

## **Signes persistants**

Du nœud à la couleur, des tapisseries en fibres tressées aux peintures sur toile, Francis Wilson a suivi un chemin qui était loin d'être tout tracé. Qu'un artiste fasse évoluer sa pratique n'est pas chose étonnante, mais comme chacun d'eux à sa façon de mener cette évolution, chaque parcours raconte une histoire particulière. Au regard des œuvres de Francis Wilson nous voudrions plonger dans cette histoire créative et tenter de savoir pourquoi et comment s'opèrent les transitions. Y a-t-il eu une rupture franche, des fractures déterminantes, ou bien des passages délicats ? Pouvons nous, dans les écarts que l'on scrute d'œuvre en œuvre, mieux comprendre les voies que l'artiste a dû et a su emprunter pour construire sa recherche ?

L'exposition rétrospective qui s'est tenue au Musée de la tapisserie contemporaine d'Angers<sup>1</sup>, avec le choix d'un parcours chronologique, a permis de considérer un très bel ensemble d'œuvres représentatives de presque toutes les étapes créatives de l'artiste.

Si l'analyse de chacune de ces étapes permet de comprendre les passages et d'établir les bases de l'évolution suivante, nous nous attarderons plus particulièrement sur l'une d'entre elles qui nous semble déterminante.

Parti de supports compacts fabriqués de ses mains, Francis W. arrive à ne se préoccuper que des énergiques traces de couleurs laissées par ses pinceaux sur des toiles blanches. Cette évolution des œuvres de l'artiste, ancrées au départ dans le domaine très particulier de la création textile, nous semble singulière. C'est pourquoi nous voudrions trouver des clefs afin d'ouvrir les portes que l'artiste a franchies, car il y a un certain mystère à élucider : savoir comment l'engagement créatif a commencé, comment en nouant instinctivement, mais avec méthode, des cordes d'une grande résistance il s'est déployé et comment aussi ces premiers travaux ont pu engendrer la production d'œuvres qui, en quelques sauts rapides, se sont détachées du domaine de la nouvelle tapisserie, puis se sont émancipées de la fibre pour aboutir à une production essentiellement picturale.

Il pourrait nous suffire d'être réjouis que le travail ne se répète pas et qu'il nous entraîne d'une série à l'autre avec étonnement et plaisir. Pourtant, alors que nous regardons cet ensemble d'œuvres fortes qui s'appuient les unes sur les autres, nous avons le désir de comprendre les motifs qui ont participé à leur construction spécifique. Et comme l'artiste n'est pas disert à leur sujet, celui des motifs, nous voudrions d'autant plus savoir si l'on peut faire parler les œuvres.

Tous les commentateurs des œuvres de Francis W. remarquent la résistance de l'artiste à parler de son travail. S'ils le remarquent, c'est qu'ils le regrettent sûrement aussi, même s'ils ne l'expriment pas. Ils auraient sans doute souhaité être un peu plus aiguillés pour la compréhension des écarts qui se sont produits et qui, parfois, apparaissent si radicaux.

Que savons nous ?

Le parcours qui amène Francis W. à l'orée de son engagement artistique est bien connu par ce qu'il en a dit précisément à Françoise De Loisy durant l'entretien figurant dans le catalogue de sa rétrospective à Angers :

Naissance dans le Michigan, séjour à New York, puis départ pour l'Europe à trente ans, en 1965.

---

<sup>1</sup> Francis Wilson, du nœud à la couleur, art textile, peinture, dessins (1978 – 2020), Musée Jean-Lurçat et de la tapisserie contemporaine, Angers, 2020/21. A la suite de cette rétrospective, un nombre important de tapisseries, de toiles et de dessins font maintenant partie des collections du musée, grâce à une donation de l'artiste à la ville d'Angers.

Installation à Paris à trente deux ans.

Découverte, à quarante ans, d'un livre technique sur les nœuds qui lui révèle le pouvoir des fils et des cordes entrecroisés, ceci après avoir rencontré des artistes produisant des œuvres textiles aux États-Unis.

Nous savons assez bien comment, à partir de sa vie américaine, ce jeune homme du Michigan a construit son émancipation et comment il a trouvé les prémices de sa personne artistique au cours de ses rencontres hors du territoire qui l'a vu naître. De ça il parle volontiers, comme s'il était encore émerveillé d'avoir réussi à entrer dans un conte de fées, ou bien plutôt être sorti d'une existence commune. Notre personnage n'est pas introverti, tout au contraire : il conte avec réjouissance ses rencontres, ses voyages, les débuts de sa vie, dignes d'un roman, que rien ne destinait à la création artistique. C'est alors qu'elle débute que les paroles sont plus rares et que le mystère commence.

