

## Le dernier des Krupp

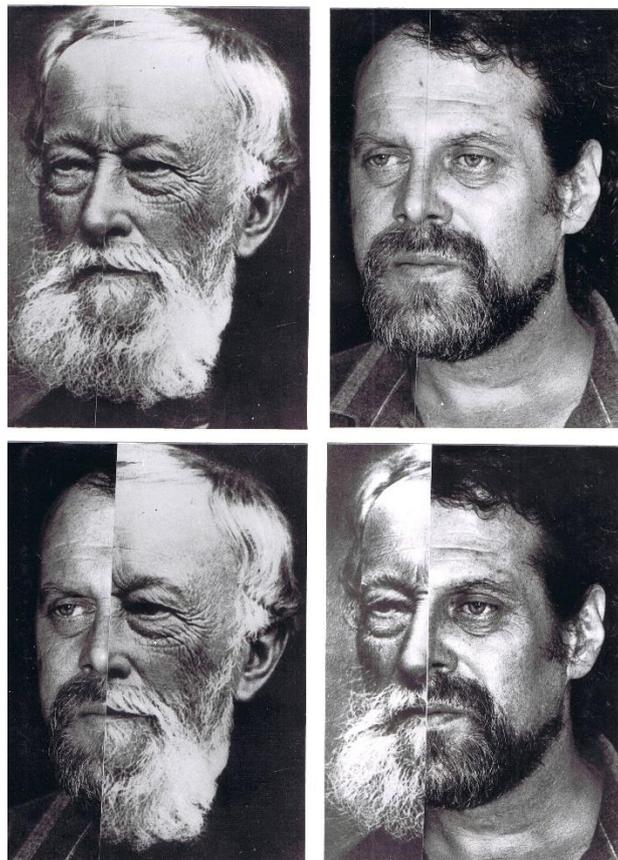
Christine Bernard, longtemps compagne du peintre Maurice Piguet, plus que l'intéressé lui-même, s'est enquis des origines allemandes du maître. Elle a mené une enquête très sérieuse pour savoir si notre peintre était réellement de la famille Krupp, son grand-père étant supposé être le fils illégitime de d'Alfred Krupp, de cette grande tribu d'industriels allemands et nazis notoires.

On trouvera plus de détails dans la rubrique consacrée à la biographie de Maurice Pittet.

Suite à ses recherches, qui donnent de sérieuses chances d'authenticité à une origine allemande du peintre, celui-ci adjoignit le fameux K à sa signature, cela donnant PittetK. Il est vrai que le nom de Pittet est trop connu en Suisse pour être original, ni le nom de Maurice non plus, et que PittetK, ça vous a de la gueule en même temps que cette signature intrigue.

Nous découvrons ci-dessous le fruit des recherches de Christine Bernard.

PittetK quant à lui, ou sa compagne, procéda à un rapprochement photographique entre son supposé arrière-grand-père Alfred Krupp et lui-même. A partir de ce document, peut-on conclure de manière formelle à ce que les deux personnages ont, hormis les années qui les séparent, le même faciès ? Chacun en jugera.



Alfred et Maurice, d'une même lignée ?

Christine Bernard



# LE DERNIER KRUPP

Maurice Pittet à la césure  
de la vie et de l'œuvre

Aux Editions R. Dupuis SA, Le Brassus

**Christine Bernard**

# **E DERNIER KRUPP**

**Maurice Pittet à la césure  
de la vie et de l'œuvre**

**Aux Editions R. Dupuis SA, Le Brassus**

Rajoutez le L !

© Christine Bernard, 1987

Tous droits de reproduction et traduction réservés.

## AVERTISSEMENT

J'envisage dans ces pages un moment d'une vie et de l'oeuvre qui en est indissociable. Un moment de la vie qu'aurait noyé une biographie, un moment de l'oeuvre qu'anecdotiserait une analyse critique.

Ce moment que je dis « césure », où se rejoignent dans leur requête mutuelle la vie et l'oeuvre de Maurice Pittet, est à considérer en soi, et dans un esprit qui préfère le savoir de ressentir à celui de disséquer.

Et jusqu'à cette affaire Krupp, vieux secret de famille que Pittet a décidé de sortir du bois pour asseoir son altérité : les éléments que j'en divulgue sont ceux seuls qui sont nécessaires à éclairer l'homme dans son oeuvre.

C'est mince, dira l'amateur de feuilleton à scandale ou de thèse définitive. Mais je parle ici d'un moment qu'il ne faut pas ignorer.

C. Be.

## LE DERNIER KRUPP

Maurice Pittet expose cent peintures et dessins au Château de Villa à Sierre, du 29 août au 27 septembre 1987.

