

## LE GESTE D'UNE OFFRANDE :

### RENCONTRE ENTRE YVES BONNEFOY ET NASSER ASSAR

Segalen, poète entre Orient et Occident déclare dans *Equipée* : « je manquerais à tous les devoirs du voyageur si je ne décrivais pas des paysages »<sup>1</sup>. Le poète refuse les images pré-construites, « *le chromo verbal* ». Au contraire la description, voyage au pays du réel, renvoie à une vision incarnée dans la physiologie du regard, la matérialité du corps, « *la vision pure [...] jouissant d'elle seulement* ».<sup>2</sup> C'est donc de cette expérience physique et sensorielle du paysage, l'histoire d'une chair engagée dans le monde, où un moi jouit sensoriellement des différences, dont rend compte ce poète. Le sujet découvre son propre imaginaire par le paysage. Celui-ci n'est pas un lieu pittoresque mais un lieu qui n'existe que par la perception, chair où le moi se construit. Le sujet n'est plus dans sa solitude, il est au monde<sup>3</sup>. L'homme est une partie du cosmos, le vrai fils du ciel étant celui qui assure l'accord entre la terre et le ciel. Le poème s'appuie sur une perspective non seulement géographique mais aussi cosmologique. La

---

<sup>1</sup> Victor Segalen, *Equipée, Oeuvres complètes*, Tome 2, Cycle Chinois, éd. Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995, p. 306.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>3</sup> D'après Didier Alexandre, Cours Sévigné, 2000.

confrontation de l'imaginaire au réel s'accomplit au profit de ce dernier comme le constat de la présence de l'humain : « *j'ai trouvé des hommes* ». <sup>4</sup> Segalen refuse d'être fait dieu : « *Ce n'est point là une peine digne d'être prise quand on en tient pour la diversité du monde* ». <sup>5</sup> L'expérience sensorielle est d'autant plus enrichissante qu'elle révèle une double altérité et deux mondes étrangers l'un à l'autre, l'expérience de l'autre permettant la découverte de sa propre altérité.

Pourquoi faire un tel détour par l'écriture de Segalen pour tenter de comprendre l'œuvre de Nasser Assar et les relations qu'elle entretient avec l'œuvre d'Yves Bonnefoy ? Peut-être d'abord parce que la double expérience, cette double culture, d'Orient et d'Occident est aussi celle de Nasser Assar et qu' Yves Bonnefoy y a été assez sensible pour la souligner à de nombreuses reprises. Nasser Assar est ce peintre de paysages qui, à un certain moment de sa carrière, a pu être rapproché de Caspar David Friedrich, mais dont l'art évoque aussi l'art oriental et plus particulièrement l'art chinois. Or, il y a, dans l'art chinois, une pensée du vide. Jean Grenier, présentant cet art comme l'art des absences, évoque le peintre Wang-Wei qui, après avoir peint une grotte « *disparaît au dedans d'elle* ». <sup>6</sup> Le projet de Nasser Assar est aussi de ceux qui « *dés-inventent et qui dés-imaginent* ». Il établit une réserve, une distance, un dépouillement et choisit de préférence l'aquarelle comme la voie du « *moins-de-peinture* ». <sup>7</sup> Comme le dit Jérôme

---

<sup>4</sup> *Équipée*, op. cit., p. 310.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>6</sup> Jean Grenier, *Essais sur la peinture contemporaine*, Gallimard 1959, p. 177.

<sup>7</sup> Jérôme Thélot, « Entretien sur la peinture », *Nu(e)* n° 13 sur Yves Bonnefoy et Nasser Assar, Nice, mars 2001, p. 8.