LES NOEUDS, DONC, sont le point de départ du parcours artistique.

Alors, voyons en quoi ils peuvent être une base. Dans son livre intitulé *Le Textile et l'image* Rémy Prin explique l'émergence des techniques textiles : « De la fibre vers le fil, on invente sans doute la cordelette grossière, et celle-ci est déjà un élément autre, de propriétés différentes de la fibre elle-même. Ce premier assemblage produit une réalité augmentée : la cordelette peut lier, attacher. Peut-on songer au premier geste de nouage, à ce qu'il ouvre comme possibilités, mais aussi comme gestion mentale ? La cordelette peut aussi s'assembler à elle-même, et sans doute tisser commence par le tressage – des fils grossiers qu'on fait tenir ensemble précairement d'abord, puis par des enlacements réguliers<sup>2</sup>. » Nous sommes tout à fait dans le monde de Francis W., qui n'aura de cesse d'inventer avec la fibre et le fil : il noue, enlace, coud. Seulement, jamais il ne portera son travail vers la complexité du tissage ; son évolution c'est la peinture.

Est-ce parce qu'il ne veut pas s'embarrasser de techniques lourdes qu'il choisit de travailler la fibre qui peut se manipuler de diverses manières et dans des jeux de mains primordiaux ? Ce choix de liberté dans la technicité est à rapprocher avec une autre pratique de l'artiste : le dessin, qui est une seconde manière d'exprimer son désir d'indépendance gestuelle. Il insiste beaucoup sur le fait que, quelques soient les formes qu'ont prises ses œuvres : tressages, nœuds, coutures, peintures, découpages, il a toujours eu en parallèle une pratique rapide de travail au crayon. Non pas pour réaliser un croquis qui maquette le travail à venir, mais un dessin qui accompagne, un dessin autonome. Et qu'y a-t-il de plus libre que la pratique du graphisme, à part le tressage ?

Une autre manière de se vivre indépendant, car nous pensons que l'indépendance est un moteur de notre homme, est de venir de nulle part. Et Francis W. s'est formé seul. Il n'a pas de maître d'atelier, pas de formation scolaire artistique. Attention, il n'est pas un artiste de l'art brut, quoiqu'il y soit très sensible<sup>3</sup>, puisqu'il n'est pas coupé du monde artistique et des questionnements des créateurs contemporains : il a fréquenté un atelier de dessin à son arrivée à Paris et des musées lors de son séjour à New York. Il est sensible aux expositions qui se

---

2 Rémy Prin, *Le Textile et l'Image*, p. 25 . Dans ce livre, l'auteur défend l'importance du textile dans la vie quotidienne non seulement sur un plan pratique évident, mais surtout sur un plan symbolique et cela dans toutes les cultures. Sa réflexion se porte autour des fondements du textile en le confrontant à l'image partout répandue.

3 Au début des années 80, sur la recommandation d'amis, il est allé voir Nedjar dans son atelier du boulevard de Belleville et, dit-il, « Nous nous sommes tout de suite entendus ; un genre de coup de foudre amical. » Dès 1976 Nedjar avait entamé la création de ses premières poupées avec des chiffons glanés dans le quartier de la Goutte d'Or, qu'il assemble et retravaille avec de la boue et du sang.

tiennent alors dans la ville, celles qui défendent les courants de l'abstraction américaine, celles des sculptures de grands formats, des toiles gigantesques sans cadre : des œuvres très colorées qui mettent en avant les matériaux et interrogent sur le rôle de la représentation<sup>4</sup>. Francis W. s'est nourri de ces avancées esthétiques qui ont imposé un bouleversement à l'ensemble du monde de l'art. Cependant, le fait qu'il n'a pas fréquenté une école d'art qui aurait plus au moins dirigé son désir de création, le protège d'un quelconque académisme, que ce soit un académisme classique ou un académisme moderniste. Ce dernier ayant été présent dès les années 70 dans les écoles d'art qui ont réagi fermement au premier par l'institution de pratiques plus contemporaines qui n'ont pas toujours évité d'autres modèles dominants. Francis W. adopte donc une méthode qui lui apporte une double liberté : sans être passé par un atelier, il choisit de n'avoir aucun métier – dans le sens de savoir-faire – pour aborder une pratique considérée comme artisanale qui, de plus, lui permet de n'avoir aucune dépendance aux outils : un fil et ses mains suffisent. Il ne le dit pas, mais Francis W. pourrait revendiquer d'avoir inventé une technique, car le travail des nœuds qu'il met en place ne correspond pas à une méthode répertoriée. Ainsi, il ne veut absolument pas que l'on se méprenne et que l'on dise que ses œuvres nouées sont réalisées en macramé, qui est une forme de création de tissu basée sur une technique particulière de nœuds plats, elle même pratiquée depuis le XIIIe siècle.