Trente années de travail sous-tendent la période présentée (1973 - 1987). Trente ans qui jalonnent une destinée, une pensée et une technique, de leurs premiers tâtonnements à la césure de l'oeuvre et de la vie qu'est ce moment. Trente ans qu'a régis l'obsession de « Qui suis-je? », mais surtout d'« A qui suis-je? ».

Maurice Pittet est le dernier Krupp\*.

---

\* Le dernier descendant de la dynastie Krupp, Arndt von Bohlen und Halbach, est décédé le 8 mai 1986 à l'âge de 48 ans, atteint du SIDA.

C'est ce que publiait l'an dernier la presse mondiale. Je n'avais alors aucune raison d'apporter à cette nouvelle la nuance qui est mon propos aujourd'hui : le dernier témoin du sang Krupp n'est pas mort.

En outre, qui dit dynastie dit en principe (et disait surtout en l'occurrence) transmission par les mâles. Dans la dynastie Krupp, cette transmission s'est interrompue au fils légitime d'Alfred (1812 - 1887), Friedrich Alfred dit Fritz (1854 - 1902), qui n'a laissé que deux filles. Bertha (1886 - 1957), l'aînée, fut désignée pour reprendre la propriété et la direction de l'affaire familiale, le titre devant par la suite se transmettre à l'aîné des héritiers. Bertha s'allia à la famille von Bohlen und Halbach ; de cette alliance naquit Alfried (1907 - 1967) Krupp von Bohlen und Halbach, et d'Alfried, Arndt von Bohlen und Halbach (1938 - 1986).

Il en serait peut-être allé autrement de cette succession et de la survie du nom Krupp dans le cas où le fils naturel d'Alfred, Alphonse Pittet (1867 - 1951) aurait été reconnu par son père (qui devait en ignorer l'existence, tout me porte à le croire à ce stade de mon enquête) ; à tout le moins, Pittet porterait son véritable nom au lieu d'aligner documents et expertises pour le recouvrer.

## LE DERNIER KRUPP

La première question n'est pas de celles qu'une trajectoire humaine élucide totalement. Trente ans de silence ont mûri la deuxième question. Pittet accepte d'en divulguer aujourd'hui la réponse et de s'en expliquer, parce que, portée au jour, elle l'autorise à revendiquer une altérité dont ni le pays où il vit ni les gens que ce pays porte ne sauraient plus lui faire grief ; parce qu'aussi, et c'est mon propos ici, cette altérité représente une clé majeure de la peinture de Pittet jusqu'à la césure que j'ai dite.

Hors la période 1973-1987, augurant de la démarche de l'artiste, est accrochée à Villa une huile (100 x 60) qui remonte à 1962, une des seules rescapées des premiers temps : un homme, seul, nu, est suivi par une foule qu'il entraîne, à moins qu'elle ne le traque ; par une foule, peut-être, qu'il lui faut entraîner pour en déjouer la traque.

Trente années de travail aboutissent, au coeur de cette rétrospective, au portrait d'Alfred Krupp, daté du 14 juillet 1987. La dernière oeuvre de Pittet à ce jour.

Cent ans plus tôt, le 14 juillet 1887, Alfred Krupp mourait, et Paris, à l'annonce de sa

mort, quittait les pétards de la Bastille pour célébrer, dans l'allégresse et l'incident diplomatique, la disparition du Kanonenkönig.

Je réécoute une interview de Pittet, que j'ai risquée au soir de cette dernière peinture : Qui est Alfred Krupp?

« C'est mon père ». La réponse de Pittet est un poing. Brutal. Sourd. Immédiat. Le cri, dans la voix, est contenu. Le ton n'engage à aucune réplique, car y gouverne l'émotion d'une rencontre avec « les miens », dit Pittet, dit sa voix ; car y est endossé un destin, dit sa voix, dit Pittet ; car y respire le soulagement d'oser la distance d'avec une identité du hasard, source d'un mal-être usé ; car s'y affirme la toute neuve libération de ne plus taire l'appartenance à ceux, à celui dont il se réclame, dit Pittet, qu'il aime, dit sa voix.

Alfred Krupp, en réalité, n'est pas le père mais l'arrière-grand-père de Maurice Pittet.

« Les deux générations qui nous séparent ne sont rien ». Ce « rien » tombe avec la densité du déni, article Pittet, du regret,

comme de la solitude du trompé, dit sa voix. Je réécoute cette interview. « Mon père, mon grand-père n'ont été qu'intermédiaires. Des intermédiaires biologiques. Mon père est Krupp ».

