



# Photographier la peinture : de la photographie document de l'oeuvre à la photographie de notation

Miguel-Angel Molina Martinez

## ► To cite this version:

Miguel-Angel Molina Martinez. Photographier la peinture : de la photographie document de l'oeuvre à la photographie de notation. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2012. Français. NNT : 2012REN20042 . tel-00779308

**HAL Id: tel-00779308**

**<https://theses.hal.science/tel-00779308>**

Submitted on 22 Jan 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# PHOTOGRAPHER LA PEINTURE

De la photographie document de l'œuvre  
à la photographie de notation

**Miguel-Angel  
MOLINA MARTINEZ**

## MEMBRES DU JURY

Mme Sandrine FERRET,  
Maître de Conférences, Université de Rennes 2

Mme Gisèle GRAMMARE,  
Professeure, Université Paris 1

M. Pierre BAUMANN,  
Maître de Conférences, Université de Bordeaux 3

M. Jean-François ROBIC,  
Professeur, Université d'Amiens

M. Ivan TOULOUSE,  
Professeur, Université de Rennes 2

# **Photographier la peinture**

**De la photographie document de l'œuvre à la photographie de notation.**

Université Rennes 2

Unité de recherche : Arts pratiques et poétiques

Sous la direction d'Ivan Toulouse

Miguel Angel Molina Martinez

*À mon père.*

Je remercie les artistes ayant participé à l'exposition *Les autres œuvres*, et particulièrement Christophe Cuzin, Guillaume Millet, Miquel Mont, Olivier Soulerin, Heidi Wood et Zeus, qui ont bien voulu rédiger un texte pour nous faire part de leur rapport personnel à la pratique photographique.

Je remercie également Pierre Baumann pour ses réflexions et son texte plein d'éclairages sur la photographie.

Sandrine Moreau pour sa complicité qui a permis l'organisation de l'exposition *Les autres œuvres* et l'édition de son catalogue.

L'équipe de rédaction du catalogue de l'exposition *La fureur de l'éternuement*, Philippe Richard, Baptiste Roux, Jérôme Bouterin et Olivier Gourvil pour leur rhétorique visuelle.

Ghislaine Grimaldi pour la lecture et les corrections du texte et Dominique Guillaumin pour la mise en pages.

Andrea Leupold, mon épouse, pour la mise en page de l'Album qui accompagne la thèse, mais surtout pour son soutien moral dans le long chemin de cette écriture.

Mon directeur de thèse et ami, Ivan Toulouse, avec qui j'ai partagé le plaisir de travailler sur le projet *Eurêka* et l'exposition *Théories de la pratique*, et avec les conseils de qui j'ai pu mener à terme l'écriture de cette thèse.

**Merci à tous.**

*Montreuil, Septembre 2012*

# SOMMAIRE

|                                         |   |
|-----------------------------------------|---|
| INTRODUCTION : À l'écart des catégories | 7 |
|-----------------------------------------|---|

## Première partie : LE CENTRE EST AILLEURS

|                                                  |    |
|--------------------------------------------------|----|
| 1.1. Au début du commencement                    | 11 |
| 1.2. Le centre n'était plus au milieu            | 16 |
| 1.2.1 La peinture était informe                  | 21 |
| 1.3. Un dispositif pour voir. Voir le dispositif | 24 |
| 1.3.1 Le dispositif en peinture                  | 26 |
| 1.3.2 L'exposition comme système                 | 33 |
| 1.3.3 Le zoo                                     | 36 |
| 1.3.4 <i>All of the Above</i> , un étalage       | 41 |
| 1.3.5 Factum                                     | 44 |
| 1.4. La peinture est un ready-made               | 48 |
| 1.4.1 La stratégie de l'échec                    | 51 |

## Deuxième partie : SANS LES MURS

|                                                      |            |
|------------------------------------------------------|------------|
| 2.1. La peinture fluide. Une expérience infructueuse | 71         |
| 2.1.1 L'haptique                                     | 82         |
| 2.1.2 Être ici                                       | 84         |
| 2.1.3 Vu les Circonstances.                          | 88         |
| 2.1.4 La peinture est (ir)-réversible                | 94         |
| 2.2. <i>Still lifes</i> . Photographier la peinture  | 98         |
| 2.2.1 Prendre des œuvres en photo                    | 99         |
| 2.2.2 Photographier la peinture au sol               | 110        |
| 2.2.3 Photographier le sol                           | 112        |
| schéma à faire                                       | 114        |
| 2.2.4 Sous la peinture                               | 116        |
| 2.2.5 La peinture mode d'emploi                      | 119        |
| 2.3. Même le sol                                     | 124        |
| 2.3.1 Debout. Couché                                 | 131        |
| 2.3.2 All over the floor                             | 140        |
| 2.4. Peindre par terre                               | 148        |
| 2.4.1 Amiens                                         | 156        |
| 2.4.2 Une flaque <i>All over</i>                     | <b>157</b> |
| 2.4.3 La peinture comme un parcours                  | 160        |
| 2.4.4 La contrainte de la commande                   | 164        |
| 2.4.5 Des murs et des sols                           | 168        |
| 2.4.7 La peinture est un lieu                        | 175        |

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| 2.5. La peinture comme un objet | 180 |
| 2.5.1 Les manuels de peinture   | 185 |
| 2.6. Toujours le tableau        | 190 |

Troisième partie :  
LES AUTRES ŒUVRES

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1. Les autres œuvres                                      | 205 |
| 3.2. D'autres espaces                                       | 212 |
| 3.3. Christophe Cuzin, pas de photo                         | 220 |
| 3.4. La pratique photographique de Guillaume Millet         | 228 |
| 3.5. Heidi Wood. La peinture est un fichier numérique       | 237 |
| 3.6. La pratique photographique de Miquel Mont              | 240 |
| 3.7. Olivier Soulerin. Photographier pour prendre des notes | 248 |
| 3.8. Zeus. Photographier l'éphémère                         | 254 |
| 3.9. D'autres artistes                                      | 259 |
| 3.9.1 Adrien Schiess                                        | 260 |
| 3.9.2 Daniel Buren                                          | 262 |
| 3.9.3 Georges Rousse                                        | 265 |
| 3.9.4 Jessica Stockholder                                   | 267 |

Quatrième partie :  
LA PEINTURE EN PHOTO

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| 4.1. La peinture comme La photographie                     | 270 |
| 4.1.1. Une histoire des images                             | 271 |
| 4.1.2 Un air de famille                                    | 275 |
| 4.2. Devenir art                                           | 280 |
| 4.2.1. Le « devenir art » de la photographie amateur       | 281 |
| 4.2.2 Le premier vélo                                      | 285 |
| 4.2.3 La révolution numérique                              | 288 |
| 4.3. Une pensée imagée                                     | 296 |
| 4.3.1 <i>Le Musée imaginaire</i> , une rhétorique visuelle | 296 |
| 4.3.2 Aby Warburg, rien que des images                     | 300 |
| 4.3.3 Atlas : Comment porter le monde sur le dos?          | 302 |
| 4.3.4 La pensée créative, une pensée en images             | 308 |
| 4.3.5 L'artiste et l'archive                               | 312 |
| 3.3.6 Photographier pour prendre des notes                 | 315 |
| CONCLUSION: Voir et savoir                                 | 323 |
| Biographies                                                | 325 |
| Bibliographie                                              | 327 |

## À L'ÉCART DES CATÉGORIES

La peinture a été une manière de me représenter le monde, et de réagir à lui. Mais plus le temps passe, plus j'ai l'impression qu'elle est aussi moi-même. Elle est faite, comme moi, de décisions, d'échecs, d'histoires pas finies, d'incertitudes et malgré tout d'une volonté farouche d'exister. Regardant en arrière, j'observe son évolution et je me dis que ces transformations ont aussi été les miennes.

C'est probablement parce que vingt ans de peinture s'accumulent derrière ces lignes que j'ai pu entreprendre le chantier de sa mise à distance et cela grâce aux photographies que, systématiquement, j'ai pris de mon travail, tout au long de ma carrière.

J'épargnerai au lecteur le travail qui correspond à la période allant de 1987 à 1994. Cette période est celle de la peinture sur toile dans un courant qui était celui des jeunes Fauves en Allemagne et des peintres de la Trans-avant-garde en Italie. Cette période est très riche également et bien documentée, avec souvent des photographies prises par des photographes professionnels. J'ai choisi de commencer ce récit à partir de cette rupture – fondamentale – qui constitue un avant et un après dans l'idée que je me fais d'un travail en art.

Parfois belles, parfois pas, la façon dont ces images ont été faites a suivi également des évolutions et notamment le passage de l'argentique au numérique au début du millénaire.

C'est sans doute dans l'« inframince » qui sépare les images et ce qu'elles représentent – des peintures, des situations, des objets... – que l'on pourrait voir des signes. Peut-être aussi la manière de photographier les œuvres avait-elle changé, car quelque chose dans les œuvres elles-mêmes avait changé.

Comme pour confirmer un pressentiment, j'ai voulu confronter mon expérience personnelle de la photographie comme outil associé à la peinture aux expériences d'autres peintres de ma génération. J'ai cru voir dans cette activité un peu « obligatoire » de l'enregistrement photographique, un épanouissement inattendu et un « sens », comme une forme de pratique artistique annexe.

J'analyserai l'usage généralisé de l'appareil photographique dans le cadre privé comme le point de départ d'une utilisation plus spécifique à l'intérieur de l'atelier. L'avènement des technologies numériques est sans doute fondamental dans tous les domaines. Les artistes peintres vont se saisir de ces technologies pour produire

des images en tout genre. Si, au début, l'enregistrement pour l'archive des œuvres répondait à un réel besoin, la suite correspond à des applications inattendues qui élargiraient le domaine du photographiable à l'ensemble de l'atelier et, de là, au monde extérieur. Cependant, je ne suis pas sûr que cela corresponde à un schéma de cause-effet qui nous amènerait logiquement d'une pratique à une autre. Dans mon cas, la photographie d'archive fonctionne justement au même niveau que n'importe quel autre enregistrement.

Aussi bien la **photographie pour l'archive** que la **photographie de notation** existaient en tant que pratique de peintre à l'époque de l'argentique. Toutes les deux vont gagner en importance avec l'arrivée de la technologie numérique et la facilité avec laquelle cette nouvelle technologie s'impose dans l'explosion généralisée de l'informatique.

Dans ce contexte, la nouvelle production d'images des peintres prend du sens. La révolution numérique a incontestablement modifié nos rapports à l'image, aujourd'hui beaucoup plus axés sur les écrans. Produire du visible est devenu encore plus simple, en dépouillant l'acte photographique de son aura et en rendant sa pratique plus démocratique. En même temps, les réflexions sur le sens de cette prolifération commencent à se faire entendre. Au début des années 1920, Aby Warburg décrit son profond dégoût des catégories esthétiques ; ses notes montrent clairement sa volonté de considérer et d'analyser l'art comme trésor d'images propre à former la conscience et à expliquer le monde. Ne posait-il pas alors les bases d'une nouvelle histoire de l'art ? Des années plus tard, le projet d'André Malraux d'un *Musée imaginaire* est celui d'un espace mental peuplé d'images d'œuvres.

Ces nouvelles images, issues en toutes circonstances de la caméra et de l'ordinateur de l'artiste, posent un nouveau regard sur toutes les productions artistiques et aussi sur la peinture – un regard plus contemporain. J'ai la conviction que ces images rendent plus riche le travail des artistes et ouvrent un champ de possibilités nouvelles dans la création. Si cela était déjà possible à l'époque de la photographie traditionnelle, la photographie numérique et le PAO<sup>1</sup> auront développé les interactions avec l'artiste en supprimant les intermédiaires entre la capture et la production d'images. De l'utilisation de l'appareil photographique à l'atelier et en dehors de l'atelier à la création des fichiers numériques et à leur diffusion dans le réseau, ou avec les impressions en grand format

---

1. La publication assistée par ordinateur, communément abrégée PAO (en anglais DTP pour *Desktop Publishing*) est l'ensemble des procédés informatiques (micro-ordinateur, logiciels, périphériques d'acquisition, d'écriture...) permettant de fabriquer des documents destinés à l'impression.

sur des supports de plus en plus variés, la pratique de la peinture se voit également modifiée par ces pratiques. Dans quelle mesure ? De quelle manière ? À quels endroits ?

L'écriture de cette thèse<sup>1</sup> m'a permis de constater le rôle que ces images ont joué dans l'évolution de ma peinture et m'a poussé à développer un travail plus spécifique sur les possibilités que ces nouveaux rapports développent : leur production, leur postproduction, leur statut et leur relation avec mon travail en peinture.

---

1. La notation T.A. dans les notes signifie Traduction par l'auteur.

Première partie

LE CENTRE EST AILLEURS

## 1.1. AU DÉBUT DU COMMENCEMENT

*Robert Walser savait que c'est encore écrire que d'écrire  
que l'on n'arrive pas à écrire.*

ENRIQUE VILA-MATAS, *Bartleby et compagnie*

Finir par peindre des sols à la place de tableaux ne fut que le début inattendu d'une longue succession de tentatives décevantes et d'un douloureux va-et-vient entre ce que je savais de la peinture, ou que je croyais savoir, et le potentiel caché de poésie que progressivement la peinture dévoilait devant moi. Alors oui ! J'ai continué à peindre des sols, comme un « Michel-Ange » renversé, qui s'y serait mal pris avec les nuages et qui aurait fini par faire tomber ses pots de peinture sur le sol de la chapelle Sixtine.

Aujourd'hui, je regarde cela rétrospectivement et tente de comprendre les circonstances auxquelles je me suis confronté et les décisions que j'ai pu prendre pour dire, comme aurait pu le dire Robert Walser s'il avait été peintre, que ne pas peindre des tableaux et peindre des flaques, c'est déjà une volonté de peindre malgré tout.

Je fus d'abord jeune peintre de la vieille école. J'avais réussi à rentrer aux Beaux-Arts de Madrid où, au début des années 1980, l'on peignait encore des *Bodegones*<sup>1</sup>, des paysages et du nu. D'un autre côté, dans ma famille, la peinture n'avait jamais éveillé le moindre soupçon d'être porteuse de pensée ou d'autre chose qu'un réconfort esthétique petit-bourgeois. Néanmoins, mes parents étaient, à leur façon, des amateurs de peinture. Un bon ami de la famille était peintre aquarelliste, et ensemble ils allaient de temps à autre aux vernissages. Chez nous, il y avait des tableaux un peu partout, dans des cadres bien épais. Mon père, qui était avocat, avait dans son bureau des œuvres qui représentaient aussi bien un port de pêche au Cantabrique que la moisson dans les champs de Castille. Cela donnait sans doute un *standing* à son grand bureau où il recevait de nombreuses visites, mais aussi à toute notre maison si on la comparait

---

1. En Espagne, on attribue au mot *bodegón* un sens général qui se rapproche de celui qui est donné à la *nature morte* française, au *Still life* anglais et à la *Vanitas* des anciens Pays-Bas.

à celles de mes oncles qui habitaient à la campagne. Je voyais donc de la peinture autour de moi et j'aimais cela.

Le franquisme avait laissé des traces. Je tiens à développer un peu cet aspect, car il me semble que cette atmosphère, qui était l'air que je respirais, est sans doute à l'origine des paradoxes, pour ne pas dire des contradictions, qui sont toujours en moi.

Je n'étais qu'un enfant dans les années 1960. L'Espagne d'alors commençait à se réveiller d'une longue période après-guerre, et l'apparition des classes moyennes, dont nous faisons partie, nous poussait à vivre au présent avec un optimisme bon enfant. Un air de modernité qui même au sein de l'église catholique, avec le concile Vatican II, produisait des changements. Mais le système répressif était là; derrière ce calme apparent qui engendrait la peur. Pas de syndicats, pas de partis politiques, pas de divergences, la censure, le contrôle en somme de la société par l'État et par-dessus une surface calme où tout avait l'air bien. Il existe peu d'études sur l'art ou la création en Espagne pendant la dictature, mais une activité artistique et militante se déployait en exil et à l'intérieur du pays.

Pendant que Pablo Picasso, Luis Buñuel ou Rafael Alberti avaient choisi l'exil, Joan Miró, Salvador Dalí ou José Ortega y Gasset décidaient de rester. Bien que critiques à l'égard du régime, ces artistes et intellectuels sont devenus, pendant la période de la guerre froide, une vitrine de tolérance du franquisme face au monde occidental. L'Espagne participe dès la fin de la Seconde Guerre mondiale à des biennales et à de grandes expositions internationales et fait connaître au monde des artistes majeurs comme Antonio Saura, Antoni Tàpies, Eduardo Chillida ou Manolo Millares. Le temps passe et, le dictateur vieillissant, son système a de plus en plus de mal à contrôler les débordements des nouvelles générations d'Espagnols. Une nouvelle génération d'artistes, qui n'a pas participé à la guerre, part à l'étranger et revient avec des idées nouvelles. La musique, la mode, le cinéma, les médias, tout change trop vite. Les dernières années de la dictature laissent entrevoir la possibilité d'un changement de régime, mais la peur d'une reprise en main par les secteurs les plus à droite et les militaires fait toujours craindre le pire.

C'est ainsi que la mort de Franco en 1975 est suivie par quelques années de confusion<sup>1</sup> et enfin par l'établissement de la démocratie dans les années 1980.

Un livre retrace la période de création plastique pendant les quarante ans que durera le régime, c'est *L'art et les expositions en Espagne pendant le franquisme*<sup>2</sup> de Ramon Tio Bellido. L'auteur, né à Toulouse de parents réfugiés espagnols, est un spécialiste de

---

1. Le 23 février 1981 un groupe de la *Guardia Civil* (la gendarmerie) entre dans les Congrès de députés et prend en otage le gouvernement et les députés. La tentative de coup d'État avorte entre autres grâce à la détermination du roi Juan Carlos I.

2. TIO BELLIDO Ramon, *L'art et les expositions en Espagne pendant le franquisme*, Paris, Isthme éditions, 2005.

l'art moderne et contemporain espagnol. Voici comment il parle ainsi de la période qui suivra l'instauration du système démocratique :

« Les années 1980 [...] sont à maints égards des années pop bis pour l'Espagne. En ce sens, elles anticipent l'appellation métaphorique dont on a qualifié les années 1990 en Angleterre et en France, par exemple – mais évidemment pas pour les mêmes contenus – et elles récupèrent le retard – les retards – dont a pâti le pays durant trop d'années préalables. La consommation prend en effet une place effrénée dans le quotidien des habitants de ce pays, les loisirs sont plus que loïsibles et l'investissement de l'art devient une habitude réflexe. Plus qu'ailleurs à mon sens, et plus qu'en France en tout cas, l'acceptation – ou l'abdication selon les points de vue – des artistes pour les lois du marché et de l'économie devient une réalité généralisée et indiscutable. La multitude de galeries qui s'ouvrent alors en est la preuve, les bénéfices de leurs ventes – souvent sous le manteau et en espèces – en sont la confirmation. Par ailleurs, la libéralisation de la consommation de drogues douces et l'érotisation du cinéma, des spectacles comme du quotidien font de ses années de la movida un moment extrêmement particulier et, pour l'avoir tout de même pas mal vécu directement, inoubliable et irremplaçable<sup>1</sup>. »

Mes études aux Beaux-Arts de Madrid et le début de ma vocation coïncident avec cette décennie d'ébullition que fut *la movida*. Période paradoxale où coexistaient d'un côté, l'enseignement ordonné et rassurant dans le style des académies<sup>2</sup> et de l'autre, un quotidien en pleine transformation où les anciens symboles tombaient systématiquement. Tio Bellido finit son récit là où commence le mien car son étude – très intéressante – est centrée fondamentalement sur les rapports que le régime franquiste entretenait avec la création artistique. La mort du dictateur va entraîner le pays entier dans une course contre la montre pour rattraper le temps perdu. La liberté de presse et donc d'opinion, des nouvelles infrastructures, la reconnaissance des différentes identités culturelles au sein du territoire : l'évolution du pays entre 1975 et 1995 est considérable. Il appartient aux historiens plus qu'à moi d'analyser le comment et le pourquoi de cette transformation phénoménale.

Nos peintres nationaux de référence étaient des gens comme José Manuel Broto, Miquel Barceló ou José Maria Sicilia. Des peintres appartenant à une jeune génération décomplexée qui avaient commencé leur carrière juste après les années de la dictature et qui développaient une peinture violente et certainement insouciante du choc que produisait le mélange de styles et de contenus, tout à fait dans l'esprit de la postmodernité. Faire preuve de liberté était en soi une valeur. Mais ils étaient

---

1. *Op. cit.*, p. 227.

2. À cette période, le corps enseignant était encore, pour la plupart, le même qu'à l'époque de Franco. Une nouvelle vague d'enseignants plus jeunes et avec des idées progressistes se faisait place au sein de la *Facultad*. Les écoles de beaux-arts issues des différentes académies deviennent facultés et sont admises au sein du système de l'enseignement supérieur des universités en 1978.

aussi le produit national d'un courant transfrontalier qui, de retour d'une austérité conceptuelle, voulait revenir à une création plus ouverte. Derrière ce besoin de liberté formelle des plus jeunes artistes du moment, se trouvait bien entendu un marché de l'art en pleine explosion. La question économique restait également importante car la période conceptuelle, aussi riche soit-elle, ne produisait pas des œuvres-marchandises dans le contexte d'une demande croissante.

Naturellement, je n'étais pas conscient de tout cela. Je voyais aux étalages des librairies les premiers ouvrages de Taschen<sup>1</sup>. Nos modèles alors se trouvaient en Allemagne de l'Ouest et en Autriche avec les Nouveaux Fauves parmi lesquels Walter Dahn, Georg Dokoupil, Jörg Immendorff, Albert Oehlen, Martin Kippemberger, Georg Baselitz ou A. R. Penck. La question de savoir si leur peinture était figurative ou abstraite ne se posait pas. Historiquement, il s'agissait d'un retour à la peinture en réaction au minimalisme et à l'art conceptuel des années 1970. Nous étions fous des formats de plus de deux mètres et travaillions à grands coups de brosse.

La convention du châssis et de la toile tendue était devenue quelque chose de questionnable. Je n'étais pas le premier à trouver cela suspect. Suspect de monotonie mais suspect aussi d'acceptation a priori de la peinture comme allant de soi. Tout autant questionnable devait être cette aisance que j'avais acquise avec le temps : aisance dans la manipulation des couleurs, mais aisance aussi avec les codes de la peinture. Ce que l'on pourrait appeler un début de style n'était qu'une façon de se mettre à l'abri des remises en question par la certitude que donne la répétition des gestes et que l'on nomme souvent le « savoir-faire ». Un savoir-faire qui, dans mon cas, était un leurre qui cachait un « ne-pas-savoir-quoi-faire ».

Parce que dans la peinture il y a aussi cela : la routine des gestes, jour après jour. Une douce routine qui peut nous faire glisser vers le seul plaisir de peindre, de mélanger les couleurs, de les appliquer les unes après les autres et d'attendre qu'elles sèchent, et puis de recommencer. Je ne néglige pas l'activité manuelle et le plaisir qu'elle engendre, mais je me méfie du plaisir gratuit qui ne conduirait pas cette activité à une forme de pensée qui s'élèverait au-dessus de la peinture et qui viendrait toucher l'esprit pour redescendre à nouveau à sa pure matérialité. Dans l'activité du peintre, la pensée naît et se construit dans l'action de peindre. C'est peut-être pour cela que cette pensée reste incarnée et ne devient pas de la théorie, car elle surgit et se développe au fur et à mesure qu'elle prend corps dans les couleurs de sa matière, un peu comme ce texte que je suis en train d'écrire et qui se rend concret sur l'écran de mon ordinateur au fur et à mesure que je tape sur le clavier ; ce texte dans lequel je voudrais raconter comment la photographie s'est introduite dans ma pratique de peintre de façon silencieuse, pour

---

1. Concrètement, *Contemporary Art* de Klaus Honnef qui, publié en 1988, donnait un aperçu historique des mouvements dans l'art de ces années 1980.

témoigner de ses changements radicaux et comment cette pratique est devenue une façon de faire de la peinture par d'autres moyens.

Mais ceci est d'abord l'histoire de ma propre pratique de la peinture, une histoire traversée par des images photographiques. Des images des œuvres, prises dans l'atelier, sur un morceau de mur blanc, comme découpées de la réalité toujours chaotique et colorée de l'espace de travail. Ces images servaient à fabriquer des dossiers, en vue d'un envoi ou d'un entretien. Nous savons l'importance de ces dossiers et des images qui peuplent les dossiers. D'eux dépendait le oui ou le non d'une bourse, d'une exposition ou d'un concours. Je développerai la façon dont je suis devenu le photographe de mes œuvres et dont cette activité a parfois généré de la pensée plastique, qui a eu à son tour une incidence sur la pratique de la peinture. L'existence d'un appareil photographique et d'un pied à l'intérieur de l'atelier a donné lieu, également, à un tout autre type d'activité et, du coup, à d'autres types d'images. Parfois, je me servais de l'appareil photographique pour capturer des événements à l'intérieur de l'atelier, mes vêtements, ma main, la saleté au sol ou des œuvres en train de se faire.

Ces épisodes appartenaient à l'époque où la photographie était encore analogique. Je me sens vieux en disant cela et pourtant c'était il n'y a pas si longtemps. Il sera question dans ce texte de la façon dont l'informatique et les nouvelles technologies ont traversé la pratique de la peinture et de la façon dont, pour certains, cette rencontre a été décisive.

Ces analyses – résultat d'une expérience personnelle – seront contextualisées, et sans doute relativisées au regard d'un environnement de création en peinture, à travers des expositions ou à travers la connaissance d'artistes de ma génération avec lesquels je partage, sans doute malgré moi, des qualités comme des défauts. Je me suis construit en tant que peintre au cours des innombrables conversations avec les collègues et amis avec lesquels j'ai partagé un atelier à Pantin, dans la proche banlieue parisienne. Je me félicite des rencontres, dès l'âge de 18 ans, avec mes camarades de l'école de Beaux-Arts de Madrid qui sont encore aujourd'hui, pour la plupart, des artistes en activité et avec lesquels je continue à entretenir un échange. J'essaierai également de faire émerger certains points communs à cette génération de peintres – la mienne – qui continue l'histoire de la peinture et du visible, non pas dans une rhétorique de la représentation de ce qui est peint, mais pour son statut d'image, dans sa codification du visible et son fonctionnement à l'intérieur de ce *marché des visibilité*<sup>1</sup> dans lequel nous vivons.

---

1. J'emprunte le concept utilisé par Marie-José Mondzain dans *Homo Spectator*, Bayard, Paris, 2007.

## 1.2. LE CENTRE N'ÉTAIT PLUS AU MILIEU

*Quelquefois quand je me trouve vide, quand l'expression se refuse, quand après avoir griffonné de longues pages, je découvre n'avoir pas fait une phrase, je tombe sur mon divan et j'y reste hébété dans un marais intérieur d'ennui.*

FLAUBERT<sup>1</sup>

À l'atelier, j'ai l'habitude de noter mes impressions sur un cahier : ce que j'ai envie de faire le lendemain, une citation suggestive, un poème. Je retrouve aussi des listes de courses, des calculs qui devaient correspondre à des comptes de mes économies. Je colle des images en tout genre : des actualités, de la publicité, des cartons d'exposition. Je dessine aussi, bien sûr. Mes dessins sont souvent des projets, des choses que j'aimerais faire si j'avais plus de temps, plus d'argent. Des projets d'œuvres à faire, le jour où la possibilité se présenterait. Ces projets se dessinent comme des modes d'emploi d'Ikea : de façon très schématique et fait-maison, j'explique leur montage ou leur fabrication à travers des croquis ; d'autres fois, il s'agit simplement de restes de couleur et de grattages. Jusqu'ici rien d'extraordinaire. Cette démarche est commune à beaucoup d'artistes<sup>2</sup>. Je n'aurais jamais pensé à l'époque que ces annotations allaient me servir un jour à retracer ma pensée. Et pourtant.

C'est comme cela que j'ai aidé ma mémoire à retracer le chemin qui m'a mené jusqu'ici. En regardant ces notes, j'ai trouvé ceci : *On ne part pas de zéro, on ne part jamais de zéro. Peut-être est-ce pour cela que c'est de plus en plus difficile. La monotonie des protocoles s'en est prise à moi une fois de plus. Maintenant je suis plus conscient de cette lutte. Le processus de la peinture nous submerge dans un sommeil léthargique duquel on a du mal à se réveiller.*

C'était en 1994. Pourquoi avoir écrit cela ?... La « monotonie des protocoles ». Oui, je me rappelle : construire des châssis ou les monter, tendre la toile, la préparer,

---

1. Cité par Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 132.

2. Nous verrons plus loin comme la photographie viendra trouver aussi une place dans la notation à côté des cahiers et sur le même principe.

une couche, deux couches... trois couches, un premier jet, un deuxième, une image apparaît, renverser le tableau, le mettre au sol, le redresser...

Ce n'était pas tellement le jeu de peindre mais ces protocoles fastidieux de préparation qui correspondent à l'avant-crédation. Si j'étais supposé faire de la peinture, cela passait par faire des tableaux et donc par tout ce travail préalable qui induisait la production d'une peinture dans les règles de l'art.

Quand j'arrivais au stade de peindre, l'action était devenue lourde, programmée et forcément décevante. Je me décevais ainsi, jour après jour. Je recommençais les tableaux jusqu'à avoir des grosses croûtes. C'était de pire en pire.

Je me souviens bien des journées où je venais à l'atelier pour rien ; même pas prendre les pinceaux, seulement regarder le tableau à moitié commencé, à moitié pas fini, et m'occuper à faire des petites choses, à côté, en attendant. Je me souviens comment tout cela dérivait vers une douloureuse sensation d'échec qui se prolongeait au fond de moi.

De plus, le marché de l'art ne « marchait » plus du tout, et l'obligation de produire pour alimenter la demande n'était pas à l'ordre du jour. Ma galerie de Madrid fermait ses portes, ainsi que celle de Barcelone et, ensuite, celle de Paris. Dans une affaire normale, un entrepreneur aurait à son tour mis la clé sous la porte et, d'une certaine façon, ce fut mon cas. À Paris, en ce temps-là, on s'intéressait plus à la photographie et à la vidéo comme pratiques émergentes et moins à la peinture, considérée, vers la fin du siècle, comme quelque peu désuète. Paul Ardenne l'exprimait ainsi :

« [...] ce constat s'impose, de nature problématique : 1° la peinture est vieille, sa pratique relève de la tradition ; 2° pour vivace qu'elle soit, la peinture apparaît de plus en plus impuissante devant l'émergence d'un rapport autre à l'image, rapport plus utilitariste que contemplatif que consacrent les plus récentes formes de l'expression artistique (la photographie, le cinéma, l'art technologique...) ; 3° la peinture, en dépit de son âge, pourrait avoir malgré tout sa place légitime dans le champ esthétique de la création contemporaine. L'image peinte, en effet, résiste, elle n'est pas encore ralliée aux principes de vitesse et de consommation à l'origine de cette image-écran qu'est l'imagerie cathodique contemporaine, plus spectaculariste et commerciale qu'incarnée. Bref, un pour et un contre la peinture, une situation aussi fondée que menacée<sup>1</sup> ».

Dans ces circonstances, mon travail et moi-même cherchions une issue possible avec la tranquillité du désespoir, qui consiste à se dire que quand tout est perdu d'avance, on n'a plus rien à perdre. Je n'étais donc plus censé « produire », et le travail à l'atelier était devenu ainsi un travail de laboratoire. Le mot est peut-être trop lié aux sciences, mais en tout cas, il est conforme à l'esprit de ce moment où il s'agissait davantage de tester de nouvelles approches dans le simple but de voir les résultats.

---

1. ARDENNE Paul, *Art. L'âge contemporain*, Paris, Éditions du regard, 2003, p. 51.

Je m'étais aperçu que l'une des choses que j'aimais le plus, c'était la préparation des couleurs. Cette alchimie préalable des mélanges pâteux qui tient plus de la cuisine que de l'art, où l'on décide de la nuance de couleur et du degré de texture de la peinture. Au début, à l'huile de lin et plus tard à l'acrylique, je préparais les couleurs à base de pigments et les charges que je dosais en fonction du projet. Je malaxais patiemment et avec un plaisir enfantin cette pâte magique. Peindre, je veux dire, appliquer la couleur, déposer la matière avec la nostalgie des gestes maîtrisés, était une autre affaire ; car là, la responsabilité était lourde. Peindre était devenu une affaire sérieuse, transcendante. Ce sentiment, inexplicable après tant de tableaux, s'était emparé de moi et me rendait inapte à la peinture. Il faut être un peu inconscient pour peindre, et puis aimer le faire comme qui joue tout seul dans son coin, avec un intime plaisir. Mais, brutalement, plus de magie, plus de plaisir, comment dire ? un désamour. Pendant des années j'avais utilisé la peinture pour peindre – ce qui semble aller de soi –, mais, sans que je sache trop comment, quelque chose d'autre s'annonçait. D'abord inconsciemment puis en pleine conscience, j'arrêtai de peindre.

Si aujourd'hui je me demande les raisons de cette inclinaison vers le « ne-pas-peindre », ou bien cette « déclinaison », pour ne pas dire ce « déclin », honnêtement, je n'ai toujours pas de réponse. Cependant, quand je parle de la responsabilité d'exercer mon métier dans l'action de peindre, je trouve là une réponse possible. Visiblement, en même temps que je m'intéressais à la peinture en tant que matière à travers des jeux plus ou moins innocents, je m'éloignais de la terrible responsabilité d'exécuter un tableau ou du moins je la différais, séance après séance. Les « action-peinture » que je menais en périphérie du tableau n'étaient pas banales. Barthes, parlant du système de travail de Flaubert, écrit : « Flaubert retire, rature, reviens sans cesse à zéro, recommence. [...] Ce circuit sisyphéen est appelé par Flaubert d'un mot très fort : c'est l'atroce<sup>1</sup>... »

Cela pourrait s'apparenter aussi au profil du procrastinateur, pourquoi pas ? J'assume mes questionnements et mes réactions comme étant du domaine privé, mais j'avais l'impression de rester malgré tout embarqué dans une forme collective de mouvement immobile. Car les interrogations et le mal-être autour de la pertinence de la peinture étaient palpables au milieu des années 1990. Un phénomène exclusivement français, car pendant la même période, la peinture en Allemagne, en Grande-Bretagne ou en Espagne était acceptée telle quelle, avec ses problématiques et son droit à l'involution comme une forme d'évolution.

---

1. *Op. cit.*

En 1995, *art press* publiait un numéro spécial intitulé *Où est passée la peinture?* Catherine Millet, dans son éditorial, écrivait :

« Ayant affronté les assauts iconoclastes et y ayant répondu, côtoyant d'autres pratiques, la peinture gagne en sophistication. [...] Certes, elle oppose à la pensée la résistance de la matière, mais cette matière n'occupe pas à proprement parler le monde réel; elle y provoque plutôt une césure. Aussi ne faut-il pas s'étonner de ce que la peinture, sauf à fournir le prétexte d'un spectacle (grandes rétrospectives), soit négligée par les instances sociales. Sa longue histoire fait appel à une culture étendue, et sa richesse génère une pensée complexe qu'on ne peut pas résumer en formules ni faire entrer dans les discours psycho-sociologiques qui tissent l'essentiel de nos échanges sociaux, y compris dans le milieu de l'art. Comme le soulignent un certain nombre de textes qui se suivent, la peinture demande du temps, c'est-à-dire ce qui est, à l'ère de la vitesse de la lumière, le plus rare. »

Catherine Millet faisait ici une apologie de la peinture nécessaire pour faire barrage aux assauts de ceux qui prédisaient pour la énième fois sa mort. La question de peindre se posait explicitement autour de moi. En janvier 1996, Claude Briand-Picard, Christophe Cuzin et Antoine Perrot éditaient avec la Galerie Bernard Jourdan un petit livre intitulé *Peindre?*<sup>1</sup>.

Sous la forme d'une conversation triangulaire, les trois peintres tentaient de restituer dans ce livre une parole : une parole de peintres à partir d'un questionnement proche de l'objet de leur pratique : Qu'est ce que la peinture, quelle peinture? Et la couleur? Et l'espace? Et le regard? Pour multiplier cette parole, une enquête s'adressait à d'autres peintres.

Mais le besoin de se questionner aussi sur la pertinence de la peinture était à l'origine de cette édition. Claude Briand-Picard se plaint d'un manque de regard « institutionnel », comme si leurs travaux ne répondaient plus à une nécessité historique : « Aurions-nous perdu toute pertinence? C'est pour cela que dans les questions que je me pose, revient souvent la question du sens, disons le sens historique, le sens de l'abstraction aujourd'hui; le sens du tableau, de sa fabrication, et de sa réception<sup>2</sup>. »

Antoine Perrot va plus loin quand il dit avec ironie : « Une des facilités qu'on trouve dans toutes les préfaces de catalogues des jeunes peintres est d'argumenter selon la grille suivante : 1) l'étonnement, quelqu'un ose faire encore de la peinture; 2) le courage, affirmer une pratique devenue confusément déviante ou archaïque; 3) la justification, la peinture n'a plus pour but que de justifier qu'il est possible d'encore peindre<sup>3</sup>. »

---

1. Un extrait de ce livre apparaît sous forme d'article dans ce même numéro spécial d'*art press* : *Où est passée la peinture?* Paris, 1995.

2. BRIAND-PICARD Claude, CUZIN Christophe, PERROT Antoine, *Peindre?* Paris, Positions Galerie B. Jordan-M. Devarrieux, 1996, p. 9.

3. *Op. cit.*

Ce genre de discours était symptomatique de l'état de la peinture au milieu des années 1990. Dans ce contexte, faire de la peinture et ne pas faire des tableaux commençait à devenir une formule paradoxale qui fonctionnait comme une alternative plausible pour les artistes peintres de ma génération. Ce n'est pas par hasard que les auteurs de ce petit livre adoptèrent cette formule non écrite pour leurs propres travaux.

Je suis arrivé à peindre au sol un peu par hasard et un peu par ennui. C'était pendant une de ces périodes si redoutées de vide créatif, où l'on sait d'avance que « ce n'est pas comme ça qu'il faut s'y prendre ». J'y allais tout de même et « bête comme un peintre », je vérifiais à chaque tentative mes néfastes prévisions. Les vieilles recettes pour faire des tableaux, qui furent un succès des années auparavant, n'étaient plus valables et, dans le désespoir, j'expérimentais des choses nouvelles un peu partout, en périphérie du tableau. Comme si le tableau, tout en étant le centre, avait développé autour de lui quelque chose d'autre, une énergie, une activité associée ou parallèle, qui prenait de plus en plus mon temps et mon attention. Le centre n'était plus au milieu, mais ailleurs. Je prenais des photos de cela aussi. À l'image d'un système solaire, le tableau créait autour de lui un système orbital à plusieurs niveaux. Le tableau comme le soleil produisait une énergie puissante mais qui empêchait la possibilité de vie sur sa surface. En revanche, il irradiait suffisamment d'énergie pour permettre l'émergence de nouvelles formes de vie. Bien que primitives, ces « nouvelles peintures » étaient, même en germe, d'une autre nature, tout en étant de la peinture.

Ma peinture à cette époque était abstraite et je prends ce mot avec des pincettes car je ne saurais moi-même situer aujourd'hui où commence et où finit l'abstraction, mais dans le contexte dans lequel on produisait et on présentait des images, l'abstraction était devenue le vocabulaire spécifique de la peinture, et cela en quelque sorte nous libérait, nous permettant de dire qu'on travaillait avec la couleur et la matière loin d'une contrainte liée à la ressemblance.

J'avais choisi de travailler à l'huile et je préparais moi-même les couleurs avec des pigments et de l'huile de lin. Sur une table, j'avais placé une pierre de marbre sur laquelle je broyais les pigments à l'aide d'un broyeur en verre. Ce seront – je ne le savais pas à l'époque – mes derniers tableaux. Les grands formats demandaient plus de matière que je préparais consciencieusement sur la pierre. Sur la même table où j'avais installé la pierre, j'avais placé une boîte en bois comme celles qu'on utilise pour les bonnes bouteilles de vin. Sur le bord de cette boîte j'avais l'habitude de frotter la spatule à chaque fois que je nettoyait la surface de la pierre. Comme les tableaux ne me plaisaient guère, je raclais la toile pour effacer les traces de mes erreurs dans une tentative de recommencement à l'infini. Ces raclures aussi venaient se déposer dans la

boîte-poubelle, au point que celle-ci commença à se remplir de plus en plus jusqu'au jour où elle fut pleine. La boîte en question m'intriguait déjà au plus haut point. Elle pesait très lourd. En la regardant, il était inévitable de la voir comme le cumul de mes erreurs, l'anthologie de mes tentatives échouées, le condensé des recommencements sans fin. Elle était une sorte de *vanité* à travers laquelle j'expiais mon orgueil. Péché d'orgueil que de vouloir dominer la peinture ! Péché que je payais en la voyant là, en face de moi, me rappelant mon ineptie. Je ne savais d'ailleurs quoi faire de cet objet insultant et, en même temps, chargé de vérité. Montre-moi ta poubelle et je te dirai qui tu es... J'avais accouché d'un monstre qui était la caricature de mon portrait.