Thélot, « *c'est vider le moi de sa puissance, pour qu'un monde advienne qui soit le bien* ». <sup>8</sup> De la même façon, ce qui frappe Livane Pinet-Thélot c'est « *l'importance du blanc tout autour du motif [...] comme si le motif venait faire contre-poids au blanc qui le dresse, ou comme si le blanc vaquant était innervé par la présence du motif* ». L'impression d'enveloppement par le blanc est prégnante, vivante peut-on dire. Et Livane Pinet-Thélot s'interroge devant cet effacement du peintre : « *Pourquoi peindre si modestement, laisser tant de place au vide ?* ». <sup>9</sup> Jean Grenier écrit encore dans *L'Art et ses Problèmes* : « *[...] la création a pour étape préliminaire l'exercice du vide, aujourd'hui plus que jamais cet exercice apparaît lié à la genèse de la création* ». <sup>10</sup> Il s'agit ici du vide et non du néant comme l'explique également Michel Leiris :

Aujourd'hui, il semble bien qu'avant d'écrire, peindre, sculpter ou composer quoi que ce soit de valable, il faille s'être accoutumé à un exercice analogue à celui que pratiquent certains ascètes tibétains, en vue d'acquiescer ce qu'ils appellent à peu près [...] la compréhension du vide. <sup>11</sup>

On peut songer à la pensée taoïste qui s'appuie sur l'harmonie, le respect de l'ordre naturel du monde, la loi de non-intervention et sur la fonction centrale du vide qui, paradoxalement, permet la création. La physique fonde un univers solidaire, harmonieux et équilibré que tout événement, tout geste discordant peut perturber. En regardant la peinture de Nasser Assar, nous comprenons qu'elle est, elle aussi, expérience d'un vide central, d'un geste simple et juste, auquel conduit tout un rituel de répétition, un savoir-faire,

---

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 16.

<sup>9</sup> Livane Pinet-Thélot, « À la lumière des aquarelles », *Nu(e)* n°13, *op. cit.*, p. 35 et 36.

<sup>10</sup> Jean Grenier, *L'Art et ses problèmes*, éd. Rencontre, 1970, p. 201.

<sup>11</sup> Michel Leiris, *Documents* (Octobre 1929). Extrait d'une étude sur Joan Miro.

une disposition architecturale comme si le peintre construisait autour du vide, comme s'il était le peintre « *non d'une création mais d'une décréation, non d'une affirmation mais d'un silence* »<sup>12</sup> là où « *les choses peintes se retrouvent comme allégées, les images comme sans matière* ». <sup>13</sup> Ainsi Jérôme Thélot dira qu'il voit dans la peinture de Nasser Assar « *un oubli de soi et aussi un monde qui n'est vide que de représentations partielles, où donc on peut vivre, dégagé* ». <sup>14</sup> Jérôme Thélot parlera « *d'abdication du moi devant l'évidence du monde [...] quand la subjectivité renonce non à elle-même mais à ses possessions et à ses craintes, quand un peintre se défait de soi pour voir* », <sup>15</sup> la peinture devenant une sorte d'exercice spirituel d'appauvrissement. « *Ne voit-on pas, poursuit Jérôme Thélot, que le peintre va lui-même s'effacer, innocemment disparaître dans cet arbre jaune, ocre, vert, dans ce ciel vide et lui même devenir ce rien qui est le tout [...] ?*" <sup>16</sup> Expérience du vide et conjointement expérience du réel et de sa présence. Comme l'écrit Livane Pinet-Thélot, le vide ou le blanc « *est la possibilité même du motif, ce qui le fait apparaître au sens phénoménologique du terme* ». <sup>17</sup> Nasser Assar a « *souci du monde* », <sup>18</sup> il veut participer à l'émergence des choses, comme dans le « *chaos originel* » car « *ce qui est important, c'est 'cela' qui se manifeste et doit être représenté* ». <sup>19</sup>

---

<sup>12</sup> Jérôme Thélot, « Entretien sur la peinture », *op. cit.*, p. 8.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.10.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>17</sup> Livane Pinet-Thélot, « À la lumière des aquarelles », *Nu(e)* n° 13, *op. cit.*, p. 36.

