de grandeur associée au traitement de l'espace crée, en le faisant apparaître un autre univers.

Pour autant, la question du visible et de l'invisible est tangible : face à des tableaux aux dimensions imposantes, le regard est désorienté et doit se repositionner. L'importance de l'espace permet d'accéder, d'atteindre facilement tout ce qui s'y présente, en respectant néanmoins une distance nécessaire mais en même temps le regard risque de se perdre ne sachant par où commencer, quel tracé suivre. D'autre part, le rapport entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, rapport accentué par les dimensions, entraîne une hésitation sur la focalisation. Une fois que le spectateur a pu discerner, percevoir ce qui est visible, il se sent attiré par cet espace et va voir de plus près, comme obéissant à un désir d'en voir plus, car la matérialité de la peinture agit alors sur le regard, et pas seulement comme le ferait un spécialiste qui veut examiner de près les traces du pinceau, les touches de couleur, soit le travail technique... mais plutôt pour voir ce qui de loin, n'est pas très visible. Ainsi, face à ces tableaux qui se construisent sur un jeu entre microcosme et macrocosme, le spectateur fait l'expérience d'un visible qui suscite un invisible, comme le rappelle Merleau-Ponty : « Essence et existence, imaginaire et réel, visible et invisible, la peinture brouille toutes nos catégories en déployant son univers onirique d'essences charnelles, de ressemblances efficaces, de significations muettes »³. Significations muettes que la présence du blanc rend visible.

La couleur

Pour Michel Pastoureau, « Le mot latin *color*, par exemple, d'où sont issus les termes italien, français, espagnol, portugais, anglais désignant la couleur, se rattache à la grande famille du verbe *celare* qui signifie « cacher », « envelopper », « dissimuler » : la couleur, c'est ce qui cache, ce qui recouvre, ce qui habille. C'est une réalité matérielle, une pellicule, une seconde peau ou une seconde surface qui dissimule le corps⁴ ». C'est pourquoi le blanc prend dans ces tableaux un sens singulier.

Traditionnellement situé à l'un des extrêmes de l'échelle chromatique, le blanc se trouve au cœur d'un ancien débat esthétique quant à sa définition : couleur, non-couleur, incolore, transparence... En outre, au fil des découvertes scientifiques, par exemple le spectre des couleurs, le statut du blanc change, offrant des variations dans sa perception. Le débat se voit renforcé aussi par les tenants du dessin pour qui le blanc avance, comme chez Kandinsky, alors que pour les coloristes, le blanc ne fait que dissiper la vue. Mais dans les toiles de Barceló, le blanc s'affiche comme matière picturale, et rend visible un temps

³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 35.

⁴ PASTOUREAU Michel, *Les couleurs de nos souvenirs*, Paris, Seuil, La librairie du XXI^e siècle, 2010, p. 237.

évanescent. Il nous fait rentrer dans un espace en soi insaisissable : lumineux et vibrant, il donne vie à la matière et aux éléments sur la toile qui, en même temps donnent l'impression aussi de s'effacer, de se diluer en lui.

Dans sa trajectoire, Miquel Barceló a employé toutes les couleurs, des plus vives, éclatantes et criardes aux plus sombres, douces et liquides, au gré des voyages (le Mali, par exemple) qui révèlent au peintre un rapport au monde à chaque fois réinventé. Néanmoins, si les couleurs foncées sont parfois présentes (l'on pense aux tableaux des bibliothèques, ou encore à certains portraits par exemple), il semble que le noir reste à l'écart. Il ne fait pas vraiment partie de la gamme chromatique, pourtant variée, du peintre comme s'il était tenu à distance. Peut-être les origines méditerranéennes de Barceló qui est né à Majorque, aux Baléares, comme Miró, peuvent expliquer en partie ce choix. S'il s'inscrit dans un héritage espagnol quant à son intérêt pour les vanités et la mort, le traitement du blanc le rapproche des peintres de la fin du XIX^e-début XX^e, dit de l'Espagne blanche⁵. Et pourtant les vanités sont là, sans qu'il y ait opposition, ni contradiction : nous allons tenter de voir pourquoi.