La peinture resta longtemps dans sa boîte et un jour, je fus pris du besoin de la libérer de son enfermement. Rien de plus simple puisque cette boîte était faite de lattes de bois et qu'il suffisait de taper avec un marteau pour faire tomber ses murs, un par un. Et là, d'un coup, cette accumulation de peinture de laquelle j'avais seulement aperçu la partie supérieure se révéla un objet à part entière. Une sorte de brique teintée dans la masse de toutes les couleurs ; une compression désordonnée de fragments ; le *pudding* de mes souffrances, qui, pour le coup, m'avait l'air beau, très beau.

L'objet, sans titre<sup>1</sup>, était fragile. Je voulais trouver une voie différente pour faire de la peinture et voilà que j'en trouvais une. Je pense, maintenant, que les accumulations d'Arman n'étaient pas loin dans ma mémoire, avec un principe de récupération et de recyclage qui renvoie à des principes alchimiques où l'on fait du nouveau avec du vieux.

### **1.2.1 La peinture était informe**

J'avais vu et lu en 1996 l'exposition et le catalogue de *L'informe, mode d'emploi* qui, à travers une vaste sélection d'œuvres, traçait une histoire négative du modernisme. On pense souvent que le modernisme fut une transformation esthétique radicale vers « le haut », une vague d'innovations qui secouèrent les arts plastiques, l'architecture, la musique, le cinéma et la littérature au milieu des avancées révolutionnaires de la science, de la technique et de l'industrie. L'histoire du modernisme est le plus souvent présentée comme celle d'une maîtrise de la forme. Mais on peut imaginer une contre-histoire qui mettrait l'accent sur la manière dont la forme a été systématiquement disloquée sous tous ses aspects – beauté, concept, ordre, sens. Voilà comment Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss ont envisagé une histoire de l'art en négatif à travers quatre opérations : « horizontalité », « bas matérialisme », « battement » et « entropie ». Ces catégories ne sont pas étanches et des œuvres et des artistes choisis pour les illustrer sont autant d'exemples opérationnels de plusieurs d'entre elles à la fois.

---

1. Voir photo chapitre 1.9, *La peinture a trois dimensions*.

Cette exposition fut une révélation, dans le sens où je voyais clairement pour la première fois quelque chose que je ressentais au fond de moi comme juste et qui était de l'ordre de la réalité des choses telles qu'elles sont et non pas de ce que nous voudrions qu'elles soient.

Je suis revenu trois fois visiter l'exposition au Centre Pompidou. Les œuvres exposées allaient de la fin des années 1920 au milieu des années 1970, sans suivre un ordre chronologique. On trouvait les trois *Stoppages étalon* de Marcel Duchamp de 1913-1914 à côté d'«un mot liquide<sup>1</sup>» d'Edward Ruscha de 1969, ou *Oxydation Painting* d'Andy Warhol. Il était question aussi de Rauschenberg, de Dubuffet, de Matta-Clark, de Villeglé, de Robert Smithson et de Piero Manzoni, entre autres. Des artistes et des circonstances très éloignés qui, présentés sous un autre angle, laissaient voir un certain nombre de décroissements.

Des chefs-d'œuvre d'artistes majeurs de la modernité comme Picasso ou Pollock étaient présentés en dehors de la lecture officielle de l'histoire de l'art, et à côté de Fluxus ou de Gutai<sup>2</sup>, comme un seul et unique principe de quête.

Évidemment, la vision rétrospective de l'histoire produit un faux effet de linéarité, en inversant souvent la cause et l'effet, comme dans une chute des dominos, et en négligeant les voies sans issue empruntées par des artistes courageux, ainsi que les connexions entre les différentes sphères de la création. Nous sommes étonnés quand, par une opération comme celle d'Yves-Alain Bois, on prend la même histoire du modernisme à rebrousse-poil.

«L'interprétation moderniste de l'art moderne est un prélèvement n'osant dire son nom, [qui] participe avant tout d'une entreprise ontologique : une fois l'art libéré des contraintes de la représentation, il s'agissait de justifier son existence en tant que quête de sa propre essence. [...] Cette entreprise ontologique repose sur un certain nombre de postulats et d'exclusions. 1) Le premier postulat est que l'art, la peinture en particulier, s'adresse au seul sens de la vision. [...] Le "tactile" dont parle l'histoire de l'art n'est que la représentation visuelle du tactile : la matière n'y existe qu'informée, que mise en forme. 2) L'exclusion qui en découle [...] porte sur la temporalité dans le visuel et sur le corps du sujet percevant : le tableau se donne en un instant et ne s'adresse qu'à l'œil du spectateur. 3) Deuxième postulat, fondé sur un refoulement analysé par Freud [...], étant purement visuel, l'art s'adresse à l'homme en tant que créature érigée, loin de l'axe horizontal qui régit la vie de l'animal. Même s'il ne se veut pas une "fenêtre ouverte sur le monde" le tableau est une coupe verticale qui postule du spectateur l'oubli qu'il a les pieds dans la poussière. 4) Conséquence : l'art est une activité sublimatoire qui rassemble (tout en le séparant de son corps) le sujet percevant. Il postule une activité synthétisante :

---

1. *Liquid words*.

2. Ceci plutôt dans le catalogue et non pas lors de l'exposition.

l'artiste est censé concevoir l'œuvre comme totalité fermée [...] et la jouissance esthétique est indexée à cette plénitude formelle [...]¹.»

Naturellement, une chose est de lire le texte d'un catalogue et une autre d'observer les échecs consécutifs du travail à l'atelier ! Mais cependant, ces mots, s'étaient glissés en moi comme une profonde interrogation qui faisait écho à des questions bien réelles. Ces mots ont incarné par la suite des positions vis-à-vis de la peinture qui m'ont permis de sortir de l'impasse dans laquelle je me trouvais. À ces mots il faut ajouter l'éloquence des images. Nous, dont la culture est faite d'images, serons aussi sensibles à un récit véhiculé par les images qui, dans ce catalogue, prennent une place majeure : *Le circuit*, d'Alberto Giacometti de 1931, les *Green Beans*, de Claes Oldenburg de 1964, *Dirt Painting* de Robert Rauschenberg de 1953, la photographie de Kazuo Shiriaga dans *Lutter dans la boue*, performance de Gutai en 1955, l'installation d'un *Dance Diagram* au sol en 1965, la série de photos *Glue Pour* de Robert Smithson de 1969, ou *l'élevage de poussière* de Marcel Duchamp et Man Ray de 1920, pour n'en citer que quelques-unes.

Ces images, comme les mots qu'elles suscitent, vont servir de déclencheur pour un changement d'attitude vis-à-vis de mes soi-disant échecs.

---

1. BOIS Yve-Alain, « La valeur de l'usage de l'informe », dans *L'Informe, mode d'emploi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996, p. 21.

### 1.3. UN DISPOSITIF POUR VOIR. VOIR LE DISPOSITIF

*... pendant que je peins, tout d'un coup, en provenance en quelque sorte de la matière picturale elle-même, surgissent des formes et des directions que je ne prévoyais pas. C'est cela que j'appelle des accidents<sup>1</sup>.*

FRANCIS BACON

*Les matières comportent une certaine destinée ou, si l'on veut, certaine vocation formelle. Elles ont une consistance, une couleur, un grain. Elles sont forme et, par là-même, elles appellent, limitent ou développent la vie des formes de l'art<sup>2</sup>.*

HENRI FOCILLON

Travailler avec de la pâte, un excès de matière, ou une peinture trop liquide et se voir tout de suite confronté aux lois de la gravité, c'est d'abord une question pratique : comment faire tenir cette «informité» gluante sur la verticale? Selon un schéma traditionnel, un sculpteur se serait posé la question de façon implicite, car son travail et sa propre démarche sont à la base une réponse à la question de «comment faire tenir l'ensemble» – en dehors d'autres questions, bien sûr. C'est pour cela que le problème paraît a priori déplacé dans le domaine de la peinture.

La reconsidération de l'histoire de la peinture récente favorise des gestes simples, des mécanismes élémentaires. La peinture tombe, et alors? On s'intéresse moins à la composition qu'à la manière dont la peinture s'empare des surfaces. Catherine Millet explique cette nouvelle conception de la peinture en disant qu'elle «... s'inscrit dans la logique formaliste qu'interprète l'histoire de la peinture selon un mode évolutionniste. Pour schématiser : la peinture moderne se serait progressivement dégagée d'un espace illusionniste représentatif, pour s'épanouir dans la révélation de son espace spécifique. Or cette idée de l'accomplissement historique (qui sera d'ailleurs une des

---

1. BACON Francis, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Gallimard, Folio, 1996, p. 67.

2. FOCILLON Henri, *Vie des formes*, PUF, 2004, p. 36.

cibles principales du post-modernisme) engendre paradoxalement des pratiques qui envisagent la peinture à sa source même<sup>1</sup> ».

Cette source se trouve, pour moi, dans les qualités physiques spécifiques à la peinture : son côté informe, son poids ou son imparable attirance pour l'horizontal. Les choses étant ce qu'elles sont et l'homme ayant toujours une tendance à contredire la nature des choses et à les transformer pour en faire son usage, j'ai souvent été critique envers le désir des peintres de faire dire à la peinture autre chose que ce qu'elle est, car je voyais chez eux ce que j'ai mis tant d'années à voir dans ma propre pratique : un usage de la peinture pour regarder ailleurs.

Dans un texte publié par *art press* sur l'œuvre de Daniel Buren, Bernard Marcadé se servait de l'histoire chinoise de l'idiot qui regarde le doigt du Buddha qui montre la lune. L'analogie est très intéressante. La convention passe inaperçue par le fait qu'elle est complètement assimilée. Seul l'idiot regarde le doigt et non pas la lune.

Pourquoi l'idiot serait-il le seul à ne pas déduire que lorsque l'index est déployé dans une direction, c'est pour indiquer et non pas pour se montrer lui-même. « Pourquoi en effet regarder ce qu'il est convenu de regarder? Qu'est-ce qui nous fait regarder ce qui est encadré plutôt que ce qui encadre, si ce n'est la force de la convention et de l'habitude?<sup>2</sup> »

Marcadé, à travers le travail plastique et la réflexion de Daniel Buren, définit le dispositif (muséal, économique, critique...) de l'art comme « une machine hypnotique et fascinateur, dont la finalité principale est justement – c'est la garantie de son efficience – de se faire oublier comme dispositif<sup>3</sup> ».

Car l'art implique un dispositif. C'est comme si l'histoire de la peinture pouvait se comparer à celle du doigt qui signale la lune : l'histoire séculaire de la peinture est l'histoire d'un dispositif de monstration. Un dispositif, donc, bien rodé. Si bien rodé que, le plus souvent, il passe inaperçu. Rien de plus naturel que d'accrocher un tableau au mur et de se placer devant lui pour le contempler, aussi « naturel » que de regarder dans la direction d'un index tendu. Le dispositif fonctionne car il est sous-entendu.

Je ne saurais dire quand ou pourquoi ces questions ont commencé à se poser pour moi, mais très vite, j'ai eu l'impression de voir des dispositifs partout. Quand j'allais au cinéma, en même temps que le film, je regardais instinctivement le faisceau lumineux qui passait par-dessus nos têtes et je regardais aussi du coin de l'œil les visages des spectateurs dans la salle obscure, les yeux fixés sur l'écran. Une sensation étrange, mélange d'excitation et de péché... car, l'espace d'un instant, je sortais du dispositif et je voyais l'envers du décor. C'est curieux de parler de « péché »... il me revient à la mémoire

---

1. MILLET Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.

2. MARCADÉ Bernard, « *L'in situ* comme lieu commun », *art press*, n° 137. Paris, 1989.

3. *Op. cit.*

le souvenir lointain de ce même regard du coin de l'œil pendant la messe. Nous étions à genoux et la tête baissée alors que le prêtre faisait l'ostentation du corps du Christ. Je voyais, à côté de moi, mes parents, mes frères et ma sœur se recueillir solennellement, leur regard porté vers l'autel où avait lieu le miracle de la transsubstantiation. La frontalité de la scène, quelque part théâtrale, où prend place l'eucharistie, la musique de l'orgue, la voix du curé résonnant dans les voûtes de l'architecture comme si c'était la voix de Dieu, le parfum d'encens, les dorures, la lumière colorée pénétrant à travers les vitraux, tout était réuni pour soulever le sentiment mystique pendant que, l'espace de quelques instants, je ne voyais que la chaussure délacée du curé.

### **1.3.1 Le dispositif en peinture**

Le terme même de «dispositif» est entré dans l'usage commun du langage. On parle d'un dispositif d'évaluation, d'un dispositif de formation professionnelle, d'un dispositif humanitaire, etc. Les dispositifs trouvent un usage accru dans les discours pédagogiques, politiques et économiques. Le dispositif n'est pas un simple système de dispositions pratiques destinées à accomplir une action donnée, de manière neutre. Le mot «dispositif» est chargé de sens, car il s'agit d'un terme lié à la pensée de Foucault, je prends donc des précautions au moment de l'évoquer. Un dispositif est pour lui un réseau dont la liaison même d'éléments hétérogènes produit, à dessein ou non, des mécanismes de pouvoir dont la source est invisible. Foucault le définit ainsi dans *Dits et Écrits* : «C'est le réseau formé par un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit<sup>1</sup>.»

Ceci étant, à l'usage sociologique du terme «dispositif» de Michel Foucault, nous pouvons en ajouter un autre, plus vaste, pour voir comment en peinture aussi nous pouvons parler de dispositif comme d'une structure symbolique forte, toujours opérationnelle.

Selon le dictionnaire, le dispositif est «l'énoncé final d'un jugement qui contient la décision du tribunal». Mais il est aussi «la manière dont sont disposés les pièces ou les organes d'un appareil; le mécanisme lui-même» ou encore, dans l'argot militaire, «l'ensemble des moyens disposés conformément à un plan<sup>2</sup>».

La définition du dictionnaire nous éloigne également de ce que, dans le langage commun, nous entendons par «dispositif». Cet usage commun renvoie à une idée

---

1. FOUCAULT Michel, *Le jeu de Michel Foucault*, in *Dits et Écrits*, t. II., Paris, Gallimard, 1994, p. 299.

2. Petit Robert, 1987.

large de mécanisme qui aurait comme objectif final un effet : un trottoir, par exemple, serait ainsi un dispositif qui permet aux piétons de marcher le long de la rue en sécurité.

Pour Agamben, le dispositif comme l'image ont été source de controverse au sein de l'Église et les questions qui se posent à nous aujourd'hui se trouvent déjà dans ce qu'il appelle une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement :

« Nous savons qu'en grec, *oikonomia* signifie administration de l'*oikos* (c'est-à-dire de la maison), et, plus généralement, gestion, management. [...] Pourquoi les pères de l'Église ont-ils ressenti le besoin d'introduire ce terme dans la théologie? Comment est-on arrivé à parler d'une économie divine? [...] Dieu confie au Christ "l'économie, l'administration et le gouvernement des hommes". [...] L'*oikonomia* devint le dispositif par lequel le dogme trinitaire et l'idée d'un gouvernement divin providentiel du monde furent introduits dans la foi chrétienne. [...] Or quel fut le terme que les pères latins choisirent pour traduire ce terme grec fondamental? *Dispositio*. Le terme latin, *dispositio*, dont dérive notre terme "dispositif", finit donc par se charger de toutes les complications sémantiques de l'*oikonomia* théologique<sup>1</sup>. »

Le dispositif n'est qu'une forme et s'appuie sur un temps extrêmement long de la culture : des significations différentes peuvent aboutir à une forme identique. Le dispositif sédimente et fossilise en lui des formes anciennes de la représentation, des articulations pour ainsi dire immémoriales de la culture. L'écran de la représentation, par exemple, transpose dans l'espace de la scénographie la structure spatiale du tabernacle, qui a conditionné pendant tout le Moyen Âge la théologie chrétienne des images. Scène, écran et tabernacle constituent un même dispositif mais portent des contenus culturels très différents.

Mais quel serait donc le dispositif en peinture? Quelle est la peinture qui s'intéresse au dispositif?

Pour répondre à la première question, et si on reprend les réflexions de Giorgio Agamben, le dispositif en peinture pourrait être « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants<sup>2</sup> ».

---

1. AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Éditions Payot & Rivages, Paris, 2007, p. 21.

2. *Idem*, p. 30. Ainsi, d'après lui, tout est ou fait partie d'un dispositif : « les écoles, les usines, les disciplines, les mesures juridiques, dont l'articulation avec le pouvoir est en un sens évidente, mais aussi le stylo, l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, la cigarette, la navigation, les ordinateurs, les téléphones portables et pourquoi pas, le langage lui-même, peut-être le plus ancien dispositif ».



La verticalité, la distance et la frontalité font partie du dispositif de l'écran.

Répondre à la deuxième question est plus compliqué. Il existe pour moi un double dispositif en peinture : celui permettant de la produire et celui permettant de la voir.

Un dispositif de production, avec un versant matériel, un lieu de production distinct, des matériaux, des outils et des savoir-faire.

Un dispositif de monstration, avec mise en espace ou contextualisation qui tient compte du spectateur.

Si je reprends l'exemple du cinéma, il paraît évident que le tournage et la postproduction (étalonnage, montage, doublage etc.) impliquent un dispositif de production différent de celui de la monstration : dans le cas du cinéma, une salle de projection avec l'obscurité et le cône de lumière ou, dans le cas de téléviseurs ou d'ordinateurs, un simple écran retro-éclairé.

Pour la musique, la danse ou la littérature, les exemples se multiplient dans le même sens, à savoir des dispositifs adaptés pour faire parvenir au mieux une création, un message, une proposition, etc.

On peut dire que pour que la peinture existe, un double travail est nécessaire : celui du peintre qui réalise matériellement l'œuvre et celui du spectateur qui engage son regard pour lui donner sens. Les décisions prises lors de la production et de la mise en espace de la peinture vont de plus en plus à l'encontre des dispositifs qui sont censés l'encadrer. Cela produit des effets troublants lors de la lecture des œuvres.

Pour Donald Judd, le problème de la peinture venait du fait qu'elle était exclusivement organisée sur l'idée d'une surface rectangulaire qui se poserait à plat contre un mur<sup>1</sup>. Il s'attaquait dans ses premiers textes à la rigidité formelle tant de l'objet tableau que du dispositif auquel il est attaché :

« Dans les œuvres antérieures à 1946, les bords du rectangle constituaient une frontière, les limites du tableau. La composition tenait compte des contours et la

1. JUDD Donald, *Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1991, p. 10.

surface rectangulaire devait être unifiée, sans que le rectangle lui-même soit accentué ; les éléments qui composaient la surface jouaient le rôle important, et les relations qui unissaient les couleurs aux formes en tenaient compte<sup>1</sup>. »

À mesure qu'on lit ce texte, on découvre que la différence que Donald Judd fait entre les différents peintres de son époque tient surtout à la manière dont ceux-ci se réfèrent à l'espace. Pour lui, il y a les peintres qui parlent de l'espace à l'intérieur du tableau – comme Rothko, Newman, Still, Noland ou Reinhardt –, mais aussi ceux qui, peu à peu, essaient de séparer leurs peintures du mur. « Quelques peintures européennes s'apparentent à des objets, celles de Klein par exemple, ou celles de Castellani<sup>2</sup>, qui présentent des champs unifiés d'éléments organisés en bas-relief<sup>3</sup>. »

Une approche structurale de l'histoire de la peinture mettrait l'accent sur l'organisation interne des œuvres et chercherait à dégager des lois générales, des modèles communs. L'art contemporain, avec ses installations et ses espaces scéniques déstructurés, les nouveaux supports de la représentation, toujours plus portables, adaptables, transposables, remettent en question le statut de l'œuvre, les contours de l'objet d'art, les frontières de la représentation. Il n'est plus possible aujourd'hui d'envisager la représentation comme un objet dont le statut épistémologique serait stable et donné. Les interactions nouvelles que l'époque contemporaine suscite entre le réel et la représentation amènent à reconsidérer la question pour les époques plus anciennes : regarder une peinture, lire une scène de roman, ce n'est pas, ça n'a jamais été un spectateur ou un lecteur d'un côté, un tableau ou un livre, de l'autre. Un espace mixte se crée au moment de la consommation esthétique : cette consommation échappe en partie au contrôle de l'artiste ; elle introduit un désordre, que le créateur anticipe et incorpore à l'œuvre. À ce désordre, l'œuvre apporte une réponse ; face à lui, elle constitue son dispositif, un dispositif de représentation.

En règle générale, un artiste s'inscrit dans des catégories et des hiérarchies existantes, ou bien il s'en affranchit. Même s'il existe une réelle difficulté aujourd'hui à aborder la peinture en se détachant des codes établis au cours d'une déjà longue histoire de l'art, on peut constater un élargissement du domaine d'intervention du peintre : il n'a plus seulement à se préoccuper de la production de l'objet peint, mais peut intégrer dans ses réflexions le contexte de production et de vision de la peinture. Cela conduit depuis longtemps nombre d'artistes à considérer comme matière à manipuler les dispositifs

---

1. *Op. cit.*, p. 10-11.

2. Enrico Castellani (Castelmassa, Vénétie, 1930) est un peintre italien malheureusement peu connu en France. Ses tableaux monochromes sont constitués d'une toile tendue sur un support de bois, qui est soulevée ou enfoncée par des clous, disposés régulièrement en quinconce ; cette technique donne à l'œuvre, avec ses creux et ses bosses sur lesquels joue la lumière, un aspect de relief.

3. *Op. cit.*, p. 14.

de production et de monstration, pour lesquels il est possible d'organiser librement de nouvelles hiérarchies. Comment concevoir autrement l'apparition de la « peinture » de John Armleder? « Intitulée *Overloaded*, il s'agissait d'une manifestation dédiée à la surcharge, tant sur le plan des œuvres exposées que sur celui de la mise en scène. L'idée de réunir des objets issus de l'art minimal californien [...] ou post-minimal [...], s'assortissait d'une saturation supplémentaire sur le plan de l'accrochage<sup>1</sup>. »



*Overloaded*, John Armleder et Jacques Garcia, Centre culturel suisse, Paris, 2008.

En 2008, Armleder, invité à exposer au Centre culturel suisse, donne carte blanche à Jacques Garcia, décorateur français dans le domaine du « grand goût » – sorte de néoclassicisme XVIII<sup>e</sup> siècle – avec l'ambition de concevoir un appartement dans ses moindres détails à l'intérieur de l'institution. Dans ce lieu fictionnel, il fera cohabiter des œuvres de Helmut Newton, Nobuyosi Araki, George Condo et de John Armleder lui-même, dans un décor improbable, mélange de rococo et pagode chinoise sur un fond laqué rouge sang de bœuf.

L'idée de mixer n'est pas nouvelle à Armleder. Ses *Furniture Sculptures* sont conçues comme de sculptures d'ameublement, dans le sens où Erik Satie parlait de la musique d'ameublement comme une musique faite pour ne pas être écoutée.

---

1. BOVIER Lionel, *De la théorie de la surcharge à l'œuvre comme décor*, dans *John Armleder*, Paris, Flammarion, 2005, p. 146.



John Armleder, *Furniture Sculpture*. Acrylique sur toile et Egg Chair d'Arne Jacobsen, 2002.

Armleder est un bon exemple d'une volonté actuelle de décroisement, où les œuvres d'art feraient partie de l'univers au même titre que d'autres productions. L'idée d'un grand *mix*, à la différence de l'œuvre d'art totale, se ferait dans une perception complexe, mélange de haute et basse culture, de bon et de mauvais goût, de publicité, de mobilier design et d'artisanat. Le dispositif de *Overloaded* se constitue comme une mise à plat de toutes les catégories et modes de perception qui dénonce la pureté des dispositifs « auratiques ».

Le cas d'Armleder n'est pas unique, même s'il représente à mon avis un des exemples les plus réussis – les dispositifs spatiaux de Katarina Grosse, d'Andreas Schulze ou les œuvres conviviales de Michael Lin en sont d'autres exemples.



Katharina Grosse, *Constructions à cru*, Palais de Tokyo, Paris, 2005.

Entre le tag et l'abstraction américaine, entre l'impressionnisme et le graffiti, le *wall-drawing* et la peinture sur chevalet, l'Allemande Katharina Grosse réunit des cultures et des pratiques éloignées dans le temps et l'espace. Loin de toute nostalgie et des fantasmes du « retour à la peinture », son œuvre nous donne une idée de ce que pourrait être la peinture du <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècle : sans limites assignées, spectaculaire, techniquement innovante, son travail irradie dans l'espace comme un feu. Le dispositif au Palais de Tokyo est de l'ordre de l'urbain, sa perception est enveloppante.

Tout cela reste assez difficilement quantifiable. Les modes de production de la peinture et les dispositifs variés qu'elle utilise pour parvenir jusqu'à nous ne sont pas des formes fixes. Nous pourrions néanmoins oser une définition de la peinture comme l'ensemble de sa réalité matérielle et les dispositifs permettant de la percevoir.

Quand j'ai commencé à photographier mes travaux, en élargissant le cadre, l'image prenait non seulement l'œuvre mais aussi la manière dont l'œuvre fonctionnait dans l'espace et se présentait à nous. Je photographiais, sans le savoir, le dispositif.

### 1.3.2 L'exposition comme système

En 2002, et également sous la direction d'Ivan Toulouse, j'ai rédigé un mémoire du DEA qui s'intitulait *L'exposition comme système*, mais qui aurait pu tout aussi bien s'intituler «L'exposition comme dispositif». Cette étude était issue de deux types d'expériences personnelles, celle de spectateur d'expositions, et celle d'artiste, parfois de commissaire. Passive la première et active la seconde, leur complémentarité me procure une vision d'ensemble ni trop éloignée ni trop proche du débat actuel sur l'exposition.

L'exposition serait-elle un média? Certains diront que «l'exposition [...] est un mode d'expression propre au <sup>xx</sup>e siècle, et plus encore aux dernières décennies où il est devenu un genre en lui-même. Jamais les conditions des œuvres n'ont mobilisé les artistes comme pendant cette période<sup>1</sup> ».

À ce sujet, la photographie d'exposition est une source documentaire pour l'histoire de l'art. Photographier l'exposition, c'est prendre en compte l'espace, l'autonomie ou non de l'œuvre, sa relation avec un environnement architectural et sa relation avec d'autres œuvres. Les intentions de la photographie d'exposition, malgré sa fonction documentaire, n'ont alors cessé d'évoluer entre objectivité et subjectivité.

Nous pourrions parler d'une deuxième vie qui s'offre aux œuvres à travers les traces photographiques qui apparaissent dans les différents catalogues d'exposition et sites Internet.

Dans le contexte des préoccupations qui entourent la perception des œuvres, j'ai rencontré le groupe de commissaires du Bureau<sup>2</sup>. Ils s'intéressaient comme moi aux questions que posaient les différents dispositifs d'exposition et aux documents qui découlaient de ces expériences. Ce fut grâce à eux et à *Haptic* (ex-Bétonsalon<sup>3</sup>) que je fus invité en 2006 à participer à l'exposition *Nuages fig. 1* dans le vestibule de la Maison rouge à Paris.

L'exposition *Nuages fig. 1* proposait une sélection d'œuvres – d'images des œuvres – présentées au format diapositive, dans un accrochage original de visionneuses optiques.

---

1. FRANCLIN Catherine, *art press* n° 237, dans *L'art de l'exposition*, Paris, Éditions du Regard, 1998.

2. Le Bureau est un collectif de commissaires d'exposition basé à Paris, dont l'objectif est de questionner et d'expérimenter le médium même de l'exposition. La notion de commissariat collectif est un principe fondamental du groupe, la rencontre des compétences et des sensibilités des différents membres du Bureau permettant la production d'expositions fondées sur des lectures multiples et relatives. Voir <http://www.lebureau.tk>

3. Bétonsalon est une association de loi 1901 créée en 2003 et transformée en centre d'art et de recherche en 2007. Intégré au sein même de l'université Paris 7 située dans le cœur d'un quartier en cours de reconstruction, la ZAC Paris Rive Gauche, dans le 13<sup>e</sup> arrondissement de Paris, Bétonsalon propose une programmation en lien avec son contexte, cherchant à associer acteurs culturels, chercheurs, étudiants, enseignants, habitants et travailleurs du quartier. Voir <http://www.betonsalon.net>

Les visionneuses étaient suspendues au plafond par des fils en nylon. Il y avait une vingtaine de ces petites boîtes en plastique. Le public se baladant dans cet espace prenait une à une les visionneuses pour regarder à l'intérieur. Ce dispositif, qui joue sur une démultiplication virtuelle de l'espace d'exposition, rendait possible la présentation de plusieurs œuvres ou séries de chaque artiste. Il permettait ainsi de considérer à la fois la singularité des œuvres, inscrites dans le cadre fermé de la visionneuse, et leur mise en relation, opérée par le regard, rapide ou attentif, sélectif ou exhaustif, du spectateur.

*Nuages fig. 1* oscille entre la réalité d'une exposition s'opérant par collage mental et la fiction d'expositions dont il ne subsisterait que des traces.

Les images d'œuvres ou les œuvres-images se visionnaient comme autant d'écrans et/ou d'espaces ouverts déclinant fragments de films ou mises en scène photographiques (Yannick Koller ou Michael Dietrich), répétitions graphiques ou monochromes (Marina Gadonneix ou moi-même), œuvres virtuelles ou traces d'installations (Clémentine Roy ou Christel Valayer).

Toujours en quête de dispositifs innovants, Le Bureau proposait en 2009 une exposition en trois volets intitulée *Un plan simple* au Centre d'art Mira Phalaina à Montreuil, près de Paris. Le cycle de trois expositions intitulées respectivement *Perspective*, *Scène* et *Écran* avaient été spécifiquement conçues pour la Maison populaire. Non pas tant pour l'espace au sens de production *in situ* ou contextuelle, mais surtout par rapport à cet espace, à la manière dont cette salle d'exposition était envisagée, regardée et pratiquée quotidiennement par le public. En effet, le Centre d'art, qui est également l'entrée de la Maison populaire, est un lieu qui se traverse : bien des personnes y passent très régulièrement pour se rendre vers d'autres activités et jettent un coup d'œil aux expositions par la même occasion. Les expositions d'*Un plan simple* partent de ce constat : une exposition peut être regardée en passant et s'appréhender alors comme une image frontale. Les trois expositions organisées par le Bureau se proposent d'examiner différentes modalités de construction d'une image : la perspective, la scène et l'écran. Ces « formes symboliques<sup>1</sup> » sont chargées de références car elles représentent des structures déterminantes de l'histoire culturelle. Dans le premier des volets, *Un plan simple 1/3 (Perspective)*, ils proposent un accrochage créant une image bidimensionnelle. Le spectateur peut aussi pénétrer et déambuler parmi les œuvres.

La première interprétation du *Plan simple*, *Perspective* explore un mode de perception visuelle. L'exposition est construite frontalement selon une succession de plans qui s'organisent à partir d'un point de vue unique. À distance, l'exposition se donne à voir

---

1. On doit le concept de forme symbolique à Ernst Cassirer (1874-1945). Il désigne les différents modes d'appréhension du réel qui forment autant qu'ils informent notre perception. La perspective, la scène ou l'écran n'ont donc pas d'origine naturelle : ce sont des créations de l'homme afin d'organiser le visible.

comme une image que l'on peut appréhender dans son ensemble, où tous les plans se joignent ou se superposent. De plus près, la circulation parmi les œuvres permettra de découvrir ces plans successifs.

*Perspective*, qui propose simultanément deux expériences — l'exposition comme image bidimensionnelle et comme dispositif pénétrable –, s'appuie sur deux références : la perspective comme invention rationnelle dans l'histoire de la représentation et les accrochages expérimentaux des expositions manifestes ou pédagogiques du début du xx<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. La première renvoie à un mode d'organisation du réel apparu à la Renaissance, qui donne à l'homme une place centrale afin que son point de vue ordonne le théâtre du monde. La seconde référence s'inscrit dans une époque où les images se sont multipliées de façon exponentielle et où il importe avant tout d'organiser une façon de se mouvoir parmi elles ; non plus par rapport à un point de vue fixe mais pour un œil en perpétuel mouvement.

Le titre de l'exposition me paraît très bien choisi. N'oublions pas que « *item perspectiva* est un mot latin qui signifie regarder à travers. C'était ainsi que Albrecht Dürer avait essayé de circonscrire le concept de perspective [...] une fenêtre à travers laquelle nous paraît voir l'espace...<sup>2</sup> » Les œuvres sont disposées comme si, en effet, on n'avait pas accès à elles. Comme si on les voyait à travers une vitrine de magasin... la fenêtre.

Les œuvres choisies pour *Perspective* jouent et déjouent la scénographie frontale de l'exposition. Qu'il s'agisse de construire ou de déconstruire une image, l'exposition s'intéresse largement au processus de représentation.

Opérant sur le mode de la déconstruction de l'image, *A Whole Fragment* (2007) de Gwenneth Boelens créait un effet d'illusion grâce à des reflets, où l'œuvre était d'abord perçue comme un fragment avant d'être appréhendée dans son unité. *Lighthouse* (2006) d'Alexander Gutke fonctionnait comme la projection d'une surface géométrique en rotation dans l'espace, provoquant l'illusion du mouvement par la simple succession d'images fixes.

---

1. La scénographie de certaines expositions conçues dans la première partie du xx<sup>e</sup> siècle fonctionne en effet tant sur un aspect visuel global qu'un espace au sein duquel le visiteur est amené à interagir, des structures flottantes conçues par Frederick Kiesler pour *Art of this Century* en 1942 aux panneaux coulissants du *Abstraktes Kabinett* de El Lissitzky à Hanovre dès 1926 (il est par ailleurs intéressant de noter les multi-perspectives adoptées par ce dernier pour concevoir sa série de dessins des « Proun » dans les années 1920).

2. PANOFISKY Erwin, *La perspectiva como forma simbòlica*, Barcelona, Tusquets Editores, 1983, p. 7.



Alexander Gutke, *Lighthouse*, 2006.  
81 diapositives, projecteur carrousel Kodak. Collection Frac Aquitaine.

L'exposition est une machine à regarder le monde. Les mécanismes de cette machine ont leur origine dans la manière dont nous percevons la réalité qui nous entoure. L'exposition ne fait que reproduire, en quelque sorte, les schémas d'organisation intellectuelle de nos pensées et la représentation de notre propre expérience.

Nous pourrions dire que cela est vrai pour un grand nombre d'expositions. Liés à ce que nous sommes et à la manière dont nous percevons la réalité, ces schémas sont les structures que nous nous donnons pour édifier notre pensée dans la cohérence. En réalité, la simultanéité et la superposition des événements nous mettent dans des états de questionnement et de contradiction permanents. Aurions-nous du mal à accepter notre propre incohérence? En revanche, le système de l'exposition nous propose d'isoler les éléments, de créer des distances, de mettre en relation par proximité ou par chronologie. L'exposition comme système donne à voir. L'exposition est la fille de l'illustration et de l'encyclopédie comme de l'atlas, de l'homme qui est fier de sa pensée, et de notre propre univers : une sorte de jardin japonais, un agencement contre-nature de la nature.

### **1.3.3 Le zoo**

Dans les expositions d'art contemporain, nous avons souvent une sensation de collage ininterrompu. L'aménagement des œuvres ou leur classement disent plus que leur seule individualité. Alain Fleischer établit une comparaison dans ce sens, entre la visite à l'exposition classique et une visite au zoo : « On ne va pas au jardin

zoologique pour voir un lion, mais la mise en promiscuité des lions d'Afrique, des ours polaires, des tigres de Bengale et des kangourous d'Australie<sup>1</sup>. » Mais cette promiscuité encyclopédique se produit dans l'organisation intellectuelle et réelle. Tous ces animaux existent au zoo, ils sont les uns à côté des autres, mais chacun est dans sa cage et mange sa nourriture séparément. Le kangourou n'a pas peur du lion... Quand on visite le zoo, nous avons souvent une étrange sensation de faux. Tout est là, le lion est un vrai lion, les ours sont de vrais ours, le kangourou aussi. L'expérience de la nature sauvage mise en boîte est finalement dénaturée, comme s'il fallait passer par là pour la rendre humaine. L'exposition des animaux nous renvoie à l'exposition comme système. Les cages remplacent les socles et les cadres, et les animaux deviennent des unités de valeur comme les œuvres d'art. Le visiteur du zoo, en regardant le lion, oublie le dispositif qui lui permet de voir le lion, autrement dit, il verra le lion et non pas les barres métalliques disposées entre lui et l'animal. Il s'agit d'un processus relativement spontané qui nous permet de faire le point sur un sujet tout en générant un flou autour. De cette façon, idéologiquement, ce qui entoure et sert à signaler constitue la partie floue, autrement dit, pour fixer la lune, nous négligeons le doigt.

Si tout ce que nous percevons nous parvient à travers la stimulation des organes sensoriels, il y a, malgré tout, des choses qui n'ont pas leur origine dans la stimulation sensorielle. Il se produit chez nous une synthèse, et la façon dont cette synthèse se produit constitue le problème de la perception.

Notre conscience du monde et des objets est complexe car, dans cette conscience, se trouvent toutes sortes d'expériences. La théorie de la Gestalt a suggéré que la synthèse entre ce que nous savons et ce que nous voyons est produite par une réalisation caractéristique du système nerveux central qu'on pourrait appeler organisation sensorielle.

Les psychologues de la Gestalt ont mis en avant le caractère spontané du processus de perception, mais ils sont conscients d'une sorte de correspondance entre la stimulation rétinienne et notre conscience des choses.

Pour parvenir à comprendre pourquoi ce que nous voyons à l'aspect qu'il a, James Gibson nous propose de regarder la pièce dans laquelle nous nous trouvons. Je la parcours du regard. Je m'arrête sur une scène parfaitement stable constituée par l'ordinateur en premier plan, les murs et le plancher au fond, avec des objets et des distances précis. Chaque partie de la scène est relativement liée à toutes les autres. Si je regarde à travers la porte vitrée de mon atelier, je vois mon petit jardin avec une table et des chaises. Cette description correspondrait à ce que James J. Gibson appelle

---

1. FLEISCHER Alain, cité dans *Arts en site : art in situ* de Chris Dercon in « Quatrièmes Ateliers internationaux des Pays de la Loire », Frac Pays de la Loire, 1987.

«l'univers visuel». Il propose ensuite d'observer la chambre, non comme telle mais, dans la mesure du possible, comme si celle-ci était composée de surfaces colorées. Avec l'attitude qui est celle du peintre ou du dessinateur. Cette vision, il l'appelle «champ visuel». Elle serait moins familière que l'univers visuel, et l'on ne peut pas la voir sans faire un effort. Le fait qu'elle soit différente de l'univers visuel est source d'un grand nombre de confusions quant à la vision. Il s'agit strictement d'un phénomène d'introspection ou d'analyse. Par le fait de regarder l'univers visuel en perspective et de voir ces couleurs comme le ferait un peintre, la vision est différente.

Le champ visuel a des limites, comme un tableau, tandis que l'univers visuel n'en a aucune. L'univers visuel ainsi que le champ sont les produits d'un processus commun et mystérieux qui s'appelle voir. Les différences entre les deux sont si grandes qu'elles suggèrent l'existence de «façons de voir».

Quand on fait attention à l'univers visuel, nos yeux se promènent dans l'environnement. Les points de fixation sont les objets qui s'y trouvent. Ce sont eux qui éveillent notre intérêt et ont une influence sur notre conduite. Nous ne prêtons jamais assez d'attention à l'espace qu'il y a entre les objets – le vide ou le fond – et nous n'avons quasiment pas conscience de son existence. En revanche, les peintres de la vieille école ont été éduqués à donner spécifiquement de l'importance à ce qui serait l'objet de la vision – «la forme», comme à ce qui l'entoure – «le fond». Les interstices ont donc la même valeur dans le champ de la vision, ils sont au même niveau que les surfaces et les contours qui représentent les objets. Nous ne pouvons développer ici tout le phénomène auquel les psychologues de la Gestalt ont consacré des longues études, mais constatons l'importance de ces réflexions en relation avec le sujet qui nous occupe.

Dans la vision courante de la vie quotidienne, il est rare de fixer le regard de façon prolongée. Il est également peu commun de percevoir l'environnement avec la tête immobile. Si celui qui regarde se tient immobile, il change au moins la position de sa tête. Rester immobile trop longtemps est difficile et antinaturel. Comment cela peut-il avoir une influence sur la perception? Avec le mouvement du spectateur, le contour des choses change. L'addition intellectuelle de tous ces contours, leur toucher et leur fonction, finit par nous donner une description complète de la chose qui est devant nous. La conception d'un univers visuel précis comme produit final de la perception est fausse. Dès ses débuts, la science de la vision a signalé les erreurs et les inexactitudes de la vision. Notre propre expérience nous dit combien la simple vision peut être trompeuse.

Il est important de reprendre la notion d'expérience individuelle. L'art actuel se voit confronté au déclin de l'expérience unique qui était l'exposition. Un étrange phénomène d'éloignement du proche est remplacé par un rapprochement du lointain

sous l'effet de la multiplication de représentations en tout genre. Un secteur de l'art cherche à renouveler les dispositifs d'exposition pour aiguïser la perception qu'on a des choses par le biais de leur réception. Walter Benjamin parle de l'opposition entre une perception distraite ou attentive. «[...] les tâches imparties à l'appareil perceptif de l'homme ne peuvent être accomplies par les seules voies de l'optique, c'est-à-dire de la contemplation. Elles sont peu à peu maîtrisées par le canal de la perception tactile, c'est-à-dire de l'habitude<sup>1</sup> ». Ce double type de perception est pour Benjamin à l'origine de deux types d'œuvres, un de type culturel et un autre de type reproductible. Si nous donnons force à cette proposition, nous pourrions déterminer deux grands genres d'expositions qui correspondraient à deux types de réception esthétique : celle de la perception inconsciente (non focalisante) et celle de la perception cognitive, ou centrée.