Ce qui caractérise Francis W. est une grande autonomie qui découle à la fois de l'indépendance que nous venons d'évoquer et de la rapidité de son inspiration. Cette dernière est surprenante. L'une avec l'autre engendrent une force créative qui est presque mystérieuse. Elles construisent la richesse des moyens qu'il maîtrise dès 1976, ainsi que de la puissance de son engagement. Après quelques tâtonnements et approches par des petites pièces qu'il expose avec le Groupe tapisserie<sup>5</sup> et avec pour seul modèle revendiqué les sculptures textiles d'Aurélia Munoz qui sont dressées à partir de tissus transformables<sup>6</sup>, une fois que la méthode est mise en place, que la décision est prise, Francis W. agit avec une grande implication. Il entreprend la réalisation de grands tissus noués et, alors qu'ils sont déjà très lourds, il les recouvre de colle, de peinture et de sable afin de casser la régularité des rangs de nœuds. Ce traitement en couches successives semble les figer et produit un effet de pièces archéologiques, les tissus semblant extraits d'un long séjour dans la terre. De quel tréfonds sortent-elles ? Des pièces, telles que *Tjurunga II* ou *Mutta I*, réalisées durant les années 1976-1980, nécessitent un travail de titan et l'on pense à l'implication physique qu'elles ont nécessitée. L'artiste cherche la confrontation. Il a une bataille à mener.

Les petites pièces qu'il réalise en parallèle participent du même affrontement. Boules de fibres nouées, d'un format d'à peine vingt centimètres de côté, ce sont des paquets compacts, des paquets de nœuds pétrifiés dans le sable qui les cimente. Bien que réalisées en cordes (chanvre, coco, sisal, lin) elles n'ont plus aucune souplesse ; elles sont dures et impénétrables, souvent entourées d'une ficelle supplémentaire pour s'assurer qu'elles ne s'ouvriront pas. L'opération de nouage n'a plus pour fonction de construire un tissu, même rigide, car les nœuds se replient sur eux-mêmes et se renferment, mais des blocs. Ce sont des restes d'un autre temps, des objets archaïques, qui apparaissent comme des scories textiles extraites de la terre, qui, là encore, pourraient venir d'une fouille archéologiques, d'un monde ancien où la peinture est très présente, puisque sur leur surface on voit nettement des traces de couleurs.

Les mini-sculptures laissent apparaître comme un fard, remarque Michel Thomas dans le

---

4 Il le précise par les noms de Rothko, Willem de Kooning, Joan Mitchell, Sam Francis, Helen Frankenthaler dans l'entretien avec Françoise de Loisy, p. 21, catalogue de l'exposition du musée Jean-Lurçat et de la tapisserie contemporaine d'Angers, 2020

5 Création de l'association loi de 1901 « Groupe tapisserie », le 11 juin 1976, par des participants de l'atelier de Saint Cyr, à Chantilly, dirigé par Pierre Daquin.

6 En 1976, il a réalisé une tapisserie en relief, de 200 cm de hauteur sur 110 cm de largeur, en sisal, intitulée *Hommage à Aurélia Munoz*. Cette pièce a par la suite été détruite par l'artiste.

numéro 14 de Textile/Art Driadi. La poudre de séduction se cache : « Ici, c'est le violet profond qui renaît dans une fente, là, c'est un vert superficiel qui s'écaille à la surface du sable. » Et, poursuit-t-il, « c'est sans doute dans ce lieu indécis où se tient pudiquement l'être et l'œuvre, que se livre la bataille de la création. »<sup>7</sup>