Dans le tableau intitulé « Crâne à l'âne » (au format presque carré, 175/190), une forme noirâtre, arrondie occupe tout l'espace de la toile : de près comme de loin, il est dans un premier temps difficile de déterminer la forme qui s'enroule sur elle-même. Cette impression de circularité est renforcée par les coups de pinceau, de brosse dans et autour du crâne qui suggèrent un mouvement, comme si rien n'était vraiment encore figé, comme en suspension, mais qui entraîne une visibilité sensible d'un temps invisible qui affleure. Ce qui frappe aussi c'est le contraste entre trois couleurs : un rouge intense et lumineux couvre le fond de la toile, rappelant un autre temps, rouge sang symbole de vie et d'un lointain sacrifice. Puis le blanc vient recouvrir en partie le rougeoyant, créant ainsi une deuxième surface sur laquelle apparaît le crâne, à son tour progressivement recouvert par des empâtements blancs qui matérialisent le temps de l'acte de peindre et de l'effacement progressif. La couleur blanche qui envahit de plus en plus les tableaux prend là son sens : les éléments flottent et baignent dans cette matière liquide et enveloppante qui, dans l'éblouissement qu'elle suscite, fait voir autrement. Parfois, l'on notera que le blanc vient recouvrir partiellement le crâne : la trace du coup de pinceau, de la brosse est visible, le geste palpable, comme s'il s'agissait de montrer à travers le jeu d'épaisseur et de transparence le travail du temps qui s'immisce dans celui du peintre.

Dans la plupart de ces tableaux, l'on remarque que la couche de blanc recouvre en partie l'espace pictural, laissant apparaître sur les bords une autre couleur, le rouge, le bleu, voire le jaune qui suggère ainsi un autre fond, que le blanc vient effacer ou éloigner, néanmoins comme couleurs primaires, elles renvoient aux éléments originels : le rouge pour le sang, le bleu pour le ciel, la mer et l'eau, et le jaune pour le soleil et le feu. Le peintre compose avec des couleurs matricielles qui renvoient à un monde primordial. Le blanc reste suspendu, esquissant une bordure, une lisière entre deux espaces, voire deux temps, un avant et un maintenant. Ces grands traits de brosse qui traversent la toile témoignent du geste imposant du peintre mais ils affirment aussi sa volonté de délimiter, circonscrire un autre espace sur la toile déjà peinte, et ce blanc crée une autre toile, comme si la matière même associée à la couleur générait un lieu pour peindre. Cette surface sur laquelle repose le crâne acquiert un sens singulier : elle n'est pas sans rappeler, me semble-t-il, le drap de Véronique où transparait la sainte face, qui comme le rappelle Julia Kristeva

⁵ L'exposition « L'Espagne entre deux siècles : de Zuloaga à Picasso », qui s'est tenue au Musée de l'Orangerie à Paris à l'automne 2011, rend compte de ce face à face entre une Espagne blanche et une Espagne sombre.

est une image « non peinte par la main de l'homme⁶ », mais ici, il s'agit au contraire d'affirmer le geste du peintre.

Le glissement du visage de Jésus au crâne relève d'un acte pictural : on pourrait certes y voir un acte de désacralisation de la figure divine, mais on peut aussi y voir la trace du passage du temps sur l'homme, de tout homme, affirmant ainsi l'emprise du temps. En outre, on assiste à une transformation du « support », dans la mesure où le linge blanc du suaire qui jusqu'alors représenté pour pouvoir présenter la sainte face devient une surface peinte, qui n'est plus suspendue, accrochée ou tenue par un personnage ; elle est matière qui sert de réceptacle, de lieu propre au crâne : cette sorte de transubstantiation confère à la peinture un pouvoir de révélation.