Dans l'exposition comme système, on analyse tous les facteurs de complexité de la perception et on essaie de donner une réponse consensuelle, dans la simplicité et l'efficacité. Mais la collection que montre le musée est aussi une fiction, car elle constitue, comme pour le zoo, une représentation de l'univers. Comment l'agencement et le classement, c'est-à-dire une juxtaposition de fragments, peuvent-ils produire une vision évocatrice du monde?<sup>2</sup> Nous pouvons chercher la réponse dans le fait qu'un dispositif d'accumulation ordonnée d'objets individuels fonctionne comme autant de centres de champs de vision. Notre perception adaptée à une « multivision » centrée s'approprie le système d'exposition comme une paire de lunettes faites sur mesure. La vision de l'œuvre dans une galerie se produit dans les conditions de simulacre amélioré de la vision.

Mais les stratégies de monstration ont évolué, car notre façon de percevoir le monde a évolué, elle aussi : le temps de la vision s'est accéléré. La vitesse, omniprésente, nous présente une réalité en perpétuel mouvement. Notre façon de regarder est aujourd'hui différente de celle de nos parents<sup>3</sup>. « Voir défiler un paysage par la portière du wagon ou de l'auto, ou regarder l'écran du cinéma ou d'ordinateur comme on regarde par une portière, à moins que le wagon ou la carlingue ne devienne à son tour salle de projection... auto, jet, téléphone, télévision... notre vie tout entière passe par les prothèses de voyages accélérés dont nous ne sommes même plus conscients<sup>4</sup>... », nous dit Paul Virilio dans *Esthétique de la disparition*. Mais qui dit voir défiler le paysage par la portière du wagon ou de l'auto, dit aussi voir « la » portière du wagon ou de l'auto.

---

1. BENJAMIN Walter, *Sur l'art et la photographie*, Ligugé-Poitiers, Éditions Carré, 1997, p. 64.

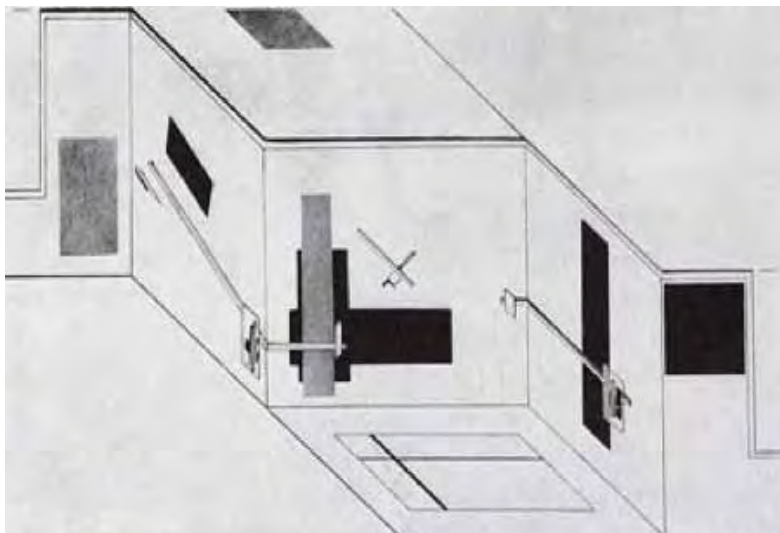
2. Dans ce sens, je consacre une réflexion plus approfondie au travail d'Aby Warburg et à son concept d'*Atlas Mnemosyne*. Cf. 3.3.2 Un atlas d'images.

3. Même si on peut faire coexister une vision accélérée et une vision contemplative.

4. VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Éditions Galilée, 1989, p. 67.

Même si ces portières ne sont que les bords de notre champ de vision, et que cette image floue ne prend pas encore un caractère conscient, le phénomène est là : ce qui est encadré et ce qui encadre.

Pierre Leguillon nous met sur la piste d'un art du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle qui nous aurait appris « à déporter le regard du centre du tableau, vers ses bords, puis à sa périphérie : sa mise en espace<sup>1</sup> ». D'après lui, l'espace de l'exposition ne se réduit plus à celui de la seule contemplation. En ce sens, nous ne sommes pas loin des utopies de El Lissitzky où l'espace Proun ne se limitait pas au cadre traditionnel d'un plan quelconque, mais s'étendait à l'ensemble des murs, au sol et au plafond de la pièce<sup>2</sup>, cherchant justement à dépasser la peinture, à faire éclater l'œuvre d'art, traditionnellement plane et statique, dans l'espace, un espace débarrassé de toute hiérarchie, de tout axe perspectif, multidirectionnel et, ce faisant, dynamique. Cela était jusque-là passé par le recours à deux domaines privilégiés : d'une part, la création de pièces quasiment architecturales, comme les fameux « espaces Proun » et autres « espaces de démonstration » que Lissitzky réalise à Berlin, Dresde et Hanovre entre 1922 et 1927. L'œuvre d'art s'y étend désormais à l'ensemble des murs, au sol et au plafond, englobe le spectateur plus qu'elle ne lui fait face, sollicitant ainsi toute la mobilité de son regard et de ses déplacements pour être perçue. C'est là un point essentiel : pour ces artistes, envahir l'espace, c'est aussi conquérir le temps, c'est prendre en compte la durée et la mobilité réelles de la vision, et par là transformer la contemplation en un processus physique, et le spectateur en un agent actif.



El Lissitzky, *Perspective isométrique de l'espace Proun*, Grande Exposition d'art de Berlin, 1923.

1. LEGUILLON Pierre, *Oublier l'exposition*, Paris, art press, 2000.

2. P.R.O.U.N. est un acronyme formé d'une expression russe (*Proyekt outverjdenya novogo*) qui signifie *grosso modo* « projet pour l'affirmation du nouveau ». El Lissitzky voulait changer le monde en inventant un art à l'échelle humaine inséré dans le contexte social d'un monde meilleur.

### 1.3.4 All of the Above, un étalage

En 2011, le Palais de Tokyo invitait John Armleder en tant que commissaire pour une carte blanche. Avec l'exposition *All of the Above*, il présentait une sélection d'œuvres d'artistes de son choix, regroupées les unes à côté des autres, sur un large podium en estrade. L'exposition était étonnante par son dispositif et me rappelait d'une certaine façon celui utilisé par le *Bureau* à Montreuil. Le dispositif d'Armleder était encore plus extrême puisqu'il empêchait la pénétration du spectateur dans l'espace où se tenaient les œuvres. Celui-ci était alors contraint de les apercevoir de loin. Certaines œuvres se voyaient partiellement dans l'accumulation organisée qui se présentait face à nous. Je retranscris ici une partie de la conversation que l'artiste a tenue avec Timothée Chaillou<sup>1</sup> au sujet de l'exposition. Il me semble important de souligner comment la pratique du dispositif que Chaillou assimile au *Display* de Kosuth, redéfinit le sens des œuvres *in situ*.

Qu'elle prenne la forme d'un objet, d'une installation ou d'un processus, « l'œuvre dispositif » dépend moins de l'architecture du lieu que de sa nature. La relation des œuvres au lieu est physique, mais aussi sociale et politique.

**Timothée Chaillou :** Pour Joseph Kosuth un *display* est un agencement permettant la création de mouvements « dynamiques entre l'intégrité conceptuelle d'une œuvre et ce surplus de sens qui naît dans les associations et les montages ». Pourriez-vous nous parler de votre display d'œuvres exposées sur un large podium en escalier, *All of the Above*, présenté actuellement au Palais de Tokyo ?

**John M. Armleder :** Dans *All of the Above*, le display est exposé et il est partie intégrante de l'événement ou de l'objet de l'exposition. Sans lui, cette pièce-là n'existe pas. En l'occurrence, ce display est inspiré par des choses qui n'ont rien à voir avec l'événement lui-même, mais par un souvenir d'une visite au musée du Caire lorsque j'avais une dizaine d'années : dans la salle des sarcophages, il y avait une foule de tombeaux dressés, et au fur et à mesure que les archéologues en découvraient de nouveaux, ils les plaçaient devant ceux qui étaient déjà exposés. On ne voyait alors plus ceux situés au fond ; de la même manière, dans une foule en marche, on ne distingue que les gens des deux premiers rangs — comme des intitulés. Étant petit, je m'étais faufilé au travers de ces sarcophages pour voir ceux qui se trouvaient à l'arrière. J'ai eu l'impression que les éléments que l'on ne distinguait pas apportaient autant d'informations que ceux que l'on voyait. Ainsi, la simple mise en place suffisait à établir un discours et à le faire partager. J'ai eu recours à ce souvenir lorsque nous avons préparé l'exposition du Palais de Tokyo et j'ai cherché à exposer plus d'œuvres qu'il n'y a de place pour les présenter. J'ai toujours voulu faire une exposition dans laquelle les œuvres prenaient beaucoup de place dans l'espace qui leur était attribué, des œuvres qui n'étaient pas adaptées au lieu. On a toujours cru que l'espace était au service de la mise en place de l'œuvre. C'est bien sûr une illusion. Lorsque l'on met quelque chose en place, avec un certain nombre de fausses routes possibles,

---

1. Timothée Chaillou est critique d'art indépendant et commissaire d'exposition.

les utilisateurs ont un usage beaucoup plus ouvert et une interprétation beaucoup plus démocratique de l'événement. Ce qui m'intéressait avec *All of the Above*, c'est que le surplus d'œuvres par rapport à l'espace offrait une mixité d'appréhension des objets. J'avais aussi envie d'«encolonner» des objets comme ces personnages disposés de part et d'autre des temples asiatiques, vous regardant lorsque vous pénétrez dans le bâtiment. Ces objets appartiennent à une cosmologie spécifique, sans que ce soit une présentation hiérarchisée ou qu'il y ait d'élément signifiant. Ce schéma sous-entend que tout est inclusif : tous les sujets traités sont réunis et placés selon un principe d'équivalence. Ainsi, ce qui est présenté à gauche pourrait tout aussi bien être exposé à droite. Sans qu'il n'y ait véritablement d'axe de symétrie, il y a un placement purement opportuniste et pratique : le geste naturel de disposition tend à placer ce qui est plus grand en arrière, et ce qui est plus lourd à l'avant.



*All of the Above*. Carte blanche à John M. Armleder, Palais de Tokyo, 2011.

T. C. : Un podium multiplie le coefficient de visibilité d'une œuvre présentée dessus, la rendant plus précieuse aux yeux des spectateurs. Ici, dans cette accumulation d'œuvres, est-ce le contraire ? Pour prendre une métaphore botanique, nous pourrions voir *All of the Above* comme une forêt épaisse tandis qu'un podium serait plus de l'ordre de la clairière.

J. A. : Qu'on le veuille ou non, le dispositif implique une déambulation : au Palais de Tokyo, elle est frontale. On ne devrait d'ailleurs pas voir cette exposition autrement que comme une présentation de théâtre. Cela crée une sorte d'élimination de la troisième dimension, et l'on remarque que les visiteurs s'évertuent à distinguer ce qu'ils n'arrivent justement pas à voir. C'est intéressant, car cela crée une sorte d'agitation physique et intellectuelle, un soupçon : on a l'impression qu'il y a quelque chose qui nous échappe. Ce qui nous permet de revenir sur l'idée de la forêt, en songeant au fait que les premiers arbres cachent ceux qui sont derrière

eux. L'autre aspect intéressant de cette présentation réside dans ce nivellement, cette situation qui peut être interprétée comme autoritaire et vertigineuse ou, au contraire, considérée comme extrêmement généreuse, car le mineur a droit à autant de respect que le majeur<sup>1</sup>.

Il est intéressant de voir comment Armleder se confronte ici à une symbolique de la vision qui se rapproche de celle du point de vue unique qui est à l'origine de la perspective. Alors que Armleder est considéré comme un artiste d'avant-garde, ses propositions sont toujours une surprise car elles vont souvent à l'encontre de ce à quoi l'on pourrait s'attendre. Dans *Overloaded*, parce que l'œuvre se fond dans le décor par un trop de décor qui rappelle les intérieurs bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle, et dans *All of the Above*, parce qu'il restaure la validité du socle dans une parodie de dispositif entre l'étalage et le théâtre. Nous pouvons dire qu'aucun de ces dispositifs n'est nouveau, en revanche, leur retour à l'actualité est le signe d'une intelligence qui se sert de l'histoire pour mieux cerner le présent.

« Quand le travail sur une question artistique précise arrive à un point tel que, à partir de prémisses acceptées, il paraît infructueux de continuer à insister dans la même direction, surgissent régulièrement des retours au passé, ou encore des changements qui sont souvent en relation avec l'assomption du rôle conducteur de la part d'un nouveau secteur ou d'un nouveau genre d'art et qui créent justement, à travers l'abandon de ce qui avait été accepté, c'est-à-dire, à travers un retour à des formes de représentation soi-disant plus primitives, la possibilité d'utiliser le matériel usagé du vieil édifice pour la construction du nouveau. C'est justement à travers la création d'une distance qu'il est possible de reprendre créativement les problèmes affrontés antérieurement.<sup>2</sup> »

Effectivement, la photographie incarne aussi ce point de vue unique. Pas tant la photographie comprise comme une pratique que la photographie comme théorie de la vision. Du photographique, plus que de la photographie. Le socle parallèle au plan du tableau imaginaire du spectateur produit une perspective frontale<sup>3</sup> du même type que la scène du théâtre. Comme nous le notions au début de ce chapitre, l'écran de la représentation transpose dans l'espace de la scénographie la structure spatiale du tabernacle<sup>4</sup>, qui a conditionné pendant tout le Moyen Âge la théologie chrétienne des images. Nous sommes devant *All of the Above* comme devant une vitrine de magasin, avec

---

1. Cet ensemble est extrait de [www.slash.fr/articles/entretien-john-armleder](http://www.slash.fr/articles/entretien-john-armleder)

2. PANOFISKY Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquest editores, 1983, p. 29.

3. La perspective frontale est celle du point de fuite unique utilisé par les peintres primitifs italiens pour décrire l'espace.

4. Le Tabernacle originel est la tente qui abritait l'Arche de l'alliance à l'époque de Moïse. Sa disposition, très codifiée, était frontale et divisée en séquences qui allaient de la porte du parvis à l'Arche de l'alliance.

le voile ou plan du tableau qui serait la vitre et la profondeur inaccessible et pourtant réelle du magasin.

### 1.3.5 *Factum*

*Factum* est une pièce réalisée en 2011 à l'invitation de Benoît Géhanne, pour l'exposition *Commettre*<sup>1</sup>. Au départ, l'idée de cette œuvre tenait compte d'un dispositif muséal qui a pour fonction d'éviter que le spectateur s'approche d'une peinture. Ces dispositifs ressemblent à des câbles tendus à 30 cm du sol et entre 50 cm et 100 cm du mur où la peinture est accrochée. Je dis des câbles, mais parfois il s'agit de barres en métal peintes de la même couleur que les murs. Récemment, à l'exposition *Danser sa vie* au Centre Pompidou<sup>2</sup>, j'ai aperçu sous les grands panneaux de *La Danse* d'Henri Matisse un système très ingénieux pour tenir le spectateur éloigné de l'œuvre. Il s'agissait d'un panneau probablement en bois peint en blanc comme le mur, qui se déployait de celui-ci vers le spectateur à quelque dix centimètres du sol mais sans visiblement prendre appui sur lui (voir image ci-dessous).



Les panneaux immenses de *La Danse* de Matisse étaient à environ 50 cm du sol. Ce système de faux sol non seulement protégeait l'œuvre de Matisse, mais créait aussi de la distance par rapport au vrai sol dans une sorte de trompe-l'œil.

Entre *Factum* – dans sa version du 6b – et cette observation, j'ai eu l'opportunité de réactiver à nouveau *Factum* dans le cadre de l'exposition *La fureur de l'éternuement*<sup>3</sup>. Le

---

1. « *Commettre* », une proposition de *kurt-forever* au « 6b » à Saint-Denis, en mars 2011, avec, entre autres Vincent Busson, Axelle Canet, Benoît Géhanne, Edgar Guilmoto, François Mendras, Rosa Mesa, Taroop et Glabel et Céline Vaché-Olivieri.

2. *Danser sa vie*, Centre Pompidou, novembre 2011-avril 2012.

3. Exposition consacrée aux nouvelles tendances en peinture. Commissariée par Baptiste Roux et moi-même et organisée par l'ESADHAR – École supérieure d'art et design du Havre et Rouen – sur les vielles du Havre, Yvetot et Rouen, en février 2012.

principe était le même : un tube métallique à section carrée avec deux pattes rentrant dans le mur, exactement comme les dispositifs de protection des œuvres dans les musées. Or, dans le cas de *Factum*, la peinture allait au-delà de la pièce en métal censée la protéger et se répandait sur elle et au-delà.



Au-delà du plan bien réfléchi et de mon dessin, qui donnait à penser une réalisation bien maîtrisée dès le départ, l'œuvre manquait d'impact sur place. J'avais voulu travailler le recto et le verso d'une cimaise... élément très courant dans les musées et les centres d'art, qui se prête par sa mobilité à modifier l'espace de circulation à l'intérieur des expositions et qui est, en même temps, le mur sur lequel on accroche les peintures. Pourtant, j'avais envie de voir aussi ce volume comme une œuvre, un sort de tableau recto verso. Le résultat fut décevant car l'accrochage, ayant été défini à l'avance, n'avait pas pris en compte le déplacement de « ma » cimaise et elle resta collée à un pilier.



*Factum*, peinture murale et acrylique sur barre en acier.  
6b, Saint-Denis, 2011.

Tout en gardant en partie l'idée de monochrome, j'ai voulu, dans la deuxième tentative, considérer le blanc des cimaises aussi comme une couleur et tenter de

transcrire une idée du tableau vers la peinture murale, par la préservation du format rectangulaire. Une ligne d'horizon diffuse s'était imposée peu à peu, d'abord parce que j'ai toujours compris la peinture en général et la peinture murale en particulier, comme une peinture qui tient compte du spectateur... de son point de vue. Que ce soit les perspectives vertigineuses des plafonds du baroque, comme les moulures peintes des cages d'escalier parisiennes, ou encore plus récemment les anamorphoses de Felice Varini ou les espaces peints et photographiés de Georges Rousse, le miracle de la perspective s'opère parce qu'elle tient compte du point de vue du regardeur. Le clin d'œil et l'humour qui accompagnent bien souvent le trompe-l'œil en sont l'élégance. La distance a fondé le point de vue, l'approche du tableau révélera le stratagème : il ne s'agit que de peinture.

Dans cette deuxième tentative, le résultat fut une agréable surprise<sup>1</sup>. Le motif rectangulaire du monochrome était centré par rapport au mur, et la couleur jaune soufre et un effet de dégradé vers le blanc du mur produisaient un effet contradictoire, mi-hypnotique mi-aveuglant.

L'exposition est déjà finie que je pense encore à cette sensation qui de loin me rappelait le sentiment mystique de certains tableaux de Rothko dont la vibration des couleurs est particulièrement intense.



*Factum*, peinture murale et acrylique sur barre en acier.  
Galerie Duchamp, Yvetot, 2012.

---

1. Il faut dire que dans ce genre d'exercices vous avez deux jours maximum pour installer, et, même si on compte souvent sur des assistants – ce qui fut le cas –, le travail en peinture est une performance qui n'admet pas l'erreur.

D'autre part, le parti pris de la frontalité fonctionnait particulièrement bien avec ce débordement de peinture qui se glisse vers le spectateur sur un plan horizontal. Dans un premier temps, notre regard est convoqué vers la frange d'instabilité chromatique et seulement après, nous apercevons la même peinture prendre chair sur la barre qui pénètre violemment le mur peint.

Probablement influencé par mes propres réflexions et ma culture, je vois aujourd'hui *Factum* comme la parodie de l'autel, le lieu d'un culte aveuglant.

## 1.4. LA PEINTURE EST UN READY-MADE

*Que voulez-vous, je ne pouvais faire autrement que d'être peintre.  
Il est exact que tout défi à la peinture comporte une part de paradoxe,  
à partir du moment où il s'exprime par une œuvre.*

JOAN MIRÓ, *Entretiens avec Denys Chevalier*

*Les non-dupes errent.*

JACQUES LACAN

Je connaissais l'existence du livre de Sir James George Frazer *Le Rameau d'or*. Un classique qui parle des origines de la religion comme d'un phénomène culturel plus que théologique. Le titre en anglais *The Golden Bough* apparaît sur la couverture d'un livre posé sur la table de nuit du colonel Kurtz, incarné par Marlon Brando dans *Apocalypse now*<sup>1</sup>. La scène, qui se déroule vers la fin du film, est la clé qui décrypte les images de folie meurtrière qui se déroulent dans la jungle et qui n'ont rien à voir avec la guerre qui a lieu au Vietnam. Le livre de Frazer commence avec la description du mythe de Nemi qui se déroule dans une forêt de l'Italie préromaine.

« Dans l'Antiquité ce paysage selvatique fut le décor d'une tragédie étrange et répétée. [...] Autour d'un certain arbre de cette forêt sacrée, une figure sinistre faisait la ronde toute la journée et probablement jusqu'à tard dans la nuit. Elle portait à la main une épée nue et surveillait avec prudence autour, comme s'il attendait à chaque instant d'être attaqué par un ennemi. Le gardien était prêtre et homicide à la fois. Tôt ou tard arriverait celui qui allait le tuer, pour le remplacer au poste sacerdotal. Tel était la règle du sanctuaire : on n'accédait pas à ce poste qu'après avoir tué le prêtre et on prenait ainsi sa place jusqu'à ce qu'on soit tué par un autre plus fort ou plus habile<sup>2</sup>. »

---

1. Film de Francis Ford Coppola avec Martin Sheen, et Marlon Brando, sorti en 1979. Le livre posé sur la table du colonel est une mise en abîme de sa propre histoire : ce gardien de la forêt, prêtre et homicide à la fois.

2. FRAZER James George. *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, Fondo de cultura economica, 1991, p. 24. T.A.

Frazer fut l'un des premiers à tenter de systématiser le monde confus de la magie. On lui doit également des études sur l'origine de multitude d'habitudes en Occident, signalant que celles-ci dérivent d'un très ancien culte de l'arbre et des forces naturelles. Ses explications scientifiques fonctionnent avec une étonnante régularité sous toutes les latitudes et constituent pour beaucoup l'antécédent logique des religions et de la science moderne.

Sans vouloir établir un rapport direct, l'histoire de l'art, elle aussi, a fonctionné dans une analogie vis-à-vis de cette tradition qui veut que, de façon figurée, l'accession à l'avant-garde passe par le meurtre de l'avant-garde précédente. Rétrospectivement, je me vois moi-même me préparer inconsciemment pour le jour du combat fatal. Toute mon éducation, mes années de voyage et de travail étaient le temps de forger mon épée... ce que, en fin de compte, j'avais à dire aux peintres qui m'avaient précédé et sous la loi desquels je m'étais initié à la peinture en tant que jeune artiste.

«Je ferai de la peinture mais je ne ferai plus de tableaux.» C'est le précepte que je m'étais imposé, il y a maintenant dix-huit ans. J'aimais bien l'aspect subversif et en même temps naïf de la phrase. Comme s'il fallait lutter contre le *statu quo* pour s'affirmer.

Pourquoi une détermination aussi radicale? La réponse n'est pas simple, car si, inévitablement, mon désir, ma sensibilité et ma culture se développent dans la tradition de la peinture, l'affirmation d'une pensée qui soit actuelle passe par le questionnement de cette tradition. Il ne s'agit donc pas d'une négation purement et simplement anti-picturale.

J'aurais tendance à croire aussi, avec Frazer, à un culte de l'avant-garde qui pousse tout artiste adolescent à tuer son père, comme une liturgie initiatique œdipienne. Une culture de l'avant-garde à la recherche de ses propres limites, qu'elle identifie pour ensuite, les dépasser. Comme s'il n'y avait pas d'art sans limites à transgresser.

Je ne pris conscience de cela que bien plus tard. Le dépassement de codes et de conventions dans le travail quotidien de la peinture – comme dans le milieu de la création, en général – est le résultat d'une maturation lente par l'action constante à l'intérieur de l'atelier et de soi-même.

Lorsque les séquences de travail nous mènent vers des sentiers nouveaux et que l'on ressent l'ivresse de marcher vers l'inconnu, une conscience de notre fragilité nous rend paradoxalement plus fort. Je ressentais cela lorsque j'ai commencé à travailler à même le sol. J'étais conscient que la peinture à l'endroit du sol produisait un effet nouveau qui fonctionnait comme une déclassification de ce qui fait de la peinture une convention culturelle. *Les peintures en forme de flaque* sont le résultat inévitable du fait de vouloir faire tenir la peinture à la verticale du tableau. La peinture trop lourde ou trop liquide se laisse glisser le long de la toile et finit par terre. Les réflexions s'enchaînent à ce moment et à plusieurs reprises. Des questions comme : quoi faire de ces résidus?

Ou bien : pourquoi cette peinture au sol serait-elle moins digne de « figurer » ? Peut-être pourrais-je y voir une analogie d'un stade ultime de la peinture – la mort de la peinture, diront certains. Et pourquoi pas ? Une peinture qui n'incarne plus l'intention du peintre serait-elle une peinture sans vie. Nous pourrions parler à ce moment d'un avant et d'un après l'acte de peindre.

J'ai souvent fabriqué ma propre peinture. Les séances commencent avec le mélange des pigments avec un médium, je dois trouver la teinte de couleur désirée, mais aussi sa transparence, ou son épaisseur. J'utilise également de la peinture de fabrication industrielle. Entre ces deux qualités de peinture, il en existe aussi une troisième, qui est le fruit d'un dosage de deux premières.

Mais alors, peut-on dire que la peinture existe déjà dans l'intention de fabriquer la matière avant l'action de peindre ? Ou encore, peut-on dire que la peinture résiduelle, celle qui, pour des raisons différentes, ne rentre pas dans le projet artistique n'est plus à considérer ? Pour ceux qui ne savent pas comment cela se passe lors d'une séance de peinture, il faut dire que, très souvent, les peintres travaillent aussi avec de méthodes que j'appellerais de soustraction. Dans l'action de peindre, il ne s'agit pas uniquement d'ajouter des couches par addition. Il arrive que des tentatives de retour en arrière se concrétisent par des raclages. L'action d'évacuer de la matière peut se faire aussi par lavage si la peinture est encore fraîche. Il faudrait donc trouver un terme pour situer une action complémentaire à celle de peindre par l'addition de matière. Nous pourrions ainsi dire que la peinture est « souvent » le résultat de l'action de peindre et de l'action de « dé-peindre »<sup>1</sup>. Si je prends le préfixe d'origine latine *de* comme indiquant l'éloignement, la séparation ou la privation<sup>2</sup>, l'action de dépeindre pourrait se définir comme celle de l'action de peindre par soustraction. Car oui, enlever de la peinture est une manière de peindre.

En dessin, la gomme est un outil qui sert à dessiner en négatif car elle va chercher le blanc de la feuille alors que le crayon, le graphite ou le fusain donnent du noir. Seuls les amateurs pensent à la gomme comme à un outil pour effacer les « erreurs ».

Les notions de bien et de mal sont confuses en création, c'est vrai, ainsi soustraire de la matière peut être perçu comme une action positive. Construction et destruction sont les deux faces d'une même pièce. La destruction est création. La question ne pose pas problème dans les philosophies orientales. Le ying et le yang sont une dualité qui associe d'autres oppositions complémentaires dans une union au-delà du duel. Les points de couleurs noirs et blancs au centre des symboles respectifs rappellent que

---

1. Bien que nous sachions que dépeindre, du latin *depingere*, est synonyme de peindre et que dans un sens métaphorique, dépeindre veut dire aussi raconter, représenter ou évoquer.

2. Petit Robert, édition 1993.

ces deux concepts sont liés, se succèdent mutuellement et qu'il n'y en aura jamais un qui pourra exister sans l'autre. En Inde, Brahma est un dieu constructeur pendant que Shiva détruit et que Vishnu, en conservateur, tempère.

Diverses traditions ésotériques empruntent à la biologie l'idée de la mort comme un départ de la vie. Je mentirais si je ne disais pas ici que ces concepts vagues de religions lointaines ont figuré par analogie dans les réflexions sur la manière dont j'abordais la peinture. Même la tradition judéo-chrétienne alimente une réflexion contradictoire qui s'éloigne la version manichéenne simpliste du bien et du mal. En peinture, comme en art, ces concepts ne sont pas opératoires car ils correspondent à un jugement a priori.

### **1.4.1 La stratégie de l'échec**

Des années plus tard, j'ai lu par hasard un article de *Courrier International* dans lequel on parlait des « chercheurs malchanceux qui suivent des fausses pistes scientifiques. Le plus souvent, leurs “non-résultats” restent confidentiels. La communauté scientifique gagnerait pourtant à les voir diffusés<sup>1</sup> », mais ces recherches non positives restent inédites au grand dam de la communauté scientifique.

L'article constatait le mépris de la science, poussée par l'économie, envers les recherches infructueuses... les recherches que l'on appelle « négatives ». L'action de chercher n'implique pas obligatoirement « l'action de trouver », alors que trouver implique d'une certaine façon l'état d'esprit de la recherche<sup>2</sup>.

Mon travail s'est construit en partie sur l'idée, certainement romantique, de l'échec, d'une recherche à jamais négative. Faire de la peinture et ne pas faire des tableaux énonçait déjà une subtile différence entre la peinture comme matériau et la peinture comme le résultat du travail du peintre. Faire de la peinture et ne pas faire des tableaux implique travailler avec les outils et les méthodes du peintre loin des résultats plus au moins attendus qui auraient pu se produire dans le cadre d'un protocole conventionnel du peintre qui peint des tableaux. Mais paradoxalement, c'était parce que je tentais toujours et encore des résultats positifs à l'intérieur du tableau qu'autour de cette activité se sont produits des dommages collatéraux<sup>3</sup>.

---

1. « Les “fausses pistes” de la recherche méritent aussi leur revue scientifique », *Courrier international* n° 653, mai 2003.

2. À ce sujet j'ai publié un article intitulé « De la recherche négative », dans *Eureka, le moment de l'invention – un dialogue entre art et science*. Sous la direction d'Ivan Toulouse et Daniel Danétis, Paris, L'Harmattan. 2008, p. 281.

3. J'emploie ici volontairement cet euphémisme qui désigne, dans l'argot militaire, les victimes civiles ou alliées ainsi que les dommages causés à leurs installations de façon accidentelle, lors d'opérations en temps de guerre. D'une certaine manière, nous pourrions assimiler le processus de création à un conflit, dans lequel se produisent souvent des dégâts hors de la zone ciblée.

La découverte des flaques se fit en deux temps. Dans un premier temps par hasard, dans le désœuvrement, en regardant par terre, et en ressentant une fascination toute nouvelle pour cette peinture échouée. De cette époque datent les premières photographies prises comme des constats. Mais des constats de quoi ? C'est difficile à dire car l'intelligence est en veille dans de tels moments et l'on fonctionne plus par intuition que rationnellement. En regardant maintenant la photographie de mes chaussures de travail, je pense aux peintures de camouflage. Un effet de continuité entre fond et forme. Pas de rupture. Pas de simulation ou de dissimulation, mais une conséquence des dommages collatéraux de la peinture. S'habiller *ad hoc* avec souvent de vieux vêtements est le rituel quotidien du peintre avant de commencer à travailler. Comme le médecin a sa blouse blanche ou le militaire son uniforme et même si « l'habit ne fait pas le moine », le peintre, avant de travailler, s'habille en peintre<sup>1</sup>.



Vue. MAM.

Cela étant, il s'établit entre les vêtements du peintre et sa peinture un effet de mimétisme qui fait que, à un moment, à l'intérieur de l'atelier, règne une sorte d'atmosphère colorée entièrement cohérente. Alors, la peinture au tableau ne vaut pas plus que la peinture au sol ou la peinture sur mes vêtements. La hiérarchie qui fait que la peinture sur le tableau vaille plus que la peinture au sol, ne fonctionne plus.

Aussi, quand j'ai commencé à photographier autre chose que des œuvres, la volonté était plus de retenir des événements ou de prendre des notes pour m'en souvenir<sup>2</sup>. Je

1. Une lecture du proverbe « l'habit ne fait pas le moine » prend, dans les conseils de Don Quichotte à Sancho Panza, une tournure différente car l'habit rend le moine vraisemblable : *"No andes, Sancho, desceñido y flojo, que el vestido descompuesto da el ánimo desmalazado"*. Sancho, ne te montre pas mou et mal habillé, qu'une mauvaise tenue conduit à une mauvaise attitude. T.A.

2. On retrouvera la même volonté dans les images photographiques d'Olivier Soulerin que lui-même définit

prenais en photo les flaques qui se produisaient à l'atelier, mais aussi dehors. Ce qui est émouvant dans la découverte, c'est le moment de la révélation. Tout est comme avant et tout d'un coup, rien n'est pareil. Une logique se déclenche qui contourne la pensée logique et nous amène malgré nous, loin des sentiers battus.



Vue. MAM.

Il m'a fallu du temps pour voir ce qui, rétrospectivement, semble une évidence. Lacan appelait « imbécillité réaliste<sup>1</sup> » celle des policiers chargés de retrouver *La lettre volée* du conte d'Edgar Allan Poe<sup>2</sup>, déployant tout un arsenal de moyens sans voir ce qui aurait dû leur crever les yeux.

Moi-même, j'avais travaillé des années durant à la poursuite d'une peinture à l'intérieur du tableau, je comptais pour cela sur une certaine expérience, je connaissais les règles, je connaissais l'histoire de la peinture, j'avais un savoir-faire, mais je cherchais sans trouver. Et pourtant *La lettre volée*, la peinture que je cherchais, était là, sous mes pieds, autour de moi...

Il aurait « simplement » fallu renoncer à une position de savoir et de maîtrise, accepter de rentrer dans le jeu de l'inconnu sans tomber dans les pièges du jugement.

Comme pour illustrer le journal intime de mes échecs, je photographiais l'atelier avec le dernier tableau en cours et avec lui le champ de bataille de pots ouverts, d'outils maculés et les flaques de couleurs liquides qui parcouraient le sol.

---

comme des notes ou des croquis que l'on emprunte sur le vif. Voir *Un point d'ancrage, une articulation*, dans *Les autres œuvres*, Montreuil, Éditions du provisoire, 2010.

1. Jacques Lacan, *Le séminaire sur la lettre volée. Les Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

2. Rappelons que dans cette nouvelle, le détective Auguste Dupin est informé par le préfet de police de Paris qu'une lettre de la plus haute importance a été volée dans le boudoir royal. Malgré des fouilles extrêmement minutieuses effectuées au domicile du voleur, la lettre reste introuvable. Quelques semaines plus tard, Dupin restitue la lettre au préfet. Il explique alors au narrateur comment la lettre tant recherchée se trouvait dans le bureau, à la vue de tous. Si elle n'attirait pas l'attention c'est qu'elle semblait sans valeur, ordinaire...

Progressivement, un intérêt tout particulier commençait à se dessiner autour de ces photos d'atelier. Je connaissais *Élevage de poussière* de Duchamp et Man Ray. J'avais vu la série photographique de *Glue Pour* de Robert Smithson ainsi que les images de pourriture *Untitled* de Cindy Sherman. Des concepts comme entropie et horizontalité avaient été évoqués lors de l'exposition *L'informe*<sup>1</sup>. Je photographiais explicitement le « hors-champ » du tableau. Ces photographies étaient une sorte de *making-of* du travail à l'atelier. En même temps, dans la rue et partout ailleurs, je prenais en photo des coulées, des rigoles sur les trottoirs, des flaques, des taches. Comme si l'univers clos de l'atelier s'était tout à coup ouvert au monde et que le monde était devenu mon atelier. Je peux dire « errer », et commettre des « erreurs », se tromper – je confonds volontairement ces deux termes – car photographier les erreurs était devenu comme le terme errer lui-même par confusion, un égarement, un éloignement de « la vérité », une déambulation, une flânerie. On réalise, comme le rappelle Aistolf, le sens étymologique d'errer – aller çà et là, marcher à l'aventure. Vu de façon péjorative, on retrouve le sens d'incertitude, d'ignorance, voire d'hérésie. Mais « comment ne pas errer quand l'on ne connaît pas déjà le chemin ? Si quelqu'un nous le désigne, nous pouvons bien sûr éviter grâce à lui l'errance temporaire, mais nous savons bien que la première fois que nous serons seul, nous n'éviterons pas d'avoir à nous approprier, en première personne, ce qui faisait jusque-là l'objet du guidage<sup>2</sup> ».

Le sentiment d'errance était une constante dans ces premières années. Sentiment profond de perte que je noyais dans le travail au quotidien. La plupart des travaux que j'ai réalisés à cette époque ont disparu. Il me reste néanmoins, les images qui témoignent d'un questionnement précis à un moment donné<sup>3</sup>.

Je prends comme exemple *Manera*, une œuvre aujourd'hui disparue, qui fut l'objet de maintes mises en espace et qui fut exposée à *De singuliers débordements*, une exposition réunissant des peintres « hors bords<sup>4</sup> ». Me voir ainsi exposer côte à

1. *L'informe, mode d'emploi*. Exposition de Y. Bois et R. Krauss, Paris, Centre Pompidou. 1996.

Cette exposition ainsi que son catalogue ont été une révélation au moment où je me posais des questions sur le bien-fondé de mes travaux. Les notions d'horizontalité comme d'entropie seront traitées plus largement dans un autre chapitre.

2. ASTOLFI Jean-Pierre, *L'erreur, un outil pour enseigner*, ESF éditeur, 2009, p. 20.

3. Comme Roland Barthes, je sens à la vue de ces images l'évocation du souvenir de cette œuvre qui n'existe plus, mais aussi de mon atelier de Pantin et du temps qui passe. Et comme pour lui, le référent devient *Spectrum* avec ce que ce mot comporte de retour du mort.

4. Je reprends cette expression du titre de l'exposition *De singuliers débordements*. Commissaire Olivier Grasser. Amiens, 2002. Avec Art & Langage, Erwan Ballan, Martin Barré, Cécile Bart, François Baudevin, Étienne Bossut, Martin Bourdanove, Marian Breedveld, Claude Briand Picard, Stéphane Couturier, Christophe Cuzin, Dominique Dehais, Noël Dolla, Helmut Dörner, Dominique Figarella, Bernard Frize, Peter Halley, James Hyde, Remy Hysbergue, François Morellet, Antoine Perrot, Bernard Pifaretti, Georges Rousse, Cédric Tessière, David Tramlett, Felici Varini, Peter Wüthrich et moi-même. Catalogue de l'exposition. Maison de la Culture d'Amiens, 2002.

côte des artistes prestigieux, me fit prendre conscience d'une sorte d'appartenance à quelque chose qui, sans être un mouvement, pouvait se définir comme un courant de la peinture. Olivier Grasser, son commissaire, explique dans l'introduction du catalogue que son propos était « de porter attention à ce qui s'affirme comme des processus de régénération de la peinture, au-delà de la déconstruction moderniste, au-delà de l'enfermement et de la vacuité formalistes, au-delà de la simulation et de la citation postmodernistes<sup>1</sup> ».



Mises en espace de *Manera*. Pantin, 2002.

*Manera* fait partie d'une série de pièces réalisées entre 2001 et 2003 qui ont comme dénominateur commun l'idée de faire la différence entre l'acte de peindre et celui de couvrir de peinture. L'idée m'était venue en récupérant les fonds de pots de peinture acrylique qui se détachaient avec une relative facilité une fois secs. Bernard Frize déjà avait couvert des tableaux avec des fonds de pot de peinture glycéro dans la série des *Suite seconde* en 1980<sup>2</sup>. J'ai commencé à couvrir ainsi des objets et non pas des tableaux comme Frize.

1. GRASSER Olivier, *De singuliers débordements*, catalogue de l'exposition, Amiens, Maison de la Culture, 2002.

2. « Il s'agit de prélever les pellicules de peinture sèche à la surface de pots laissés ouverts et de les coller à même la toile de façon à la recouvrir entièrement. Plus de pinceau, plus de peinture ; la peinture offre sa peau, les pots leur forme, et l'artiste ne s'autorise que le seul agencement de ces "formes de peinture" sur la toile. Tableaux presque ready-made, ils signent l'effacement "presque" total du peintre devant une peinture qui s'auto-génère [...] » TOSATTO Guy, *Size Matters*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 8.

Au début, j'ai pris les fonds des pots qui s'étaient formés naturellement. Mais rapidement, je me suis retrouvé sans pots usagés. Cette situation m'avait conduit à créer des fonds de pot artificiels et plus tard encore, des peaux de peinture en peignant à l'acrylique sur des surfaces plastiques pour ensuite récupérer un ensemble de couches colorées devenues peinture sans support.

Dans le cas de *Manera*, l'idée était de placer cette couche colorée autour de modules en barre de fer de section circulaire qui avaient un semblant d'utilité. Je continuais à parler de peinture mais un objet de cette nature était difficile à classer... et c'est cela qui était intéressant.