Oui, Alphonse, le grand-père, Fernand, le père, se sont tus. Alphonse Pittet, fils naturel d'Alfred Krupp, taisait le malheur de sa honte, de sa haine sans doute d'une naissance dont l'époque faisait une tare ; il n'a livré son secret que sur son lit de mort. Fernand, le seul fils d'Alphonse dont a survécu un héritier mâle en la personne de Maurice Pittet, s'est tu au delà de la mort.

Je ne m'arrêterai pas plus longuement ici sur la trajectoire de ces deux hommes, digne à plus d'un égard d'être relevée mais qui s'inscrira mieux à propos dans une biographie complète de cette branche de sang germanique égarée dans une famille vaudoise.

Je scrute en revanche le regard et la peinture de Maurice Pittet, dont l'occurrence fait le seul descendant vivant du sang Krupp en ligne directe d'Alfred par les mâles, en dépit de l'illégitimité de l'itinéraire et de l'inexistence juridique actuelle de ce lien bâtard.

J'interroge cette vie et cet oeuvre parce qu'à ces deux pôles, en cette fin d'été 87, Pittet m'apparaît à une charnière.

Dans sa peinture d'abord, partons de là puisque c'est l'argument de ces pages. Dans sa peinture où je dois constater, face au portrait de Krupp et pour avoir observé l'évolution qui y a conduit, le terme atteint d'une longue obstination, terme libérateur désormais d'autres quêtes que celle de l'« antiportrait » dont parlait René Berger voilà deux ans encore\*.

Les trente premières années, particulièrement le choix qui en est exposé à Sierre dans une articulation sur laquelle je reviendrai plus en détail, les trente premières années peuvent être apparentées au cheminement de « l'Année du crabe » d'Olivier Todd. Pittet a traqué son visage, son corps, son être, les « siens », dont sa mère a fini par lui révéler un jour d'existence dans l'esprit du secret généralement observé dans la famille.

Pittet s'est interrogé sans trêve, à la fois dans le miroir d'autoportraits qu'il a eu, à

---

\* « Maurice Pittet, Musée de l'Elysée, Lausanne, 1985 »

part le dernier (50 x 50, 1987, sans titre), la réticence d'intituler « Témoin » ici, « Voyeur » là, et surtout dans la démarcation d'avec tant d'autres visages, d'autres corps, qu'il déclare n'avoir été que prétextes.

Je dis « démarcation », bien que Pittet ait toujours parlé du corps et du visage humains (seuls quelques paysages font tache dans l'œuvre) comme de son choix du seul langage commun et universel entre les êtres.

Je dis « démarcation » parce que Pittet, l'homme, ne parvient pas à parler réellement ce langage avec les êtres, à commencer par ceux qu'il côtoie, dans l'esclandre, dans le plus fin de la civilité, dans la connivence que certains cherchent à établir et qu'il veut parfois considérer, très rarement dans la parenté d'esprit. Ces êtres, Pittet dit les haïr et décrit cette haine motrice ; sa voix déplore leur distance sinon leur hostilité ; sa peinture, jusqu'ici, a cherché, sans exception, à les réduire à sa merci.

Je dis « démarcation ».

Parce que Pittet, le peintre, a choisi la stratégie de la rupture : faute de se reconnaî-

tre en des êtres qu'il a dû voir potentiellement ennemis, il s'est acharné à détruire, jusqu'à l'essence qui résistait, autant de visages et de corps interrogés.

J'ai entrevu plus d'une fois ce qu'est la première phase d'une peinture de Pittet, construction rigoureuse, têt habitée d'un épanouissement propre à retenir les sensibilités moins orientées vers le désarroi, ou la laideur affichée, dont s'enorgueillit une vogue importante de l'art contemporain.

Et puis j'ai assisté à l'arrachement, jamais gratuit mais irrépressible, des générosités originelles du trait, de la tache et presque, dirait-on, de la pâte que l'on sent prête à monter dans les derniers clairs-obscur (1986-87); l'arrachement, car Pittet entend déjà le murmure qui confondrait beauté et mollesse, qui assimilerait donner à faiblir.

Je dis « démarcation » jusque d'avec lui-même : Pittet, piégé dans le harcèlement de l'homme par la technique du peintre, n'a pas pu écouter son reflet, a voulu arracher jusqu'à son propre visage.

Les traces qui, seules, sont restées de ces arrachements (la chair, depuis quelques

années et surtout les deux dernières, est venue progressivement nourrir le coup de griffe), les traces, hurlant -et souvent à la mort- la blancheur du vide où les a précipitées le geste du peintre, ont beaucoup séduit.