Les vanités

Les vanités occupent dans l'œuvre de Miquel Barceló une place importante : dès les premières toiles, apparaissent des motifs qui renvoient à ce genre ancré dans la tradition hispanique et à une sensibilité baroque : natures mortes, animaux écorchés, crânes autant d'éléments qui traduisent une préoccupation constante pour la mort... En cela, Barceló s'inscrit dans une lignée d'artistes espagnols qui font de la mort, et de sa représentation, un sujet omniprésent : l'on pense bien sûr, à Valdés Leal, et à ses corps en décomposition, rongés par les vers, à ses squelettes qui avancent droit sur le spectateur⁷, mais aussi à Goya, à ses poissons qui débordent du cadre, à ses peintures noires, puis plus proche de nous, à Tapiès, ou Saura, dont le travail sur la matière participe de cette vision sur la mort. Mais les échos avec d'autres peintres, comme Fautrier et Soutine, résonnent aussi dans certains de ses tableaux d'animaux accrochés ou pendus.

La mort est partout, objet d'un regard et d'un questionnement pictural puisqu'elle apparaît même à l'œuvre, comme force agissante dans certains tableaux où opère un processus de décomposition organique, par le biais de matières intégrées dans la peinture, comme la pastèque par exemple... Tableaux ainsi définis, par Joëlle Busca, comme des « natures mortes fraîches »⁸ qui élèvent la peinture au rang de vanité. La mort revient sans cesse dans l'œuvre de Barceló, soumise à un traitement qui la questionne, et ces retours constants traduisent plus qu'une préoccupation, une obsession pour ce qui est inhérent à la vie, pour les limites entre vie et mort que le peintre cherche à rendre visible, en les matérialisant.

Ici, les vanités sont mises en évidence par un titre et par la présence démesurée dans l'espace pictural, d'un crâne, qu'il n'est pas toujours si facile de reconnaître, de par sa forme un peu confuse, et sa disposition. Si dans les compositions classiques⁹, le crâne occupe une place discrète, souvent dans la pénombre, au pied de la Croix, ou bien apparaît comme l'attribut d'un saint –Saint Jérôme, ou Marie-Madeleine...–, voire est l'objet du tableau¹⁰, ici le crâne s'impose clairement, et c'est autour de lui que tout tourne et s'organise. Le crâne est surtout de profil mais il peut aussi nous « tourner le dos », se dérochant ainsi à un regard

⁶ KRISTEVA Julia, *Visions capitales*, Paris, Éditions de la réunion des Musées nationaux, 1998, p. 45.

⁷ Voir ses deux grandes toiles pour l'Hôpital de la Charité à Séville : *Finis gloriae mundi* et *In ictu oculi*.

⁸ BUSCA Joëlle, *Miquel Barceló : le triomphe de la nature morte*, Bruxelles, La lettre volée, coll. Palimpsestes, 2000.

⁹ Pour mieux appréhender cet aspect, l'on pourra consulter le riche catalogue de TAPIÉ Alain, *Les vanités dans la peinture au XVII^e siècle*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

¹⁰ Voir par exemple certaines toiles de Antonio de Pereda où plusieurs crânes s'entassent.

catégorique : cette présence nous renvoie certes à notre finitude mais en même temps, elle nous interroge d'une autre façon. Le crâne n'est donc pas l'objet d'une étude anatomique porteuse de morale, pas plus que le lieu d'un néant effrayant mis en avant par des orbites vides ou des cavités noires ; ici, le crâne, dans sa position singulière, nous invite à regarder aussi autre chose, vers un ailleurs. Nous verrons aussi comment le crâne est un point de départ, à partir duquel s'ouvre l'espace, dans un mouvement d'amplification. En nous « tournant le dos », le face-à-face inquiétant avec la mort est évité.