Pour aller plus loin dans une conception autre de la peinture, je voulais tester la valeur de *Manera* dans d'autres situations que l'exposition. Je la plaçais à des endroits différents pour mettre à l'épreuve, d'une certaine façon, sa capacité à « être » ailleurs.



*Manera*, Pantin, 2012.

Je ne me suis jamais vraiment préoccupé de la qualité photographique de mes images. Cela signifiait, comme André Rouillé le signale, « [...] que le travail artistique se situait ailleurs que dans les clichés présentés... En tant qu'outil et vecteur, la photographie était donc utilisée sans être spécialement travaillée : le traitement pauvre des épreuves équivalait à un refus du savoir-faire photographique<sup>1</sup> ».

Vadrouiller avec l'appareil photo et enregistrer les clins d'œil que le monde extérieur nous envoie est aujourd'hui une activité commune aux peintres qui ne se déclarent pas pour autant photographes. Je pense évidemment à la pratique photographique assez connue de Gerhard Richter, mais aussi à celle, moins connue, de Miquel Mont ou de Gilgian Gelzer que j'aurai l'opportunité de développer postérieurement.

---

1. ROUILLÉ André, *La photographie*, Gallimard, 2005, p. 436.

Les images photographiques de Gerhard Richter concernent des villes, des paysages, la famille, mais aussi des coupures de journaux, des chartes de couleurs et des publicités. Tout cela constitue l'Atlas de Richter, ce matériel scrupuleusement amassé qui lui sert d'inspiration pour réaliser ses œuvres. Ces images nous laissent comprendre son travail comme un *work in progress* et, surtout, le rôle important de la photographie dans ce processus. Il permet aussi de suivre année après année et, au fil des images collectionnées, les problématiques et les sujets qui se retrouveront dans la production de ses toiles.

Richter a commencé son Atlas dès le début de sa carrière de peintre, dans les années 1960. En 1972, il monta une première exposition de cet atlas qui comportait à l'époque 315 images. Le livre publié en 2006 présente un atlas de plus de 783 feuilles avec en moyenne 8 images par feuille, soit plus de 6 000 images au total ! Si cet atlas peut servir à comprendre la logique du peintre et la genèse de ses toiles, il est aussi une œuvre d'art en soi. Richter prend bien soin de sélectionner chaque image et de justifier sa juxtaposition à une autre lors de leur montage final dans de grands cadres en bois qui nous font penser inévitablement aux planches avec les images en noir et blanc de l'*Atlas mnemosyne* de Aby Warburg. Au moment d'exposer, le lieu d'exposition de chaque cadre est minutieusement choisi, tout comme la succession des cadres. Richter ne laisse rien au hasard, ou très peu.



*Atlas*, Sheet 5, Gerhard Richter, 1962.  
<http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/>

*Atlas* se dessine comme une archive qui mêle la petite et la grande histoire. Des photographies faites et choisies selon des critères qui lui sont propres et où la dimension éclectique, voire universelle du travail photographique de Richter contraste

avec la modestie des moyens mis en œuvre. C'est probablement avec cette même modestie que Miquel Mont constitue ses carnets photographiques où la peinture est abordée sur un plan métaphorique. Comme le signale Tristan Trémau, «il pointe ainsi par ces allers retours entre peinture et photographie, les exils de la peinture en dehors d'elle-même<sup>1</sup>... »

Les images de Miquel Mont et de Gilguian Gelzer, sur lesquelles je reviendrai, sont, comme dans le cas de Richter, des photographies faites par leurs soins comme des images importées de la presse ou d'ailleurs. Le sens de l'image comme une matière.

Gilguian Gelzer présente des photographies *sans titre* de paysages où les formes et les couleurs rappellent vaguement ses tableaux « abstraits ». Lui-même est convaincu qu'il existe bien un lien entre les deux. Il explique qu'il fait une photo quand un lieu ou un moment l'ont fait douter de la réalité : « Je suis déséquilibré et plus que le motif lui-même, c'est ce déséquilibre que je photographie<sup>2</sup>. »

La pratique photographique est aujourd'hui associée à mon propre travail. Elle est également un outil pour parvenir à représenter des idées. D'après François Soulages, « la photographie n'est pas la restitution de l'objet-monde, mais la production d'images qui interprètent quelques phénomènes visibles et photographiables d'un monde particulier existant dans un espace et dans une histoire donnés<sup>3</sup> ». L'appareil photographique, machine à regarder par excellence, me sert à voir et à vérifier mon regard. En ce sens, la photographie fait partie de l'obsession plus large que nous avons de nous représenter le monde. Un arrêt sur image, arraché au flux continu du temps.



*Manera*, MAM. Peinture acrylique sur tube métal, 2002.  
*De singuliers débordements*. Amiens. 2002. Au fond à gauche *Fait à juste titre*, 1995, de Dominique Figarella, et à droite *Enfer, ciel terre & autres choses semblables*, 2000, d'Erwan Ballan.

1. TRÉMEAU Tristan, Miquel Mont, catalogue *Penser en peinture*. Roma Publications, 2004.
2. Extrait de l'entretien avec Olivier Kaepelin. « Les Cahiers 2005 » n° 1. Le 10neuf. Montbéliard.
3. SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Nathan, 1998, p. 26.

Ce qui est intéressant pour ce qui nous concerne, c'est la façon dont j'ai pris des photos de tout ce qui à ce sujet me semblait suspect d'avoir du sens. Le travail photographique a commencé d'abord comme l'enregistrement fastidieux des œuvres et puis, peu à peu, sur l'enregistrement de leur être-là, des murs et des sols, des ombres projetées et du mobilier adjacent, de leur périphérie. J'ai commencé à prendre en compte tout et, inévitablement, la photographie a « dévié » vers un « à-côté » de l'œuvre.

« Non pas art minimal, mais minimum d'art », comme disait Jean-Claude Moineau dans un recueil de ses articles. Un de ces articles particulièrement intéressants apparus dans *L'art dans l'indifférence de l'art*, intitulé « Le peu d'art », Moineau dit : « Assez d'art ! trop c'est trop. Peu c'est assez. L'adage selon lequel le plus peut le moins a entièrement faux : le moins peut ce que le plus ne peut pas, telle l'inquiétante familiarité freudienne, à la surface du banal, qui peut se révéler autrement plus inquiétante et insolite que le fantastique le plus débridé. [...] "un peu" se dit aussi "un soupçon". Dans le peu d'art, l'art se soupçonne, l'art soupçonne l'art de totalitarisme<sup>1</sup>. »

Au refus du tableau avait succédé un intérêt croissant pour les formes discrètes de la peinture comme les gouttes, les flaques ou mes vêtements de travail. La caméra photographique enregistrait ces dérapages de la peinture comme des phénomènes périphériques au tableau jusqu'au moment où il m'est apparu que ces « peu de peinture » avaient dans leur ADN une quantité suffisante d'informations qui rendait la peinture des tableaux trop bavarde. « Peu » de peinture était donc « assez ». Depuis, le travail à l'atelier se faisait toujours dans l'observance d'une sorte d'économie que je voulais contrecarrer par l'observation des phénomènes « sans importance » ou évidents.

Avec une formation en linguistique, en philosophie, en mathématiques et en musique, le regard de Moineau sur l'art est à la fois prospectif et critique. Son activité à l'intérieur de la communauté artistique se veut volontairement discrète tout en n'en relevant pas moins, à sa façon, d'une sorte d'observation participante. J'ai assisté à ses cours à Paris VIII au début des années 2000, et c'est sans doute dans cet esprit que mes images autour de la peinture ont commencé à se révéler comme étant symptomatiques d'autre chose : un goût certainement romantique pour l'échec de mes tableaux et une prise de position bartlebienne<sup>2</sup> qui me vaccinait contre la tentation d'exercer la peinture de manière héroïque en la remplaçant par une discrète procrastination.

---

1. MOINEAU Jean-Claude, *L'art dans l'indifférence de l'art*, Paris, PPT éditions, 2001, p. 136.

2. Bartleby est le scribe créé par Herman Melville qui travaille à Wall Street. Un boulot insignifiant, adapté à son apparence. Il recopie des textes discrètement, il ne tient pas à se faire repérer, le silence est son bonheur. Mais, peu à peu, voilà que son attitude change. Il commence à refuser de travailler. Ce n'est pas qu'il se rebelle contre son patron, qu'il se fait subversif ou vindicatif, non, cela demanderait de l'envergure, de la

Le concept « peu d'art » de Jean-Claude Moineau, bien qu'élaboré dans le contexte de l'œuvre de Boris Achour et de ses *Actions-peu*<sup>1</sup>, trouve un sens dans les images inévitablement amateur que je prends à l'atelier.



Boris Achour, *Action-peu*, 1993-1997.



Boris Achour, *Action-peu*, 1993-1997.

Boris Achour débute sa carrière au début des années 1990 avec ses *Actions-peu*, une série de huit séquences de courte durée, pendant lesquelles il filme ses interventions dans l'espace de la ville. Il utilise un élément du mobilier urbain, auquel il fait subir une modification, par ajout d'un matériau inhabituel ou par la perturbation d'un équilibre établi. L'action réalisée se distingue par sa brièveté et son caractère éphémère : sitôt

---

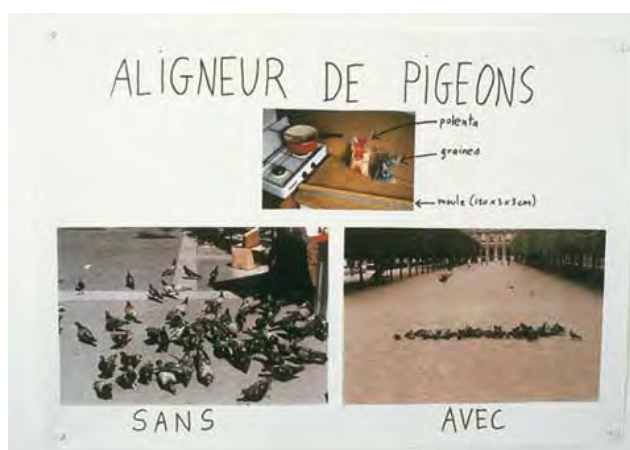
grandeur, toutes choses dont Bartleby est terriblement dépourvu. Il se contente de refuser, doucement, les tâches qu'on lui propose. « Je préférerais ne pas », répond-il candide ment quand on lui demande d'effectuer un travail, et il repart vaquer à ses non-occupations, les yeux dans le vague, le pas lourd. Il s'assoit à son bureau, rumine doucement, béat de ne rien faire, digérant le vide. Enrique Vilamatas dans *Bartleby et compagnie*, reprend comme exemple le personnage de Herman Melville pour essayer de cerner les causes qui font que, au long de l'histoire, certains artistes cessent de créer.

1. *Actions-peu*. 1993-1997. Les *Actions-peu* de Boris Achour sont des interventions anonymes et éphémères réalisées dans l'espace public avec des éléments trouvés sur place. Les premières ont été photographiées et présentées sous forme de diaporama. À partir de 1995, elles ont été filmées en vidéo.

faite, sitôt enregistrée. La vidéo est l'outil le plus approprié pour rendre compte de l'action, dont le résultat final disparaît.

Sa première exposition solo se déroule en 1997 à la galerie Chez Valentin, à Paris. Son travail est déjà porteur d'une réflexion sur le rôle de l'art dans la société. L'œuvre de Boris Achour, de ses performances à ses plus récentes sculptures, vidéos et installations, s'emploie à dénoncer les habitudes sociales et convenues du spectateur. En jouant sur ses attentes et sur sa déception, il met en exergue les structures figées d'un imaginaire qu'il pense « formaté ».

Procédant par inversion d'énoncés, sa démarche se veut être une « guérilla douce » qui, en bouleversant notre perception ordinaire des choses, ouvre avec humour le monde au champ infini du possible. J'ai connu Boris Achour et son travail en 1997. Son *Aligneur de pigeons* était un exemple d'ingéniosité et d'humour rafraîchissant. L'œuvre montrait une photocopie avec trois images à la manière d'un mode d'emploi fait maison. L'absurdité du but contrastait avec la réflexion processuelle du plan : une tentative d'ordre parmi les pigeons d'un parc à l'heure du repas.



Boris Achour, *Aligneur de pigeons*, 1996. Photocopie couleur A-3, tirage illimité.

Cette œuvre et d'autres, comme les *Actions-peu*, qui correspondent aux premiers travaux de Boris Achour, ont eu pour moi un effet révélateur. Je retrouvais dans ces images un registre nouveau qui pouvait très bien s'appliquer à une critique de la peinture dans un ton différent de celui, programmatique, de *Support-surfaces* ou de *BMPT*. « Encore “peu” est-il un concept vague s'il en est (cependant que le fait que l'on puisse dire que quelque chose est seulement “un peu artistique” contribue à faire de l'art lui-même un concept vague). Où commence et où finit le peu ? (où commence et où finit l'art ?) À partir de quand le peu risque-t-il de faire beaucoup, tel l'acteur qui, à force de jouer neutre, de voix blanche, d'économie de moyens, finit par “en faire” trop dans le jeu neutre, dans le degré zéro<sup>1</sup>. »

1. MOINEAU Jean-Claude, *op. cit.*

Il existe de fait une certaine filiation entre mes premières images de ce que j'avais appelé comme une plaisanterie *MAM de la ville*<sup>1</sup> sur des observations de phénomènes plastiques liés à la peinture près de mes expériences hors tableau qui avaient lieu dans les rues et le métro de Paris.



*MAM de la ville*. MAM, 1999. Meccanica delle Meraviglie, Castello d'Iseo, Italie, 2008.

J'avais aussi en mémoire les images que Gabriel Orozco avait réalisées au hasard de ses voyages : la trace de l'haleine mate sur le vernis noir brillant d'un piano à queue (*Aliento sobre piano*, 1993), la bouée à l'intérieur d'une montre (*Reloj húmedo*, 1993), des oranges sur les étagères vides d'un marché de rue après la fermeture (*Turista maluco*, 1991), une boîte à chaussures vide (*Caja de zapatos vacia*, 1993) ou encore les traces d'un vélo qui entre et sort d'une flaque d'eau en faisant des cercles (*La extension del reflejo*, 1992). Toutes ces images avaient en commun le fait de fonctionner comme des documents des actions de l'artiste ou bien des captations de détails révélateurs.



Gabriel Orozco, *Caja de zapatos vacia*, 1993.

---

1. MAM, *Still lifes*. Catalogue de l'exposition, Paris, Galerie éof, 1999.  
*MAM de la ville* est un clin d'œil au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Dans les deux cas, il s'agissait, comme dit Nicolas Bourriaud, de « fixer sur la pellicule d'éphémères montages : froissements d'un sac de couchage, détritrus mis en forme par on ne sait qui, furtives constructions, fragiles et aléatoires<sup>1</sup> ». Leurs actions de l'ordre du banal dans l'espace public expriment un sentiment poétique modeste. Des déplacements ou des modifications subtiles de l'environnement quotidien comme *Ball Photographs* du Britannique David Spero qui met en scène des balles en caoutchouc de couleurs différentes sur un décor urbain.



David Spero, *Lafayette Street*, New York, 2003.

S'agissait-il d'un hasard ou bien ces images et ces artistes avaient-ils des choses en commun? Charlotte Cotton dédie un chapitre de son livre *La photographie dans l'art contemporain* à une pratique photographique du banal. Le titre de ce chapitre « À la fois quelque chose et rien » suggère le fait que des objets comme des situations en apparence sans intérêt deviennent, par l'action de l'artiste, de véritables sujets photographiques.

« Depuis le milieu des années 1960, ce que j'appellerais le “conceptualisme ludique” de la photographie de natures mortes a suivi une évolution parallèle à celle de la sculpture post-minimaliste. Les photographes ont cherché à faire de l'art à partir du matériau même de la vie quotidienne, en brisant les frontières entre leur studio, les galeries d'art et le monde extérieur. Ils ont voulu par ailleurs créer des œuvres dans lesquelles leur compétence technique ne serait pas mise en avant. Devant ces photographies, le spectateur n'est pas donc amené à réagir de la même manière que devant les chefs-d'œuvre d'une grande virtuosité qui ont marqué l'histoire de la nature morte<sup>2</sup>. »

1. BOURRIAUD Nicolas, « La diagonale du cavalier » dans *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui?*, *Beaux-Arts magazine*, Numéro spécial, 1999, p. 176.

2. COTTON Charlotte, *La photographie dans l'art contemporain*, Paris, Éditions Thames & Hudson, 2005, p. 116.

Une des œuvres qui illustre ses propos est *Quiet Afternoon* des artistes suisses Peter Fischli et David Weiss : l'équilibre instable d'une courgette posée sur une carotte posée sur une râpe à parmesan ; l'ensemble posé sur une nappe avec encore des miettes. Cette sculpture renvoie aux activités manuelles de fins de repas interminables ou les invités modèlent la mie du pain ou jouent avec les bouchons de liège.



Peter Fischli et David Weiss, *Quiet Afternoon*, 1984-1985.

*Quiet Afternoon* est une sculpture domestique et éphémère qui peut se percevoir aussi comme une prolongation des vanités du XVII<sup>e</sup> siècle. La fragilité de son équilibre est une analogie de notre propre fragilité, comme la bougie consumée et la pendule de table nous rappellent notre propre caducité dans les tableaux de *vanités*. En Espagne, on attribue au mot *bodegón* un sens général qui se rapproche de celui qui est donné à la *nature morte* française, au *Still life* anglais et à la *Vanitas* des anciens Pays-Bas. À l'origine, le terme désignait uniquement les tableaux représentant la cuisine ou des fruits et des légumes comme de scènes de table : gibier mort, poissons, gâteaux, accompagnés de vaisselle et parfois de personnages tels que marchands et cuisiniers. Ainsi, l'image innocente de Fischli et Weiss, comme d'autres images faussement banales, sont en réalité des représentations contemporaines de la condition humaine.

Ces pratiques photographiques engendrent un nouveau type de dynamique conceptuelle qui est au fond identique à celle qui agissait déjà sous les ready-mades de Marcel Duchamp, au début du XX<sup>e</sup> siècle... une sorte de logique déconcertante avec une incroyable économie de moyens.

C'est aussi dans une logique « pauvre » que je commence à m'intéresser aux résidus comme à toutes les traces laissées par l'action de peindre. La photographie me sert à enregistrer cette part de non-dit du travail du peintre. Je n'ajoute rien, la peinture est déjà faite ou ready-made, si vous voulez. Évidemment, dans un autre registre que celui de Marcel Duchamp pour qui « le choix de ces ready-mades ne fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence visuelle, assortie au même moment à une absence totale de bon ou de mauvais goût... en fait une anesthésie complète<sup>1</sup> ».

Mon parti pris concernant « l'indifférence visuelle » de Duchamp consistait à regarder pareillement les œuvres en train de se faire et les flaques qui se formaient au sol ou les gouttes de peinture qui tombaient à côté. Une indifférence entre ce qui serait de l'art et ce qui serait du non-art, entre ce qui encadre et ce qui est encadré. Non pas une « anesthésie » qui, dans un sens étymologique, voudrait dire une suppression de la faculté de percevoir par les sens, mais une faculté de percevoir par les sens qui ne porterait pas de jugement et qui serait capable de voir de la grandeur dans du petit, de la beauté dans les déchets, du succès dans le ratage et de la logique dans le hasard.

Regarder devient alors une activité cruciale et révélatrice. La photographie dans ce contexte est une manière d'attraper ces instants de lucidité fugitive. À l'atelier comme dans la rue, le monde s'offre à mes yeux comme un texte codé qui demande à être déchiffré.



MAM, *Vanité*. Tirage papier torchon, 100 x 70, 2000.

Ce que je vois se trouve à un moment dans le viseur de l'appareil photo. Je suis moi-même surpris des images que je produis, car au moment de la capture, le regard

---

1. Bref exposé de Duchamp au musée d'Art moderne de New York au cours d'un colloque organisée le 19 avril 1961. DUCHAMP Marcel, *Duchamp du Signe*, À propos des « Ready-mades », Paris, Champs Flammarion, 1994, p. 191.

est souvent vagabond, inconscient. Le regard esthétique – encore une fois dans le sens étymologique du terme –, est une perception purement sensuelle du monde.

C'est seulement après, dans le temps qui sépare la capture de l'image par l'appareil et l'image constituée en forme de tirage, que celle-ci me parle dans des termes autres. C'est là que se matérialise une certaine idée que je me fais de la peinture et la réalité du travail de peintre.



Série *Vues*, MAM, 2007.

Photographier la peinture me procure une distance, une certaine objectivité. Entre le regard à l'œil nu et le regard par viseur interposé, le phénomène du cadre concentre le regard, isole le sujet du contexte et le rend intéressant. Quand on regarde à travers une fenêtre, que ce soit un écran ou le viseur d'un appareil, la réalité regardée se place nettement d'un côté et nous, observateurs, de l'autre. L'écran est une interface entre nous et le monde. Bien avant que l'informatique redéfinisse en se l'appropriant la notion d'interface, celle-ci trouvait déjà une définition dans le champ de la physique, de la chimie ou de la géographie. Une interface est la couche limite entre deux éléments par laquelle ont lieu des échanges et des interactions. Dans ce sens, nous pourrions voir l'ensemble des images comme des interfaces entre nous et le monde. De la même manière que le viseur au moment de la prise de vue est une interface, l'image devenue objet peut devenir un « lieu » d'échange et d'interaction.

Je vois des nuances dans l'image photographique que je ne vois pas dans la réalité... une sorte d'effet *Blow up*<sup>1</sup> ou de perversité contemporaine qui nous rend plus sensibles

---

1. Dans le film *Blow-up*, d'Antonioni, le protagoniste, un photographe de mode, fait des photographies dans un parc. Après le développement du film, il réalise par agrandissements successifs (*blow up* signifie « agran-

aux images des choses qu'aux choses elles-mêmes. L'exercice de la photographie tient à l'accumulation d'indices, de choses, de phénomènes ou de situations qui attire mon attention. Je ne saurais pas dire à quel moment se déclenche la réflexion, la question est secondaire...

Une de ces images, prise dans un supermarché, montre une bouteille de vin qui vient de se fracasser contre le sol. Le liquide rouge se répand par terre et quelqu'un essaie de l'enjamber. Peut-être ai-je trouvé là une similitude non pas avec la peinture de Pollock mais avec les images de Hans Namuth de Pollock en train de faire des *drippings*. Il s'agit de la distance entre le moment où je fais l'image et le moment où l'image se montre à moi en tant qu'image, loin de la réalité qui est à son origine. Le temps est aussi une distance qui donne de la perspective à la vision. C'est à ce moment que la différence entre les choses et l'image des choses devient réelle. J'emploierais probablement très mal le terme de « familière étrangeté » pour décrire le sentiment de voir ce que l'on connaît et de le percevoir paradoxalement comme nouveau. Je ne sais pas si cet effet a un nom, mais il arrive aussi que nous voyions les images de notre enfance avec le même sentiment d'étrangeté. C'est pourtant moi l'enfant avec les cheveux bouclés et des genoux sales. La photographie pourrait avoir une grille de lecture différente qui nous permet, plus que la réalité, d'opérer des rapprochements entre des réalités différentes.



*Jackson Pollock au travail, Hans Namuth, 1950.*

---

dissement» en anglais) qu'il a en fait été le témoin d'un meurtre. Il se rend de nuit sur les lieux et découvre le cadavre que ses photographies lui ont révélé.

Lorsque, en entrant dans ce supermarché de Londres, le client renverse la bouteille de vin et produit une flaque rouge, je sors instinctivement mon appareil photo et je prends l'image que vous voyez, dans laquelle on voit quelqu'un enjamber la flaque.



En tant que touriste, vous savez, comme moi, avec quelle facilité on peut « dégainer » sa caméra, et sur l'instant je n'ai pas fait de rapprochement autre que celui de photographier encore une flaque, comme celles de l'atelier.

C'est seulement après, quand j'ai vu les tirages<sup>1</sup> qu'il m'a semblé percevoir une similitude entre cette image et les images de Namuth.

Le « déjà-vu », ou « paramnésie » (du grec *para*, à côté, et *mnésis*, mémoire), est la sensation d'avoir déjà été témoin ou d'avoir déjà vécu une situation présente, accompagnée d'une sensation d'irréalité, d'étrangeté.

Il s'agirait d'une fausse reconnaissance due à la confusion de la situation présente avec une situation similaire mais non totalement identique du passé, ou à la reconnaissance d'un événement oublié de la conscience.

Une autre anomalie mémorielle est l'« ecmnésie » qui se définit comme l'émergence d'un souvenir passé, vécu de nouveau comme présent. Je me suis demandé, en effet, si ce sentiment qui se rapproche du « déjà-vu » ne cachait pas d'autres implications. L'« inquiétante étrangeté » est la traduction donnée, faute d'équivalent en français, par Marie Bonaparte<sup>2</sup> de l'allemand *unheimlich*, traduit aussi comme « l'inquiétante familiarité » ou « l'étrange familier ». *Heimlich* a plusieurs significations en allemand. C'est d'abord ce qui fait partie de la maison (*häuslich*), de la famille. Cela concerne l'intimité, une situation tranquille et satisfaisante. *Heimlich* est aussi synonyme de dissimulation, de secret, de peu sûr ou même de sacré. La pièce *heimlich* de la maison correspond aux W.-C., un art *heimlich* s'apparente à de la magie. *Un* est un préfixe

---

1. La photographie date de 2002, et nous étions encore, pour la plupart, sous un régime analogique.

2. Personnage passionnant, auteur des premières traductions des ouvrages de Sigmund Freud en France.

antonymique, *Unheimlich* est le contraire de *heimlich*, au sens premier comme au sens second. En 1959, Lacan inventa le mot « extimité ». Cette expression donnait l'idée de quelque chose d'intérieur, appartenant au sujet, et en même temps non reconnu en tant que tel – rendant le sujet mal à l'aise et appréhensif.

Soudain, les « flaques » de l'atelier me sont apparues comme *Unheimlich*. Tantôt magiques, tantôt « dégueulasses ». C'est peut-être cela qui rend le spectateur des *Peintures en forme de flaque de peinture* mal à l'aise. Doit-on les contempler ? Est-il permis de marcher sur elles ?

La flaque de l'atelier est une peinture ready-made. À l'origine, elle apparaît comme la conséquence d'une activité première qui est celle de peindre. Elle est à la peinture ce que les gravats sont à la taille de pierre : un résidu. Dans un chapitre consacré à la logique des matériaux, Florence de Mèredieu parle d'une réinvention de celui-ci « au cours d'une opération qui s'apparente à une transmutation d'ordre alchimique. D'un déchet, on peut faire de l'or. Mais on peut aussi l'entretenir comme déchet. Sublime et dérisoire<sup>1</sup> ». Son ouvrage *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne* est une des références de l'histoire de l'art du <sup>xx</sup>e siècle, car il prend en compte les formes contemporaines de l'art actuel, sous l'angle des techniques et des matériaux les plus divers et les plus incongrus, ceux-ci s'échelonnant du matériel à l'immatériel, entre transparence et opacité, pesanteur et apesanteur, formel et informel, naturel et artificiel. L'originalité des analyses de Florence de Mèredieu réside dans le fait de mettre en avant les rapports quotidiens que la pratique de l'art entretient avec les matériaux et les outils.

La peinture, telle que j'ai pu la concevoir, est le résultat d'un mouvement global qui, vers les années 1990, entend faire exister les matériaux comme matière. Comme le dit Florence de Mèredieu :

« l'art moderne est peut-être essentiellement caractérisé par une liquidation de cette esthétique de la mimesis qui avait largement dominé depuis Platon. De l'usage métaphorique, on est passé à l'utilisation d'une matière réelle. Frigidaire de Lavier, carcasses d'automobiles de César et de Chamberlain, déchets de Tony Cragg, aspirateurs de Koons, etc., il s'agit dans tous les cas de remplacer les signes, les doubles, les simulacres par ce dont ils sont issus. Le modèle supplante ses signes. Il n'est globalement plus question de mimer, de simuler, de réitérer et de redoubler, mais bel et bien de présenter ou d'exposer la chose, la réalité même. Sans détours<sup>2</sup> ».

La peinture devient ainsi un ready-made d'elle-même. Les opérations que je conçois à partir de ce constat constituent mon travail.

---

1. De MEREDIEU Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas culture, 1994, p. 14.

2. *Op. cit.*, p. 386.

Deuxième partie

SANS LES MURS

## 2.1. LA PEINTURE FLUIDE. UNE EXPÉRIENCE INFRUCTUEUSE

*L'échec est le fondement de la réussite.*

LAO-TSEU

*L'expérience est le nom que nous donnons à nos erreurs.*

OSCAR WILDE

Au cours d'un entretien avec Stéphanie Jeanjean<sup>1</sup>, Hans-Ulrich Obrist racontait ses premières expériences dans l'organisation d'expositions. Il devait avoir vingt-trois ans, en 1991, quand il avait organisé sa première exposition intitulée *Ma cuisine* avec l'artiste Christian Boltanski. Cette exposition fut marquante pour les gens de ma génération qui n'avaient alors pas accès aux salles d'exposition des centres d'art. Et pour cause. *Ma cuisine* avait eu lieu dans la cuisine de son appartement, à Saint-Gall, en Suisse. Plus tard, d'autres expositions furent organisées dans des endroits comme une armoire, ou bien dans des chambres d'hôtel.

«C'était la première exposition que j'ai organisée<sup>2</sup>, raconte Obrist. Elle résultait d'un dialogue avec Christian Boltanski, Fischli & Weiss et d'autres artistes qui, à ce moment-là, encourageaient cette option d'organiser des expositions dans un autre contexte que celui du circuit habituel des galeries, des centres d'art et des musées. Évidemment cela n'était pas entièrement nouveau car, dans les années 60 - 70, il y avait déjà eu beaucoup d'initiatives d'artistes dans cette voie. Par contre, dans les années 80 ces options s'étaient un peu perdues. Ainsi cette exposition se présentait, certes, comme une réaction contre les années 80 ; mais elle était surtout l'occasion de répondre à une nécessité, à un besoin que l'on pouvait clairement

---

1. Entretien avec Hans-Ulrich Obrist réalisé par téléphone en avril 1998 et publié sous le titre de *Musées en mouvement*, dans interface. art. pagesperso-orange. fr

2. Y participaient : Christian Boltanski, Peter Fischli & David Weiss, Frédéric Bruly-Bonalloré (un artiste de Côte-d'Ivoire), Richard Wentworth (un artiste anglais), Hans-Peter Feldmann qui avait exposé des œufs en marbre et des plumes dans le frigo, et Paul-Armand Gette qui avait préféré intervenir dans les toilettes plutôt que dans la cuisine.

ressentir dans les discussions avec les artistes. Il s'agissait en fait de remonter cela comme une option possible dans les années 90, comme quelque chose de tout à fait intéressant dans un contexte décalé.

La deuxième chose, qui me paraissait intéressante, était d'avoir une exposition de groupe internationale réunissant sept artistes dans la cuisine de mon appartement d'étudiant. Volontairement, il n'y avait pas eu de publicité autour de cette exposition, ni d'envoi de cartons. On a juste appelé quelques amis et, pendant les trois mois que durait l'exposition, il y a peut-être eu une trentaine ou une quarantaine de visiteurs. L'idée était de ne pas créer un événement-spectacle, mais d'avoir une exposition qui était juste une activité non annoncée dans un lieu. Tout au long des années 90 ce type d'expositions, dans des appartements ou plus largement dans des contextes inhabituels, s'est multiplié ; ceci amenant au danger d'un exotisme du lieu. Lors de l'exposition dans ma cuisine il n'y avait pas eu du tout la volonté de réaliser quelque chose d'exotique ; mais à l'inverse c'était l'idée de se situer vraiment dans ce qu'il y a de plus proche. »

Au printemps de l'année 1994, mon ami et peintre Miquel Mont avec lequel je partageais l'atelier, était propriétaire d'une Peugeot 404 break. Il décida d'utiliser sa voiture comme prétexte à des interventions d'artistes. Je fus ainsi invité à participer au projet *Sept interventions dans la voiture*, avec Daniel Chust, Anne-Marie Cornu, Frédérique Lagny, Marc Petrusa, Jean-Baptiste Décavèle et Miquel Mont lui-même. Il s'agissait aussi de rendre un dernier hommage à sa vieille voiture avant de la mettre en vente. Le projet était séduisant. Nous voulions organiser sept vernissages en pleine rue, tout près des galeries, dans le quartier du Marais à Paris, pour profiter ainsi d'une visibilité dans le milieu de l'art parisien. Modestes prédécesseurs du *PARK (ing) DAY*<sup>1</sup>, nous prenions possession d'une place de parking pour garer la Peugeot 404 qui devenait à chaque fois un lieu d'exposition. Les vernissages autour de la voiture furent des succès de fréquentation.

---

1. Événement mondial ouvert à tous, *PARK (ing) DAY* envahit Paris et les villes le 3<sup>e</sup> week-end de septembre. Citoyens, artistes, activistes... sont invités à s'approprier une place de parking le temps d'une journée en créant de manière temporaire des espaces de verdure ou des lieux de convivialité.



*Couleur fluide.* Peinture liquide et sacs en plastique. *Sept interventions dans une voiture*, Paris, 1994.  
Photo MAM.

Ce projet fut l'opportunité de poser quelques questions fondamentales à mon activité de peintre. Que devient la peinture quand il n'y a pas de murs? Que devient l'image quand il n'y a pas de recul ni de frontalité? Si la définition de la peinture dont j'avais hérité ne pouvait répondre à ces interrogations, alors il fallait définir la peinture autrement. La proposition consistait à utiliser une voiture pour exposer des œuvres. Exposer la peinture en tant que matériau, non pas de la peinture peinte. J'aurais pu remplir l'intérieur de pots de couleurs, conceptuellement la démarche aurait pu tenir, mais j'étais également attaché à un rapport sensible au toucher et à la couleur. La peinture fluide dans des sacs en plastique remplissait pour moi ces deux conditions. J'ai donc constitué un plan horizontal au niveau des fenêtres de la voiture et couvert ce plan avec la peinture fluide. Les fenêtres de la voiture ouvertes, la peinture débordait et on pouvait introduire les mains pour y toucher ou la tête pour voir la lumière refléter la couleur sur le plafond.

J'ai pris des photos de ces ensembles, même des polaroids. Ma surprise était de taille car les images de mon exposition me confirmaient à quel point je n'étais plus dans les paramètres conventionnels de la peinture.



*Sept interventions dans une voiture.* Rues de Paris. Commissaire Miquel Mont, Paris, 1994.  
Photo MAM.

Ici la peinture était devenue une chose... autre chose, au même niveau que les choses qui nous entourent. Elle était abordée à proximité, en biais, la qualité photographique même de mes images n'était plus importante. Car, effectivement, la photographie des tableaux était plus un exercice de rigueur qui visait la reproduction des couleurs et des matières en vue de rester fidèle à un original. La déformation quadrangulaire de la parallaxe était aussi à éviter car nous avions affaire à la reproduction idéale d'un rectangle et celle-ci par un autre rectangle, ce qui reproduisait la vision frontale de la peinture. Une photographie d'un tableau en biais aurait produit un losange et donc une déformation de la frontalité, qui est une des règles induites par le tableau en tant qu'écran.

Le résultat était ambigu. D'un côté, je n'étais pas content de ma prestation – par exemple, il n'y avait pas de rapport entre la couleur fluide et la voiture, ou le lieu où la voiture était garée – et de l'autre, je sentais que devant moi s'ouvrait un champ de possibilités non explorées avec lequel je me sentais largement payé.

L'expérience et les réflexions de cette première tentative m'ont encouragé à poursuivre le travail dans la même direction. J'ai réalisé *Blop*, qui était conçu comme un matelas de peinture pour accueillir la main. Implicitement, je commence à soulever la question du rôle du spectateur vis-à-vis de mon travail. En effet, la seule relation passive et immobile de la contemplation ne me suffit plus. Mon désir se porte déjà vers une volonté d'introduire le spectateur d'une façon active dans la relation avec la peinture que je propose.



*Blop*, 1995. Peinture liquide et sac en plastique.  
Photo MAM.

De façon naturelle, la peinture fluide m'a amené à chercher en permanence le plan horizontal. *Blop* était présenté sur une étagère faite sur mesure et posée sur le mur à hauteur de la main.

Grâce à l'aide économique obtenue lors d'un appel à projets organisé par Chronopost, je conçois un dispositif tactile et chromatique à l'intérieur de l'un des camions de la compagnie postale. Une exposition itinérante est organisée à l'aide de plusieurs camions, chaque camion portant le travail d'un artiste. La caravane de camions s'installe dans l'espace public des villes et ouvre ses portes aux visiteurs pour ensuite aller s'installer ailleurs.

Mon idée était de créer un espace à l'intérieur du camion où l'on peut s'asseoir et percevoir la peinture par sa couleur. La peinture pouvait être ainsi un lieu. L'idée de la peinture comme lieu est restée jusqu'à aujourd'hui mais à l'époque je commençais juste à me poser des questions sur comment considérer ces œuvres et cette nouvelle façon de les percevoir. La photographie était non seulement le moyen de créer des documents pour l'archive, elle me permettait aussi de regarder mon propre travail avec de la distance.



*Couleur Fluide. Les Messagers.*  
Exposition itinérante dans des camions. 3<sup>e</sup> édition Chronopost. Paris, 1999.

S'asseoir autour d'une table pour partager une expérience revient à faire appel à une liturgie du quotidien où l'on retrouve un dispositif familial. Je voulais mettre le spectateur dans une situation telle qu'il pourrait percevoir la peinture dans une configuration autre que le « face-à-face » de la peinture rétinienne.



*Couleur Fluide (détail).* Photo MAM.

En 1998, Nicolas Bourriaud publiait un livre controversé, intitulé *Esthétique relationnelle*. Dans ce livre, l'auteur expliquait son engagement auprès des artistes qui travaillent sur ce qu'on appellera par la suite une esthétique relationnelle, c'est-à-dire une esthétique

de l'interhumain, de la rencontre, de la proximité, comme une sorte de résistance au formatage social<sup>1</sup>.

Dans ces années, les travaux de Rirkrit Tiravanija organisant des repas, ou de Vanessa Beecroff qui habille de femmes avec les mêmes perruques et sous-vêtements, ou encore certaines performances de Philippe Parreno ou Maurizio Cattelan sont connus des amateurs d'art contemporain et font la une des magazines spécialisés. Nicolas Bourriaud, lui-même directeur du flambant « neuf » Palais de Tokyo<sup>2</sup>, met en pratique ses propres théories esthétiques et commence, avec les choix de ses expositions, à montrer « sa » vision de l'art en train de se faire.

J'étais personnellement attaché à la manière dont ces nouveaux artistes exposaient. Il est clair que le statut de l'exposition d'art était en train d'évoluer, notamment à cause du type d'objets qu'elle contenait mais aussi des nouvelles relations avec l'espace, les autres objets et le spectateur. J'avais l'impression que l'ensemble de l'exposition était en soi plus important que les œuvres individuelles. Il s'agissait de la mise en place « d'un modèle cinématographique, non pas en tant que sujet mais en tant que schéma d'action<sup>3</sup> ».

Dans le dernier chapitre de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin s'interroge sur le spectateur de cinéma, qui semble développer un nouveau type de perception envers l'objet artistique. « La réception distraite, qui caractérise de plus en plus profondément tous les domaines de l'art et qui est le symptôme des transformations qui affectent profondément notre perception, trouve dans le cinéma l'instrument propre de son exercice<sup>4</sup>. »

Pour Walter Benjamin, cette nouvelle perception est analogue à celle qui se met en place vis-à-vis de l'architecture.

« [...] il y a deux sortes de réception des architectures : par l'usage et par la perception. Ou pour mieux dire : une réception tactile et une réception optique. On ne peut pas se faire une idée de cette réception si on se la représente selon le modèle du recueillement, attitude qu'adoptent couramment, par exemple, les voyageurs devant des architectures célèbres. Sur le versant tactile, il n'existe pas en effet de pendant à ce qu'est la contemplation sur le plan optique. La réception tactile s'opère moins par les voies de l'attention que par celles de l'habitude. Dans le

---

1. Les thèses de N. Bourriaud s'inspirent de la pensée de Guy Debord et de sa définition de Société du spectacle comme le moment historique où la marchandise est parvenue « à l'occupation totale de la vie sociale », le capital étant arrivé « à un tel degré d'accumulation » qu'il est devenu image.

2. Créé à l'initiative du ministère de la Culture et de la Communication en 1999, le Palais de Tokyo est dirigé par Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans. Réhabilité par les architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal qui font le choix d'une esthétique de chantier, il a été réinventé comme un laboratoire entièrement dédié à la création actuelle. Prospectif, actif, mobile, interdisciplinaire et convivial, ce lieu propose depuis des rencontres entre arts plastiques, design, mode, littérature, musique, danse, vidéo et cinéma.

3. BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998, p. 74.

4. BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans *Sur l'art et la photographie*, Ligugé-Potiers, éditions Carré, Arts & esthétique, 1997, p. 64.

cas de l'architecture, à l'inverse, l'habitude détermine largement même la réception optique. Cette dernière passe elle aussi beaucoup moins par un effort d'attention que par ce que l'on remarque en passant<sup>1</sup> ».