Je conçois cette séduction, dans le vacillement des valeurs de nos temps, comme un miroir où aime à se plonger l'angoisse ambiante. D'autant que Pittet a rendu l'angoisse belle, et nette de tout égarement cabotin.

Non, si ces traces ont séduit et continuent de séduire, je ne pense pas qu'il faille y voir une complaisance de Pittet envers aucune déroute; ces traces, je les désigne comme autant d'échecs, non de la peinture mais de la pensée de Pittet, une affaire entre lui et lui: Pittet a trop longtemps voulu se battre contre la beauté, où qu'il la rencontre; par pudeur, car elle le fascine; à cause aussi de ce vieux refus de la chair hérité de Calvin; mais surtout dans un défi obsessionnel qui veut savoir si profaner affranchit du sacré qui habite la beauté, si, en la mutilant jusqu'à l'irréductible, cette beauté va livrer son essence, quitte à en périr.

Pittet s'est battu par crainte que la beauté ne le mette en péril de baisser sa garde, d'atteindre à travers elle la vie dont il redoute de ne plus se défier, qu'il se retient d'aimer. Je pense ici à la série que j'appelle « Rencontres », Miles Davis, Tarkovski, Llosa, Brel et quelques autres (120 x 80), où à mon sens est plus évident qu'ailleurs l'affrontement entre Pittet et celui qu'il veut agripper. Avec l'acte de nommer (les « anti-portraits » précédents sont toujours anonymes) bouscule l'urgence de révéler sans tomber dans la fable de l'autre.

La plupart du temps, les traces qu'a voulu laisser Pittet (j'excepterai peut-être les séries « Appartenance » et « Rencontres », développées plus loin) sont belles mais à voir comme celles d'un combat et d'un échec : à chaque fois, l'essence, que le peintre allait atteindre, s'est dérobée sous les coups. Mais l'aurait-il trouvée telle qu'il la traque, cette essence, dans un bonheur du geste que lui interdisait l'arrachement ?

Et puis, auprès de la solitude de la démarcation, parlons de celle du retranchement, deux infortunes de l'aplomb.

J'ai déjà évoqué autre part\* la réticence

---

\* Ibid.

de l'artiste à aboutir son entreprise, soit à exposer. Sept ans de silence et de retraite, au terme d'une exposition en Pologne, avaient précédé son retour au public, en 1987, hôte de la réouverture du Musée de l'Élysée à Lausanne. Il a dit à cette occasion son malaise d'exhiber : contre les doigts et les regards, qu'il éprouve étrangers, appelés certes mais autant indésirables, Pittet protège ses peintures derrière la froideur d'un verre d'encadrement, qui empêche toute familiarité, qui voudrait bannir tout engouement.

Je dois ajouter, plus grave, la destruction que je sais, ou, dans le meilleur des cas, la dissimulation de toute peinture où apparaîtraient trop ce que Pittet appelle les «soutes», en quoi il faut entendre cette part de doute et de souffrance qui porte le geste de créer, «qui ne regarde personne», dit Pittet, «qui prête le flanc», dit sa voix, «qui tronque la bête de l'ange», dis-je, car j'accuse en cette pudeur la méprise de Pittet, de l'homme qui retient le peintre : j'accuse l'orgueil d'une puissance émondée, castrée des angoisses qui la génèrent, qui en dégagent la valeur, qui en augmentent l'estime.

Parmi les rares peintures qui ont trouvé grâce devant cette loi, Miles Davis (120 x 80, 1986) que l'on peut voir à Sierre. « Charcutage », en dit l'auteur. « Paysage infini », y a vu l'acquéreur.

Bref, Pittet se refuse. Toujours, il a donné mais s'est battu d'avance contre quiconque, car quiconque aurait mal reçu, a-t-il préjugé. Je dis que Pittet, simplement, voudrait donner sans commettre le crime de s'asservir.

Ni l'homme ni le peintre, cependant, n'est avare, et il serait étroit d'ignorer, sous ce refus de la blessure dévoilée, l'exigence du combat. Cela aussi existe, dans l'obsession, dans l'excès. Je revois tant de lendemains d'une peinture achevée, et le masque de Pittet : « Il faut que je gagne un millimètre de plus. Si je ne gagne pas chaque fois un millimètre, je change de métier ». Et de tout remettre en jeu pour obtenir le millimètre ou détruire l'ensemble.