Le violet et le vert, nous les retrouverons dans les *Chulla* de 1983, mais avant il faut que l'artiste se libère des pièces lourdes. Francis W. passe par le dessin et plus précisément par la technique de l'empreinte – mode opératoire qui encore une fois ne nécessite aucun savoir-faire à priori. Il applique des calques, puis des toiles fines sur ces tissus noués et en récolte une trace sensible, tout en légèreté. Et de ces expériences d'impression faites sur des œuvres réalisées pour elles-mêmes naît *Memories of a Santacruzian Spring* qui est sélectionnée pour la 10<sup>ième</sup> biennale Internationale de la tapisserie de Lausanne. L'œuvre est composée de trois panneaux carrés de 200 cm de côté. Chacun d'eux est constitué d'un épais tissu en fibres de coco nouées, recouvert d'une toile de coton peinte qui porte l'empreinte de la structure nouée dont on peut seulement imaginer la matière. Ce que donne à voir l'artiste, ce ne sont pas les tissus noués ayant demandé tant d'énergie, mais bien la face recouverte de toile. Cependant, un regard attentif peut capter quelques trous minuscules, créés par le frottement ayant réalisé l'empreinte, et plonger vers l'intérieur de l'œuvre. Ces trois panneaux colorés faits de l'enveloppement de leur structure sont exposés dans cet ordre : rouge, bleu et vert. Et Francis W., quand il explique le choix des couleurs, dit qu'elles représentent des éléments de la nature : la terre (le rouge), la végétation (le vert) et le ciel (le bleu). Ces trois couleurs pures sont aussi les trois couleurs secondaires, obtenues par le cyan, le magenta et le jaune dans la synthèse soustractive,<sup>8</sup> que l'on a l'habitude de nommer ainsi : R V B. En dehors de cette considération sur les couleurs, nous avons précédemment noté que Francis W. a proposé à une biennale de tapisserie – qui est, il est vrai, très ouverte aux œuvres expérimentales réalisées en fibres de toute nature – une œuvre faite apparemment de trois toiles de couleurs qui ne montrent que la trace d'un travail en fibres. Le textile n'est souligné que par quelques plis créés par l'accroche des toiles sur les structures. Par des formes très simples, c'est un geste radical.

Nous sommes en 1981, ce qui veut dire que cinq ans après les toutes premières approches en fibres de sisal, l'artiste a non seulement trouvé sa place dans le monde de l'art textile, mais aussi une notoriété, la biennale étant un des lieux des plus emblématiques de la reconnaissance des artistes du Fiber Art. Pourtant cette œuvre restera une pièce unique. Exclusive. L'artiste ne déclinera d'aucune façon le modèle de cette pièce, car à partir de ce moment, il entreprend d'explorer une nouvelle voie.

L'OPERATION DE DE-NOUAGE est en place.

Francis W. a commencé par s'exercer à des nœuds très fermes, il les a solidifiés et repliés sur eux-mêmes, il les a discrètement recouverts de pigments et, par la couleur qui s'affiche brutalement sur la pièce *Memories of a Santacruzian Spring*, il est totalement entré dans la réalisation de surfaces peintes.

Les pièces qui suivent sont *Les Chalunga* de 1982 (20 « menhirs » de 2 mètres de haut) et les *Chulla* de 1983 (des toiles accrochées à des poteaux de bois de 200 cm de haut qui permettent de les poser directement sur le sol). Pour les unes, comme pour les autres, il va prendre une aiguille et réaliser des sortes de smocks sur de grandes toiles enduites de peintures. Les smocks sont des broderies sur fronces qui servent à resserrer un tissu, parfois en lui donnant une élasticité, et, en général, ces broderies sont placées sur le devant d'une robe d'enfant,

7 Michel Thomas, Francis Wilson : le goût de la séduction, p. 26, Textile/Art Driadi N° 14, décembre 1980.

8 Les couleurs primaires soustractives (celles de l'imprimerie et de la peinture) sont opposées aux couleurs primaires additives. Leur mélange deux à deux donnent précisément : le rouge (magenta + jaune), le vert (jaune + cyan) et le bleu (cyan + magenta).

entre l'empiècement et la jupe.