Walter Benjamin prétend que l'architecture développe un mode de réception tactile. Cette manière de sentir le monde se caractérise par une sorte d'inattention. Est-il possible de faire une photographie qui rende compte de cette réception tactile de l'architecture? Pourrions-nous parler de peinture à la place de l'architecture? Il faudrait alors présenter la peinture de façon à ce qu'elle soit perçue autrement que comme un objet visuel.

Ces réflexions, je les avais déjà à l'esprit au moment de produire *Blop*. J'avais pris ces idées au pied de la lettre et commençais à travailler sur des dispositifs haptiques. Pour cela, il faut bien comprendre que la notion d'*aura*, introduite dans *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*, est ce qui caractérise la spécificité de l'œuvre d'art dans la cosmogonie de Walter Benjamin. L'*aura* est définie comme « l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il<sup>2</sup> ». D'après Benjamin, l'idée de l'*aura* participe du sacré et n'est rien d'autre que la formulation de la valeur cultuelle qui correspond à la valeur de l'objet d'art en Occident. Celle-ci est liée au caractère unique de l'original, caractère qui lui confère une forme d'autorité. C'est peut-être cette autorité qui est à l'origine de la distance qui sépare traditionnellement l'œuvre du spectateur. Le lointain est le contraire du proche. Le lointain est par essence l'inapprochable – de fait, l'image qui sert au culte a pour principale qualité d'être inapprochable. La contemplation évoque une activité mystique – San Juan de la Cruz pousse la contemplation jusqu'au concept de nuit obscure (*noche oscura*). Nous pourrions en déduire qu'il existe une volonté inconsciente de rapprocher le lointain, car les dispositifs que les œuvres des artistes contemporains empruntent sont moins enclins à la contemplation qu'à une sorte de perception proche, voire souvent interactive.

Jean-Louis Déotte et Pierre-Damien Huyghe ont travaillé sur plusieurs hypothèses concernant la nature et les différents modes de réception de l'art contemporain où « l'expérience de l'œuvre ne se produit donc pas comme réponse à un rendez-vous dont la modalité serait uniforme et connue d'avance<sup>3</sup> ». Lors des rencontres de Beaulieu en 1997<sup>4</sup>, l'hypothèse d'un certain inachèvement de l'art renoue avec la désormais populaire

---

1. *Op. cit.*, p. 63 et 64.

2. *Op. cit.*, p. 26.

3. DEOTTE Jean-Louis HUYGHE Pierre-Damien, *La réception de l'art contemporain*, dans *Le jeu de l'exposition*, L'Harmattan, 1998, p. 29.

4. Premières Rencontres du Collège des Arts, septembre 1997. Centre d'art contemporain de l'abbaye de Beaulieu-en-Rouergue, dont l'ouvrage sous la direction de Jean Deotte et Pierre-Damien Huyghe est le fruit.

phrase de Duchamp : *Ce sont les regardeurs qui font le tableau*<sup>1</sup>. Cet inachèvement mènerait à l'exposition d'œuvres indécises, incertaines ou problématiques qui produisent par cette caractéristique de la réflexion et du jugement chez le spectateur.

Ainsi commence l'idée de l'exposition comme œuvre. L'exposition, à la fois comme lieu et comme événement, a subi des transformations depuis les années 1960. Les œuvres contemporaines posent la question de leur exposition et travaillent sur les relations entre les œuvres et leur contexte, ce même contexte qui est le lieu de la rencontre entre l'œuvre et le spectateur.

Dans l'opposition faite par Walter Benjamin entre contemplation et distraction, le second terme détermine un tournant en ce qui concerne la réception de l'art. Un grand nombre d'expositions d'art contemporain sont conçues sur un modèle autre que les expositions d'art classique ou moderne. La césure entre ces deux grands genres d'exposition, et donc entre les deux réceptions esthétiques, passe par un modèle où la distraction aurait autant de valeur que la contemplation. Selon cette formule, un amateur d'art contemporain est non seulement quelqu'un d'instruit mais aussi quelqu'un qui s'adonne à une perception inconsciente (non focalisante) des œuvres.

Pourrions-nous dire que le public de l'art contemporain est, de plus en plus, un public distrait? À l'inverse des situations de culte ou de rituel qui subsistent parallèlement, la présentation des œuvres d'art contemporain ne défend pas une mise en scène prestigieuse ou particulièrement extraordinaire. L'espace d'exposition est un espace de jeu. Il se veut – même si la réalité a souvent tendance à démentir ce propos – un art ouvert à tous et pas seulement à une élite cultivée.

Nous pouvons considérer comme W. Benjamin qu'un art cultuel comme la peinture, qui n'était destinée qu'à une minorité jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, a presque brutalement été offerte à tous. C'est avec l'exposition muséale, en fait, que les arts plastiques sont entrés en crise. Là où auparavant il n'y avait pas d'art, au sens strict, mais un objet «de» ou «du» culte, dorénavant, il y a de l'art parce qu'une question est posée. De manière sous-entendue, les artistes contemporains renouent avec la question de l'art et de ses limites en réinventent le dispositif. Il a fallu que l'ancien art cultuel devienne un art d'exposition, pour que la question de ce qui, en lui, avait été cultuel (l'aura) puisse être posée.

À ce sujet, Hans Belting poursuit deux interrogations fondamentales, l'une sur l'histoire des relations des hommes aux images, l'autre sur l'histoire de l'art comme structure de représentation et mise en forme d'un discours spécialisé. D'après lui, les

---

1. DUCHAMP Marcel, entrevue avec Jean Schuster, publiée dans *Le surréalisme, même*, janvier 1955.

images ont joué un rôle fondamental dans la formation d'un système de communication particulier dans les sociétés humaines depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours.

Je me trouve donc à un point où je souhaite une peinture qui ne solliciterait pas tant la fibre optique que l'habitude. Ce mode de sollicitation n'est pas absolument incongru. Walter Benjamin me met sur la piste d'une perception haptique ou tactile.

L'architecture, art ancien parmi les arts, définit l'espace et organise les possibilités de déplacement, filtre une relation avec l'extérieur qui s'établit par la vue, mais aussi par le reste des capteurs dont nous disposons.

J'aborde la ville avec mon corps. Mes jambes mesurent la longueur des portails et la largeur du trottoir. Mon regard projette inconsciemment mon corps sur la façade de la nouvelle gare Saint-Lazare réhabilitée ; il déambule à l'intérieur aménagé en centre commercial et ressent les contours des vitrines ; le poids de mon corps se retrouve avec la masse de la locomotive en tête de quai pendant que ma main compose le billet sur la petite machine qui se trouve juste à côté. Les odeurs de la gare tôt le matin vont du café expresso et des croissants à celui de l'intérieur surchauffé des wagons.

Des sensations multiples qui nous font comprendre que notre corps tout entier est une interface entre nous et le monde ; que sentir le monde est une expérience complexe qui ne se réduit pas à la vision.

Pourtant, dans notre culture, la vue a toujours été considérée comme le plus noble des sens et même la pensée est appréhendée en termes visuels. Depuis les Grecs, il y a toujours eu des textes philosophiques avec des métaphores oculaires, au point que la connaissance est devenue une analogie de la vision claire et la lumière l'équivalent de la vérité. L'invention de la représentation en perspective fait de l'œil le point central du monde perceptif et de la subjectivité. La représentation perspective est devenue une forme symbolique<sup>1</sup> qui non seulement décrit, mais conditionne aussi la perception.

Sans doute, notre culture technologique a-t-elle ordonné et séparé les sens avec encore plus de radicalité. La vue et l'ouïe sont maintenant les sens socialement privilégiés tandis que l'on considère les trois autres comme des vestiges archaïques avec une fonction exclusivement privée. Seulement quelques-unes, comme la délectation olfactive d'un repas ou d'une fragrance, sont légitimées pour accéder à la conscience collective dans notre code de culture axé sur l'œil et hygiénique en excès.

Ainsi, exposer aujourd'hui revient à tenir compte de la manière dont un spectateur prend contact avec les œuvres. En d'autres termes bejaminien : l'exposition d'art contemporain doit tenir compte de la perception distraite comme de la contemplation.

---

1. Comme l'annonce le titre de l'essai d'Erwin Panofsky sur la perspective, très riche en suggestions et idées : *La perspective comme forme symbolique*.

Longtemps, je me suis posé la question d'une exposition à l'insu, ce qui est en soi un oxymoron ou presque. Rappelons qu'«exposer» veut dire «disposer de manière à mettre en vue. Étaler, exhiber, montrer, présenter. Exposer divers objets dans une vitrine, sur une table, mais aussi décrire, énoncer, expliquer, raconter, retracer. Exposer quelque chose veut dire aussi la placer dans la direction de... Disposer, placer, tourner (vers)<sup>1</sup>».

Quoi qu'il en soit, l'hypothèse est fortement posée d'un lien entre un tournant de l'histoire de l'exposition et un mode perceptif impliquant par son registre tactile une sorte d'état distrait. L'intérêt de cette notion serait de nous amener à réfléchir à une implication entre le quotidien (ou le banal) et l'artistique. Ainsi, quand je me suis posé la question de l'installation de *Couleur fluide*, j'ai pensé au spectateur comme à un passant, un consommateur, un usager de la couleur fluide.

Dès lors que la dimension tactile lui appartient, la peinture peut se trouver hors des espaces/temps destinés à une modalité perceptive particulière et suivre une voie plus optique que haptique.



*Peinture élémentaire. Applications poétiques.* Peinture acrylique emballée sous vide.  
Supermarché Tic-Tac, Sabadell, Espagne, 1997. Photo MAM.

---

1. Le Petit Robert 1993.

Ainsi en 1997, je présente à Sabadell, près de Barcelone et lors d'une résidence, le projet intitulé *Peinture élémentaire*<sup>1</sup>. Ce qui m'intéresse ici est le déplacement de la peinture loin des endroits où elle est censée se montrer et le choix d'un nouveau contexte.

Le contact direct avec la peinture est aussi différé par une «inframince» couche de plastique d'emballage, comme dans les peintures fluides. Ce handicap se voit largement contrecarré par ses qualités pratiques et un aspect brillant qui rend la couleur de la peinture plus intense.

Les différentes pièces qui composaient *Peinture élémentaire* étaient présentées parmi d'autres emballages de charcuterie. Les clients qui venaient faire leurs courses au supermarché étaient de fait au vernissage de l'exposition à leur insu. La manipulation de la peinture se faisait au même niveau que celle des marchandises à l'intérieur du meuble réfrigérant.

### 2.1.1 L'haptique

C'est dans la perte de distance que le terme haptique prend toute sa dimension. Haptique vient du grec *haptomai* qui signifie «je touche» et désigne, pour ainsi dire, la science du toucher, par analogie avec l'acoustique ou l'optique. Au sens strict, l'haptique englobe le toucher et les phénomènes kinesthésiques, c'est-à-dire la perception du corps dans l'environnement. Le mot est employé au XIX<sup>e</sup> siècle par l'historien de l'art autrichien Aloïs Riegl, qui entend promouvoir le sens du toucher<sup>2</sup>. Rejetant la prééminence aristotélicienne de la vision, Riegl fait du toucher l'instrument fiable de la connaissance : «Toutes les choses de la nature ont une forme, c'est-à-dire qu'elles s'étendent suivant les trois dimensions : hauteur, largeur et profondeur. Seul le toucher nous permet cependant de nous assurer directement de cet état de fait<sup>3</sup>.» Ainsi, pour Riegl, l'haptique ne désigne pas une relation extrinsèque de l'œil au toucher, mais un type de vision distinct de l'optique.

L'idée de l'*haptique* est déployée autrement par Deleuze dans plusieurs chapitres de *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Pour Deleuze, le tableau du peintre n'est pas une réalité uniquement visuelle : le tableau est un espace *haptique* et non pas *optique*. Et il explique dans *Mille plateaux* : «*Haptique* est un meilleur mot que *tactile*, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même

---

1. Je parlerai plus amplement de ce projet dans le chapitre *La peinture a trois dimensions*.

2. Le terme haptique est repris par Gilles Deleuze dans ses écrits sur la peinture de Francis Bacon, mais il s'agit pour lui d'une vision haptique dans *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil 2004. Le peintre rechercherait une faculté de toucher ses spectateurs par sa représentation du visuel. Grossièrement, on pourrait dire que notre œil toucherait nos sens.

3. RIEGL Aloïs., *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 121.

avoir cette fonction qui n'est pas optique<sup>1</sup>. » Par conséquent, le peintre *peint* avec ses yeux seulement en tant qu'il *touche* avec les yeux.

La *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty se situe dans cette même tendance qui a la main pour centre et qui est selon lui la « couche originaire du sentir<sup>2</sup> ». La phénoménologie du toucher chez Merleau-Ponty comporte une véritable apologie de la main et de ses traces durables, profondes. L'auteur de *L'œil et l'esprit* ne manque pas de constater que dans la peinture, « l'œil est ce qui a été ému par un certain impact du monde. [Il] le restitue au visible par les *traces de la main*<sup>3</sup> ».

Ma relation à la peinture en tant que peintre s'est toujours faite dans le cadre de la manipulation, alors que les rapports à la peinture en tant que spectateur se font dans la distance de la vision. Ces deux manières de percevoir étaient présentes dans mes réflexions au moment de travailler. Peu à peu et grâce à des lectures opportunes, ce qui au début n'était qu'une intuition devient peu à peu une position affirmée.

D'un côté, l'histoire de la peinture comme l'histoire des images en Occident et le recul qu'implique la contemplation, de l'autre, le besoin de toucher, comme un besoin de tester la « vérité » des choses.

Riegl est conscient des implications de sa contribution dans le champ de l'esthétique. La conquête de l'espace de l'œuvre par celui qu'on appelle le « spectateur » contraint l'objet à une résistance : pour humain qu'il soit, il s'agit bien d'une manière d'appréhender la présence du monde dans l'espace et le temps, dans son être-là et maintenant. Il ne faut effectivement jamais délaissé ce double point de vue, cette double focale, longue ou courte. Un tableau vu de près est un amas de touches et de particules colorées, une infinité de petites perceptions. Vu de loin ou à la « bonne distance », tout s'ordonne, l'effet de matière s'estompe, la masse, le volume et la forme récupèrent leurs droits. Il y a donc alternance entre une vision fine, microscopique et une science des ensembles ; ce qui correspond, notons-le, à l'opposition établie par Riegl entre l'effet haptique (ou tactilo-optique, obtenu par l'intermédiaire d'une vision proche) et l'effet optique (correspondant à une vision globale et éloignée de l'objet).

Le toucher détermine ce qui tient à la fois de la proximité et de l'immédiateté. Est touchable ce qui est dans le temps même du corps et non pas dans son déroulement historique (la vue par exemple projette dans un espace distant un futur possible ou un présent plus ou moins accessible). Il y a simultanéité dans la possibilité d'acquérir un objet physiologiquement et à le percevoir. Le toucher est *intime*. Son monde n'est pas

---

1. DELEUZE Gilles, *Mille plateaux*, Paris, Éditions du Minuit, 1980, p. 614.

2. MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 276.

3. MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Folio, 1964, p. 26.

clos mais restreint et dépendant. Il doit être négocié avec d'autres perceptions, et la mémoire. Il y a des mélanges sensuels qui permettent à chaque perception de dépasser l'organe qui lui est propre.

Car le « toucheur » fait une expérience, et peut estimer que cette expérience passe par la manipulation. C'est d'ailleurs en partie de cette façon que notre savoir est validé. Cela ferait de la main un élément représentatif du toucher certes, mais surtout de l'intention ; le reste du corps tactile étant réduit à sa pure sensualité. De cette manière se forge une connaissance en prise directe qui a la valeur de la résistance du monde et de ses attributs. Le toucher incarne l'importance de l'acte dans l'écoulement de la perception (alors que la vue serait passive vis-à-vis de l'objet). Le toucher donne une valeur de réalité : il valide les corps environnants comme physiquement présents. Il y a ici une manière de dire que la main ne se trompe pas et que sa perception n'est pas discutable (ce qui n'a pas toujours été le cas de la vue qui a été confrontée à des simulacres). La science semble devoir passer par cette expérimentation du monde qui lui permet d'en construire une représentation mentale. Cet acte, aussi, valide la sensation par l'objet référent, et interdit toute réfutation du réel. Aussi, ceux qui n'en croiraient pas leurs yeux pourront toujours y mettre la main<sup>1</sup>.

### 2.1.2 Être ici

*Yo soy yo y mi circunstancia.*

JOSÉ ORTEGA Y GASSET <sup>2</sup>

Jeune, je fus touché par la lecture des textes de Don José Ortega y Gasset<sup>3</sup>, qui, sans être un grand philosophe, avait par son écriture la faculté de me toucher profondément. Ortega partage la conception vitaliste de l'être et de la réalité avec Nietzsche et Bergson, mais toujours de manière à trouver une harmonie entre la raison et la vie.

Le texte clé, qui est devenu un classique du « circonstancialisme » orteguien, et qui, comme tous les classiques, est cité constamment est celui de *Je suis moi et ma circonstance*. Cette phrase que l'on apprend par cœur au cours de philosophie de terminale en

---

1. Dans la tradition chrétienne, quand Jésus apparaît aux apôtres après sa résurrection et leur montre ses mains et son côté, saint Thomas est absent. À son retour, il refuse de les croire et dit qu'il veut toucher les plaies du Christ... toucher pour croire.

2. ORTEGA Y GASSET José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Alianza Editorial, 2000. T.A.

3. José Ortega y Gasset est un important philosophe, sociologue et essayiste espagnol, né à Madrid en 1883 et mort en 1955, également à Madrid.

Ortega appartient à ce qu'on a appelé la *Generación del 98*. L'année 1898 correspond au Traité de Paris qui met fin à la guerre entre l'Espagne et les États-Unis avec l'indépendance de Cuba et la perte de Puerto Rico, des îles Philippines et de Guam qui passeront sous la souveraineté américaine. Suite à la perte des dernières colonies, L'Espagne entre dans une longue période de crise qui coïncide avec l'apparition d'un renouveau intellectuel dont Ortega fait partie.

Espagne, résume de façon sommaire la conception de l'être existentiel donné par José Ortega y Gasset. Dans *Méditation de Don Quichotte*, écrit en 1914, l'auteur se livre à une série de réflexions sur les genres littéraires, et cherche à élucider ce qu'est le roman moderne. À travers cette question, il aborde le problème de la culture espagnole qu'il veut résoudre de toute urgence car il en va de son identité. La pensée d'Ortega est influencée par celle de Kant, mais il privilégie la vie, non pas en termes abstraits mais au contraire comme une réalité vivante. La vie sentie comme vie humaine et pas simplement comme un phénomène biologique est ce fait radical. Le fait de tourner son regard vers l'homme même, vers son être réel et concret fait apparaître à Ortega que l'être de l'homme consiste à vivre. La vie est la réalité radicale de l'homme dont il faut partir, avec laquelle il faut compter. Cette conviction, qui l'empêche de donner corps à la culture comme à un domaine autonome et indépendant, deviendra peu à peu une des clés de sa pensée philosophique, comme il le rappellera : « La première chose, donc, que doit faire la philosophie est de définir cette donnée, définir ce qu'est ma vie, notre vie, celle de chacun. Vivre est le mode d'être radical : toute autre chose, tout autre mode d'être, je le trouve dans ma vie, à l'intérieur d'elle, comme un détail rapporté à elle et en rapport avec elle<sup>1</sup>. »

Pour Ortega, l'unicité existentielle est déformée en permanence par les rapports qu'elle entretient avec le contexte ce qu'il appelle la circonstance – *Circum-stantia* – qu'il définit comme « les choses muettes qui se trouvent autour de nous<sup>2</sup> ». La découverte de la « circonstancialité » porte en elle la volonté philosophique de rendre explicite la plénitude de la signification de n'importe quelle réalité qui se présente devant nous, que ce soit un homme, un livre, un tableau, un paysage, une erreur ou une douleur. De cette façon, Ortega se connecte avec la volonté d'un grand nombre de courants philosophiques du xx<sup>e</sup> siècle dans la manière d'aborder philosophiquement des questions considérées auparavant comme pas assez épaisses pour être traitées. Ce sont ces questions justement qui, dans la terminologie orteguienne, constituent nos « circonstances ». Dans cette volonté de partir d'exemples de la vie quotidienne pour illustrer les questions philosophiques et méditer sur le réel qui nous entoure, se retrouvent des courants philosophiques aussi éloignés l'un de l'autre que la phénoménologie, l'existentialisme et la philosophie analytique. C'est justement la philosophie analytique qui, de la façon la plus directe, a extrait ses exemples des circonstances qui nous entourent, au point de dériver d'un langage très formaliste à un langage commun.

Mes réflexions autour de la peinture pourraient être interprétées selon un modèle qui s'inspire des réflexions d'Ortega. La peinture porte en elle une histoire qui se

---

1. ORTEGA Y GASSET José, *Ensayos filosóficos. Biología y Pedagogía*, vol. 2, p. 275-305. T.A.

2. *Op. cit.*

confond avec celle des hommes. Elle est aussi la somme d'une essence de la peinture, si l'on peut dire cela, et d'une circonstance qui est celle de sa production et de sa mise en perception.

En espagnol, ma langue maternelle, il existe de fait une nuance fondamentale entre ces deux formes de l'être, par l'utilisation de deux verbes différents : *ser* et *estar*. La traduction de ces deux verbes est une des difficultés majeures de l'espagnol pour les étrangers car les deux correspondent en français au seul verbe être. Mais il faut savoir qu'ils expriment des aspects fondamentalement différents du sujet évoqué. *Ser* renvoie à la définition, l'essence, la nature de ce sujet, alors que *estar* exprime des circonstances, des états fortuits, momentanés ou accidentels. J'ai ainsi ressenti de manière naturelle les œuvres, non seulement pour ce qu'elles sont – *ser* – mais pour leur manière d'exister – *estar*<sup>1</sup>.

En 1998, je rédige un texte pour accompagner mon dossier d'artiste – mon *book*, si vous préférez. Je me permets de le transcrire ici dans sa totalité, comme un document, car il est pour moi une sorte de mémoire de mes intentions. Il est daté de septembre 1998, à Paris :

«Faire de la peinture aujourd'hui est une question délicate. Je ne peux m'empêcher de me demander quelles sont les conditions de l'existence de cette peinture, en dehors de ce que l'on pourrait appeler l'expression d'un sujet. Je m'intéresse à ce *no man's land* qui est la simple traduction de sa matérialité et aux façons de s'approcher d'elle. Je parle de travailler avec la peinture, pas de peindre.

Tenter de répondre à cette question comporte une attitude de recul, un degré zéro. Je cherche l'origine de mon travail en liaison avec l'une des conséquences de la déconstruction du tableau pratiquée par les artistes des années soixante remettant en cause la peinture de chevalet.

J'élimine la toile et le châssis, je refuse la narration et je place ma sensibilité dans la quête de l'essence de la peinture selon ses composants matériels premiers qui deviennent les objets de la recherche et non plus des simples moyens de représentation.

Je me suis intéressé également au contexte de la peinture dans la perspective de créer de nouveaux modes de l'apercevoir. Souligné la non-autonomie de l'œuvre en la faisant exister dans un entourage bien précis : c'est le cas de *Peinture élémentaire. Applications poétiques*, où des flaques de peinture emballées sous-vide étaient présentées dans les rayons de charcuterie dans un supermarché (Sabadell, Barcelone, 1997) ou, plus récemment, *La peinture est (ir)-réversible* au Technik Bar (Paris, 1998) où l'on voyait des flaques de peintures sur des tables de café. L'intérêt de l'*in situ* m'avait amené déjà en 1996 à organiser avec Frédéric Dumont et Évelyne Lane,

---

1. Rappelons que le verbe latin *stare*, dont le verbe *estar* est originaire, signifie se tenir debout, immobile, ferme. Son participe passé *status*, et son nom *statio* rappellent en français un rapport de l'être au lieu.

une exposition en deux parties : la première eut lieu dans la chambre de bonne que j'habitais à l'époque et tenait compte de l'inscription de chacune des œuvres dans cet espace minuscule et chargé. Dans un deuxième acte, à la galerie Chez Valentin, les œuvres étaient montrées dans une étrange nudité. La mesure de l'exil était donnée par des documents photos et vidéos, mais décidément, la perception qu'on avait des œuvres n'était plus la même.

*Couleur fluide #1* dans le cadre de *Sept interventions dans une voiture* (Paris 1994) est chronologiquement la première œuvre des peintures élémentaires. *Couleur fluide n° 8* (*Quelque chose quelque part, la même chose ailleurs*) présente également la peinture à l'état liquide dans des sacs en plastique. Ce qui m'intéresse, c'est de proposer un changement d'attitude : voir la peinture aussi avec les mains et aussi avec les pieds ; la sentir avant de l'intellectualiser.

Un syllogisme : si la réalité a trois dimensions, et la peinture est réelle, alors la peinture a trois dimensions. Cette équation se répète systématiquement sous les différentes *applications poétiques* des *Peintures élémentaires* quand elle se fait emballer, quand elle projette des ombres ou quand elle est fluide à l'intérieur des sacs en plastique.

La *Peinture élémentaire* existe dans les stades qui précèdent l'action de peindre. Un territoire aussi vaste qu'inexploré qui me permet de rester en contact qui est à l'origine de mes préoccupations».



*Couleur Fluide #8. Vu les Circonstances. Acte I « Quelque chose quelque part »*  
(*In situ*, chambre de bonne) Paris, 1996.

### **2.1.3 Vu les Circonstances.**

#### **Acte I « Quelque chose quelque part ».**

En 1996, j'habitais une chambre de bonne rue Jeanne-d'Arc, près du métro Campo-Formio, à Paris. Dans l'exiguïté de 8 m<sup>2</sup> j'avais réussi l'exploit d'introduire tout ce qui fait un minimum de confort : un matelas, une table, deux chaises, un frigo, une petite gazinière et une grande étagère qui coupait la pièce en deux, des affaires (fringues, livres, disques) et objets « plus que moins inutiles ». L'ensemble était un miracle d'habitabilité. Je voulais rendre public cet espace privé le temps de trois expositions.

Hans Ulrich Obrist avait déjà questionné la réception de l'art selon que cela se produit dans un espace public ou privé :

« D'abord, que nous le souhaitions ou non, une exposition en appartement dans les années 1990 est plus publique. En effet l'exposition de cuisine, bien qu'il n'y ait eu ni cartons d'invitation ni annonces, est malgré tout devenue assez publique ; ceci montre un paradoxe. D'autre part, dans cette exposition, en intervenant dans le cadre d'un appartement, il n'y avait pas la volonté de quitter le musée ; contrairement peut-être aux années 60-70 (mais pour affirmer cela, il faudrait s'entretenir avec les acteurs de cette époque). Ce que je peux dire, c'est que le choix de la cuisine comme lieu d'exposition n'était pas antagoniste ou opposé au musée, à l'institution ou aux circuits habituels ; c'était plutôt la volonté de créer une complémentarité et une dynamisation mutuelle des lieux. Comme disait Marcel Broodthaers, le musée est une vérité entourée d'autres vérités qui valent la peine d'être explorées, ce qui n'a pas pour conséquence de rendre le musée moins important ; il est juste un endroit relatif et non un endroit absolu. C'est aussi l'idée que l'exposition peut être un réseau dans lequel le musée n'est qu'un point intermédiaire. La question n'est pas tant de savoir si nous exposons dans la rue ou dans le musée ; c'est plutôt *et-et*, au lieu de *ou-ou*, au lieu de *ni-ni* : "et" dans le musée "et" dans la rue, "et" à l'intérieur « "et" à l'extérieur, "et" public "et" privé<sup>1</sup>. »

J'avais donc proposé un principe d'exposition en deux actes. D'abord, trois expositions individuelles dans l'espace privé de la chambre de bonne et ensuite une exposition des trois projets « hors contexte original » dans l'espace public d'une galerie ou d'un centre d'art, encore à déterminer. Frédéric Dumond et Évelyne Lane se sont intéressés à mon projet et nous avons réalisé, chacun à son tour, trois expositions successives dans la chambre de bonne, qui avaient comme objectif d'inscrire à chaque fois une œuvre autant que possible dans ce cadre contraignant. Nous avons ainsi constaté comment la création *in situ* renforce la relation d'appartenance d'une œuvre à un lieu.

---

1. Entretien avec Hans-Ulrich Obrist réalisé par téléphone en avril 1998 par Stéphanie Jeanjean et publié sous le titre de *Musées en mouvement*, dans interface. art. pagesperso-orange. fr.

Les œuvres furent ainsi exposées une par une, avec les temps d'installation et de démontage, et leurs respectifs vernissages eurent lieu dans une belle convivialité.

Le deuxième acte de *Vu les Circonstances*, devait se dérouler à la galerie Chez Valentin qui était située, en 1997, avenue Ledru-Rollin. Ce fut une exposition avec les trois artistes. L'idée était de montrer les œuvres dans un espace privé pour ensuite le faire dans un espace public. Ce déplacement du lieu d'origine à un espace d'exposition différent produisait une « circonstance » pour ainsi dire d'exil sur les œuvres.

Il était question non seulement de l'autonomie de celles-ci, mais de la mesure de cet exil comblé par la documentation. C'était pour moi une manière d'essayer de répondre par l'expérimentation à l'écart entre un être-ici et un être-ailleurs, un *estar*, si vous voulez, et un être conceptuel ou le *ser* de l'œuvre.

L'œuvre de Frédéric Dumond<sup>1</sup> intitulée *D'ici-là* était constituée de bandes de latex qui reliaient horizontalement le cadre de la porte d'entrée de la chambre avec le cadre de la fenêtre, située juste en face. Le résultat constituait un tunnel qui traversait l'espace d'habitation. Une sorte d'espace extérieur était ainsi créé à l'intérieur de la pièce. En écartant les bandes de latex, le visiteur pouvait découvrir la chambre de bonne, le mobilier et les différents objets m'appartenant. La lumière aussi avait un rôle particulier, car en éclairant l'espace de vie de la chambre, à l'extérieur du tunnel, celui-ci se retro-éclairait, créant une sensation organique. En effet, la couleur des bandes de latex – entre le jaune et le rose avec différentes nuances – rappelait étrangement des organes comme des intestins ou bien une cavité embryonnaire.

L'adaptation de l'œuvre à l'espace était particulièrement intense au point de modifier complètement les possibilités de l'habiter et même de reconnaître ce qui fut un jour, chez moi. Pendant la durée de l'exposition je fus contraint d'habiter ailleurs.

L'œuvre d'Évelyne Lane<sup>2</sup>, intitulée *Ce qui fait l'intime*, prenait également possession de la chambre de bonne de manière radicale en s'appuyant sur l'architecture et le mobilier. Le rectangle exigu de deux mètres par quatre avait été coupé par une étagère métallique avec des livres de manière à diviser l'espace en deux. Cette disposition donnait l'impression d'agrandir l'espace en créant un devant et un derrière. Évelyne avait utilisé cette circonstance pour confectionner un rideau blanc tissé avec un matériau plastique isolant et le placer perpendiculairement à la chambre de manière à rendre effective la

---

1. Artiste et écrivain transdisciplinaire, Frédéric Dumond explore le langage au moyen de médiums différents qui lui permettent d'expérimenter différents champs d'expression (l'écriture, la scène, la performance, la vidéo, le son, la poésie, l'installation). Il utilise des médiums différents et des contextes chaque fois particuliers comme autant de moyens d'écrire à des vitesses et à des échelles différentes, ce qui lui permet d'interroger les manières dont le sens se déploie en fonction de ses conditions d'existence.

2. Artiste plasticienne de courte trajectoire, son travail matérialisé sur plusieurs médias traitait la question de l'individu comme figure nomade. Ses œuvres furent exposées en France et en Espagne.

coupure en deux de l'espace. La lumière venant de la fenêtre était maintenant brisée par cette structure mobile qui se dessinait à contre-jour. L'accès pour le spectateur visiteur obligeait celui-ci à s'ouvrir un chemin à travers le rideau pour accéder à la fenêtre et ressortir. Encore une fois, la relation étroite entre l'œuvre créée par Évelyne Lane et le lieu d'exposition était fortement marquée.

De mon côté, *Couleur fluide #8* pouvait se décrire comme une vaste enveloppe de PVC transparent munie d'une valve et coupée sur mesure à l'endroit où d'habitude on voyait le parquet. Sa forme était donc déterminée par la surface de la chambre et par la disposition des meubles. Une fois remplie de couleur fluide, le liquide occultait la surface visible du sol et celui-ci devenait orange, ainsi que la lumière qu'il reflétait en provenance de la fenêtre.

Pour s'introduire dans la chambre et marcher sur la peinture, je demandais aux visiteurs d'enlever leurs chaussures. Il s'agissait en premier lieu de préserver la pièce qui pouvait se déchirer à tout moment, en laissant échapper des litres de liquide orange. Mais il s'agissait aussi de permettre aux pieds d'être en contact avec la couleur.

La volonté de contact avec l'œuvre, ou même le simple fait d'une relation physique en plus d'une perception visuelle, est devenue un trait caractéristique de mes productions.



*Couleur fluide #8* (Détail). Photo MAM.

On pourrait dire que le toucher dans le cas de *Couleur fluide* n'est pas tout à fait réel. Comme dans les emballages sous vide, une fine couche de PVC recouvre la peinture et fausse le contact. Ceci relevait d'abord d'une nécessité technique pour contenir la peinture, mais aussi, d'une autre façon, le PVC servait à protéger la peinture du contact, car sinon la peinture, en dehors d'un support, reste un élément fragile. Ce résultat paradoxal me conduisit à protéger la peinture pour mieux l'exposer au contact.

Ceci étant, et c'est le plus important, je prenais inlassablement des photographies de ces expériences. Mon idée était ensuite de combler la distance entre l'œuvre *in situ* à l'endroit de l'œuvre et l'œuvre exposée en dehors du contexte pour lequel elle avait été conçue. Créer des documents comme des pièces à conviction. Prendre des photos pour garder des traces, comme sur cette image où je me suis photographié en train de toucher comme pour dire « Peinture fraîche. Prière de toucher ».

En 1997, le deuxième acte de l'exposition eut bien lieu à la galerie Chez Valentin, à Paris. L'enjeu soulevé par l'exposition *Vu les circonstances* était celui de l'autonomie de l'œuvre et celui de son rapport au site. Même si toute œuvre est théoriquement autonome, davantage encore celles dites *in situ*, il est patent qu'une totale autonomie est illusoire<sup>1</sup>. Où et quand l'œuvre est-elle autonome et, de façon inverse, où et quand est-elle dépendante et par rapport à quoi ?

*La même chose ailleurs* se présentait sous une toute autre forme, en relation au premier acte où il était question de l'*In situ* et donc d'un attachement au contexte. Quelques mois plus tard, les œuvres étaient montrées à nouveau, cette fois-ci sans le « décor » de la chambre de bonne. Frédéric Dumond et Évelyne Lane avaient opté pour une redéfinition de l'œuvre en fonction de ce nouvel espace. Il apparaît utile de rappeler que l'autonomie de l'œuvre d'art n'est jamais complète. Ni dans le domaine perceptif, ni dans celui des significations, ni dans celui de l'histoire. Elle se présente d'abord comme une cohérence interne suffisante par rapport à un certain nombre de propositions artistiques existantes, ou plus généralement par rapport à un état du monde. Dans le cas d'une pratique en rapport avec un site, elle suppose une articulation interne qui permette de fonder sa cohérence et sa structure propre, et donc la possibilité de se redéployer dans des sites différents, à la condition d'un réglage pertinent. Ce fut le cas de *D'ici-là* et de *Ce qui fait l'intime*. La pièce de Frédéric Dumond fut redéployée à partir d'un seuil de porte vers un pilier situé à l'intérieur d'une salle d'exposition en créant un tunnel sans issue, pendant que l'œuvre d'Évelyne Lane fut accrochée de manière à occulter le début des escaliers qui menaient vers la salle d'en bas. Dans les deux cas, la cohérence interne de chacune était mise à l'épreuve en créant un nouveau rapport au

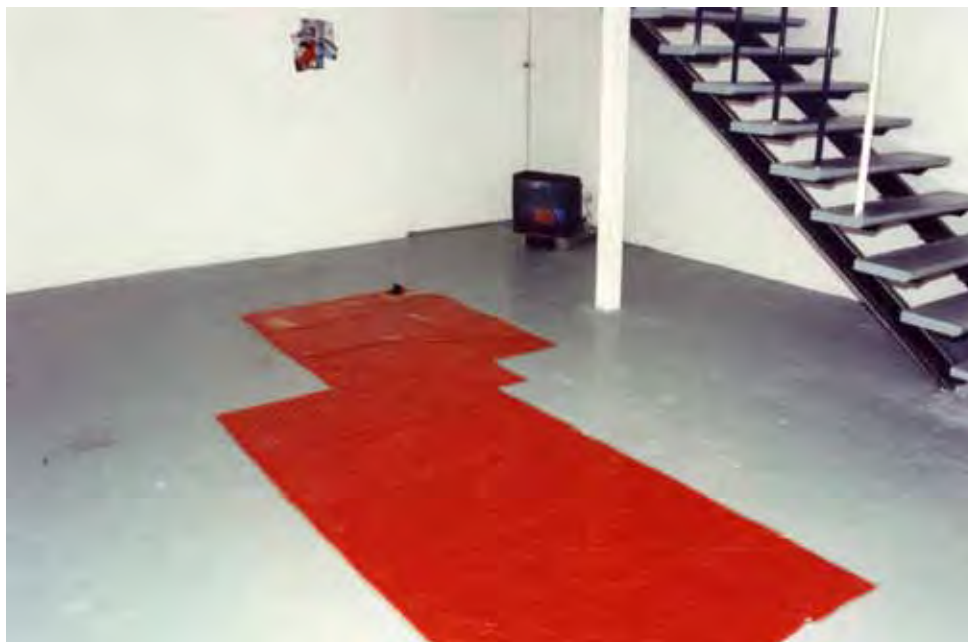
---

1. Encore une fois, les notions de *ser* et *estar* se prêtent à ce jeu de concept qui concerne l'autonomie des œuvres comme celle de nous-même. Un être existentiel et un être physique ne sauraient se confondre.

contexte du *white cube*. Ces nouveaux rapports étaient d'ailleurs analogues à ceux qui se trouvaient à l'origine dans la chambre de bonne.

Jean-Marc Poinot a analysé et confronté la notion d'*in situ* avec celle de *site specificity* dans son contexte original, c'est-à-dire celui des travaux de Smithson et Serra. En ce que concerne l'*in situ*, il a clairement exposé ses caractéristiques originelles en explicitant les conditions de la reproductibilité d'une œuvre *in situ* : « Il faut en finir avec l'idée selon laquelle le site, le cadre d'implantation, voire le contexte contiendraient l'œuvre. C'est bien au contraire l'œuvre qui contient les traits où les fragments du site dans lequel elle est implantée. [...] En effet, le réel (entendu ici comme cadre ou lieu précis) est tout à fait interchangeable, si tous les traits ou fragments que l'œuvre *in situ* avait intégrés lors de sa première apparition sont toujours maintenus dans la nouvelle mise en vue. » Et enfin : « La décision de ce qui doit être à nouveau convoqué au sein de l'œuvre dans chacune de ses actualisations relève de la seule responsabilité de l'artiste [...] »<sup>1</sup>.

De mon côté, j'avais opté pour présenter *Couleur fluide #8* dans une forme de désaffection. Ce manque d'affect pouvait se voir dans la neutralité de la mise en espace de la pièce au milieu de la salle. J'aurais pu recréer de manière synthétique l'espace de la chambre de bonne avec des panneaux de manière à reproduire les conditions d'exposition qui donnaient du sens à l'œuvre. À la place de cela, le spectateur se trouvait exclu et condamné à tourner autour de cette forme géométrique remplie de couleur fluide et tout au plus à la toucher timidement du bout des doigts.



*Couleur fluide #8*. Vu les circonstances. Acte II « La même chose ailleurs ».  
Galerie Chez Valentin, Paris, 1997. Photo MAM.

1. POINOT Jean-Marc, *L'in situ et la circonstance de sa mise en vue*, Cahiers du MNAM, n° 27, 1989, p. 72, 75.

D'une certaine manière, cela me faisait penser aux œuvres exposées de Richard Long. Quand il travaillait en plein air, il rapportait des photos d'installations faites sur place et parfois, il faisait venir aussi des matériaux et les disposait dans l'espace d'exposition. Ses pierres venues de si loin avaient, dans les salles d'exposition, le regard nostalgique des poissons hors de l'eau.

Les performances de Richard Long dans la nature existaient dans les documents photographiques qu'il apportait. Des œuvres *in situ* où il a utilisé comme seul outil ses pieds comme in *A Line Made by Walking* (1967) où il marche pendant plusieurs heures dans l'herbe afin de laisser sa trace.

Mes photographies n'avaient pas l'intention de devenir des œuvres. Elles étaient simplement des documents. Aujourd'hui, en regardant ces images, je ne peux qu'être critique sur la manière dont la présentation de ces documents laissait entrevoir la possibilité qu'on les perçoive comme des œuvres. Sur l'image, nous pouvons apercevoir au mur un patchwork photographique illustrant l'installation de *Couleur fluide #8* dans la chambre de bonne. Plus bas, sur un écran au sol, un moniteur vidéo montrait en boucle mes pieds nus en train de marcher sur la couleur orange.