Longtemps, ce millimètre, sous le couvert de vouloir piéger l'essence, a refusé, de chaque geste, un geste précédent, a réduit le portrait à quelques fragments d'un visage que Pittet ravalait à l'anecdote, pour le-

quel il se défendait de tout sentiment, avec lequel il ne pouvait éviter la confrontation voire l'osmose, mais de très mauvais gré. « Combien irritant, disait Berger cité plus haut, combien irritant l'affleurement qui s'obstine à se dérober ! Nommer les choses, c'est mettre de l'ordre, s'en remettre à l'ordre, établir sa sécurité. Ce dont se défend de tout son poids Maurice Pittet qui tente jusqu'au désespoir de les écarter ».

Mais les choses tolèrent mal qu'on médite de les juguler. Patiemment, elles organisent leur piège. Ce piège est le temps, trente années que Pittet a pensées innocentes et qui, aujourd'hui, lui imposent leur loi.

La loi qui veut que l'on nomme.

Après le temps de l'antiportrait, voici un autre temps qui, dès les premiers clairs-obscurs (« Rencontres »), voit apprivoisée l'audace de la ressemblance et désignées sans détour une série de rencontres entre Pittet et quelques uns de ceux qu'il a élus au rang de sa famille de l'esprit.

Enfin, voici le temps de cet été 87, mo-

ment de silence pour ne pas dire de venette (il faut l'entendre au sens grave que lui donne l'Ancien Testament) qui suit le portrait de Krupp.

«C'a été une sorte d'alliance», dit Pittet qui, pour la première fois, vient d'approcher un visage «avec tout le respect du monde», un visage qu'il ne connaît que depuis deux ans mais dans lequel désormais il se reconnaît, se repose irai-je jusqu'à dire.

Il se repose de refuser.

Pour l'homme, et en suivant pour le peintre, oser le portrait de l'ancêtre (et dans une manière qu'il a crainte traditionnelle, classique, alors qu'elle ne trahit en rien la manière de Pittet) me semble être un passage.

Je ne déciderai pas lequel de Pittet ou de Krupp (ou d'un troisième élément de ce que le béotien s'infatuera de nommer «hasard») aura été le passeur ; car Klee disait : «Ce sont les tableaux qui nous regardent», et c'est une photographie de Krupp qui a interpellé Pittet voilà deux ans.

Muni de ce document et d'une connaissance même succincte du personnage Alfred Krupp, il est piquant d'observer en Pittet, par le hasard d'un gène récurrent apporté par sa mère à ce stade de la descendance, la copie conforme de son bisaïeul, tant sur le plan morphologique que sur celui du caractère, des hantises, jusque dans des détails hallucinants.

C'est dire que cette dernière peinture du 14 juillet 1987, résolution de trente années jouées sur la septième de dominante, fut un de ces moments de vie presque trop intense qui ont vu plus d'un esprit moins bien trempé sombrer dans la folie. Il faut essayer d'imaginer Maurice Pittet, armé du seul geste du peintre, face à ce visage de Krupp qui a précédé, généré le sien mais que le temps lui fera rejoindre, accomplir ; face à tout ce que porte cette récurrence. Je réécoute cette interview prise à chaud et la voix étranglée de Pittet qui s'étonne : « C'était nous... »

Ah! je n'ai pas parlé en vain de césure. Tout semble s'être orchestré jusqu'ici de manière que Pittet, l'homme par le peintre, le peintre par l'homme, soit acculé à cette rencontre avec lui-même, dans cette

part de soi d'autant plus capitale qu'il a cru suffisant, jusqu'à très récemment, de ne pas l'ignorer, négligeant qu'il soit urgent depuis toujours de se l'approprier.

Grave erreur que le non-dit. Une erreur qui aura coûté et coûte encore trop cher à l'homme, mais qui a très certainement induit le peintre à la manière qui est la sienne jusqu'à présent, hors les courants et hors les modes ; je pense à l'approche aussi bien qu'à la technique qu'elle meut, obstination de la rapidité jusqu'au rapt, combat sauvage qu'a été chaque peinture, gouverné non par la tactique mais par la haine.

La haine.

Un terme très fréquent dans la bouche de Pittet, un mot qui lui aliène les bien-pensants dont l'obéissance assied les certitudes, qui lui rallie ceux qui se vêtent en mal-pensants et dont la révolte étaye la survie.

La haine, cependant, reste à l'écart des croisades que son évocation suscite. La haine est solitaire, heur au sein du malheur, et ne parle le langage ni de l'ingérence ni de l'anathème.

Pittet a fait de la haine un moteur. Pour une grande partie, sa peinture comme sa vie sont articulées sur la haine de ce qui n'est pas à lui, ou, ce qui revient au même, la haine de devoir voler ce qui lui appartient. Il aurait suffi de le prendre de droit? Non, justement, quelque chose le lui interdisait, quelque chose de muré en lui et qui, je crois, l'affaiblissait.