Aux crânes traditionnellement osseux et bosselés, dont la représentation affirme la matérialité et l'opacité, s'oppose ici un crâne léger, presque en apesanteur. L'on notera la forme arrondie et circulaire de ces crânes qui donnent l'impression de s'enrouler, de se replier sur soi, suggérant un mouvement de régression utérine. En outre, les cercles plus ou moins concentriques autour du crâne suggèrent une circulation, une activité comme si les objets étaient attirés par une force centrifuge : « Le mouvement circulaire, le plus pur des mouvements, nous délivre du mouvement pendulaire et de l'asservissement à la terre [...] Avec le mouvement circulaire nous pénétrons dans le cosmique, mouvement infini, délivré de la pesanteur terrestre »¹¹. Gravitant autour du crâne, les allumettes dans leur présence à peine ébauchée, rappellent les spermatozoïdes attirés par l'ovule : l'image du crâne devient alors le lieu d'une transfiguration, le lieu d'un passage de la mort à la vie, dans un mouvement de renversement temporel que permet la peinture. La masse légèrement noire, ou grisée se détache par contraste avec la blanche luminosité du tableau, mais en y regardant de plus près, on s'aperçoit que le crâne est strié, parcouru de lignes, traits, entailles dans tous les sens : ces sortes de sillons creusent légèrement la toile, et font du crâne une matière plutôt minérale.

Ces hachures qui parcourent le crâne dans tous les sens dessinent une topographie imaginaire, et dans les effets de disproportion, le crâne devient une sorte de monticule ou colline, de Golgotha, renvoyant ainsi au sens étymologique, qui porte les traces de l'histoire de l'humanité. Autant de traits que de chemins parcourus, de pas, de lignes de fuites... qui nous ramènent à l'approche singulière de Georges Didi-Huberman : « la plupart des peintres, on le sait, représentent un crâne à la base de leurs Crucifixions : c'est parce que flotte, dans le sacrifice du Dieu, le fantôme de la faute de l'homme. Aussi ce crâne est-il vu, en général, comme celui d'Adam en personne. Il est le calice humain qui recueille le flux de sa future rédemption. Il est aussi, et avant tout, le *lieu-dit* de la mort christique : un crâne toponyme, un site de fondation pour toute une religion. C'est le rocher en forme de tête décharnée sur lequel on aura choisi de faire mourir un Dieu – *par contact*, je veux dire par le contact dilacérant du coup de lance porté au Christ – à l'image de l'homme. Avant le crâne-signe, avant le crâne-objet, il y a donc le *crâne-lieu* – celui qui inquiète la pensée et cependant la situe, l'enveloppe, la touche et la déploie »¹².

Les coulures du temps

Éparpillés dans l'espace pictural, mais concentrés autour du crâne, les coquillages sont autant de signes du temps qui passe, échos de certaines vanités classiques. Vestiges d'une vie marine hors du temps du tableau, ces coquillages semblent avoir échoué sur la

¹¹ ESCOUBAS Éliane, *L'espace pictural*, op. cit., p. 184.

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges, *Être crâne*, Paris, Les éditions de minuit, 2000, p. 34.

toile, perçue comme espace qui recueille les traces d'une vie passée. Ouvertes, brisées, les conques laissent entrevoir un vide, une béance qui se confond avec le blanc du fond : quelques coulures de peinture blanche s'échappent d'une huître par-ci, par-là, glissent en formant un léger relief. L'analogie avec le sable, et le sablier affleure mais ici, c'est de peinture qu'il s'agit une nouvelle fois, et non de représentation. Tel un liquide originel, matriciel, la peinture déborde du coquillage et vient se fixer sur la toile, trace visible et palpable d'un temps pictural. La matière liquéfiée de la peinture œuvre vers une perception sensible du temps.

De même, les allumettes qui entourent le crâne, forment autour de lui une sorte de cercle rituel : les rehauts de jaune suggèrent la flamme, ultimes oscillations d'un temps qui se consume. Aux grandes bougies des vanités se substituent ces fragiles brindilles, signes presque dérisoires de l'effacement de l'objet mais qui confèrent au tableau sa dimension onirique.

De l'espace au paysage

De par leur dimension surprenante, ces tableaux donnent à voir un paysage difficile d'identifier dans un premier temps : le rapport entre infiniment petit et infiniment grand trouble les repères. À partir d'un champ abstrait, ou épuré, émerge un univers onirique qui relève d'une cosmogonie personnelle. En effet, ce qui s'étale devant nous suggère un vaste paysage, parfois désertique, où apparaissent quelques éléments qui forment une composition que l'on peut rapprocher des natures mortes, mais en même temps ils ébauchent un paysage qui prend forme lorsque le regard parcourt l'étendue.