<sup>18</sup> Nasser Assar, « Entretien sur la peinture » avec Jérôme Thélot, *Nu(e)* n°13, *op. cit.*, p. 8.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 9

Nasser Assar veut noter, représenter, bref peindre simplement ce qu'il voit - c'est-à-dire non l'apparence des choses mais ce qui transparait dans son évidence et sa simplicité [...]. [Il y a] acte d'adhésion totale à l'évidence dans sa simplicité [...]. On pourrait à la rigueur considérer l'artiste comme un pèlerin qui aurait eu la vision du réel évident, et qui assimilerait ce réel au Bien<sup>20</sup>.

Et cette peinture n'est pas seulement vue mais sentie, ressentie, vécue par la sensibilité d'un corps,<sup>21</sup> dans une intensité émotionnelle, dans ce moment d'effusion où le regard rencontre le paysage.<sup>22</sup> Par corps, il ne faut pas seulement entendre l'organisme physiologique, mais cette cohérence qui fait qu'un corps tient et cette sensibilité qui, comme faculté élevée à la plus haute puissance, devient capable de ressentir l'abaissement d'un millième de degré d'une passion ou encore l'intelligence morale cachée sous une intelligence géniale ou l'onde de douleur perçue à la mort d'un ange. Tout ce qui reçoit corps et s'éprouve comme corps peut se situer d'emblée dans l'existant nu, doté de l'universel singulier dans lequel nous échangeons sans concepts. Car même si cet échange procède d'un universel, il ne nous donne de réel que pauvre, dénué, fêlé. Ce n'est donc que le mineur, ce qui ne veut pas élever la voix qui s'y rassemble qualifiant d'une manière pourtant partageable, inoubliable, un paysage. Mais une chose, un paysage pourraient-elles prendre corps et s'élever à cet échange ? Il semble que dans leur dignité, certaines choses font être, donnent sens, épargnent de l'humain, prêtent à méditer, offrent un asile. On est frappé chez Nasser Assar, par ce besoin d'affronter charnellement le réel, d'entrer dans la réalité même. Les

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 10 et 16.

<sup>21</sup> Livane Pinet-Thélot, *Nu(e)* n° 13, *op. cit.*, p. 36.

<sup>22</sup> Alain Madeleine-Perdrillat « Nasser Assar, la portée du paysage », *Nu(e)* n°13, *op. cit.*, p. 66.

signes, ici, ne sont pas arbitraires mais physiques, incarnés, nerveux, musicaux :

[...] l'affinité entre la musique et la peinture est d'un autre ordre [...] radical, [...] essentiel. Pour la saisir, il faut chercher l'origine commune à l'émotion provoquée et par la musique et par la peinture. Autrement dit : ce qui nous émeut dans la vue d'un objet est peut-être de même nature que ce que la perception d'un son provoque en nous, c'est en ce sens que j'entends la musicalité en peinture<sup>23</sup>.

Les signes communiqués sont physiques et toucher c'est être touché, attouchement par le regard, caresse du son et de l'œil, contact sensible du corps avec le monde. Segalen était sensible au divers et Nasser Assar l'est au multiple : « *le réel est en perpétuel changement [...] et le mouvement du réel est multiple* ». <sup>24</sup> Multiplicité d'abord des influences sur un artiste qui avoue dans sa formation « *toutes sortes d'éléments hétéroclites* ». <sup>25</sup>

Yves Bonnefoy très sensible à la double culture de Nasser Assar, souligne chez ce peintre la connaissance du persan, langue de philosophies, de théologies et de mystiques, mais aussi l'ancrage dans la culture occidentale<sup>26</sup>. Nasser Assar est iranien, cela lui a-t-il permis d'accéder par une voie ou une autre à ces grands textes des néo-platoniciens médiévaux, qui loin des dialectiques de Parménide rêvaient d'une terre parlant surtout de la joie sereine des sens ? Il y a, nous dit Claude Esteban, « *chez ce peintre venu d'Orient, une manière d'alacrité charnelle, une allégresse et une*

---

<sup>23</sup> Nasser Assar, « Entretien sur la peinture » avec Jérôme Thélot, *op. cit.*, p 12.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>26</sup> D'après Yves Bonnefoy, " Nasser Assar", *Nu(e)*, n°13, *op. cit.* Nice, 8 Mars 2001, réédition chez Rémy Maure éditeur, tirage limité à 80 exemplaires, MMI, 30 avril 2001.