Pour ces œuvres aux noms étranges Francis Wilson, invente (encore) sa propre technique (remarquons la rapidité avec laquelle il fait évoluer ses recherches) car au lieu de faire des fronces puis de les maintenir avec une broderie par dessus, il réalise l'opération en une seule couture plutôt qu'en deux, fronçant directement le tissu en laissant apparaître le fil qui maintient les plis. Il vient de se libérer des nœuds avec *Memories of a Santacruzian Spring*, mais il tire encore le fil et il a besoin d'en faire état en laissant traîner au sol de façon très démonstrative des restes de ces liens épais qui fabriquent les coutures. « J'ai l'impression (il ne le dit pas fermement mais le suggère) que, quelque part, j'avais besoin de ces rangs de nœuds et de couture pour me sécuriser. J'avais envie de me débarrasser de ces rangs réguliers./.../ Il fallait que je trouve la solution en travaillant<sup>9</sup>. »

La réalisation des trois carrés de *Memories of a Santacruzian Spring*, exposés à la biennale de Lausanne, a constitué une pièce charnière : la couleur s'impose et la partie nouée est cachée. Cette œuvre a confirmé à l'artiste qu'il peut se séparer de la référence à la tapisserie et qu'il peut arrêter de fabriquer son propre tissu. C'est une pièce unique comme nous l'avons déjà remarqué et qui a aussi la particularité unique d'avoir un titre faisant référence à quelque chose de connu. J'interroge Francis W. :

« Pourquoi ce titre ? »

Je demande des précisions de traduction pour Spring, tout en pensant que quelque soit sa réponse, printemps ou source, l'une et l'autre des possibilités conviendront à mon interprétation de renouveau.

Et puis encore : « Pourquoi cette pièce a un titre qui n'est pas qu'une sonorité comme pour les autres œuvres ? »

Il me répond ainsi : « Memories of a Santacruzian Spring pourrait se traduire par Souvenir d'un printemps à Sainte-Croix. Pourquoi ne pas rompre avec les titres qui comportent des mots inventés ou des « sans titre », si j'en ai envie. C'est ce que j'ai fait. Cette pièce a été faite à Sainte-Croix-à-Lauze au printemps. »

Oui, je ne peux qu'acquiescer. Mais malgré tout c'est la seule pièce avec un titre qui dit quelque chose de ses conditions de réalisation, Sainte-Croix-à-Lauze étant le petit village de Provence où se trouve l'atelier de Francis W.. Il la contextualise comme il l'avait fait pour une toute première de ses pièces, nommée *En Hommage à Aurélia Munoz*, et, par là, il la différencie des autres. Mais il fait cela discrètement, avec des mots qui peuvent avoir des interprétations variées. Nous n'en saurons pas plus que la mémoire de ce printemps durant lequel les éléments (terre, végétation, ciel) sont apparus essentiels.

Si *Les Chalunga* et les *Chulla* sont des toiles où l'on retrouve le ton du violet qui se cachait dans les fentes des mini-sculptures et celui du vert qui s'écaillait à leur surface, les grandes pièces en forme d'ogive qui les suivent confirment la rupture, celle de la peinture : dans les couleurs choisies comme dans la manière de l'appliquer par des traces affirmées de pinceau sur une surface noire. La surface est toujours travaillée par les simili smocks et la toile couverte d'un fond peint, mais les restes de fils des coutures ont disparu et les plis sont engloutis dans la peinture. « Longtemps Francis Wilson a été timide en ce qui concerne l'usage de la couleur. Il ne l'est plus<sup>10</sup>. »

Et Gilbert Lascault continue ainsi son commentaire, écrit en mai 1984, sur les œuvres à fond noir : « L'unique trait de pinceau est, selon Shitao (moine-peintre chinois du 18<sup>e</sup> siècle), l'origine et le but de l'activité picturale et c'est probablement autour d'une notion de ce genre que tourne l'activité picturale de Francis Wilson, mais timidement bien sûr, sans oser vraiment se l'avouer. »

9 Idem, Entretien avec Françoise de Loisy, p. 18.

10 Gilbert Lascault, p. 8, Identités textiles N° 5, pour l'exposition de la Galerie nationale de la tapisserie et d'art textile de Beauvais, 16 oct. 1984 – 14 janv. 1985

Pour Francis W. le trait de pinceau ne fut pas l'origine, mais, nous, nous le savons au regard des tableaux intitulés *Couleurs sans parole* réalisés à partir de 2017, il est le but.