Grave erreur que le non-dit.

Déjà au sein d'une enfance et d'une adolescence dont Pittet se souvient comme d'un temps heureux, fait d'exigence mais, dans la même mesure, de protection, ces deux denrées rares qui favorisent généralement l'abord à une vie d'équilibre, dans un conformisme honorable (il en existe d'avalissant), alors déjà s'affirmait l'altérité, sous la forme d'un germanisme qui se retrouve dans toute sa peinture; Pittet ne vivait à cet âge qu'un malaise croissant dans sa peau de « Vaudois », acharné à relever l'un après l'autre des défis que personne ne lui jetait sinon le dilettantisme, la prudence, le confort de coterie, l'esquive de la confrontation et quelques autres traits qui frappent ce pays de Vaud, à l'en-droit et à l'envers de sa médaille.

Alors, peut-être, le début de la haine.

Bien plus tard, Pittet terminait les Beaux-Arts en s'interrogeant toujours sur cet irrépressible attrait qu'il éprouvait pour la pensée et l'expression du nord, une fois de plus à l'écart de la sensibilité latine qui prévalait autour de lui. Sa mère lui donne la clé du mystère : ses bisaïeux sont allemands, son ascendant est Krupp.

L'explication a suffi à Pittet pendant des années, trop occupé qu'il était de sa vie et de sa peinture pour envisager l'importance pour quiconque, pour lui, d'appartenir à ceux dont on procède, de les revendiquer, d'y trouver appui, et au besoin de les défendre. Grave erreur.

Une erreur qui ne tarde pas à produire des failles. Muni d'un diplôme avec mention et d'une bourse fédérale, Pittet sort des Beaux-Arts de Lausanne à l'époque où cette Ecole, portée par un Casimir Raymond, un Jaques Berger, un Ernest Mangel, ouvrait par sa seule renommée les portes, notamment, de l'Ecole du Louvre. Pittet se rend bien à Paris, mais choisit plutôt de pousser un diable aux Halles. On l'expose, mais il rompt aussitôt après avec

les milieux de l'art. On lui propose des contrats, il préfère les refuser. On le reçoit, il se fait excuser. Il peint.

Le revoici en Suisse où il parvient très vite à finir de se brouiller avec les bons vivants, préférant les mauvais d'un oeil si bleu que le monde s'offusque. Lui peint.

Et, sans doute, l'ancrage de la haine.

Patiemment, il organise son repli dans ses lieux, d'où il bannit jusqu'à ses modèles (il travaille volontiers d'après des photographies); il expose en rechignant, fuit le pair intéressé, fuit l'acquéreur décontenancé, fuit en fait, depuis le début, dans ce que l'on pourrait appeler l'anti-carrière.

Et, de plus en plus, la haine.

Toutefois, même si Pittet peint en donnant des coups, sa peinture ne porte pas la trace de cette haine. Sa peinture révèle au contraire presque toujours une sorte de tendresse pudique pour la fragilité qui a survécu à ses coups, une fragilité décapée de toute arrogance et qu'il a voulu protéger. Il reste parfois un trait, parfois un voile, parfois plus, des visages et des

corps que peint Pittet. Il reste ce qui a résisté, ce avec quoi un dialogue est possible.

Alors, la haine?

Il faut savoir que Pittet est un homme du secret et de la nuit; la couleur, dans sa peinture, appelle la lumière artificielle, jamais celle du jour («La couleur est un état», dit ce non-coloriste).

Il faut savoir que Pittet est l'homme de la forêt, non de la clairière, l'homme des bars obscurs, non des terrasses, l'homme d'un interlocuteur, non d'une tablée, l'homme d'une conversation (prise à l'aune de la rigueur et de la folie de Thomas Bernhard, je pense en particulier à sa nouvelle «Gehen»<sup>\*</sup>), non d'un bavardage.

Il faut savoir, pour reprendre ce que j'évoquais plus haut, qu'il est homme de métier, non dilettante, que la prudence l'insulte (le danger ne le guette pas en termes de disconvenir mais en termes de se

---

<sup>\*</sup> Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1971.

perdre, au prix de quoi gagner vaut), que les coteries lui sont aussi confortables qu'un matelas trop mou, que la confrontation, chez lui, seule révèle et que l'esquiver ne peut signifier que la dissimulation.

Il faut savoir que le jovial immobilisme vaudois, faute d'avoir pu assimiler cet autre sans rondeur, d'une urbanité redoutable qui ne trompe pas, l'a rejeté aussi mollement qu'il l'aurait intégré.