Nous pouvons ainsi parler d'ambiguïté en ce qui concerne le statut des images montrées à proximité de *Couleur fluide #8*. Des questions qui se posent aujourd'hui à moi commençaient à se formuler dans ces premières expériences avec les images. Je n'en étais pas vraiment conscient à l'époque, mais cette ambiguïté s'est révélée très utile en ce qui concerne ma propre production. Car, si l'enregistrement photographique des œuvres ne donne pas automatiquement comme résultat des œuvres, il produit des images particulières. François Soulages parle d'une *esthétique de l'enregistrement* : « En effet, non seulement la photographie est un moyen de reproduction des œuvres d'art et des activités se réclamant de l'art, mais elle peut, à cette occasion, devenir elle-même œuvre d'art et/ou activité artistique<sup>1</sup>. »

François Soulages place la photographie d'enregistrement de l'art à un point stratégique de la création. Dans son livre *Esthétique de la photographie*, il évoque la possibilité d'une photographie où le sujet soit l'œuvre d'art et l'art lui-même. Le concept directeur dont je reparlerai plus avant est celui d'enregistrement. La question posée par Soulages en 2001 était déjà de savoir si dans les rapports d'enregistrement qu'elle entretient avec l'art contemporain, la photographie ne serait qu'un moyen ou bien si elle pourrait devenir une fin. Existe-t-il une neutralité de l'enregistrement ? Quelles sont les transformations qui s'opèrent dans le passage de l'œuvre au document ?

Pour l'instant, nous laisserons ces questions sans réponse pendant que des images continueront à nous parler d'une évolution de la peinture.

---

1. SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Nathan, 2001, p. 307.

### 2.1.4 La peinture est (ir)-réversible

Je regarde aujourd'hui ces photographies prises il y a quatorze ans et je commence à avoir le verbe nostalgique du Roland Barthes de la *Chambre claire*. Car je vois sur la table un cendrier rempli de mégots et je me dis qu'il y a longtemps, on allumait des cigarettes dans les bars pendant qu'on buvait du café. Je vois également au premier plan le paquet de Gauloises qui ne dit pas que «fumer tue». Je vois aussi, je vois surtout, des flaques de peinture posées sur les tables étroites. En 1998, dans le cadre d'une expérience innovatrice<sup>1</sup> intitulée *La peur du vide*, l'agence OTTO avait invité vingt artistes à exposer dans des locaux commerciaux de la rue de L'Abbé-Grégoire à Paris<sup>2</sup>. La contrainte de travailler dans ces lieux était d'interagir avec eux de façon à donner un autre sens à la mise en espace du travail, voire à la nature du travail elle-même.

Bernard Guelton cite le philosophe d'origine polonaise Krzysztof Pomian qui, parlant des vases des Médicis, avait défini un certain nombre de paramètres concernant la valeur et la signification des œuvres d'art. Ces paramètres étaient : «le lieu d'exposition, le voisinage d'autres objets, le régime discursif produit à partir des objets, la manière d'exposer les objets, la nature du public, les comportements de ceux qui exposent et de ceux qui regardent<sup>3</sup>». Nous pourrions envisager ces mêmes paramètres pour analyser les conditions de mise en scène dans l'exposition *La peur du vide* en vue de la compréhension du travail photographique que s'était déroulé par la suite.

Le lieu d'exposition était un bar situé en face de l'École technique de la Chambre de commerce de Paris, un bar alors fréquenté par des étudiants, très bruyant dans mon souvenir, avec deux flippers en pleine forme et des tables et des chaises donnant sur une devanture en verre qui s'avancait légèrement sur le trottoir, comme c'est souvent les cas à Paris.

La rue de L'Abbé-Grégoire devenait ainsi un lieu d'exposition pour l'art contemporain. Exposer dans ces conditions était pour moi un défi, qui, comme dans les cas précédents, consistait à présenter la peinture dans des conditions défavorables à sa mise en valeur. Le sens de la pureté moderniste voulait que l'on fasse le vide autour des œuvres pour mieux les contempler. Or, contrairement à ce principe consensuel, je cherchais à présenter la peinture dans un ici et maintenant réel où la peinture existerait

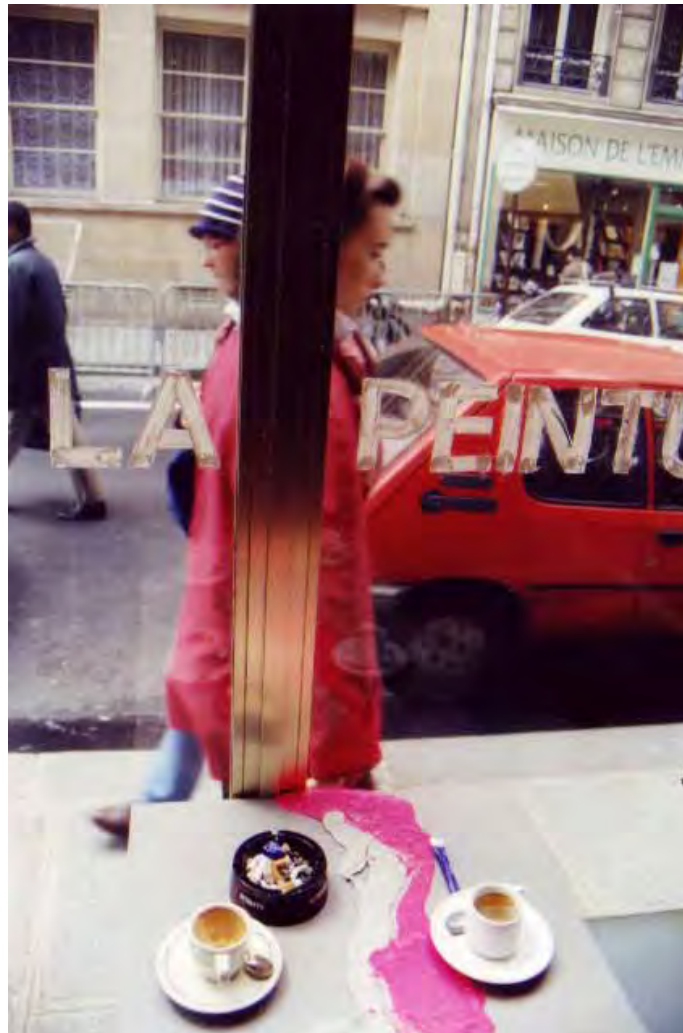
---

1. La contextualisation affirmée de «l'exposition-installation» est néanmoins très caractéristique du début des années 1990.

2. Parmi eux, Frédéric Dumond dans une agence d'assurances, Patrice Hamel à l'hôtel Ibis ou moi au Technik Bar.

3. POMIAN Krzysztof, *Pour une histoire des sémiophores. À propos des vases des Médicis, Le genre humain* n° 14, 1986, p. 14. Cité par GUELTON Bernard dans *L'exposition, interprétation et réinterprétation*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 104.

en même temps et au même niveau que le reste des éléments qui composent la réalité. Du moins, ces expositions étaient-elles très importantes de mon point de vue, car elles avaient un statut expérimental. Mon travail à l'atelier se voyait, agrémenté et mis à l'épreuve à chaque nouvelle exposition. Ce n'est pas pour autant que je renonçais aux murs blancs de la galerie. Je pense que ces deux modes d'exposition alimentaient chacun à sa manière deux visions de l'art et même deux modes de l'être dans le sens d'Ortega. En remontant à Michael Fried, on peut mieux appréhender les mutations importantes qui se sont produites entre l'idéal moderniste des années 1950 et les développements qui ont suivi. Ces mutations, en ré-interrogeant les frontières et les différents genres artistiques, ont permis de redécouvrir l'importance du lieu comme une circonstance pour l'art contemporain. Ainsi, la topographie de l'exposition se dessine comme une notion permettant d'instaurer des relations de proximité entre l'œuvre et le spectateur.



*La peinture est (ir)réversible.* Peinture acrylique et blanc d'Espagne  
«LA PEUR DU VIDE», Agence OTTO. Bar Technique. Paris, 1998.  
Photo MAM.

Pour cette occasion et voyant qu'à l'intérieur du bar les murs n'étaient pas libres, j'ai dirigé mon intervention sur deux endroits : la vitrine et les tables.

Sur la vitrine j'avais écrit à la main sur une typo helvetica majuscule : LA PEINTURE EST (IR) RÉVERSIBLE. L'écriture au blanc d'Espagne sur les vitrines est courante dans mon pays d'origine. C'est comme cela que chaque jour on écrit le menu dans les bars et restaurants. Normalement, la lecture aurait dû se faire de l'extérieur, mais pour moi le texte devait se lire à l'intérieur du bar. C'était à l'intérieur que la réponse à l'énigme proposée par la phrase se trouvait. Sur les différentes tables du bar j'avais posé à la manière de sets de table, des flaques de peinture. Ces flaques étaient réversibles et chacun pouvait les toucher en même temps qu'il prenait un café.



*La peinture est (ir)réversible (détail). Peinture acrylique.  
Technik Bar, Paris, 1998. Photo MAM.*

Ces peintures, ces flaques de peinture, ont été produites dans un esprit critique positif de la peinture. La question de la réversibilité de la peinture m'est apparue à la

suite de la disparition du support. Sur la toile, la peinture montre uniquement sa partie visible car l'autre fait corps avec le support en le recouvrant. À partir du moment où la peinture en tant que matériau devient objet, elle peut désormais se retourner sur elle-même. Cette nouvelle qualité de la peinture m'avait déjà interrogé lors de ma résidence à Barcelone avec la création des emballages transparents.

L'œuvre présentée lors de l'exposition dans le quartier de Montparnasse met un nom sur une qualité de la peinture, à savoir sa capacité à être retournée. La phrase écrite à l'endroit de l'espace qui reçoit la peinture se montre à l'envers sur la rue de L'Abbé-Grégoire. Si la peinture, définie comme un corps irréversible, pouvait se comparer par analogie à une situation tragique ou à un événement irrévocable et définitif, la peinture « (ir)réversible » peut se lire comme une ouverture aux possibles du médium car elle met entre parenthèses un statut que l'on croyait figé.

La manière d'exposer la peinture est ici au cœur même du projet d'exposition. Elle interroge une relation de dépendance et d'indépendance au lieu d'exposition.

La nature du public était très hétérogène et doit être mise en rapport avec le lieu d'exposition. D'un côté, le promeneur non averti, qui repère des interventions intentionnelles. De l'autre, le promeneur-spectateur venu intentionnellement rue de L'Abbé-Grégoire et susceptible de mesurer les enjeux de l'exposition ainsi que la qualité et/ou la pertinence des pièces présentées.

La série de photographies issues de cette exposition est illustrative d'un nouveau (pour moi) rapport entre les œuvres, le lieu et les gens qui l'habitent. Les prises de vue effectuées dans le bar se déroulaient avec l'entrée et la sortie des clients, les passants dans la rue, le bruit et la lumière changeante. Comme auparavant, je m'attachais moins à photographier les œuvres qu'à un rapport entre elles et le monde. Cette sensation de photographier quelque chose d'autre s'est vue confirmée avec le temps.

En attendant, chaque production d'œuvre ou, du moins, chaque exposition, comptait sa séance photo, et il était question, sans que j'en sois conscient, d'une *esthétique de l'enregistrement*.

## 2.2. STILL LIFES. PHOTOGRAPHER LA PEINTURE

*[...] on peut observer deux coupures fondamentales dans la culture humaine depuis ses origines. La première, qui s'est produite vers le milieu du deuxième millénaire av. J.-C., peut être appelée « invention de l'écriture linéaire » ; la seconde, dont nous sommes témoins, « invention des images techniques ».*

VILÉM FLUSSER

La photographie constitue encore aujourd'hui un objet de grande curiosité théorique. Carrefour où se croisent les questions de l'esthétique et de la technique, de la représentation et de la modernité, la photographie forme à juste titre un site remarquable de la pensée contemporaine. Je me garderai bien de me prononcer de manière directe sur ce qui concerne une philosophie émergente de l'image. Je ne pourrai prétendre à un quelconque savoir dans ce domaine si ce n'est celui que procure la lecture des ouvrages communs à la culture des gens du milieu de l'art. Cela dit, je prétends, à travers ma propre expérience, aborder le devenir archivistique de l'image dans une perspective qui questionne et croise les pratiques de la « prise », de l'archivage, et de la « reprise » (réemploi, citation, détournement) au sein du champ de la peinture.

L'obtention en 1999 d'une Aide à la première exposition par le ministère de la Culture et de la Communication, à travers la Délégation aux arts plastiques, fut le point de départ d'une prise de conscience nouvelle des rapports entre la peinture et la photographie. Avec l'argent de la bourse, j'avais l'intention de produire un catalogue qui raconte en images ce qui se passe à l'atelier. À ce moment, nous n'avions pas encore Internet, et la fabrication d'images n'était pas à la portée de tous comme elle l'est à l'heure actuelle<sup>1</sup>. La réalisation de ce catalogue fut, je le crois aujourd'hui, un tournant dans la manière où moi-même j'avais besoin de considérer mon travail. Un travail qui

---

1. Nous verrons à quel point le passage de l'argentique au numérique a bouleversé ces trois points : la prise, l'archivage et la reprise.

commençait tout juste à se définir dans les paramètres que l'on connaît. Je n'avais pas encore l'habitude de prendre des photos autres que celles des œuvres achevées pour éditer des documents destinés à l'archive et à la promotion de mon travail. Ma relation à la photographie était de l'ordre de l'amateurisme. Je prenais des photos à la lumière du jour avec un appareil reflex semi-automatique. J'étais loin d'imaginer qu'il y avait un lien possible entre mon activité en tant que peintre et la photographie.

Avant l'obtention de cette bourse, j'avais créé des documents avec des images de mes œuvres. Ces documents sont courants chez les jeunes artistes à la recherche d'une exposition institutionnelle ou d'une galerie. Les dossiers – ou *books* – ont en général la même structure : un texte de présentation ou un curriculum et des images des œuvres, souvent par ordre chronologique. Au pied de ces images, les informations techniques : titre, date, dimensions. Plus récemment, certains artistes incluent un bref commentaire sur chaque œuvre.

La fin d'une résidence est aussi une occasion où les boursiers sont souvent invités à rédiger un compte rendu pour l'administration. Ces dossiers sont illustrés par des photographies prises lors du séjour. Ainsi, l'existence d'un ensemble documentaire photographique fait fonction de constat.

Encore aujourd'hui, on continue à croire à la vérité des images photographiques. Roland Barthes dans *La Chambre claire* disait : « La photographie ne remémore pas le passé (rien de proustien dans une photo). L'effet qu'elle produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été<sup>1</sup>. »

### **2.2.1 Prendre des œuvres en photo**

Au début des années 2000, beaucoup de peintres et d'artistes en général prenaient en photo leurs propres travaux. Ni la photographie numérique ni les logiciels de traitement d'image n'étaient encore à la portée de tous et nous faisions de la photographie argentique avec nos moyens. Dans mon souvenir, le pire était de constater le nombre de clichés qu'il fallait rater avant d'avoir le bon. Le catalogue dont je parlerai était constitué uniquement d'images provenant de photos argentiques. Il était beaucoup trop onéreux de faire venir un photographe pour avoir de bonnes images. Le photographe professionnel faisait des prises de vue contrôlées avec deux flashes couverts de diffuseurs de part et d'autre du tableau, qui se déclenchaient simultanément et dont le but était d'établir des reproductions les plus fidèles possibles

---

1. BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 129.

à l'original. Le résultat de ces prises de vues avait la forme d'un *ekta*<sup>1</sup>, ce qui était en soi un format de qualité en vue de la reproduction.

Les catalogues de peinture, qui ont contribué à alimenter ma culture du métier, étaient pour la plupart de grands livres d'histoire des peintres avec des photos en couleur. Je possède toujours des monographies de Goya, de Velázquez, du Greco, et de beaucoup d'autres artistes que l'on pouvait voir au musée du Prado. À partir des années 1980, au moment où je commence à m'intéresser à la peinture contemporaine, ce seront des monographies de peintres vivants comme Kieffer, Richter ou bien des Italiens comme Cucchi, Clément, mais aussi Schnabel, Basquiat ou encore Kippemberger qui avaient fait des grandes expositions à Madrid.

Dans ces catalogues où l'on peut voir de la peinture, on découvre des rectangles qui représentent l'intégralité du tableau vu de face, sans reflets ni zones d'ombre, découpé sur le fond blanc de la page. Pendant longtemps, ce blanc était pour moi le mur sur lequel on pouvait virtuellement accrocher cette image de tableau. Page après page, le dispositif narratif du livre conduisait à voir l'ensemble comme une exposition virtuelle. Nous allons d'un tableau à un autre en tournant les pages et nous arrêtons pour le contempler et puis le regarder de plus près. On revient sur nos pas ou alors on fait une visite rapide en feuilletant d'un air distrait. Le catalogue fonctionne ainsi comme une exposition imprimée. Les tableaux, parfaitement quadrangulaires, sont disposés sur les pages avec la même rigueur que le fait l'artiste lors de l'accrochage.

Le pied de photo indiquant toujours le titre, la date, la technique et la taille nous renseigne sur la nature des œuvres. Nous pourrions penser à une sorte de photographie d'identité où celles-ci doivent présenter des caractéristiques bien définies<sup>2</sup> : ni surexposition, ni sous-exposition ; elles doivent être correctement contrastées, sans ombre portée sur le visage ou en arrière-plan ; le sujet doit fixer l'objectif, il doit adopter une expression neutre et avoir la bouche fermée ; le visage doit être dégagé ; les yeux doivent être parfaitement visibles et ouverts et pour finir : nom, prénom, date et lieu de naissance...

L'image du tableau qui apparaît ainsi sur la page reprend parfaitement le schéma de la photo d'identité. Il s'agit de créer un document qui reproduise avec fidélité l'œuvre en son absence. La photographie prise frontalement reproduit aussi le schéma du « face-à-face » entre l'œuvre et le spectateur lors de l'exposition. Ces images, comme les

---

1. Ekta (abréviation de « Ektachrome », nom déposé en 1942 par Kodak) est un film inversible – sorte de diapositive – pour la photographie en trichromie et par extension les photographies prises avec ce film.

2. Réponses à la question : Quelles photographies sont admises pour une demande de titre d'identité ? dans service-public. fr

photos d'identité, font abstraction du fond comme du reste. Les images des tableaux sont détournées et collées sur la page blanche. Parfois on peut voir aussi des sculptures également découpées et reproduites ainsi sur les pages du catalogue, mais c'est plus rare. Et ce n'est pas un hasard. Dans le premier cas, celui de la peinture en tant que tableau, le sujet photographié est un objet quadrangulaire, comme la photographie elle-même. Nous sommes dans le transfert des deux dimensions sur un support, la page, à deux dimensions. Il paraît logique que ce transfert se fasse de manière directe, un peu comme si nous faisons une photocopie.

Dans le cas des sculptures, des installations ou de tout autre objet en trois dimensions, le point de vue du spectateur est multiple et difficilement réductible à un seul. Privilégier ainsi une seule image parmi les multiples possibilités demande un discernement tout particulier.

Les œuvres qui travaillent avec des notions de volume et d'espace sont prises en photo dans les espaces où elles ont lieu. Nous voyons ainsi des œuvres photographiées dans un espace concret, celui de l'atelier, dans une simple mise en scène, parfois neutre parfois pas.

Pour Morris, l'expérience de l'art est celle d'un objet placé dans une situation qui, presque par définition, inclut le spectateur ; Michael Fried répond à Morris avec son fameux article « Art et objectité », où il dit : « La théâtralité de ce mode d'appréhension que défend Morris devient évidente : les grandes dimensions de l'œuvre associées à son caractère non relationnel, unitaire, tiennent le spectateur à distance non seulement physiquement, mais aussi psychiquement. C'est même pourrait-on dire cette mise à distance qui fait du spectateur un sujet et de l'œuvre en question... un objet<sup>1</sup>. »

La frontalité de la fenêtre qui est à la base de la vision perspective se retrouve redoublée dans la page du catalogue avec l'incrustation d'un tableau qui est à son tour une fenêtre. Catherine de Smet remarque à propos du modèle classique du catalogue d'art : « La sobriété compassée et fétichisante contraignant chaque image dans un solennel isolement afin de mieux souligner son statut d'œuvre, confine au ridicule à côté de toutes les éditions qui, depuis plusieurs décennies déjà, utilisaient au contraire l'espace imprimé pour expérimenter les confrontations, juxtapositions et superpositions photographiques les plus inattendues<sup>2</sup>. »

Dans l'idée d'illustrer un catalogue, j'ai commencé à prendre en photographie les hors-champ de la peinture : une sorte de *making of* de la création, avec les temps morts de l'atelier, les hésitations.

---

1. FRIED Michael, « Art et Objectité », dans *Art en théorie 1900-1990*. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Harrison, Hazan, 1997, p. 900, 901.

2. SMET (de) Catherine, « Le physique des livres », dans *art press* n° 281, Paris, 2002.

Les goûts avaient changé sensiblement et il était plus intéressant de voir comment un tableau réagissait à un espace et à une lumière que les images quelque peu déjà vues des rectangles découpés sur une feuille blanche.

Cataloguer une œuvre était d'emblée lui donner une valeur concrète dans le flux élargi d'une production. Il s'agissait donc de pièces choisies pour leur valeur. Alors, peu à peu, un semblant de technique a commencé à se mettre en place. En ce qui me concerne, cela avait toujours quelque chose de particulier. Souvent, l'atelier était l'endroit qui servait de décor à la prise de vues. Il était souhaitable de repeindre en blanc le mur qui servait de fond, histoire d'avoir un air professionnel. Pour la pièce *Simulacre*, par exemple, j'ai dû faire plusieurs tests : de près, de loin, de face, de trois quarts, de l'ensemble, d'un détail. Au moment de la prise de vues, je cherche une image qui corresponde à l'image que j'ai de ma peinture. Inévitablement, il arrive souvent que ces images s'éloignent de notre propos. Comme il arrive avec notre propre image, nous avons du mal à nous reconnaître lors que quelqu'un nous montre une photo de nous. Une photo souvenir est un «ça me ressemble», non pas un fait congelé, transporté et puis décongelé, mais la production d'un événement, l'activation d'une expérience. Le sens d'une photo, en tant que photo souvenir, est l'expérience de la puissance, du potentiel de notre identité. Une photo souvenir est une image que je branche directement sur mon corps actuel, le corps tel que je l'ai (ou mieux, tel que je sais, que je crois, l'avoir), et qui «étire» ce corps, qui le projette dans des déformations potentielles, sur lesquelles tombera ensuite mon jugement final («oui, c'est ça !» ou «non, ce n'est pas moi»). De fait, la lecture d'une photo souvenir prend nécessairement la forme d'un défi, d'un «voyons comment j'y figure», et d'une capacité à supporter cette (dé)figuration de son propre corps.

D'ailleurs, Barthes commence à écrire un des plus beaux textes de *La Chambre claire* à partir de la recherche d'une photographie où il puisse reconnaître sa mère. «J'allais ainsi, seul dans l'appartement où elle venait de mourir, regardant sous la lampe, une à une, ces photos de ma mère, remontant peu à peu le temps avec elle, cherchant la *vérité* du visage que j'avais aimé<sup>1</sup>.»

La question de *La Chambre claire* prend consistance parce que Barthes tombe sur un tas de photos de sa mère qu'il trouve injustes, ratées et là, en effet, Barthes se garde bien de dire que «ça a été». Alors, il s'acharne à trouver la bonne image, l'image qu'il puisse supporter, qui convienne à son affect. En ce sens, il est difficile de lire le texte de Barthes comme un texte sur la photographie. En revanche, l'amour de Barthes pour l'univers proustien nous fait voir *La Chambre claire* comme une «recherche» qui aurait aussi l'ambition de «retrouver» un «temps perdu». On peut caractériser l'essai de

---

1. BARTHES Roland, *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Mayenne, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 2004, p. 105.

Barthes et le roman de Proust comme la tentative de compenser une perte : celle de la mère récemment décédée dans le premier cas, et celle du temps de l'enfance et de l'adolescence dans le second.

Dans la Recherche, de nombreux passages indiquent que le héros cherche également la « réalité » du passé. Quoi qu'il en soit, ni Barthes ni Proust ne tentent de trouver une réalité du passé au sens historique ou objectif du terme. Au contraire, ils cherchent une « réalité » qui est, *pour eux*, réelle, autrement dit, la vérité subjective de leurs perceptions et de leurs souvenirs.

Cela nous met dans une curieuse position : l'appareil photo devient un outil de distanciation. À l'intention première de créer une documentation personnelle suivent un choix de lumière, une mise en scène, une prise de conscience du pouvoir des images comme vecteurs de communication de l'œuvre. Mais ce n'est pas dans la technicité des images que l'intention ou l'essence de l'œuvre va transparaître. Je suis plus satisfait des reproductions de mes œuvres depuis que j'en suis moi-même l'auteur. Je ne peux pas m'empêcher de comparer cette satisfaction à celle des parents qui prennent en photo leurs enfants, pour peu qu'ils aient quelques notions de photographie. Le plus important étant la connaissance toute particulière de ce qui fait le sujet de ces images : l'inoubliable expression de surprise le soir de Noël, le regard absent lors des devoirs sur la table de la cuisine ou le fou rire de jeux interminables. Ce sont ces images qui « existent » déjà qu'ils veulent photographier. Il s'agit alors de faire coïncider l'image mentale avec l'image technique. Une production de la mémoire visuelle entre l'imaginaire proustien et l'analyse a posteriori des images photographiques de Roland Barthes.

En tant qu'artiste auteur de mes œuvres, je suis confronté à une alternative similaire. Aujourd'hui on n'amène plus l'enfant au studio de photographie, endimanché et coiffé à l'eau de Cologne comme je ne fais plus venir de photographe professionnel à l'atelier et très rarement aux expositions. J'ai en revanche une idée assez précise de ce que je veux obtenir comme image lors des séances de prises de vues. Produire l'image d'une œuvre revient en quelque sorte à fermer la boucle de sa conception<sup>1</sup>. Commence alors pour les œuvres une nouvelle vie, celle de l'existence imagée. Exister en tant qu'image peut paraître banal, mais ce phénomène entraîne de lourdes conséquences.

Dès les années 1930, des images en tout genre commencent à circuler. Le cinéma, la publicité et la photographie deviennent des vecteurs de communication. En 1936, Walter Benjamin diagnostique la disparition de l'aura des œuvres d'art. Cette aura

---

1. Je reviendrai sur cette idée plus tard.

était liée à la notion d'authenticité, du vrai, ou encore de réelle réalité à une époque où les images de tous ordres commençaient à proliférer. L'aura d'une œuvre originale était la garantie d'unicité d'un ici et maintenant. Il semblerait que le diagnostic qui lie sa disparition à un mode d'expérience détermine une forme de diffusion publique qui met en cause la relation entre l'original et ses copies. Mais il ne s'agit pas ici de faire le bilan des effets positifs ou de dénoncer les aspects négatifs de la reproductibilité. Nous allons utiliser cette tension pour analyser une pratique artistique : la peinture qui génère des images d'elle-même.

Cela dit, le diagnostic de Benjamin qui prévoyait la perte indéfectible de l'aura en entrant dans cette nouvelle ère de la reproductibilité mécanique ne semble pas s'accomplir. Il est vrai cependant que la signification sociale de rituels artistiques contemporains semble connaître des transformations radicales, et il semble également évident que celles-ci ont à voir avec les nouveaux rapports mass-médiatiques de l'expérience esthétique contemporaine. Cependant, il semble difficile d'imaginer un évanouissement du caractère de culte de cette expérience<sup>1</sup>.

Pour expliquer ce déplacement du lieu et de la signification de l'expérience contemporaine de l'art et ses nouveaux enjeux dans une époque post-auratique, Jose Luis Brea propose, dans un petit livre intitulé *Las auras frías*, une hypothèse située entre deux extrêmes. Les œuvres n'auraient pas perdu complètement leur aura par l'effet d'un usage abusif de leur image, pour autant celle-ci ne resterait pas immuable dans le nouveau régime. Ainsi, Brea tente de donner une nouvelle définition de l'aura contemporaine, qui serait « polluée » par la puissance des médias. La chaleur irradiée par l'aura des œuvres se serait refroidie contre un sentiment d'esthétisation diffuse, comme si « l'autre côté de l'effet de "désintensification" de l'expérience artistique [serait] une expansion [...] qui la mène à déborder les limites de son "lieu" habituel.

Nous pourrions ainsi parler de l'art aujourd'hui comme d'un lieu dispersé, éclaté, au-delà de ses limites, de ses lieux. Ainsi, la dispersion de l'art [...] s'accomplit comme un esthétisation diffuse des différents univers de la vie et reste inévitablement liée à la désintensification de l'expérience de l'art, au déclin de sa valeur auratique<sup>2</sup> ».

Il est certain que des évolutions ont eu lieu dans la manière dont l'art s'offre à notre expérience et dont l'esprit parcourt ces territoires. Ces évolutions concernent également d'autres domaines où les nouvelles technologies ont produit des changements dans les modes de production, de diffusion, et de réception.

Certains domaines restent néanmoins inchangés. Il continue à y avoir des œuvres,

---

1. Je pense ici aux prix millionnaires que certaines œuvres ont atteint lors des mises aux enchères, ou d'immenses queues pour assister aux grandes expositions médiatiques.

2. BREA José Luis, *Las auras frías*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1991, p. 13, T.A.

des auteurs et des récepteurs, ainsi que des circuits qui distribuent et organisent le flux d'opinions et de marchandises qui maintiennent active la trame de la création artistique. Nous pouvons constater depuis l'accélération de cette circulation et, sur cette constatation, un certain déclin de l'autorité de la présence réelle de l'œuvre.

La coexistence des œuvres et de documents sur ces mêmes œuvres est aujourd'hui chose commune. Les œuvres deviennent des images comme tant d'autres choses, dans la mouvance générale de dissolution du réel dans le virtuel. Auparavant, plusieurs étapes distinctes existaient entre l'événement, la prise de vue et la diffusion de la photographie, alors que les technologies actuelles (prise de vue et transmission) induisent une quasi-simultanéité qui modifie nos rapports à la connaissance et pose des questions de méthodologie historique. Dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, le réel a été de plus en plus vécu indirectement, en passant par la médiation de l'image. Guy Debord rédige *La société du spectacle* à partir de ce constat. Ensuite, le numérique agira comme un «révélateur» de ces rapports complexes, médiatisés à partir du réel, et sans que celui-ci disparaisse pour autant.

L'efficacité ou l'inefficacité de l'art pour critiquer les formes d'aliénation est en relation avec la façon dont les diverses formes d'art essaient d'être critiques envers elles-mêmes. En cela, mes photographies tentaient de donner une image de la peinture telle que je la ressentais. Au plus près de moi, à l'opposé de la distance nécessaire pour la contempler.

Richard Wollheim parle, dans ses écrits, d'une idée générale qui aurait conduit l'art moderne. Son idée, qui semble une évidence, met en relief la prise de conscience du caractère matériel de l'art, le fait que toute œuvre d'art est un objet physique.

« On pourrait bien croire qu'avant le début du XX<sup>e</sup> siècle, le concept d'art était totalement dénué de la moindre connotation de matérialité. Bien sûr – on veut bien admettre cela –, lorsqu'ils exécutaient leurs tableaux, les artistes d'avant cette date savaient qu'ils réalisaient des objets physiques. Mais ils n'établissaient pas de parallèle entre l'image peinte et l'objet physique, et ils considéraient la manipulation du medium surtout comme un préliminaire au processus consistant à faire de l'art, plutôt que comme ce processus même. Car ils considéraient l'image peinte comme quelque chose d'immatériel qui naissait ou se dégageait de la toile, du panneau ou du mur peint à fresque qui constituait son support. Ces objets – la toile, le panneau, le mur – étaient nécessaires à son existence, mais cela allait au-delà d'eux, et le concept de tableau ne comportait aucune référence à ces éléments<sup>1</sup>. »

---

1. WOLHEIM Richard, « L'œuvre d'art comme objet », dans *Art en Théorie 1900-1990*. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Harrison, Hazan, 1997, p. 870.

L'activité artistique présuppose un comportement artistique, une sorte d'écologie mentale. Elle nous apprend à penser «transversalement» dans un monde où les interactions sont de plus en plus complexes.

L'enregistrement photographique, comme le définit François Soulagès, «est à la fois ce qui caractérise le plus simplement toute pratique photographique et ce qui est utilisé et interrogé de la façon la plus féconde par l'art contemporain et la photographie la plus riche : l'enregistrement n'est pas qu'un moyen, il devient une fin en soi. Par là, la photographie a une position centrale dans l'art contemporain<sup>1</sup>».

### **2.2.2 Photographier la peinture au sol**

Présenter la peinture à même le sol revenait à renoncer à une pratique qui veut que la peinture soit frontale et fonctionne comme un écran. Au début, sur les premières réalisations de peintures horizontales à l'atelier, je fus pris au dépourvu. Je ne savais pas comment m'y prendre pour les photographier. Évidemment, il s'agissait de peinture, mais il était plus simple pour moi de la photographier tel que je la percevais, c'est-à-dire comme une flaque... de peinture à même le sol. Les reflets sur sa surface qui, avant, étaient à éviter, car ils empêchaient de voir «l'image» que la peinture proposait, devenaient tout à coup intéressants. Ces reflets ne détruisaient plus aucune image, car il n'y avait aucune image à préserver.



MAM, Photo d'atelier. Pantin, 1999.

Certaines de ces premières images de flaques à l'atelier me rappelaient les tableaux de la série des *Nymphéas* de Monet. Je peux imaginer le vertige des premiers spectateurs

---

1. SOULAGES, François, *Esthétique de la photographie*, Nathan, 2001, p. 302.

de ces œuvres troublantes. Le plan du tableau donnait à voir une surface, la surface de l'eau de son étang qui était à la fois la surface sur laquelle se reflétait le ciel avec ses nuages. Parfois, une branche de saule pleureur venait toucher aussi son propre reflet et à la fin tout cela n'était même pas important car tout devenait prétexte à une écriture colorée sur la toile.

En fait, je pense à la peinture de Monet au travers de la photographie de la flaque et non par la flaque elle-même. Comme si mes chaussures étaient devenues des nymphéas et le portant des fenêtres de l'atelier, des troncs d'arbres qui se reflètent sur la surface colorée depuis la rive.

Tout y est : le plan horizontal de l'eau et de la peinture, mais aussi celui du ciel comme celui du plafond de l'atelier et puis le plan vertical des fenêtres et des portes comme celui des arbres du jardin de Giverny.



MAM, photo d'atelier. Pantin, 1999.

La photographie mettait à nu toutes ces choses-là. Évidemment, il y avait la propre nature de la peinture que s'étendait là, sous mes pieds. Sur d'autres photos, on voit apparaître la pointe de mes pieds, ce qui constituait un deuxième pas vers une pratique de la peinture plus de l'ordre de la «proximité» que de la distance qu'implique la contemplation.

Sur les photographies, je découvre ce qui semble évident. Je découvre le sol au bout de mes pieds, comme des images aériennes où la mise à plat se substitue à la perspective. L'horizontalité telle que je la vois du haut de moi-même quand je regarde par terre. Une vision qui surplombe les choses.

Je reviens toujours et encore aux images de Hans Namuth, avec un Jackson Pollock au cœur de la contradiction. D'un côté, la fascination primitive pour le sol comme ce besoin impératif qu'ont certains de marcher pieds nus et, de l'autre, un refoulement acquis, notre culture qui nous dit que le sol est l'endroit d'élevage des bactéries et de la saleté. Refoulement de la culture occidentale qui parle de culture en termes d'image. Refoulement de l'opposition entre le visible et le charnel. Néanmoins, Pollock, qui n'est pas le premier peintre à travailler sur le plan horizontal, est le premier à signaler cette circonstance comme un élément essentiel de son processus de travail.

Les *Peintures en forme de flaque* sont, à la base, le résultat de la chute gravitationnelle et non un motif représenté. Elles sont la conséquence d'une volonté de mise en valeur de la peinture pour ce qu'elle est : un liquide gluant. Une tentative, comme disait Dubuffet, de « réhabiliter la boue<sup>1</sup> ».

Curieusement, ce sont les images photographiques qui m'ont amené à une approche iconoclaste de la peinture. Photographier la peinture comme n'importe quel autre sujet implique souvent un minimum de distance. Le recul nécessaire pour percevoir l'ensemble comme les détails.

Pierre Leguillon, artiste, critique d'art, enseignant et commissaire, questionne en permanence le mode de présentation des œuvres. L'exposition tient une place centrale dans ses préoccupations. Il photographie souvent les œuvres des autres et accumule un matériel visuel incessant. Le travail photographique de Pierre Leguillon témoigne de l'évolution du statut des arts plastiques au cours du xx<sup>e</sup> siècle à travers le phénomène de l'exposition. Il présente depuis 1992 un diaporama qui mixe photographies d'expositions et images empruntées aux livres, comme la série *Flying Carpets* réalisée à partir de reproductions des sculptures de Carl Andre. Le magazine *Purple* lui passe commande pour documenter des textes-portraits d'artistes. Pour cela, il photographie des ouvrages présentant leurs travaux, et ce, en montrant la marge blanche, la reliure ou des parties de texte. Il s'agit souvent d'une mise en abîme : l'image d'une image de l'œuvre.

Dans d'autres présentations, il rejoue l'expérience de la visite à une exposition par le biais de séquences d'images, des fragments. Cela revient à évoquer l'idée qu'on ne peut jamais avoir une vision globale de l'ensemble. Que l'univers visuel est une création conceptuelle propre à chacun, résultat d'un *patchwork* des multiples points de vue. Cette réflexion sur l'exposition et l'image est à l'origine de *Diaporama*. Entre les deux, l'évolution prend la forme de conférences publiques. Dans *Par monts et par vaux*, Pierre Leguillon montre des images prises lors des expositions. Ces images projetées sont

---

1. DUBUFFET Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973.

commentées comme des souvenirs de vacances, non pas avec un discours théorique mais par des anecdotes et des souvenirs du temps passé avec les artistes. Le discours parlé évolue vers le silence et la projection vers une manipulation croissante des images.

Il raconte comment, quelques années auparavant, lors d'une séance de prise de vues, il voyait l'appareil photo « comme un vérificateur objectif du fonctionnement de l'exposition, permettant à l'œuvre de retrouver une autonomie, comme de préciser le discours de l'exposition. Parce qu'il considère l'espace de la chambre photographique comme une réduction de celui du *white cube*, il tente de montrer ce que la photographie peut révéler de l'exposition, mais aussi ce qu'elle évacue, c'est-à-dire sa propre temporalité<sup>1</sup> ».

Les œuvres deviennent des images. Quand je prends une œuvre en photo, c'est en général parce que celle-ci est finie, même s'il m'arrive parfois de prendre en photo une œuvre en cours de réalisation. Photographier l'œuvre est alors une sorte de point final qui me permet de passer à autre chose. Une fois que j'ai la photographie, je peux l'emballer et montrer son image à la place. Quand il s'agit de pièces importantes, une image de l'œuvre reste collée à l'emballage, ce qui permet de reconnaître la pièce sans défaire le paquet.

Ce détail me rappelle les portraits du Fayoum : ces portraits de la haute société romaine des premiers siècles de notre ère que l'on peut voir au Louvre. Il s'agit de peintures à l'encaustique faites sur des planches en bois, dans lesquelles on voit des hommes, des femmes et des enfants saisis de face par le peintre. Les portraits du Fayoum étaient peints du vivant du modèle et à la même taille pour être placés une fois morts à la hauteur de la tête de leur propre dépouille embaumée à l'intérieur d'un sarcophage<sup>2</sup>. Ces portraits, les plus vieux portraits du monde, nous regardent avec une troublante contemporanéité, un regard, comme dit Jean-Christophe Bailly « qui n'est ni question ni réponse mais silence et arrêt, témoin muet de ce qui fut<sup>3</sup> ».

Même pour les œuvres, ce rapport barthien à « ce qui fut » existe. Des œuvres qui ont disparu pour des raisons diverses et dont le seul souvenir est maintenant une image. Je parle des œuvres en général mais aussi de mes propres œuvres. Certaines des pièces qui apparaissent dans le catalogue de *Still lifes* comme *Une flaque sur la table sur le mur* ou *Ouakha*. Comme si les œuvres avaient une existence réelle lors de leur naissance à l'atelier ou une vie lors de l'exposition ou encore dans une collection et que, au-delà de cette « vie », il y aurait au mieux une image de ce qui fut, ou pire, rien.

---

1. LEGUILLON Pierre, cité par Charlotte Prévot dans *Parpaings*, n° 34, juin 2002.

2. Ces portraits se situent au croisement des pratiques funéraires de traditions romaine et grecque avec celles de l'Égypte ancienne.

3. BAILLY Jean-Christophe, *L'apostrophe muette – Essai sur les portraits du Fayoum*, Hazan, 2012.

Les œuvres deviennent des images et les images des œuvres trouvent ensuite une sorte d'indépendance. Elles s'éloignent inexorablement des œuvres pour être de plus en plus leur image et vivre dans le monde des images en tant que telles.