*pugnacité des sens* », <sup>27</sup> une présence au monde « *et cet Orient dont il est issu l'a peut-être incité à voir plus loin, à se tourner vers l'autre versant de l'Asie où, depuis deux millénaires, des hommes n'ont pas cessé de questionner du regard, de l'encre et du pinceau sur les subtiles feuilles tremblantes, l'eau, la montagne, les forêts* ». <sup>28</sup> Nasser Assar en garde cette saisie quasiment organique du visible, l'âme tangible de l'objet, la vertu cardinale de réceptivité (participer de la turgescence du végétal, se faire arbre à son tour) à laquelle chaque peintre de Chine a rendu hommage. <sup>29</sup>

Une telle expérience, nous explique J. E. Jackson, a marqué [...] la peinture de Nasser Assar dont elle rappelle l'origine orientale. Comme les chinois, Assar sait que quelques traces de lavis, posées sur un blanc qui est moins une couleur qu'un support de durée pure, peuvent suffire, dans une sténographie des essences, à faire ressurgir un paysage intégral en dépit de son caractère de fragment [...]. <sup>30</sup>

Ainsi, comme l'écrit Patrick Waldberg, « *nourri au bon air d'Orient, Nasser Assar qui naquit à Téhéran* », a rencontré « *la vieille Europe nuageuse, humide et mélancolique* » selon la parole de Nietzsche.

[...]Plusieurs très grands, plusieurs très beaux tableaux de Nasser Assar sont nés de cette rencontre entre l'art d'orient et l'art moderne. Et tels que ce qui frappe en eux est la constance d'un double parti pris. <sup>31</sup>

Entre ces deux pôles, il trouve un équilibre, toujours à réinventer entre le signe et la présence. Considérons, en effet, quelques oeuvres du « *tragédien du paysage* », le peintre romantique Caspar David Friedrich : *Voyageur*

<sup>27</sup> Claude Esteban, « Le Haut message des forêts », *Préface du catalogue de l'exposition Nasser Assar*, Galerie Georges Fall, 57, quai des Grands Augustins, Paris, 1984.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> John.E. Jackson, « Assar », *Préface du catalogue de l'exposition, N.A.*, Galerie de la Différence, 91-93, avenue Louise, Bruxelles, 1978.

<sup>31</sup> Patrick Waldberg, « Nasser Assar », *Préface du catalogue de l'exposition NA*, Galerie Hélène Trintignan, 11, rue de l'Ancien-Courrier, Montpellier, 1975.

*contemplant une mer de nuages, Le moine au bord de la mer, Les blanches falaises de Rügen.* On y voit des hommes contemplant, en nous tournant le dos, l'immensité et la splendeur de la nature. Saisis par l'atmosphère de ces œuvres, nous pouvons y relever, en un réflexe traditionnel, un « *sentiment de la nature* » s'exerçant jusqu'à la fascination, mais le face à face de l'homme et de la nature est asymétrique. Des hommes anonymes, de dos, et quelque peu dérisoires, affrontent l'immensité naturelle parfaitement typée. Est-ce la perte de la place de « Roi » et l'introduction de la finitude comme blessure narcissique de l'homme qui s'aperçoit que tout ne tourne pas en fonction de lui ? Le sujet-Roi perd l'initiative, son souci laisse place à un droit à la paresse, sa *theoria* à un regard oriental où tout est sur le même plan. Une sérénité (*Gelassenheit*) assez comparable au *Wou-Wei* taoïste, forme de distanciation non théâtrale qui refait émerger la fidélité habitable de la terre et de la nature, comme ce dont il faut se préoccuper en toute justice, au lieu de disséminer les formes auto-agressives des centrismes les plus divers. Claude Esteban nous présente ainsi avec Nasser Assar un peintre enrichi au contact de l'Orient mais aussi au contact de la vieille Europe et les tableaux de Nasser Assar lui évoque