Il faut savoir que, hors le réflexe de la meute qui force l'étranger, des individus se sont relayés toutes ces années, avec une belle persévérance et sous le couvert du statut de « proches », pour dire Pittet dangereux (au point que peu de modèles acceptent de poser pour lui), « noir », maudit, trop jaloux de sa solitude pour qu'il n'y faille pas voir quelque vilaine affaire, trop à contre-pied de tout (volontiers, il appréhende les choses par leur envers, non par la face qu'elles présentent) pour demeurer bénéfique, disent-ils, conformiste, dit leur ton, utile, faut-il conclure.

J'irai jusqu'au bout du ridicule : il faut savoir un type de braves personnes, à l'expansion épidémique dans notre société, des

gens réputés sains d'esprit mais qui s'enhardissent à décrypter ces collections au nez creux qui font un tabac depuis quelques années, gavant le vide contemporain de la pensée d'un ersatz coloré à l'ésotérisme : pour ces sommités de l'occulte, Pittet n'est rien moins que le Diable. Et dès lors qu'il peint, son geste est magie, met en péril.

Il faut savoir qu'on ne rit pas de ces sottises lorsqu'elles se répètent trop long, et qu'elles se sont répétées trop long. Il faut savoir que l'usure fait que l'on passe, un jour de doute et d'errance, sous la loi de ces sots et que Pittet y a passé, au risque de perdre sa loi propre.

Alors, naturellement, la haine.

Parce que sans elle, Pittet aurait vu sa sensibilité se réduire à la fragilité de celui qui est vu faux, jusqu'à ne plus identifier le rôle de ténébreux que les effarés de la nuit lui font tenir pour établir leur lumière.

Cependant, pas plus que ne l'est sa peinture, Pittet n'est fait de haine. Cet artifice de la survie ne lui suffit plus aujourd'hui pour protéger son altérité. Il faut qu'il la procla-

me, a-t-il aperçu après le soir du 14 juillet que j'ai dit. Fort désormais d'une souche avouée, d'un territoire de l'âme plus vaste que le pays qui se dérobe à ses pieds, il commence la longue remontée vers son intégrité.

Trente ans pour décoder le monde? Trente ans pour armer son geste? Ce n'est peut-être pas trop pour quelqu'un qu'un rien pouvait briser parti d'être nié, qui traînait trop lourd pour lui seul et que très peu d'ici pouvait aider. Trente ans pour un ailleurs qui lui appartenait mais que la loi des autres lui imposait de taire, trente ans pour le droit à l'innocence.

Mais trente ans aussi, tant rien n'est en vain, que se renforce l'oeuvre de Pittet, et sans lesquels elle ne serait peut-être pas.

L'articulation des dernières années, que l'on peut suivre d'une salle à l'autre au Château de Villa, crie l'obstination de Pittet dans sa quête de lui-même à nu, de l'autre démasqué. Et crie aussi la méfiance technique du geste coupable de plaire (lente progression vers la couleur, si tardive apparition de la chair, explosion enfin du clair-obscur mais exclusion toujours du

jaune, ce médium naturel entre le chaud et le froid, entre la vie et la mort, que Pittet ne traite qu'« en différé », si j'ose dire).

Tout au début, des visages croisés, « Veilleurs », « Témoins », « Voyeurs », se confrontent au regard encore hésitant que Pittet pose sur lui-même. « Oeil pour oeil », une série sans équivoque.

Et la « Visite blanche », sorte de visite de la mort au travers d'une quinzaine de personnages dont la figure de proue, innommée, n'existe plus que dans la mémoire des Polonais de Krakow et dans quelques archives photographiques : par-dessus cette peinture de l'anonyme a surgi récemment le portrait de Krupp.

Procédant toujours par séries, Pittet a ensuite interrogé méthodiquement le visage et le corps de la Femme (« Zone »), puis de l'Homme (« Parures »), avec une angoisse d'homme mal interprétée sous nos cieux, si je me souviens du livre d'Or d'une exposition vaudoise, par un nombre impressionnant d'obsédés de l'étal du boucher et des jardins de l'asile.

On suit, tout au long de ces corps, de ces visages, la main de Pittet qui concentre sa

question sur un sexe, un regard, un mouvement furtif ou ostentatoire, sur tout ce qui exprime, annulant ce qui ne fait qu'entourer le cri ou le murmure.

Ce fut ensuite le Couple qui occupa Pittet. «Enjeu» est une première série, et l'enjeu, dans les couples de Pittet, est de prendre, de dévorer, racontent ses peintures. Et ce fut «Emprise».