C'est sans doute sous l'influence de Pierre Leguillon que j'ai rencontré à Vassivière que j'ai commencé à m'intéresser sérieusement à l'enregistrement photographique des œuvres, à une altérité possible de l'œuvre dans une deuxième vie à travers son image. Comme lui, Catherine Perret notait que la photographie «saisit la perceptibilité de l'objet (plus que l'objet) et la question muette qui nous assigne en lui<sup>1</sup>». Comme si l'espace immaculé de la salle d'exposition était celui d'une représentation et non celui de la présentation. La photographie arrive à capter à travers son objectif le décalage de fraîcheur entre l'une et l'autre. Une perte d'aura inévitable au-delà de la reproduction technique.

### **2.2.3 Photographier le sol**

Rares sont les œuvres exposées en permanence. Leur existence publique se déroule au long d'un mois, le temps d'une exposition, avant de disparaître dans les fonds d'une collection ou de retourner chez l'artiste où elles resteront emballées. Souvent à l'intérieur d'une galerie ou d'un centre d'art, l'exposition connaît un début et une fin annoncés. Elles sont parfois reproductibles dans le sens où les expositions itinérantes délocalisent l'ensemble des œuvres exposées. Mais contre la disparition et l'oubli, contre l'éphémère de son existence mais aussi en complément du travail plastique, le catalogue ou tout autre publication sont la trace durable de l'événement et un moyen idéal pour la diffusion du travail des artistes.

J'ai vu vieillir mes œuvres, s'abîmer dans les transports ou moisir lamentablement dans l'humidité d'un box en location, se perdre l'éclat de la couleur; alors que leurs images photographiques restaient, elles, inchangées. Chaque image est dans une certaine mesure le Dorian Gray de son portrait. À jamais jeunes, les images arrêtent le temps et fixent la vie.

Oscar Wilde s'inspire du mythe du docteur Faust, lui-même inspiré d'un conte populaire allemand, pour révéler la volonté éternelle de l'homme de vaincre la mort.

*Vanitas vanitatum omnia vanitas* : «Vanité des vanités, tout est vanité». La photographie des œuvres serait-elle un contrat avec Méphistophélès pour garder éternellement la jeunesse et l'éclat de ses formes et ses couleurs? Ne serait-elle pas aussi encore une preuve de vanité?

---

1. PERRET Catherine, *Walter Benjamin sans destin*, La différence, Paris, 1990.

Dans le roman d'Oscar Wilde, Dorian Gray est le sujet d'un portrait fait par le peintre Basil Hallward. Celui-ci enregistre avec sa peinture la beauté et la force douce du jeune Dorian. Le tableau est un tel idéal de la beauté qu'il devient insupportable à celui qui en fut le modèle. Car si dans la réalité inversée du roman de Wilde c'est l'image de Dorian Gray qui subit le vieillissement, dans la réalité nous sommes comme nos œuvres qui vieillissent. Le vieillissement est une constante de la vie dès le moment de la naissance. Vivre est, irrémédiablement, vieillir. Or les images et encore plus les images photographiques, portent, d'une certaine manière, la promesse d'une éternelle jeunesse.

Je dis cela avec le recul du temps et les années qui me séparent de ces premières photographies, où je revois, comme dans un album de famille, les délicieux exploits de ma jeunesse et la vigueur insensée de mes affirmations.

Pour l'exposition *Still lifes*, j'avais disposé plusieurs tables dans l'espace central de la galerie. Sur les tables, et à chaque fois déclinées d'une façon différente, des peintures en forme de flaque s'étalaient sur le plan horizontal du formica. Seule *Flaque sur table sur mur*, dans la même salle, était accrochée au mur, comme si celui-ci était devenu un sol vertical.



MAM, *Flaque sur table sur mur*, 1999, Photographie d'atelier incluse dans le catalogue de *Still lifes*.

Je connaissais (d'après photo) les *Tableaux-pièges* de Daniel Spoerri<sup>1</sup> et j'étais séduit par l'efficacité de ces sortes de trompe-l'œil et par ses intentions à l'intérieur du groupe des Nouveaux Réalistes. L'opération consistant à dresser le plan horizontal d'une table pour le présenter à la verticale illustre pour moi parfaitement cette idée des deux lieux

---

1. Des années plus tard, en 2002, je rencontrerais Daniel Spoerri lors de l'accrochage de son exposition au Jeu de Paume où je travaillais à la régie et puis, en 2004, à l'installation en tant que régisseur général de sa rétrospective à la galerie Fraîche Attitude, commissariée par Géraldine Girard-Fassier.

différents, d'un côté le plan horizontal de la table comme un territoire et, de l'autre, la verticale de sa cartographie. Je constatais à nouveau que ces deux catégories renvoient également à deux types de réponses différentes : l'action et le regard.

PLAN VERTICAL ———> CARTOGRAPHIE ———> VISION

PLAN HORIZONTAL ———> TERRITOIRE ———> ACTION

Ce qui me semble important de retenir de cette expérience, c'est comment le seul geste de Spoerri de redresser une table devenait quelque chose qui rappelait inévitablement un tableau. Le plan horizontal de la table devenu vertical venait remplacer la surface rectangulaire de la toile. La surface de travail de la table devenait la surface écran de nos moniteurs.



Daniel Spoerri, *Le petit déjeuner de Kishka I*, 1960.

Pour Spoerri, de toute façon, la question n'était pas là. En 1960, il essaie d'expliquer ses *Tableaux-pièges* : « Que fais-je ? Je fixe des situations qui se sont produites accidentellement afin qu'elles restent ensemble de façon permanente. Avec l'espoir de rendre la situation du regardeur inconfortable. [...] Je hais les stagnations. Je hais les fixations. J'aime le contraste produit par le pouvoir fixateur des objets, j'aime extraire les objets du flux des changements constants et de leurs perpétuelles possibilités de

mouvement; et ceci malgré mon amour pour le changement et le mouvement. Le mouvement, la fixation, la mort doivent produire le changement et la vie, du moins, j'aime y croire<sup>1</sup>. »

Le travail de Spoerri en ce qui concerne les *Tableaux-pièges* ne va pas du tout dans le sens des analyses que je fais. Pour lui, qui était venu à Paris à la fin des années 1950 avec une bourse d'études pour faire de la danse, le mouvement était sa raison d'être. Sa rencontre avec Tinguely puis avec Restany va l'amener vers les arts plastiques. Peut-être que ce qui intéressait le jeune Spoerri, comme les autres artistes du Nouveau Réalisme, était ce que Pierre Restany avait défini comme « l'appropriation du réel ». Sortir de son contexte le quotidien le plus banal pour le donner à voir, ce geste d'inventeur dans son sens premier, de découvreur, Spoerri le revendique ouvertement : « Ne voyez pas ces tableaux-pièges comme de l'art... ils dirigent le regard vers des régions auxquelles généralement il ne prête aucune attention, c'est tout<sup>2</sup>. »

Le travail de Spoerri a malgré tout une forte résonance en moi. Je retiens des choses de ce qu'il dit, comme le fait de diriger notre attention vers de régions silencieuses. Sans vouloir rentrer sur un terrain sémiotique, on se souvient que Peirce définit l'indice par assimilation à la trace ou à l'empreinte que laisse l'animal dans la neige. L'indice est envisagé ici de manière moins technique. Il s'agit du contexte « indiquer » au sens large, susceptible de figurer comme « clé », « indication », « information ». Les anecdotes en peinture figurent pour moi ce silence dont il parle, des silences éloquents, des indices de quelque chose d'autre. En même temps, l'idée de « s'approprier le réel » qui est si séductrice va s'installer durablement dans les pratiques artistiques contemporaines.

Plus près de nous, en dans un registre pas si différent de celui de certains artistes du Nouveaux Réalisme français ou du Pop'art anglo-saxon, les *Table Paintings* de John Armleder illustrent le devenir tableau des belles tables de formica dans un agencement d'une grande simplicité.

---

1. SPOERRI Daniel, *Tableaux-pièges*, (Zero 3, Düsseldorf, juillet 1961) in *1960 Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Paris-Musées, 1986, p. 266.

2. *Op. cit.*



John M Armleder (à gauche) *Sans titre (Furniture Sculptur)*, 2007.  
8 tables en formica, tubes fluorescents 233,5 x 209 x 80 cm.

Dans une exposition organisée par l'École régionale des beaux-arts de Nantes au Hangar de bananes en 2008, une série d'artistes (Jean-Gabriel Coignet, Claire-Jeanne Jézéquel, Pierre Mabille, Véronique Verstraete, Erwan Ballan et Nicolas Chardon), tous impliqués de façon personnelle dans l'abstraction, avaient sélectionné des œuvres qui leur étaient chères, et travaillé collectivement sur un accrochage en forme de dialogue. L'exposition intitulée *+ de réalité* est une confirmation de la diversité des approches de l'abstraction de nos jours.

Dans la pièce de Armleder, ici au premier plan, la dérision des matériaux déjoue les définitions de la peinture et de la sculpture autant que les règles de l'abstraction géométrique. Il s'agit ici de huit tables en formica comme on en trouvait dans les cuisines de nos parents, de couleurs et de tailles différentes, éclairées à l'arrière par des tubes fluorescents. Dans cette grande composition, le détournement à la fois du langage formaliste et des meubles, accrochés verticalement contre un mur, produit l'hétérogène recherché par l'artiste.

Dans un entretien avec Stéphanie Moisdon<sup>1</sup> et en parlant de l'évolution de l'art contemporain, Armleder disait :

1. Stéphanie Moisdon est commissaire et critique d'art. Co-commissaire de *Présumés Innocents* à Bordeaux, 2000; *Manifesta 4* à Frankfurt, 2001; et *Before the End* au Consortium de Dijon.

« On évolue dans l'histoire de l'art comme on évolue ailleurs, c'est à l'image du reste, il n'y a pas de différence. Le milieu de l'art croît énormément à sa singularité, en fait il n'y en a aucune... C'est pourquoi ce milieu est intéressant, c'est un milieu miroir. L'activité artistique a cette fonction essentielle de renvoyer à la société un reflet d'elle-même.

C'est certes un miroir extrêmement privilégié, confortable, non pas un miroir dur comme beaucoup de milieux sociaux le sont. Mais c'est un reflet totalement inconscient car l'art bénéficie d'une totale impunité<sup>1</sup>. »

Les rapports à la peinture de Armleder sont complexes car l'artiste lui-même joue d'une stratégie touche-à-tout. Ce qui est certain, c'est son goût pour l'histoire de l'art auquel il rend hommage et de laquelle il se moque à travers ses œuvres. Ses fameux *Furniture-Sculpturs* pourraient être interprétés comme un hommage et une moquerie à la fois des ready-mades de Duchamp.

## **2.2.4 Sous la peinture**

Verticalité, horizontalité, mur, sol, peinture, sculpture..., tout cela produit des classifications qui bien souvent parcellisent l'univers de nos perceptions. Vilém Flusser définissait le jeu comme « une activité qui est une fin en soi » et le jouet comme « l'objet servant à jouer »<sup>2</sup>. La peinture est en ce sens un jouet qui me permet de jouer à un jeu qui n'a comme objectif que de poursuivre le jeu.

En réalité, une partie de mon travail se laisse porter par des intuitions tendant à sortir des classifications en ce qui concerne la peinture. J'avais appelé cela « Peinture élémentaire ».

Le « déclasserment » de la peinture était devenu un projet : trouver des combinaisons astucieuses pour me surprendre moi-même. La production des peaux de peinture que je fabriquais à l'atelier à partir de fonds de pot et avec lesquelles j'enrobais des ustensiles et des objets divers s'étaient développées considérablement. J'avais réussi à produire une surface de peinture de 190x140 cm environ, la taille d'un lit double standard. Dans l'exposition, cette peau de peinture se présentait d'ailleurs comme un couvre-lit sur un matelas au milieu de la salle.

Avant cela, j'avais tenté de réaliser quelques photographies de cette œuvre en vue du catalogue. L'une d'elles est une vue rapprochée de peinture comme une couverture, en faisant de plis. Les reflets satinés de la matière sur les ondulations des plis nous font douter de la nature de ce que l'on voit. Son aspect haptique fut déterminant pour en faire la couverture du catalogue.

---

1. Entretien entre John Armleder et Stéphanie Moisdon, Foire de Bâle, 16 juin 2004, dans *John Armleder, La création contemporaine*, Paris, Flammarion, 2005, p. 171.

2. FLUSSER Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Bulgarie, Éditions Circé, 2004, p. 116.



Couverture et quatrième de couverture. Détail de *Sous la peinture*.  
Catalogue *Still lifes*, MAM, Galerie éof, Paris 1999.

D'autres tentatives, moins heureuses, me rappellent combien il est difficile de réaliser ce genre de document. Je ne montrerai pas ici la collection des images ratées, je me contenterai d'indiquer qu'il s'agissait de mises en scène de la couverture de peinture avec moi assis ou debout à côté. La caméra était, en ce cas, posée sur un trépied et je la déclenchais avec un retardateur. Le résultat était une image un peu trop dramatisée et la présence de l'œuvre en devenait secondaire.

Finalement, deux images vont s'imposer. La première servira comme visuel pour le carton d'invitation. Il s'agit d'une vue de mon propre corps «sous la peinture». La perspective accentuée rappelle de manière inversée celle du *Christ mort*, d'Andrea Mantegna (Milan, Pinacoteca di Brera). Une lumière forte latérale, comme dans les portraits de Johannes Vermeer, accentue le volume des jambes couvertes de cet étrange suaire. L'ensemble du premier plan entre le flou du bas de l'image et le dessin des orteils avec l'orange du drap devient un paysage en contraste avec le fond sombre de la chambre. La télévision allumée diffuse l'image d'un personnage avec une chemise bleue, comme un soleil couchant.



*Sous la peinture.* Peinture acrylique, 190x140 cm, MAM, 1999.

Comme au cinéma, dans les photographies qui documentent les œuvres, la caméra est placée le plus souvent à l'extérieur et à une distance qui permet de contempler l'ensemble. Comme dans la perspective classique, le statut du point de vue de la caméra correspond à celui du spectateur.

En ce sens, l'intérêt de ces exercices est de se placer soi-même en spectateur de son propre travail. Ainsi, le point de vue que nous privilégions dans la prise de vue reste non pas un point de vue quelconque, mais d'une certaine manière, celui de l'artiste.

Dans le langage cinématographique, la caméra subjective est le sujet de l'action ; le point de vue de la caméra est alors celui d'un personnage, de telle sorte que le spectateur a la sensation de partager la perception visuelle de celui-ci. Cela contribue à accentuer le processus d'identification au personnage de la part du spectateur.

Le principe de la caméra subjective est aussi utilisé dans les jeux vidéo. L'objectif de ce mode de visualisation est l'immersion du joueur dans l'action que le personnage est en train d'effectuer<sup>1</sup>.

Dans la très grande majorité des cas, au cinéma, les scènes sont filmées en caméra objective. Le point de vue est extérieur. Ce statut permet de se rendre compte de la

1. On parle souvent de jeu « à la première personne » (*first person*), les jeux en vision objective étant qualifiés de jeux « à la troisième personne » (*third person*).

situation en en donnant une vue d'ensemble. La reproduction d'une vue d'ensemble la plus neutre possible est le but de la photographie document de l'œuvre.

Si l'appellation caméra objective se fait par opposition à celle de caméra subjective, il faut rappeler que l'objectivité en photographie n'existe pas. La visée photographique est une visée toujours dirigée par l'œil du photographe. Elle incarne la vision d'un homme. Tout dans la photographie est là pour nous le rappeler : le choix du sujet, de l'exposition, cadrage, recadrage, tirage, impression et même le contexte de publication. Tout cela nous renvoie sans cesse à l'acte médiateur qui est à la base de l'image photographique, et que tant de photographes plus ou moins proches de la création artistique ont revendiqué pour parler de la photographie comme d'un moyen d'expression à part entière. Ce grand oubli doit bien avoir une explication, qui est à rechercher peut-être dans la vision naturaliste moderne, qui a fait de la photographie l'une de ses techniques privilégiées pour l'observation de ce monde. La photographie va donc incarner le rôle qui était précédemment attribué à l'illustration : celui, souligné par André Gunthert, de preuve scientifique et d'instrument pédagogique<sup>1</sup>.

La deuxième image sélectionnée fut un patchwork photographique à la manière de ceux réalisés par David Hockney. Il s'était aperçu que les photographies prises en grand angle étaient très déformées. Il fait alors une suite de photographies d'un même sujet mais en déplaçant le point de vue. Cette technique d'assemblage des différents points de vue donne plus d'informations qu'une seule photographie, malgré les raccords qui ne se font pas.



Page centrale, *Sous la peinture*. Catalogue *Still lifes*, MAM, Galerie éof, Paris, 1999.

1. Voir A. Gunthert, « Le détail fait-il la photographie ? », dans le blog L'Atelier des icônes, 7 mars 2010, <http://culturevisuelle.org/icones/447>

Dans le catalogue, le collage photo de *Sous la peinture* se trouve en double page centrale. J'étais très satisfait de cette image. Nous y voyons encore plus de détails dans la partie inférieure qui correspond à l'œuvre de peinture. Comme dans le document que j'avais réalisé pour *Couleur Fluide #8*, le manque de recul aurait nécessité l'utilisation d'un grand angle, mais aurait produit une déformation notable de l'espace et des œuvres. De cette manière, la proximité permet une définition satisfaisante sans déformation. À l'originalité du procédé de la prise de vue vient s'ajouter la sorte de mise en scène performative de moi-même, acteur/usager de l'œuvre avec une caméra à la main. La postproduction donnera cet assemblage photographique final qui servira de point de départ aux réflexions sur le statut de ces images.

Ni tout à fait œuvre ni tout à fait document, la photographie de *Sous la peinture* pouvait jouir, comme on le verra plus tard, de ce double statut. Comme les images photographiques de Smithson ou de Richard Long, les images documents deviennent dans des circonstances particulières, des œuvres<sup>1</sup>.

L'exposition *Gambit* à Limoges en 2009 – dix ans après – est une opportunité pour éclaircir cette situation. J'accepte l'invitation à exposer dans une galerie photo de Limoges des images photographiques des œuvres ainsi que des «vues», ces exercices photographiques auxquels je me livre régulièrement. Dans le petit catalogue de l'exposition, Olivier Beaudet dit à propos de mes images «... la photographie devient le contour et l'enveloppe de la substance picturale. "On peut être peintre et ne pas faire des tableaux", précise Miguel Angel Molina. Ses images accusent les limites de nos modèles à rendre compte d'une expérience artistique. De la même façon, Erwin Wurm est amené à définir ses photographies des sculptures temporaires comme sculpture<sup>2</sup>. »

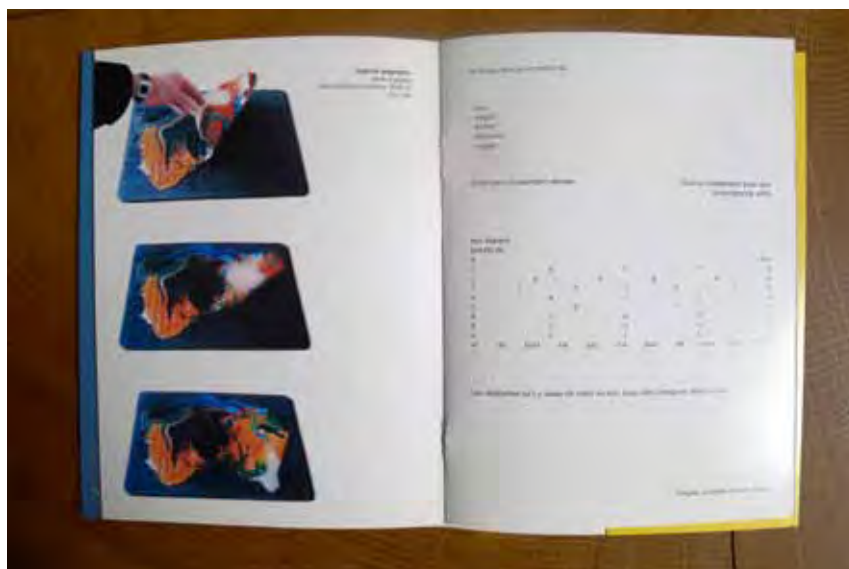
### **2.2.5 La peinture mode d'emploi**

D'autres cas de figure de photographies qui prennent comme sujet les œuvres me semblent intéressants. Dans le catalogue, il y a des images qui montrent la peinture comme un objet qui aurait un usage et donc un mode d'emploi. La première se réfère à *Leçon de géographie* de 1999. Il s'agit d'une flaque de peinture acrylique sur un support en caoutchouc pointillé régulièrement de protubérances sur un schéma de grille. La flaque de peinture comme un élément organique rappelle une cartographie de mappemonde. Trois images séquence montrent comment la peinture « ne tient pas » sur le support avec une main que la soulève.

---

1. En 2009, invité par Olivier Beaudet, j'expose à la galerie L'œil écoute avec Alix Delmas, une série de tirages photographiques dont des «vues», «sous la peinture», version carton d'invitation, et «sous la peinture», version photomontage. *Gambit*, «À l'envers du ciel», galerie La vitrine, «À l'endroit du sol», galerie L'œil écoute, Limoges, du 18 septembre au 24 octobre 2009.

2. Olivier Beaudet, entretien avec Marie Dany. *Gambit*, catalogue de l'exposition. Avec Alix Delmas, Stéphane Thidet et MAM. La vitrine/L'œil écoute, Limoges, 2009.



*Leçon de géographie*, catalogue *Still lifes*, MAM, Galerie éof, Paris, 1999.

L'œuvre en question était présentée sur une table à l'horizontale, éclairée avec une lampe de bureau. Aujourd'hui, ce choix me semble trop théâtral, alors que la pièce elle-même me semble encore intéressante. La proposition de mise en page, qui extrait les trois tapis du contexte, est aussi malheureuse. Elle rappelle des exercices bien antérieurs de reproduction de tableaux qui étaient littéralement découpés sur la feuille blanche.

Un autre exemple de ce catalogue est celui de *Deux mètres égal... huit pieds et cinq doigts*. Il s'agit de quatre pièces qui fonctionnent sur le même principe : une section d'aluminium en «u» de deux mètres de long est remplie de peinture selon un mode d'équivalence qui prend pour étalon des mesures de mon propre corps.



*Deux mètres égal... huit pieds et cinq doigts*,  
catalogue *Still lifes*, MAM, Galerie éof, Paris, 1999.

Ainsi, l'image montre un pied et cinq doigts sur des codes de couleur qui correspondent à ces dimensions. Nous ne voyons qu'une petite partie de l'œuvre. Ce que j'avais privilégié, c'était le protocole qui consistait à mettre en relation les couleurs bleu et rose pour les pieds et noir et blanc pour les doigts. Les œuvres, elles, fonctionnaient comme des lignes très légères sur les murs. L'idée était d'utiliser le matériau peinture comme une masse qui allait remplir l'espace vide, en se logeant à l'intérieur de la section d'aluminium.



Il y a aussi *Peinture lourde*, une série de quatre balances de salle de bains qui servent de support à des masses importantes de peinture à l'huile. Le poids de la peinture s'affiche sur la petite fenêtre. Il s'agissait de montrer la peinture comme une masse physique qui dénonce son propre poids seulement quand les balances sont à l'horizontale. Pour ce faire, j'avais photographié une par une les balances au sol avec un bout de mes pieds comme pour dire « ceci est au sol » et c'est de cette manière qu'il faut les regarder.



*Peinture lourde*, 1998,  
catalogue *Still lifes*, MAM, Galerie éof, Paris, 1999.

Pourquoi cette manière de photographier? Avais-je déjà vu quelque chose de semblable? Que perçoit le spectateur du catalogue qui ne connaît pas les œuvres?

À la première question, je serais tenté de répondre par l'idée que la peinture qui était en train de se faire demandait un regard différent. Les terrains de jeux picturaux ont longtemps été bien séparés : grille abstraite, figure expressionniste, pop, minimalisme, etc. Chacun entendait détenir la vérité peinte. Aujourd'hui encore, la critique consiste souvent à compter les points en faveur d'un genre ou d'un autre, alors que nombre de peintres travaillent justement les interstices de ces «manières», tout en utilisant des protocoles autrefois réservés à d'autres médiums pour infiltrer poétiquement des domaines tels l'aléatoire, la maladresse, l'échec, et plus largement le quotidien. Les images photographiques issues de ces expériences ne pouvaient être que différentes de celles des tableaux.

Je pense rétrospectivement que des influences dans la manière de photographier le travail de l'atelier peuvent se trouver dans les images de Robert Smithson pour la façon de regarder les fluides et la terre<sup>1</sup>; Bruce Nauman pour la manière de photographier

1. Je vois aussi dans ses photographies de la série *Glue Pour* de 1969 qui sont comme les photogrammes d'une coulée de colle industrielle le long d'une colline boueuse, une idée de mouvement qui se retrouve dans les images de *Leçon de photographie*.

son propre corps, comme ses mains dans *Finger touch*. Fasciné également par les images du travail de Gordon Matta-Clark qui fait des collages photographiques dès les années 1970 et qui s'intéresse autant au détail qu'à l'ensemble d'un espace.

Il est clair qu'il ne s'agit pas uniquement de photographier une œuvre pour la montrer. Ces images fonctionnent aussi comme des didascalies. Dans le théâtre antique, les didascalies étaient des indications données à un acteur par l'auteur sur son manuscrit. Il s'agissait d'indications relatives à la mise en scène de l'œuvre que l'auteur intercalait dans le dialogue écrit, mais qui ne faisaient pas partie de ce dialogue.

Les images du catalogue de *Still lifes* sont souvent comme des didascalies ou des notes en bas de page. Elles constituent une information complémentaire à ce que les œuvres disent, dans un champ autre que celui qui occupe les œuvres. Cette intuition a posteriori sur le statut des images de la peinture constitue une des clefs de voûte de ce texte.

## 2.3. MÊME LE SOL

*Maintenant je travaille par terre...*

JOAN MIRÓ

Dans une interview que Rosalind Krauss consacrait à Robert Morris, ce dernier déclarait à propos de ses propres recherches : « l'horizontalité, c'est l'espace dont dispose le corps<sup>1</sup> ».

La radicalité et la pertinence de ce propos, d'autant plus qu'émis par un sculpteur, nous éclairent de façon magistrale non seulement sur l'état d'esprit de nombreux artistes engagés à repenser les relations des œuvres d'art avec l'espace, mais plus précisément encore sur le rôle prépondérant que joue le sol dans notre saisie et notre appréhension du monde.

Comme nous l'avons vu, notre expérience du monde prend corps dans un réseau complexe de connexions associant souvenirs et sensations présentes. Le corps est toujours au centre du dispositif de perception, et chacun opère un « réglage » dans sa propre construction du monde qui repose sur une conception et une représentation d'un espace vécu, tangible, logique et orienté, avec un haut, un bas, un endroit et un envers. Dès lors, penser au sol, à l'horizontalité, c'est réactiver notre mémoire corporelle indissociable de notre faculté de saisir, de construire une forme, d'habiter l'espace.

Évoquer le sol, c'est également convoquer ses origines et ses racines, associant à la fois la surface de la terre, le pavement, en même temps que la base, la plante du pied, la construction ou la maison<sup>2</sup>.

Se déplacer, regarder devant soi, poser quelque chose au sol, constituent autant d'actes qui renouent avec nos premières expériences de l'espace comme terrain de jeu.

Comme le précise encore Robert Morris, « l'horizontalité constitue le vecteur du

---

1. MORRIS Robert, « Autour du problème corps/esprit », interview de Rosalind Krauss, *art press* n° 193, juillet/août 1994.

2. *Le Petit Robert*, 1993.

mouvement corporel qui se heurte à la moindre résistance, qui exige le moins d'efforts [...] l'espace de l'utopie c'est la montée vers le haut<sup>1</sup> ».

Mais cette tentative d'échapper à la verticalité, à une certaine élévation pour retrouver la terre ferme et être de plain-pied avec le temps de la vie questionne l'espace de la sculpture, ses limites, son système de représentation et les conditions de sa visibilité.

Le sol étant déjà un socle d'une certaine manière, la sculpture a-t-elle besoin encore d'être rehaussée si elle veut réellement dialoguer avec l'espace de l'expérience ? Le sol, cette même surface sur laquelle on marche, est concrètement le lieu de l'existence, de l'*estar*, ici et maintenant. Cette quête de « platitude » n'engendre en aucune manière de la monotonie ou ne tire les questionnements vers le bas. Bien au contraire, elle aurait plutôt comme effet d'éclaircir notre vision : si l'on pose le regard au niveau du sol, l'œil enregistre un monde dont il ne peut jamais saisir complètement les limites.

Dès lors que l'on surélève quelque chose, on peut se demander si, derrière l'argument d'une meilleure lecture, ne se cache pas en fait le désir plus profond de vouloir à tout prix tout saisir d'un seul coup pour dominer une situation que l'on sait par ailleurs complexe. Face à la mobilité des événements qui entrent en jeu dans la perception de l'espace, affirmer le sol, c'est augmenter nos chances de le percevoir à partir de notre propre existence physique.

Le travail de Carl Andre est pour moi fondamental dans la découverte du sol et de l'horizontalité. Encore jeune artiste, il se rend à Stonehenge en Grande-Bretagne pour y observer les mégalithes. Il est à cette époque, au début des années 1950, admirateur de l'œuvre de Constantin Brancusi. Il travaille pendant cinq ans aux Chemins de fer de Pennsylvanie pour subvenir à ses besoins. De cette expérience découle sans doute un rapport particulier aux matériaux bruts, comme le bois et l'acier, mais surtout une sensibilité particulière à ce que Paul-Hervé Parsy appelle « l'horizontalité de l'architecture ferroviaire »<sup>2</sup>.

En effet, le plus marquant de son travail fut sans doute la mise à bas de la caractéristique fondamentale de la sculpture, la verticalité. À ce sujet, sa phrase « je ne fais que poser la colonne sans fin de Brancusi à même le sol au lieu de la dresser vers le ciel »<sup>3</sup> est pour moi une révélation. La sculpture devint avec Carl Andre un lieu : lieu en soi et dans le lieu qui la contient. Pour la peinture, ces mêmes principes pourraient fonctionner.

---

1. MORRIS Robert, « Autour du problème corps/esprit », interview de Rosalind Krauss, *art press* n° 193, juillet/août 1994.

2. PARSY Paul-Hervé, *Art minimal*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992, p. 32.

3. In *Art forum*, New York, octobre 1966, p. 14-17. Cité par Paul Hervé Parsy dans *Art minimal*, *op. cit.*

Des plaques métalliques industrielles posées au sol constituent depuis le début des années 1970 l'aspect le plus connu de l'œuvre de Carl Andre. Il réalise ainsi des pièces qui deviennent un lieu que le spectateur est d'ailleurs invité à parcourir en marchant dessus.

Mes souvenirs de « mise à plat » du support remontent à mes débuts dans l'aquarelle. Le peintre Rafael Requena, ami de mon père, m'apprit dans mon enfance, les rudiments de la technique. Faire les « ciels » était une des plus grandes difficultés. Ce travail demandait de gérer une importante quantité d'aquarelle, inonder presque le papier, réserver des blancs, nettoyer... La position horizontale du papier était indispensable si l'on voulait réussir son « ciel ». Le moindre geste déplacé produisait des accumulations d'eau colorée, qui ensuite dégouлинаient. Il fallait être rapide pour nettoyer les traces, sinon il fallait tout recommencer.

Tout au long de mon expérience de peintre, je me suis servi de cette technique pour travailler soit avec des peintures trop liquides soit trop lourdes. Dans les deux cas, il s'agissait d'une incompatibilité physique des matériaux avec la verticale. Cette incompatibilité était transitoire. La peinture, une fois fixée, devrait se dresser à la verticale. Rosalind Krauss raconte : « La mission de Clem – Clement Greenberg – était d'exalter Pollock, en l'élevant au-dessus des photographies – les photos de Hans Namuth – tout comme ses tableaux devaient s'élever du sol où il les avait peints, pour être accrochés sur les murs. Car seulement ainsi, sur les murs, ils pourraient appartenir à la tradition, à la culture, à la convention. Sous cet angle, avec ce centre de gravité, les tableaux deviendraient "peinture"<sup>1</sup>. »

Ici, Rosalind Krauss parle de « peinture » socialement acceptée. Après des discussions entre les critiques d'art de l'époque, tous finirent par trouver que les tableaux de Pollock retrouvent l'ordre et la sophistication de la tradition. Ils étaient finalement regardables, voire contemplables. « Élégants comme un pictogramme chinois », dirait le *Times*. D'après les textes de Krauss, on a l'impression que Greenberg se fait surprendre par les événements. « Ce même mur qui garantissait la condition picturale de l'œuvre était signe de réduction, concrétion et planéité ; il signifie la transformation de la peinture de chevalet en peinture murale. » Par ce fait, les dégoulinures de Pollock deviennent légères. « Réduire la substance à quelque chose de purement optique – écrivait Greenberg – et intégrer la forme dans l'espace de l'environnement... à la place d'un illusionnisme des choses, maintenant on peut avoir l'illusion de la modalité : à savoir, la non-corporéité et la non-gravité de la matière, dont l'existence optique se réduit à un mirage<sup>2</sup>. »

---

1. KRAUSS Rosalind, *El inconsciente óptico*, Madrid, Editorial Tecnos, 1997, p. 325. T.A.

2. GREENBERG Clement, cité par R Krauss, *op. cit.*

Cela veut dire que la verticalité n'est pas simplement un axe neutre. C'est la vision frontale qui produit le mirage. Se tenir debout a comme conséquence une vision très déterminée. Cette vision «optique» comporte, d'après Rosalind Krauss, une sublimation, une élévation voire une purification – comme si, de manière induite, l'horizontalité comportait quelque chose d'impur.

Les psychologues de la forme sont les premiers à reprendre les incursions spéculatives de Freud pour analyser les problèmes liés à la perception. En effet, Freud avait déjà traité le sujet. Pour lui, la position dressée de l'homme, était le premier pas du processus de l'évolution culturelle de l'humanité. Cette verticalisation équivaut pour lui à une réorientation qui s'éloigne de la sensibilité animale. Pour Lacan, la reconnaissance visuelle des images est caractéristique d'un stade pré-linguistique qu'il appelle «stade du miroir<sup>1</sup>». La découverte de l'enfant de sa propre image peut se produire même avant la maîtrise de la marche, mais elle est néanmoins en relation à la station debout. La mise à distance visuelle de cette nouvelle position érigée va donner lieu à un plaisir formel : la contemplation, la vision en tant que vision et la perception des images dans un sens large comme une représentation de quelque chose d'autre ou bien comme une deuxième réalité.

Chez les peintres et, en général, chez les professionnels de l'image, il existe une technique consistant à inverser le sens de l'image pour apprécier les phénomènes liés à la composition ou à la couleur. Cela veut dire évacuer le sens de ce qui est représenté pour uniquement en apprécier les qualités plastiques. L'inversion du haut vers le bas fait disparaître l'image originale au profit d'une autre.

Dans un esprit qui dénonce la convention haut/bas des tableaux, les peintures de Georges Baselitz se montrent détachées de l'obligation de fonctionner comme une image à lire dans le « bon sens ».

Leonardo da Vinci recommandait aux jeunes peintres « d'avoir toujours un miroir pour regarder fréquemment le travail dans son reflet. En le voyant ainsi inversé, il nous paraîtra le travail d'un autre peintre et il nous sera alors plus facile d'en découvrir les défauts<sup>2</sup> ». Une façon de dire : regardez la peinture pour ce qu'elle est plutôt que pour ce qu'elle représente.

---

1. LACAN Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Art en Théorie 1900-1990*, Éditions Hazan, 1997. Selon Élisabeth Roudinesco qui consacre une étude à Lacan, « le stade du miroir est ainsi le moment ou l'état durant lequel l'enfant anticipe la maîtrise de son unité corporelle par une identification à l'image du semblable et par la perception de son image dans un miroir ».

2. DA VINCI Leonardo, *Cuaderno de notas*, Madrid, Editorial Busma, 1982, T.A.

Ces opérations d'inversion nous mettent déjà sur la piste d'une possibilité autre de regarder la peinture. Mais les inversions se produisent toujours à la verticale. Inversion de haut en bas, et inversion de droite à gauche.

Le déplacement du plan vertical à l'horizontal vient déjà du fait, comme on l'a vu, que l'application de la peinture se fait aussi naturellement sur un plan allongé. Jeune étudiant, je gagnais de l'argent avec un camarade en peignant sur les trottoirs du Parque del Retiro de Madrid. C'étaient des grands formats, des reproductions de tableaux de Velázquez ou de Sorolla qui sont très populaires en Espagne. Si je raconte cette anecdote c'est pour me souvenir de ce qui était déjà un rapport au sol, alors que ces peintures ont une forme de verticalité induite par l'image qu'elles colportent. Ce rapport au sol dont je parle est un rapport physique, une posture induite par le travail où je me retrouve courbé ou à quatre pattes et n'a rien à voir avec le sujet de la peinture. De la même manière que n'ont rien à voir les bannières que Jackson Pollock réalisait pour le 1<sup>er</sup> mai de 1936 dans l'atelier de David Alfaro Siqueiros – l'un des plus grands peintres muralistes d'alors –, et pourtant.



Madrid, Parque del Retiro, début des années 1980.  
Photographie de mon père.

C'est en travaillant non pas à la verticale mais au sol qu'il découvre l'aérographe, le pochoir et le goût pour la recherche de matières (en particulier les peintures industrielles) et des techniques nouvelles. Rosalind Krauss situe les premières expériences du jeune Jackson dans l'ambiance certainement révolutionnaire du milieu des années 1930, à une époque où les Américains commençaient à sortir de la longue dépression et où les idéologies allaient s'affronter pour de bon dans la guerre civile espagnole et puis, dans la guerre mondiale. Siqueiros, révolutionnaire mexicain et communiste convaincu, accompagnait les préparatifs du 1<sup>er</sup> mai dans son atelier. Le discours de Siqueiros, inlassablement politique, est une vigoureuse harangue contre

la peinture de chevalet. Il exulte : toiles et huiles sont les conventions d'une culture bourgeoise en voie d'extinction.

« À bas la baguette avec des poils au bout, vocifère-t-il. [...] la plupart de bannières sont peintes au pochoir sur des métrages de tissu étendus à même le sol, la vaporisation de couleurs y produisant des surimpressions de silhouettes en négatif. Dans cet espace industriel transformé en atelier, pas le moindre chevalet. Le sol devient progressivement un palimpseste de couleurs vaporisées et de coulures de peinture commerciale au fur et à mesure que les bannières sont réalisées, puis montées l'une après l'autre sur des supports qui maintiendront érigés dans l'air ces images et slogans de l'internationale<sup>1</sup>. »

Le déplacement du plan vertical à l'horizontal vient déjà du fait, d'une certaine manière, d'appliquer la couleur. C'est seulement une fois que la peinture est sèche que l'on verticalise l'ensemble. Cela semble se conformer aux conventions.

L'œuvre de Pollock oscille entre ces deux axes, le vertical et l'horizontal. Une oscillation conflictuelle qui ne finit pas de se résoudre. Sa lecture, toujours optique, est en contradiction avec l'accumulation de déchets en tout genre qui se mélangent à la peinture. La pratique, connue dans le cas de Pollock, de redresser les toiles, soit comme une volonté de sublimation, soit tout simplement pour répondre aux conventions ou pour suivre les conseils de Greenberg, est reprise par Warhol en 1961. Cette année-là, il couvre le sol avec des toiles que les passants vont maculer de leurs traces de pas. Miró aussi faisait quelque chose de semblable avec les plaques de zinc avant de les utiliser pour la gravure. Pour casser leur aspect brillant, il les déposait dans le poulailler d'une ferme voisine pendant plusieurs semaines. Quand il les récupérait, les plaques avaient été mordues par l'acide des excréments.

Sur le plan scatologique, pour Warhol, les fameux tableaux de Pollock n'étaient que « le résidu d'un geste réalisé avec du liquide pour un homme qui est debout sur le champ horizontal, [...] il décodifiera ce geste à travers la miction<sup>2</sup> ». Les *Oxydation Paintings*, dont plusieurs séries sont présentées, ont été obtenues en urinant sur des toiles enduites de peinture cuivrée ; l'oxydation ainsi provoquée produisait des motifs plus ou moins aléatoires et d'une grande beauté. La première série, datant de 1978, est abstraite, bien que les éclaboussures verdâtres vers le centre de chaque toile ne soient pas sans évoquer les séries de portraits sérigraphiés. La deuxième série de ce que Warhol lui-même appelait ses « *Piss paintings* » date de 1984<sup>3</sup>.

---

1. KRAUSS Rosalind, *L'informe mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 86.

2. KRAUSS Rosalind, *El inconsciente optico*, Madrid, Editorial Tecnos, 1997, p. 292. T.A.

3. Même s'il existe une reproduction datant de 1976 d'un *Piss-painting* réalisé en 1961, publié dans *The Unmuzzled Ox*, n° 2.

Les *Oxydation Paintings*<sup>1</sup> représentent un hommage en forme de boutade à la technique pollockienne du *dripping*, et plus généralement à l'*Action Painting*. L'ironie de la démarche est parfaitement mise en lumière si l'on pense à la célèbre définition de l'*Action Painting* que donnait le critique d'art Harold Rosenberg en 1952 : « Pour chaque peintre américain il arriva un moment où la toile lui apparut comme une arène offerte à son action [...]. Ce n'est plus avec une image dans l'esprit que le peintre s'approchait de son chevalet ; il y venait, tenant en main le matériau qui allait servir à modifier cet autre matériau placé devant lui. L'image serait le résultat de cette rencontre<sup>2</sup>. »



Photogramme du film de Julian Schnabel, *Basquiat*, 1997.