une autre école de paysage qui, sur cette même terre d'Europe, semble avoir remis en cause l'orgueilleuse résolution de jadis. La peinture romantique, en Allemagne d'abord, s'est voulue elle aussi comme à l'écoute de la voix panique du monde.<sup>32</sup>

Ainsi ce peintre apparaî-t-il comme à la frontière d'une double inspiration européenne et orientale :

On croirait volontiers que par une sorte de mémoire imaginative, ce peintre venu de Perse ait su reconnaître aux ciels de Provence, si durs parfois au cœur

---

<sup>32</sup> Claude Esteban, « Le Haut message des forêts », *op. cit.*



de juillet, l'écho et la fluidité tremblante des lavis de l'Extrême-Orient [...]. Rompue depuis toujours aux calligraphies sereines de l'Asie, sa main se veut fidèle et d'une même avancée à ce génie particulier de l'espace et du temps, à ce pouvoir sur nous de la circonstance que l'Occident depuis cinq siècles a tenu d'éprouver<sup>33</sup>.

Le paysage transporté ainsi de l'Orient à l'Occident « *accrédite son poids de temps et lui assigne alors un peu de la valeur de ce qui ne peut cesser [...]* ». <sup>34</sup> Nasser Assar parlant de son oeuvre déclare d'ailleurs :

[... ] je suis sensible à l'aspect mélancolique de l'art en Occident, mais j'ajouterais que je le suis également à d'autres de ses aspects. J'ai déjà parlé de Caspar David Friedrich. Il y a sans doute d'autres peintres occidentaux dont on pourrait trouver les influences dans mon travail [...]. De l'art de l'Orient, surtout de l'Extrême-Orient, j'ai appris la valeur de l'espace réel [...]. Cet espace réel, des peintres en Occident y ont été sensibles, de Turner aux Impressionnistes, par exemple Pissaro et Monet sans parler de Degas qui, lui, démolissait la perspective par ses compositions. De l'art d'Extrême-Orient j'ai appris aussi la spontanéité du geste et la valeur de l'élan de la main<sup>35</sup>.

Yves Bonnefoy<sup>36</sup> salue aussi dans l'œuvre de Nasser Assar, ce désir de s'ouvrir à la vérité du monde et à la réalité essentielle — tout en regardant plus avant que la *mimesis* ou que l'imaginaire qui s'en nourrit. La mission de l'art n'est pas de copier la nature mais de l'exprimer. Il met donc en exergue une réflexion qui, par la voie de la couleur et des formes, cherche à garder le contact avec le monde réel et spirituel sur un plan ontologique et même cosmogonique. Il souligne alors les époques qui marquent une évolution dans le travail de Nasser Assar, une première étape, avant 1960, portant sur des formes en leur instant de naissance, cherche à faire revivre

<sup>33</sup> Claude Esteban, « L'Indivisible », *Préface au catalogue de l'exposition NA*, Galerie du Triangle, 27, rue Guénégaud, Paris, 1972.

<sup>34</sup> Jean Paul Guibbert, *Préface au catalogue de l'exposition NA*, Galerie Hélène Trintignan, 21, rue Saint-Guilhem, Montpellier, 1981.

<sup>35</sup> Nasser Assar, « Entretien sur la peinture » avec Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 15.

<sup>36</sup> D'après Yves Bonnefoy, « Nasser Assar », *Nu(e)* n° 13, *op. cit*

l'être en son moment d'origine et se fait le témoin de la matière en train d'engendrer la forme, de la nature en sa puissance germinative essentielle ou *natura naturans*. La mémoire du peintre est ici inquiète de l'immédiateté originelle perdue, celle de l'absolu d'un monde non analysé, indécomposé, dans une unité encore indéfaite, cet indéfait de la présence au monde comme expérience originelle.