Avec la série «Appartenance», Pittet avance d'un pas vers la rencontre qu'il attend, celle avec lui-même: ce n'est plus à ces abstractions que sont la Femme, l'Homme, le Couple qu'il s'adresse, c'est à la Personne. Trente visages d'un même modèle s'inscrivent dans une année de travail (vingt de ces peintures sont accrochées à Villa).

La démarche n'est pas unique dans le monde de la peinture (que l'on pense à Hodler, tentant de saisir jour après jour la lente mort de la femme qu'il aimait, que l'on pense aux innombrables autoportraits de Rembrandt) mais elle n'est pas fréquente. Il serait réducteur de n'y voir que le fruit d'un pari contre la monotonie répétitive ou quelque autre recherche

théorique. La série occupe une place logique dans le temps de la quête de Pittet.

Exposée pour la première fois intégralement au Musée de l'Elysée à Lausanne, la série « Appartenance » a surpris plus d'un oeil attentif, à commencer par celui de Pittet qui ne l'avait jamais vue déployée : accrochées dans un ordre chronologique rigoureux, ces trente peintures d'une année d'un modèle en déroulent la vie, d'une jeunesse oubliée à la mort, un jour. Comme si la connaissance de plus en plus poussée de ce visage en avait révélé l'origine et le destin, à travers la densité d'une question et l'opacité d'une réponse muettes.

La patience et la cohérence de l'oeuvre laissent à penser, à ce stade, qu'un jour Pittet braquerait sur lui seul son regard d'aigle, oserait nommer l'angoisse d'être.

Ont suivi de très près les « Nègres » (début d'un nouveau défi de Pittet : admettre l'impact contemporain de la photographie et le dépasser, en débusquer l'objet ; toute la série « Rencontres » suivra dans le même esprit), quelques peintures isolées puis, soudain, l'audace d'un titre qui nomme, en

même temps que d'un clair-obscur. Une démarche qui s'est poursuivie dans la même manière jusqu'au portrait de Krupp. Une démarche qui a amené, en quelque sorte, à ce portrait, que Pittet ne pouvait plus éviter à force de cerner ceux qu'un trait lui rendait proches. C'est la série « Rencontres ».

Enfin, Krupp. La première partie d'une vie s'éclaire, puis se tourne comme une page.

Car Pittet tourne une page importante : il abandonne une technique dont il peut désormais faire ce qu'il veut mais qu'il déclare meurtrière (verniss et solvants à haute toxicité utilisés sans précaution aucune ont commencé à l'atteindre trop gravement, ne lui permettant plus qu'un travail minimal); on se souvient de Varlin, détruit par d'analogues chimies.

Avec beaucoup de regret, il abandonne. Mais ce sera pour trouver ailleurs la rapidité du geste que permettaient verniss et solvants sur stratifié. La rapidité. Une obsession que Pittet pratiquait déjà dans la gravure sur bois en découvrant les possibilités que lui offrait le tilleul, travaillable dans le fil et dans tous les sens, en dépit du mythe de lenteur qui entoure cette forme d'expression.

Achévé d'imprimer le 20 août 1987  
sur les presses des Editions R. Dupuis S.A., Le Brassus

Imprimé en Suisse

## Des nouvelles d'un descendant assuré de la famille Krupp

15 MAI 1986

**Krupp**  
ALW IEC IEND, m. ehll.  
**Le dernier**  
**est mort**  
**du SIDA**



■ Le dernier de la dynastie **Krupp**, Arndt von Bohlen und Halbach, décédé le 8 mai à l'âge de 48 ans, était atteint du SIDA, selon des confidences faites en automne 1985 à un journaliste de *Quick* qui avait la confiance du dernier descendant de la famille Krupp.

Comme le journaliste, ayant appris qu'il avait un cancer, l'interrogeait sur sa maladie, Arndt von Bohlen und Halbach lui a demandé de débrancher son magnétophone et lui a avoué qu'il avait le SIDA : « Je sais que j'ai attrapé le virus, je n'ai plus de défense en moi, mon système immunitaire est détruit. Je vous le dis confidentiellement, mais promettez-moi de le garder pour vous jusqu'à ce que je sois mort. » — (afp)

10 MAI 1986



ALW IEC IEND, m. ehll.  
■ **KRUPP**

### **Mort de l'héritier**

M. Arndt von Bohlen und Halbach, dernier héritier de la fortune amassée par la famille d'industriels ouest-allemands Krupp, est mort jeudi d'une crise cardiaque à l'âge de 48 ans