### LE PASSAGE A LA PEINTURE par références progressives.

A la fin des années 80 et au début des années 90 Francis W. a travaillé sur des toiles sur châssis de 2 m x 2 m. Des toiles à fond noir, peintes à grands gestes de couleurs franches, sur lesquelles des suites de V renversés dessinent des chevrons. Leur alignement horizontal renvoie directement aux dessins formés par les suites de smocks. Comme la peinture qui trace les V répétitifs dégouline parfois, nous revoyons en ces dégoulinures les fils de coton qui pendaient le long des bois des *Chulla*. On comprend avec cette série<sup>11</sup> que si cordes et fils ont disparu, ils ont cependant laissé en héritage à l'artiste des motifs provenant des toiles qui les précèdent. Ainsi, avant ces peintures sur châssis, libérées de toute intervention textile, se trouve une série de toiles, réalisées en 1985, qui portent une même forme circulaire à fond noir recouverte de couleurs proches de celles des ogives. Ce sont des toiles libres carrées et parfois aussi des tondos, encore travaillés par les coutures qu'il faut repérer d'un œil attentif et scrutateur car ils ne construisent plus de plis. Ces dessins de fils forment des cercles concentriques dans lesquels la peinture vient se placer. Par le format et la manière de travailler les coups de pinceau, cette série apparaît comme intermédiaire entre les toiles sur châssis et les ogives. Ce qui va les différencier de ces dernières c'est que les traces obliques de pinceaux ne sont plus parallèles ; elles dessinent des signes qui pourraient être des lettres. Et parmi ces signes se trouvent en quantité des V, des A, des X, des Y, toutes des lettres dont les lignes utilisent l'oblique et annoncent le V renversé des toiles suivantes, celles sur châssis.

Toujours en parallèle des œuvres peintes, des formats plus petits expérimentent le mélange des couleurs par l'usage de pastels gras qui s'y prêtent particulièrement. Mais, à cette série, nous ne voyons pas une suite d'autres travaux.

Francis W. passe de plus en plus de temps dans l'atelier de Sainte-Croix. Il observe la nature, s'imprègne de la vibration des herbes comme du souffle du vent et dessine à la mine de graphite ou aux crayons de couleur sur des calques. Il recueille des sensations pour les traduire en impressions formelles, sans jamais pourtant être figuratif. C'est une réinscription profonde dans un lieu mais pas une façon nouvelle de travailler, car les dessins précédents n'ont jamais été faits sur le motif, eux aussi. Peut-être faut-il y voir un recentrement personnel, plutôt qu'un rapprochement avec les problématiques de Cézanne, le peintre de la montagne Sainte-Victoire devant laquelle il passe souvent en se rendant à Aix-en-Provence.

Puis il reprend la peinture par des pièces qui me font penser à des boomerangs et auxquelles j'imagine donner la qualité de l'outil qui est de lui permettre de revenir, en tournant sur lui-même, vers le lanceur si celui-ci a pris en considération la force et la direction du vent. Pour cette série des *Volutes* Francis W. taille les formes dans des plaques de polystyrène et les recouvre de découpes de carton peint à l'acrylique qui proviennent de travaux dont il est mécontent. Cette série d'œuvres, qui elle non plus n'aura pas de suite formelle, est une annonce du retour à la couleur franche.

Les dernières toiles sont réalisées dans le nouvel atelier de Levallois, car en 2016, Francis W. ferme définitivement la porte de celui de Sainte-Croix où il a travaillé durant trois décennies. Dans cet espace tranquille mais moins lumineux que celui de Provence, il pose sur le sol des pots de peinture et accroche des petites toiles blanches tendues sur châssis. Et il peint avec des gestes amples qui entrecroisent les traces de pinceau et superposent les couleurs. On peut même y distinguer des X, des Y, des A et des V. Cette peinture libre et joyeuse forme la série

<sup>11</sup> C'est une des séries qui n'est pas présente à la rétrospective du Musée de la tapisserie d'Angers

des *Couleurs sans parole*.

Évidemment, je lui demande : « Pourquoi ce titre générique : *Couleurs sans parole* ? »

Et évidemment, il me répond : « Pourquoi pas sans parole puisque je n'aime pas parler de ce que je fais. » Et il ajoute : « Ce titre est aussi une référence aux *Romances sans paroles* qui sont de brèves pièces pour piano composées par Félix Mendelssohn à différentes périodes de sa vie. »

Il a devancé mon interrogation sur ce titre en me disant qu'il est évocateur de son plaisir de la musique. Je remarque que c'est la troisième fois (si on met à part les *Volutes* qui n'ont qu'un titre descriptif) qu'il nous fournit un titre suggestif. Et, comme pour chacun des précédents, je suis portée à penser qu'il marque une étape importante du travail. Peut-être nous dit-il qu'il se retourne sur son parcours, sur les différentes périodes de sa vie créatrice et qu'il mesure les pas franchis. Il n'y aura pas d'autre explication que « la pure joie de la peinture<sup>12</sup>. »

Francis Wilson est dans une autre étape décisive : juste le geste du peintre. L'unique trait de pinceau.