La deuxième période de 1960 à 1963, environ, relate les moments successifs de l'apparaître et du déploiement du monde « *les choses fondamentales que la grande force a créées, celles que la vague de l'origine a déposées un premier matin, ruisselantes de lumière, sur la plage du monde* » ou *natura naturata*. Nasser nous y met en présence des « *eaux-mères de l'univers et de leurs premières îles* ».

La troisième période à partir de 1964 se désengluie de la matière primordiale pour évoquer les formes archétypales, arbre, oiseau, papillon..., le premier oiseau, le premier papillon. La peinture permet le surgissement sous nos yeux d'un fragment de réalité sensible en sa plénitude originelle.

Mais au moment même où le peintre aurait pu se laisser séduire par la beauté des formes archétypales, par l'idée du papillon et céder à la pensée abstraite et au concept, Yves Bonnefoy nous montre le peintre accomplissant le geste qui en refuse le chemin et décentrant cette approche platonicienne de la réalité pour s'ouvrir à une intuition autre, détournée de l'intemporel parce qu'attachée au temps comme il est vécu par l'être qui naît et meurt. Là encore nous pensons à Yves Bonnefoy et à son oeuvre marquée par le contingent, l'humain, l'éphémère, l'instant, le temporel. Comme le

souligne Jean Grenier « *Qu'est-ce que l'art, sinon une incarnation ?* ». <sup>37</sup> La transcendance entre dans le monde de l'immanence, la célébration pure accueille le sensible avec sa réalité concrète et contradictoire. Entre sentiment du divin et pratique heureuse des choses, dans l'œuvre de Nasser Assar s'introduit la finitude. La qualité d'absolu s'incarne dans le fait terrestre, dans le lieu à la fois infini et simple de l'exister quotidien. L'absolu, cela qui est censé être derrière l'apparence, devient le lieu même de l'incarnation, de notre être au monde et le peintre témoigne d'une vie du réel, pressante comme une force intense, comme un sacré. Le rituel formel fondé sur la répétition et le retour du même ne paraît pas si éloignée de Nasser Assar, qui, dans sa façon même de peindre, retrouve l'expérience du rythme, de la cadence et d'un souffle rituel lié tout à la fois au geste et à la présence du corps :

le même paysage presque toujours, sous des angles différents, vu tantôt d'un peu plus près, tantôt d'un peu plus loin, à des heures différentes [...] reprenant chaque fois sa quête au même endroit". <sup>38</sup>

Dès 1968, des tableaux peints à Evenos dans le Var sont une évocation de l'apparence des choses, choses particulières inscrites dans des lieux de vie et de contingence. Le temps, la durée, comme on l'éprouve dans l'expérience vécue, deviennent matière du peintre. Nasser Assar expérimente dans sa vie même, se confronte à notre situation réelle d'êtres humains, au rapport au lieu, au temps, à l'existence d'autrui qui fait partie de notre condition humaine la plus radicale. Ainsi, rencontrant fortement en cela l'œuvre même d'Yves Bonnefoy, le peintre passe d'une peinture soucieuse des archétypes à

<sup>37</sup> Jean Grenier, *Essais sur la peinture contemporaine*, Gallimard, 1959, p. 142.

<sup>38</sup> Alain Madeleine-Perdrillat, « Nasser Assar, la portée du paysage », *Nu(e)* n°13, *op. cit.*, p. 65.

une peinture soucieuse d'une réalité particulière ancrée dans la finitude, une peinture qui cherche toujours la saveur de l'absolu mais de façon fugitive et fondée dans les situations de l'exister quotidien, dans les données de l'existence la plus commune, dans le rapport de l'artiste à son existence et à l'exister comme tel. Le peintre se voue à l'ici et au maintenant qui sont l'épiphanie de la finitude. L'expérience de la présence immédiate de ce qui est, l'habitation de l'espace, la réalité de la rencontre, le mystère de la présence de l'autre, au cœur du monde.