Intensifié par un chromatisme réduit mais lumineux, le paysage émerge de la surface picturale, suggéré plus que représenté. Les effets de transparence associés à ceux des vibrations créées par les légers coups de pincesaux, les oscillations des objets (allumettes, fumées...) font de l'espace le lieu d'une apparition, évanescence mais présente. Sur la surface, un espace primordial advient, qui émerge de la matière conjuguée aux formes qui semblent flotter.

Cette vision d'une étendue désertique est renforcée par une impression de doux silence : toute trace de vie semble s'être retirée et ne reste sur le tableau que les signes du passage du temps et de la mort. De plus, la disposition des motifs dans la composition esquisse donc un paysage qui fait penser à ceux des ruines, si chers aux romantiques, dans leur contemplation mélancolique d'un temps et d'une histoire disparus. Mais ici, les vestiges ont laissé place à une vision de l'humain différente.

Les coquillages, le sable suggéré par le jaune, le bleu évoquent la mer, et l'élément originel, l'eau ; le rouge, le sang, les allumettes, le feu ; le crâne, les os, la terre. Barceló recourt régulièrement à ces éléments d'une nature familière et vitale ; que ce soit le bestiaire, les coquillages ou poissons, la lumière, l'eau, ou d'autres encore, ils témoignent d'un rapport sensible du peintre majorquin à la matière. Les éléments d'une nature primordiale sont ainsi convoqués, et l'homme, ce qu'il en reste, participe de l'univers, signe d'une humble humanité. Le dépouillement de la composition, l'économie de moyens par rapport à d'autres tableaux de sa trajectoire témoignent d'une vision plus intime du temps : de la matière et de la texture advient un espace primordial.

Conclusion

Dans leur ensemble, ces toiles se font écho entre elles, tissent des liens chromatiques et sensibles qui permettent au regard d'appréhender une présence qui s'efface en même temps qu'elle nous apparaît ; bien que pouvant être vues chacune comme une unité, elles apparaissent comme complémentaires.

« Puissant faiseur d'images »¹³, pour reprendre une expression du critique Jean-Luc Chamoiseau, Miquel Barceló parvient à faire voir autre chose : le visible est pour lui matière à transformation, potentialité créatrice.

Dans ces toiles, la présence du crâne ne donne pas lieu à une méditation sur la mort, ni à un mouvement réflexif sur la destinée humaine ; ce crâne, toujours fermé, dont l'intériorité ne se laisse jamais voir, appréhender, comme le souligne Georges Didi-Huberman : « Mais si le crâne est une boîte, ce sera une boîte de Pandore : l'ouvrir véritablement revient à laisser échapper tous les « beaux maux », toutes les inquiétudes d'une pensée qui se retourne sur son propre destin, ses propres replis, son propre lieu. Ouvrir cette boîte, c'est prendre le risque d'y plonger, d'y perdre la tête, d'en être —comme de l'intérieur — dévoré »¹⁴. Mais ici, dans son flottement même, la boîte sans s'ouvrir, déclenche un imaginaire. Loin donc de toute méditation, le regard s'absorbe dans une blanche contemplation devant un paysage onirique. Dans les vibrations du sensible et du vivant sur la toile, le regard perçoit la vie invisible qui se retire, s'efface mais donne lieu à un saisissement. Miquel Barceló se souvient des premières toiles : « J'ai commencé à dessiner de l'eau — c'est ainsi que sont nés les tableaux blancs —, à peindre ce qui ne se voit presque pas : le transparent, les taches d'eau, les vitres »¹⁵.

Dans l'immense solitude silencieuse qui émane de ces toiles, est posée la question de l'être et de son rapport au temps, mais c'est à travers une expérience du sensible dans la peinture que ce regard appréhende le jeu entre visible et invisible.

¹³ CHALUMEAU Jean-Luc, « De Tintoret à Barceló », *Ninety*, Art des années 90, n°6, Paris, p. 12.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Être crâne*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ Citation tirée du livre de JUNCOSA Enrique, *Miquel Barceló. Le sentiment du temps*, Paris, L'ÉCHOPPE, p. 46.