De 1968 à 1978, la série des portraits d'Isabelle évoque un être dans sa qualité de présence, une personne non représentée mais rendue présente et non la valeur absolue qu'on peut conférer à une personne :

Quand on dit qu'un paysage est un visage, est-ce une façon de parler, une métaphore ? Ou bien entend-on par paysage un fragment de la face du monde ? Si l'on entend un fragment de la face du monde, alors on peut également dire l'inverse (le visage est un paysage) [...]. Mais comment pourrait-on avoir le même rapport affectif avec un visage ami ou celui de la femme aimée, qu'avec un paysage ? [...] tout trait du visage, comme toute forme plastique, est mouvant au sens à la fois de ce qui se meut et de ce qui émeut. [...] Dans le cas d'un visage, il faut vraiment courir après ce qui le rend vivant et présent.<sup>39</sup>

Au vol et *dal vivo*<sup>40</sup> l'artiste est le témoin de l'être et de la présence de l'autre. Le portrait est le gage de la sympathie personnelle du portraitiste pour la personne qu'il envisage, il est ce don de solidarité et de compassion, ce rapport avec autrui et le monde qu'on nomme l'amour. Aimer ce qui passe, ce qui est limité et meurt.

---

<sup>39</sup> Nasser Assar, « Entretien sur la peinture » avec Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 14.

<sup>40</sup> Patrick Née, « Fleur de terre », *Nu(e)* n° 13, *op. cit.*, p. 59.

De plus en plus, en effet, la peinture de Nasser Assar va vers la simplicité, l'acte de vivre, le partage, la quête d'une sagesse. Peindre, c'est apprendre à aimer et à vivre. C'est la compassion qui accède à une vérité fondamentale, ontologique. L'œuvre est une question, une réponse, une vie. Dans la peinture des paysages de Nasser, à ce jour, nous trouvons cette leçon de continuité qu'enseigne le lieu terrestre. Les paysages qui sont devenus l'essentiel de la recherche du peintre sont moins questionnement de l'apparence sensible que recherche de soi.

Et cette recherche de soi est aussi accueil de la complexité. Nasser Assar apparaissant, tout au long de son oeuvre, comme un médiateur, un frontalier, l'ambiguïté de l'homme du pays double devenant, par cette œuvre, condition de tous. Universalité comme échange des singuliers, communauté inaliénable qui accompagne le vœu de *simplicité* en art. C'est cette universalité autre qui permet de rendre vivant le tableau « *un feu qui est là et dont on sent la chaleur quand l'œuvre est réussie* », <sup>41</sup> ce rien qui est le tout, ce rien que le peintre n'aura peint que par amour. <sup>42</sup> Comme le remarque Frenhofer dans *Le Chef d'oeuvre inconnu* de Balzac,

On ne peut se contenter de la première apparence, ni de la seconde, ni de la troisième. Qu'y manque-t-il ? Rien mais ce rien est tout. Vous avez l'apparence de la vie mais vous n'exprimez pas son trop plein qui déborde, ce je ne sais quoi qui est l'âme peut-être et qui flotte nuageusement sur l'enveloppe.

Peindre la vie, ce n'est pas peindre telle quelle une forme de la vie mais peindre les sources de l'expression. Ce rien qui est tout, ce je ne sais quoi qui est « *fleur de vie* ». C'est en cela aussi que Nasser Assar rencontre la

<sup>41</sup> Nasser Assar, « Entretien sur la peinture » avec Jérôme Thélot, *op. cit.*, p. 11.

<sup>42</sup> Jérôme Thélot, « Entretien sur la peinture » avec Nasser Assar, *op. cit.*, p. 16.

poésie d'Yves Bonnefoy, dans ce geste de création qui est geste d'amour, et d'offrande.