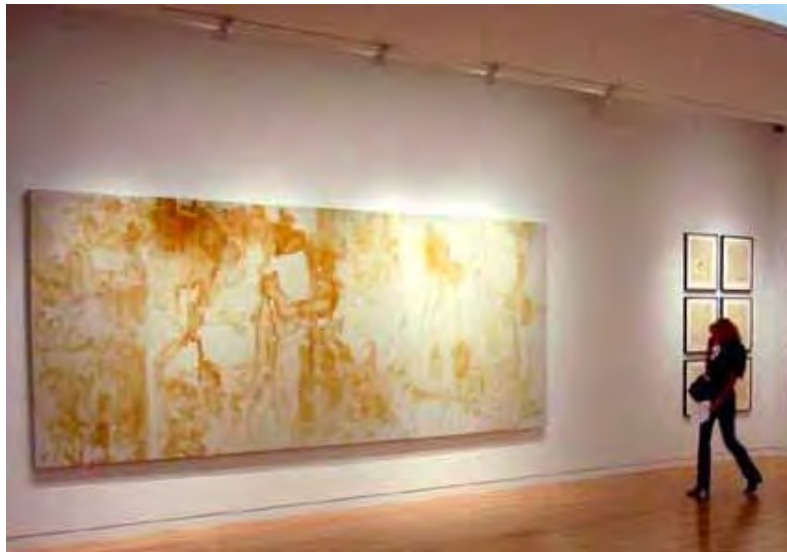
Le rapport à l'horizontalité et au sol a été ainsi mis à mal par un geste qui est une caricature entre le *all-over* et le *dripping*. En invitant des amis à venir uriner sur des toiles posées au sol, Warhol se moquait des « transgressions » des peintres expressionnistes abstraits. J'ai préféré montrer ici non pas une de ces œuvres, très belles par ailleurs, mais un faux document. Extrait du film de Julien Schnabel, le photogramme montre la toile enduite d'une peinture au cuivre avec un invité en train d'uriner sur la toile pendant que Warhol le regarde faire. Sexualité et bassesse se donnent rendez-vous dans la réalisation de ces toiles qui sont, comme dans le cas de Pollock, des sortes de performances.

J'aurais tendance à voir aussi dans ces travaux, comme dans la totalité de l'œuvre d'Andy Warhol, une manière de connecter la haute culture et la culture populaire et même, d'une certaine manière, le sacré et le profane. L'ensemble de ces peintures dégage, par le cuivre et l'oxydation, une beauté rare, d'ordre, je dirais, presque mystique<sup>3</sup>.

1. Ce nom a été donné par la suite aux différentes séries de tableaux obtenus avec la technique des premiers *Piss-paintings*.

2. RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Essai Poche, 2000, p. 93.

3. Je garde en tête la photographie de l'artiste new-yorkais d'origine cubaine Andres Serrano *Immersion*, connue aussi comme *Piss Christ* datant de 1987. Elle représente un crucifix de couleur claire baignant dans une atmosphère d'apparence fluide. La mise en scène et l'éclairage reprennent les représentations clas-



*Piss-painting*, Andy Warhol. Vue dans la Gagosian Gallery.

Naturellement, le passage de l'horizontalité du sol à la verticalité de cimaises y est pour beaucoup, comme dans le cas de Pollock. Rosalind Krauss interprète ce passage de l'horizontale à la verticale dans les *Oxydation paintings* comme une « reformulation ironique du machisme dont s'auréolait si nettement l'*Action painting* – donjuanisme de légende, picole et bagarres de ses "héros". Car la lecture "urinaire" de la marque pollockienne proposée par Warhol suggérerait que la verticalité phallique éclatait de l'intérieur pour basculer sur l'axe d'un défi homosexuel »<sup>1</sup>.

### **2.3.1 Debout. Couché**

Je me suis intéressé depuis longtemps à l'évolution du rapport entre la peinture, la cimaise et le sol. Les conventions qui se sont construites autour de la peinture veulent que les tableaux et autres œuvres encadrées, soient accrochés aux murs, à la hauteur des yeux sur ce que l'on appelle la cimaise. À l'origine, la cimaise était la moulure qui formait la partie supérieure d'une corniche<sup>2</sup>. C'était à cet endroit que l'on accrochait les tapisseries ou les tableaux. Depuis, on utilise ce terme pour désigner les murs eux-mêmes. Le sol reste l'espace de déambulation qui permet de se déplacer d'une œuvre à l'autre. Vers 1930, Paul Valéry, écrivant sur l'œuvre de Degas, en vient à souligner la pertinence du sol dans les peintures et dessins consacrés au thème des danseuses. De ses observations, il déduit que « le sol est un des facteurs essentiels dans la vision

siques de la crucifixion sauf qu'il s'agit dans ce cas de l'urine et du sang de l'artiste.

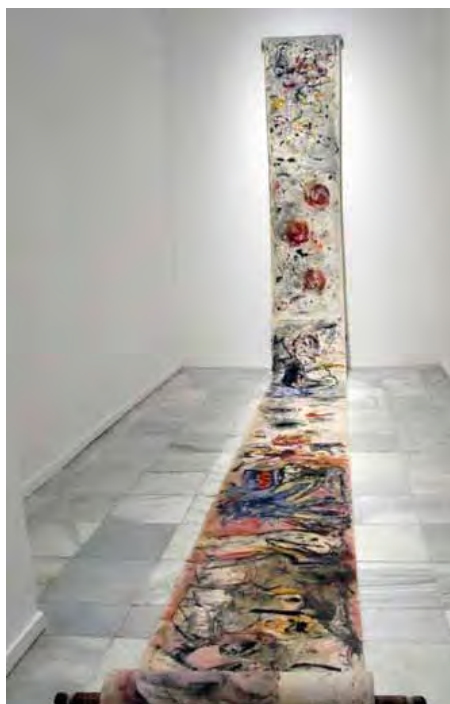
1. KRAUSS Rosalind, *L'informe mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 91.

2. Petit Robert.

des choses<sup>1</sup> ». C'est à travers le sol que les personnages de Degas se dessinent avec une lumière toute particulière. C'est aussi à travers le sol et sur l'idée d'un espace public nouveau que les situationnistes travaillent autour du dépassement de l'art et la construction intégrale d'un nouveau style de vie.

Le peintre italien Giuseppe Pinot-Gallizio, l'un des fondateurs de l'Internationale situationniste, commençait à produire vers 1956 de la *Peinture industrielle*. Cette peinture est appelée ainsi parce qu'elle est produite mécaniquement et massivement sur de longs rouleaux par une machine créée dans le laboratoire expérimental d'Alba, en Italie. Elle se présentait comme de très longues toiles peintes, enroulées autour de cylindres. La peinture devait se vendre au mètre linéaire, sur les marchés et les grands magasins. Une peinture à la portée de tous. Une peinture à utiliser sous forme de détournement, comme décor sur lequel on peut s'asseoir, dont on peut se vêtir ou à l'intérieur duquel on peut vivre.

Ces environnements de peinture étaient au sein du projet situationniste un projet de construction Urbanisme unitaire<sup>2</sup> dans lequel le sol devient un nouvel espace à pourvoir et à occuper.



Pinot-Gallizio, *Peinture industrielle*, 1958.

---

1. VALÉRY Paul, *Degas, danse, dessin*, Folio Essais, Gallimard, 1998. Voir en particulier le chapitre « Du sol et de l'informe ».

2. Il s'agit, d'après l'Internationale situationniste, de réorganiser l'espace urbain, à partir de l'emploi collectif de tous les moyens artistiques traditionnels jusque-là au service de l'artiste individuel, dans la perspective d'une libre intervention des gens sur leur propre environnement modifié.

Ce qu'il reste aujourd'hui de ces projets utopistes, c'est le démantèlement de conventions parmi lesquels ce nouveau rapport au sol, à l'étendue et à l'homme qui le parcourt.

Très tôt, Andy Warhol comprend l'importance que le rapport au sol introduit en tant que transgression dans les préceptes de l'art moderne. En se moquant du sérieux du travail des expressionnistes abstraits, il commence à réaliser en 1962 des œuvres intitulées *Dance diagrams*. En se servant de prospectus de supermarché pour apprendre à danser, il transcrit les pas de danse sur un support qui pourrait ressembler à un tableau, de quelque 15 cm d'épaisseur. Le tableau-objet est installé à même le sol. Le couple de spectateurs sur la photographie regarde vers le bas comme pour les peintures de Pinot-Gallizio, mais il est toujours sujet à une « lecture frontale » avec un haut un bas, une gauche et une droite.



*Dance diagram*, Andy Warhol.  
Institut of Contemporary Art, Philadelphie, 1965.

Dans ce cas, *Dance diagrams* fonctionne toujours comme une image. Exactement de la même façon que le dessin d'une marelle sur le trottoir. La marelle est ce jeu qui consiste à parcourir à cloche-pied une « échelle » dessinée sur le sol qui va de la Terre jusqu'au Ciel. La forme de ce dessin retrace une verticalité analogue à celle du joueur. Elle commence par le bas qui est attaché au sol et qui est, par définition, le degré zéro d'élévation, et remonte par paliers jusqu'au ciel, vers une sorte d'immatériel, de spiritualité. Au-delà de son côté ludique, la marelle symbolise un parcours initiatique entre terre et ciel avec des étapes à franchir dans le but mystique d'atteindre le paradis.



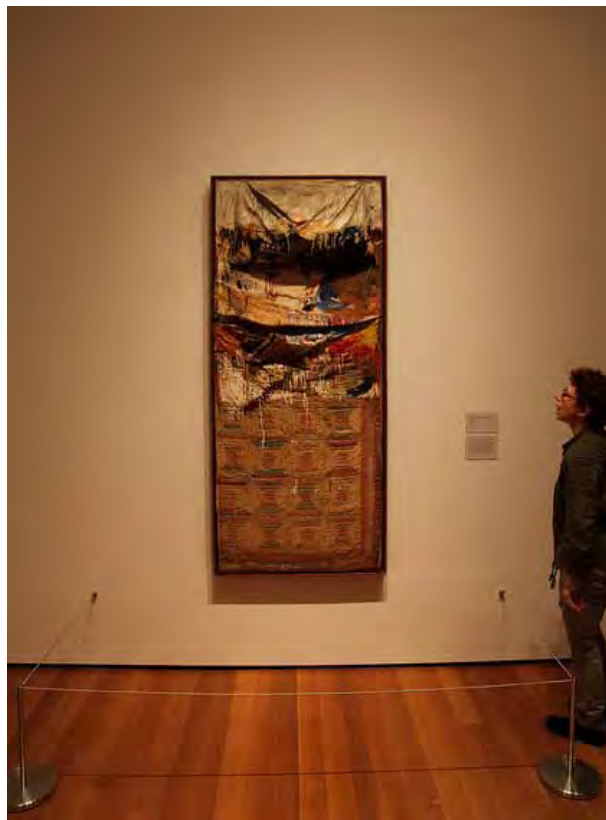
Nous pouvons regarder la marelle sur les côtés, en tant que spectateur, mais en tant que joueur, la lecture se fait toujours dans le sens d'une structure verticale. Cette structure fonctionne comme un miroir qui reflète la propre organisation du corps, le corps de celui qui joue et qui se retrouve en face de l'axe de sa propre image. Nous pourrions parler d'un plan vertical couché, comme dans le cas des peintures de Pollock, ou des *Oxydations Paintings* de Warhol, d'un plan horizontal verticalisé.

L'imprimerie depuis Gutenberg utilise le plan horizontal comme un allié naturel. En anglais *flatbed* (littéralement lit à plat) est le nom que l'on donne aux plateaux sur lesquels les typographes alignaient leurs caractères en plomb pour l'impression. C'est cette expression que le critique d'art Leo Steinberg a utilisée pour définir un nouveau rapport à la peinture. Le lit comme le cercueil sont les contenants horizontaux de nos corps verticaux. Contenue dans l'un des articles (*The flatbed picture plane*) de ce livre fondamental, *Other Criteria*, Steinberg analyse la nouvelle horizontalité comme plan pictural où des « choses » – qu'il s'agisse de peinture avec Pollock mais surtout d'empreintes ou d'objets avec Rauschenberg et Dubuffet – vont constituer les nouveaux tableaux. Ces nouveaux tableaux rompent avec les formes classiques de l'image et le transforment en un plan opaque, contraire à la simulation d'un champ de formes vertical.

Steinberg retourne en quelque sorte le tableau en table, tout en avertissant qu'il parle surtout d'images psychiques – mais il augure également d'un changement radical de sujet, une rupture avec l'art depuis la Renaissance, qui passe selon lui de la nature à la culture. Ce qui est intéressant avec Steinberg, un critique à part, c'est précisément cette position marginale qu'il a occupée par rapport au dogme Greenbergien mais également par rapport au formalisme de l'histoire de l'art.

La platitude du tableau, dit Steinberg, ne devait poser pas plus de problème que

celle d'un bureau en désordre ou d'un plancher non balayé. Contre le plan du tableau de Rauschenberg, on peut accrocher ou projeter n'importe quelle image parce qu'elle ne fonctionnera pas comme un aperçu du monde mais comme un simple bout de papier imprimé. [...] Mais c'est peut-être en 1955 que Rauschenberg a accompli son geste le plus symbolique, quand, prenant son lit, il a aspergé de peinture l'oreiller et le *quilt* qui le couvrait puis a dressé l'ensemble contre le mur. Dans cette posture verticale « artistique », le lit continue à fonctionner dans l'imagination comme le compagnon éternel de notre autre condition, notre horizontalité, le matelas où nous nous accouplons, concevons, rêvons. L'horizontalité du lit correspond au « faire », comme la verticalité du plan du tableau de la Renaissance correspondait au « voir ».<sup>1</sup>



Robert Rauschenberg, *The Bed*, 1955.  
191 x 80 x 16,5 cm. Coll. Leo Castelli.

Le travail à même le sol renvoie effectivement aux jeux d'enfant mais aussi au labeur de l'agriculteur. La terre est à l'origine de la vie. Dieu créa l'homme à partir de la boue dans la mythologie de l'Ancien Testament et c'est à la terre qu'il retourne après sa mort selon la formule rituelle du Mercredi des cendres : « Souviens-toi que tu es né poussière et que tu redeviendras poussière. »

1. STEINBERG Leo, extraits d'*Autres critères*, traduction d'Annick Baudoin dans *Art en théorie 1900-1990*. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Harrison, Hazan, 1997, p. 1038.

Steinberg raconte comment Rauschenberg, qui était invité en 1950 à participer à une exposition intitulée *La nature dans l'art*, répond, avec le sens de la farce qui était le sien, en accrochant au mur un carré de pousses d'herbe maintenues par un grillage en mode de « tableau » et comment il devait venir l'arroser pendant la durée de l'exposition. Ce même redressement du sol deviendra spectaculaire dans les interventions des *Jardins verticaux* de Patrick Blanc au musée des Arts premiers, quai Branly à Paris, ou sur les parvis du Centre d'art contemporain de Caixa-Forum à Madrid.



Patrick Blanc, *Jardins verticaux*, Caixa-Forum, Madrid.

Bien qu'accrochés aux murs, ces jardins, comme les tableaux dont on parle, font référence au plan horizontal sur lequel nous marchons, travaillons ou dormons. C'est sur le plan de l'existence du ici et maintenant que l'horizontalité se déploie. « Évidemment, Pollock a déversé et laissé dégouliner ses couleurs sur des toiles couchées au sol, mais seulement parce que cette position était plus pratique. À peine ses dernières applications de peinture étaient-elles sèches qu'il redressait la toile pour l'accrocher au mur – pour s'y habituer, disait-il, pour voir où elle voulait aller. Il vivait avec le tableau installé verticalement, comme un monde dressé devant lui<sup>1</sup>. »

Si c'est sur la toile au sol que Jackson Pollock déposait ses *drippings*, c'est en la foulant aux pieds, à même le sol, que Shiraga Kazuo façonna son expression picturale abstraite, souvent rapprochée, à l'instar des autres productions des artistes du groupe japonais

---

1. STEINBERG Leo, *op. cit.*, p. 1035.

Gutai, de l'abstraction française. Cette abstraction puise à la même source gestuelle que celle de Georges Mathieu et bien plus encore à celle de Jackson Pollock.

Shiraga Kazuo fut le chef de file du groupe japonais «Zéro», avant de rejoindre, en 1955, le mouvement Gutai, dont la fondation remonte à un an auparavant. L'une de ses caractéristiques majeures de Gutai, et qui ferait pour beaucoup sa célébrité en Occident, est sa forte volonté expérimentale. C'est le goût pour l'expérimentation, en reléguant la question de l'œuvre, qui fit que le groupe influença et préfigura bien des formes de l'art contemporain occidental du début des années 1960, notamment dans le domaine du *happening*. Le groupe a également toujours mené en parallèle d'intenses réflexions sur la peinture, son support et sa matière, allant jusqu'à interroger la notion de tableau.

C'est en peignant pieds nus et directement sur le sol que Shiraga Kazuo infligeait à la matière picturale le rythme et la pression de son corps. Il fixait une toile au sol, y déversait de la peinture à l'huile, puis s'accrochait à une corde et foulait la toile avec ses pieds ou bien dansait avec des mouvements contrôlés qui rappelaient certains mouvements des arts martiaux.



Kazuo Shiraga peignant avec ses pieds lors de la deuxième exposition de Gutai à Ohara Kaikan, Tokyo, 1956.

Une certaine idée de la peinture horizontale commence à se dessiner quand on compare les *Dance diagrams* de 1962 avec *Composition bleu jaune blanc* de 1996, de Bertrand Lavier. L'œuvre en question figure la reconstitution d'un fragment de parquet d'un terrain multisports.



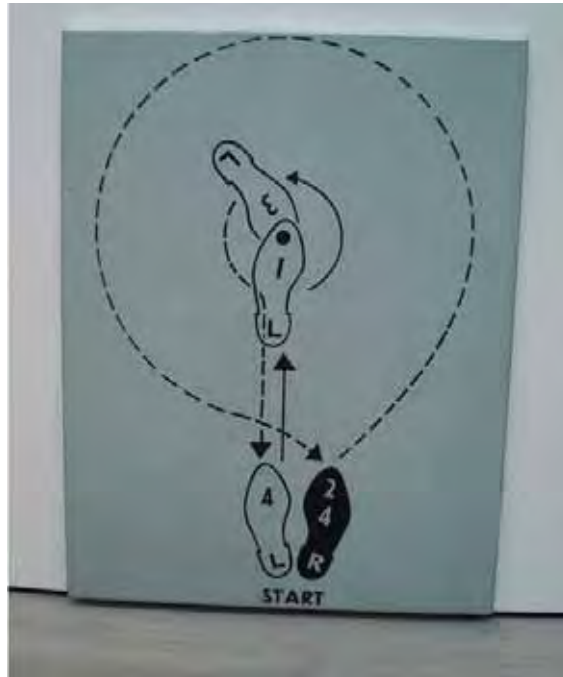
Bertrand Lavier, *Composition bleue jaune blanche*, 1996.

*Composition bleue, jaune, blanche* est une « peinture sur bois », ce que, dans les règles de l'art, on pourrait appeler un tableau. Pourtant, l'œuvre ne fonctionne pas comme une image. Où est la fracture ? On reconnaît à l'évidence la peinture en question. Le parquet verni, la composition géométrique, qui renvoie à la signalétique des terrains de sport, et le titre qui, comme une mauvaise blague, nous rappelle Mondrian et le néoplasticisme<sup>1</sup>.

Dans les deux œuvres, il y a un support qui ressemble à un objet tableau. Dans les deux cas, il y a un rapport naturel à l'échelle 1/1. Les souliers de *Dance diagrams* correspondent à la trace d'une paire de chaussures, et le terrain de jeu de Lavier semble découpé comme un vrai terrain de jeu. La référence au sol de l'un comme de l'autre est manifeste par la position de l'œuvre mais également par l'horizontalité du sujet lui-même.

Mais si l'utilisation d'un texte et des chiffres dans les *Diagrams* de Warhol nous renvoie à une lecture fronto-parentale, c'est-à-dire à l'image, dans l'œuvre de Lavier, il n'y a pas de sens de lecture et de ce fait, notre regard ne peut appliquer les mêmes codes pour la déchiffrer. *Composition* n'est pas une image alors que *Diagrams*, si. Pour preuve, ces mêmes tableaux s'exposent depuis verticalement avec la particularité de prendre presque appui au sol.

1. En 2004, Bertrand Lavier expose à la Galerie Yvon Lambert de Paris une autre *Composition*. Dans la première pièce, l'artiste propose une lecture au sol de sa *Composition bleue, jaune et blanche* constituée d'une centaine de briques de céramique peintes reproduisant fidèlement un morceau de terrain de basket.



*Dance diagram*, 1962 (177,2 x 137,2 cm), Andy Warhol.

Lors de ses premières présentations, *Dance diagrams* a une lecture horizontale. « Car c'est cette position qui permettait de lire dans ces œuvres, au-delà des connotations culturelles du diagramme, le kitsch de l'expérience culturelle de masse à laquelle elles renvoyaient, et de les relier rétrospectivement à la bassesse de la marque pollockienne<sup>1</sup>. »

Au Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole et en résonance avec la Biennale d'art contemporain de Lyon de 2012, Bertrand Lavier montrait, lors d'une grande exposition personnelle, *Composition en quatre couleurs, détail*. Une œuvre au sol de 225 m<sup>2</sup> de moquette qui est une variation de *Composition bleue, jaune, blanche*. Un dessin et quatre couleurs, jaune, bleu, orange, noir – le motif toujours familier. Difficile à identifier lorsqu'on déambule autour de la pièce. La moquette est posée à 40 cm du sol, sur un socle, et notre vision en est parcellaire, affleurante. Le fragment de terrain de basket devient un tableau abstrait monumental, ou bien une sculpture plate, mais ce qui serait son sujet ne fonctionne plus comme miroir décrit par Lacan. Il ne renvoie plus le reflet de la *Prägnanz*, l'image de l'organisation et de l'ordre de la bonne *Gestalt*, toujours présente en puissance, qui nous permet de garantir un contrôle visuel.

Mis à part l'écart de presque cinquante ans qui les sépare, l'utilisation du plan horizontal réel sur *Diagrams* et *Composition* est symptomatique d'un intérêt commun

1. KRAUSS Rosalind, dans *L'informe mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 91.

pour mettre en évidence les conventions liées à la perception de la peinture. À noter aussi que, dans les deux cas, les objets tableaux ne font pas partie intégrante du sol. Tous les deux ont opté pour soulever le plan du sol. Faire un sol qui ne fonctionne pas comme un sol n'est pas seulement un détail. Serait-on ici devant une sorte de ready-made? Qu'est-ce qu'un sol sur lequel on ne peut pas marcher? Il semblerait redevable au ready-made d'annuler la fonction originale d'un objet donné par une procédure de fabrication, afin de devenir œuvre d'art. L'impraticabilité du «sol» de *Dance diagrams* et de *Composition* est un indice. Du point de vue de la sculpture classique chère à Lavier, cette élévation du plan du sol pourrait correspondre à l'élévation du socle. Il reste, néanmoins, l'inévitable sentiment d'éloignement que laissent toujours les représentations. Les 40 cm de hauteur deviennent la différence entre le sol et la représentation du sol. Le sol et sa fonction incontournable, celle de nous soutenir et le mirage du sol, qui a tout pour être sol, sauf la possibilité d'être piétiné.

### **2.3.2 All over the floor**

La prise de conscience de l'importance de la perception dans l'approche de l'œuvre introduit dans mon travail des questions d'altérité. Comment reçoit-on la peinture? Moi je suis dedans et ceci fait de moi un spectateur rapproché pour ne pas dire mêlé. En 1996, j'ai vu l'exposition de Gaetano Pesce, *Le Temps des questions*, au Forum du Centre Georges Pompidou. Une partie de son travail avait résonné en moi d'une manière particulière. Guidée par le souci de rendre aux objets et aux formes l'humanité que l'univers fonctionnaliste leur aurait ôtée, la production des meubles et des objets de Gaetano Pesce se caractérisait par un anthropomorphisme radical. Le langage, le vieillissement, mais aussi, plus étonnamment, les diverses humeurs (le sang, le sperme...) faisaient partie de ses références constantes, et donnaient à l'œuvre de Pesce cette facture si caractéristique où abondent les formes molles et colorées, à la limite parfois du scatologique, le plus souvent réalisées par moulage de résine polyester.

Cette exposition de design fut pour moi un révélateur d'une émotion nouvelle. Une partie de l'exposition était recouverte au sol de plusieurs coulées de résine sur lesquelles nous avions le droit de marcher. C'était un dispositif qui présentait sous la forme d'une mise en scène gluante les différentes pièces de Pesce. Le sol de l'exposition était magnifique. Les objets exposés remettaient en cause la production en série et son uniformité. Sensible aux techniques nouvelles, il restait attaché à l'aspect artisanal des matières. Ses réflexions sur la «série différenciée» ainsi que l'introduction de l'aléatoire dans le processus de fabrication seront pour moi une inspiration, des années plus tard, pour la création de multiples.

Ce brouillage des frontières entre la production d'œuvres et de produits résulte

également de l'apparition de nouvelles techniques et matériaux industriels. Les nouvelles formes, comme l'informe, sont possibles grâce à l'apparition de matériaux comme le caoutchouc, les plastiques, le latex et les différentes résines de polyester et polyuréthane.

La diversification des techniques est rendue possible dès les années 1950 par la banalisation des plastiques thermodurcissables et thermoplastiques. Les formes gagnent en complexité dans les travaux de Lynda Benglis, de Claus Oldenburg et de César.

En 1998, lors d'une résidence à Tanger, j'avais réalisé *Ouakha*. Cette pièce était constituée de trois tapis de prière portant chacun une flaque de peinture acrylique. L'expérience de *Couleur fluide # 8* et le contact des pieds nus avec la peinture étaient encore présents dans ma mémoire. Au Maroc, j'avais été impressionné par ce contact permanent des pieds avec le sol, et d'une manière générale, du corps avec tout : se déchausser pour entrer dans la mosquée ou au salon chez quelqu'un et s'asseoir par terre, toujours sur un tapis. Les tapis au Maroc sont une deuxième peau du sol. À même le sol, ils sont agréables aux pieds. Les tapis utilisés pour *Ouakha* n'étaient pas de vrais tapis. Ils n'étaient pas tissés. Il s'agissait de trois rectangles de plastique molletonné avec une image de tapis imprimée dessus. Achetés à Casa Barata, le marché aux puces de Tanger, ces simulacres de tapis étaient beaucoup moins chers que de vrais tapis, mais ils étaient des tapis de prière dans leur usage. Ainsi leur présence au sol comme leur vue en surplomb correspondaient à ce qu'ils étaient.



*Ouakha*. Trois tapis en plastique et peinture acrylique, 100 x 60 cm, 1998.

Également présenté au sol, comme une autre vue en surplomb, *In Medias Res* de Michael Snow est un tirage photographique de 260 x 360 cm. L'image photographique est le résultat d'une prise de vue à la verticale d'un tapis persan de mêmes dimensions. L'expression latine *in medias res*, littéralement «au milieu des choses», fait référence à une technique narrative qui consiste à faire démarrer un récit au milieu de l'intrigue. La perspective sous laquelle on voit l'œuvre sur le sol est en parallèle aux distorsions créées par la prise de vue. Sur l'image tout est un peu confus, mais on arrive à distinguer un perroquet qui s'échappe de sa cage en laiton et s'envole. Le titre fait sans doute référence à ce qui se passe à l'intérieur de l'image – les personnages qui se lèvent pour essayer d'attraper le perroquet qui pour une raison inconnue s'échappe de sa cage. En analysant cette œuvre, je me suis dit que les œuvres plastiques sont en général des *in medias res* car le récit n'existe pas. Le temps n'existe pas, ou bien il existe autrement, comme suspendu. Il n'y a ni avant ni après, mais la réalité de l'œuvre ou de ce qu'elle représente, que l'œuvre soit narrative ou pas. Ce qui m'intéresse particulièrement dans la pièce de Michael Snow est la disparition de la vision spéculaire que procure sa particulière prise de vue. *In Medias Res* fut réalisé entre 1997 et 1998, pendant que l'artiste était professeur invité au Fresnoy. Il s'agissait d'une «photo filmée». La scène de l'envol du perroquet au-dessus du salon avec son tapis persan a nécessité une véritable mise en scène de tournage. La prise de vue a été effectuée depuis un échafaudage de quatre mètres en plongée totale. Ce tirage unique, aux dimensions du tapis, est exposé au sol.

Nous pouvons tourner autour de cette image et constater qu'elle n'a pas de *Prägnanz* fronto-parallèle. «*Prägnanz* était le terme que les psychologues de la Gestalt appliquaient à la clarté d'une structure due à sa simplicité, à sa capacité à s'intégrer dans une figure. Il est clair que la figure contemplée dépendait de son fronto-parallélisme, ce qui veut dire, de sa verticalité<sup>1</sup>. »



*In Medias Res*, 1998, photographie couleur présentée au sol, 260 x 360 cm.  
Collection Fonds national d'art contemporain, Paris.

1. KRAUSS Rosalind, *El inconsciente optico*, op. cit., T.A.

Ici sa verticalité est virtuelle. Nous ne trouvons plus l'effet miroir si ce n'est à travers un effort d'abstraction. C'est déjà au moment de la prise de vue que s'affiche l'intention d'annuler une vision normale, mais c'est dans l'exposition de l'image que le comportement du spectateur va être bouleversé.

Si l'on compare la vision du sol sous nos pieds et celle du ciel sur notre tête, nous pouvons constater le même sentiment de vertige. Michael Snow avait suspendu trois photographies en 1970, presque trente ans avant *In Medias Res* «de telle manière qu'elles pendent à l'horizontale, parallèlement au sol et à environ un mètre au-dessus de lui... trois images en noir et blanc représentant une femme nue vue d'en dessous (la position dans laquelle vous êtes justement)<sup>1</sup>».



*Crouch Leap Land*, 1970.

La surface de ce verre transparent correspond à celle du papier photographique. L'image est une contre-plongée verticale sur laquelle se montrent en premier plan les plantes des pieds et les organes sexuels de ces anges modernes. Parler ici d'anges est inévitable car ces photos nous rappellent des images mouvementées d'apothéoses mystiques sur les voûtes des chapelles. La vision de ces peintures baroques, comme celle-ci, se fait à tête levée et en tournant, car il n'y a plus d'axe.

Si la vision des images conventionnelles correspond à deux axes qui la divisent en haut, bas, droit et gauche, la vision de *Ouakha*, par exemple, n'entre pas dans ce schéma.

---

1. SNOW Michael, «Notes sur le pourquoi et le comment de mes œuvres photographiques», in Michael Snow, *Panoramique. Œuvres photographiques & films 1962-1999*. Catalogue de l'exposition au Centre national de la photographie, Paris, 2000.

La vision en surplomb est une vision sans axe. Les vues aériennes ou les cartographies illustrent assez bien cette notion.

Alors que cette horizontalité correspond à celle du plan horizontal réel et non à une horizontale visuelle comme celle de la ligne d'horizon, ou comme une représentation mentale qui pourrait s'exprimer graphiquement. Une image aérienne de Paris sur *Google Earth*, comme toutes les cartographies par convention, présente des axes convenus par les points cardinaux. De même, les toiles couvertes de peinture de Pollock retrouvent une lecture à la verticale et le nord reprend le bord supérieur du tableau et l'est la partie droite.

« Peu importe que la lecture la plus prestigieuse de l'œuvre de Pollock dans les années qui suivirent sa mort ait ignoré cette marque – le caractère informe de sa peinture – et refoulé ses implications par le biais d'une série de recodages transformant la peinture métallique en champ transcendantal et les réseaux visqueux en lumineux nuages, s'affairant ainsi à "resublimiser" la marque et à la replacer dans le champ de la forme<sup>1</sup>. »



Clovis Prévost, *Miró travaillant sur une plaque de Zinc*, 1971.

Depuis, le sol est devenu ce qu'il a toujours été, un lieu commun. Miró, pendant ses séjours à Majorque disait : « Je ne regarde pas le paysage qui est magnifique par des fenêtres et je tire les rideaux. Rien, rien, rien. Ce qui m'excite en travaillant, voilà c'est ça : cette petite tache blanche par terre... C'est cette tache blanche qui joue un rôle d'excitant pour moi, d'incitateur : ce rouge et ce noir<sup>2</sup>. » Si Miró regarde par terre c'est parce qu'il y est souvent. Miró avait l'habitude de disposer de grandes feuilles par terre. Il travaillait ainsi allongé de tout son corps comme un gamin. Lors d'un entretien avec Yvon Taillandier, après sa rétrospective au Grand Palais de Paris en 1974, Miró disait : « De temps en temps, je fais usage du chevalet. Mais maintenant, c'est assez rare. Je mets mes tableaux sur des tréteaux ou par terre. Par terre, cela me permet de marcher dessus, ce qui est commode, surtout s'il s'agit d'une grande toile. Quand je l'ai

1. KRAUSS Rosalind, dans *L'informe mode d'emploi*, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 90.

2. RAILLARD Georges, *Ceci est la couleur de mes rêves*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

terminée, je la mets au mur, avec l'aide de quelqu'un, ou je la fais poser sur le chevalet ou appuyer contre quelque objet qui la maintient verticale. Alors, je vois ce qu'il faut corriger. Après quoi je fais remettre la toile par terre pour exécuter les corrections. Par terre je travaille à plat ventre. Oh ! oui, je me mets de la couleur sur moi, sur la figure, sur les cheveux. J'ai la figure et les cheveux tout barbouillés, tout éclaboussés. Et quant à mon costume de travail c'est un vrai tableau<sup>1</sup>. » Il est intéressant de constater comment Miró, alors âgé de 61 ans, évolue de la verticale à l'horizontale avec tant de souplesse. Il verticalise la toile pour « regarder » et il la recouche pour la retravailler. Comme si ces deux plans, le vertical et l'horizontal, correspondaient aussi à deux états d'esprit : l'action et la contemplation.

Si Hans Namuth célèbre la manière de travailler de Pollock comme un acte pur de création, dans le cas de Joan Miró, c'est son ami Joaquim Gomis qui témoignera de manière plus intime et moins spectaculaire mais non moins intéressante du travail de l'artiste catalan. Miró ne se laisse pas approcher facilement par des inconnus pendant les séances de travail. Les photographies de Gomis prennent comme décor Montroig, son atelier, le Mas, des champs cultivés ou la plage. Il va souvent lui rendre visite à son atelier et prend en images l'ambiance du lieu, les objets et des moments du processus créatif. Il montre comment des bambous entrecroisés pour faire pousser des haricots ou des tomates surgissent les fameuses étoiles de Miró. Écrit sur la fiche d'une photographie faite à l'atelier de Montroig en 1946, Gomis raconte : « J'étais au point de faire la photo, quand tout d'un coup Miró me dit : – Attends une seconde ! Aussi vite il retourne avec un bout de craie à la main et fait un dessin, d'un seul trait, comme s'il était en extase. » Cela deviendrait plus tard *L'oiseau solaire* qui est à la Fondation Maeght de Saint-Paul-de-Vence et à la Fundació Miró de Barcelona.



Document. *L'Oiseau solaire*, 1966.  
Marbre, collection Fondation Maeght.



1. TAILLANDIER Yvon, dans *Joan Miró. Écrits et entretiens*, présentés par Margit Rowell, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1995, p. 305.

Joaquim Gomis était photographe, il avait beaucoup voyagé et avait rencontré Miró à Paris. Il était un personnage actif dans le tissu culturel et artistique de la bourgeoisie catalane à laquelle il appartenait. Son travail photographique est de grande ampleur et de grande rigueur.

Une autre fois, pendant qu'ils étaient à l'atelier de Miró de Son Boter à Palma de Mallorca, Miró avait demandé à Gomis de faire une photographie après avoir disposé une série d'éléments par terre – l'un d'entre eux était une vieille lunette de latrine. Cette disposition deviendrait une sculpture intitulée *La Forca*<sup>1</sup>.



Document, *La Forca*, 1963.  
Bronze et fer,  
collection Fondation Maeght.

Le sol est pour Miró, depuis toujours, un espace de jeu et de liberté. Il est aussi le lieu où il travaille la céramique et ses grands papiers. La naturalité avec laquelle les artistes s'emparent souvent du sol a peut-être un rapport avec cette relation au jeu qui passe aussi par l'enfance.

Chez l'enfant, le rapport à l'horizontal se construit progressivement en explorant les objets de son environnement. À partir de ces observations, les psychologues de l'enfance ont constaté que les enfants s'investissent constamment sur la surface du sol pour accéder à leur liberté de mouvement. Une grande partie de cet investissement

1. Ces commentaires et ces images ont été extraits du texte de Marti ROM, *Joaquim Gomis y Joan Miró*, Ressò Mont-Rogenc n° 106, juin 2008. [www.centremiro.com/pdf/GomisIMiro\\_cas.pdf](http://www.centremiro.com/pdf/GomisIMiro_cas.pdf). T.A.

se manifeste d'ailleurs au cours de l'apprentissage de la marche. La marche érigée qui succède à la marche à quatre pattes implique un nouveau regard... une appréhension psychologique de l'espace horizontal. Jean Piaget note déjà en 1947 «qu'il est indispensable de dissocier l'espace perceptif de l'espace représentatif, pour fournir une théorie adéquate de l'intuition géométrique chez l'enfant<sup>1</sup>». L'historien de l'art Pierre Francastel affirme que l'art n'est pas qu'un phénomène historique et culturel, mais aussi une production sociale en relation étroite avec son environnement. En ce sens, «la psychologie enfantine se trouve également à la base de la conception moderne de l'espace plastique, source et justification – selon lui – de la création artistique contemporaine, en même temps que d'une interprétation renouvelée des formes d'art de toutes les époques<sup>2</sup>».

---

1. PIAGET Jean, INHELDER Bärbel, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, PUF, 1947.

2. FRANCASTEL Pierre, *La réalité figurative*, Paris, Denoël, 1965.

## 2.4. PEINDRE PAR TERRE

*Le principal handicap de la peinture venait du fait qu'elle s'organise sur une surface rectangulaire posée à plat contre un mur [...] et que les bords du rectangle constituaient une frontière, les limites du tableau<sup>1</sup>.*

DONALD JUDD

*On ne peut pas comparer une fontaine et une flaque,  
On ne peut pas comparer.  
Quand le soleil se lève, la flaque dessèche  
Et la fontaine demeure.*

CHANSON POPULAIRE ESPAGNOLE

En tant que peintre, pendant longtemps, j'ai peint des « rectangles pour les accrocher aux murs ». Bien sûr, la peinture est cela et beaucoup plus. Le tableau comme élément épistémologique de la peinture a été affirmé, mis en doute, refusé et revendiqué à nouveau. La peinture est également la critique de la peinture elle-même ; en ce sens, le travail infructueux de l'atelier s'est présenté comme un révélateur en négatif de ce qui « n'était pas » de la peinture.

Les taches de couleur sur le sol ont toujours existé dans l'atelier. Je ne sais comment, un jour, je les ai vues non pas comme des taches, des flaques, mais comme de la peinture, une peinture sur le sol, des prolongations du tableau en dehors de ses limites. Et c'est ainsi que je les ai nommées : *Peintures en forme de flaque de peinture*.

L'horizontalité est, pour le peintre, un phénomène familier. Mettre un tableau à plat n'est pas seulement un acte technique pour éviter que la peinture coule. Mes jeunes années où je m'étais employé à faire de l'aquarelle m'avaient donné ce naturel à travailler avec la couleur liquide. De là, on se met « obligatoirement » à poser des grands formats au sol et à chercher à égaler les peintres de la modernité. Mais la décision de peindre directement sur le sol a été amorcée lentement. Peindre sur le sol conjure des forces telluriques et des réflexes infantiles, aux antipodes de l'attitude frontale et de la

---

1. JUDD Donald, *Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1991, p. 10.

distance nécessaires pour la contemplation de la peinture verticale, de la peinture en tant qu'image.

Tout au long du <sup>xx</sup>e siècle, la relation des œuvres avec le sol a été souvent un axe essentiel dans la pratique artistique qui a transformé les façons de «voir». Les *Peintures en forme de flaque de peinture* sont peintes, ce ne sont pas des flaques au sens résiduel mais des peintures qui revendiquent le sol comme support.

Si je garde en mémoire les photographies de Hans Namuth où l'on voit Jackson Pollock concentré en pleine action, dansant courbé sur la toile étendue au sol, sautant, et inévitablement foulant aux pieds la peinture, c'est parce que je pense que, finalement, ce qui faisait pour moi de ces peintures quelque chose de particulier, ce n'était pas le «rectangle qu'on accroche au mur» du MoMA, mais le fait que ces images montraient la peinture à la hauteur des chaussures et quelqu'un en train de marcher dessus<sup>1</sup>.

Les photographies que Hans Namuth avait réalisées vers 1950 avaient comme titre *Jackson Pollock au travail*. En les regardant attentivement, nous pouvons observer que ces images ont été prises sous un angle plongeant qui rappelle celui des photos aériennes. Mais le plus marquant est sans doute le fait de voir le peintre dans l'acte de peindre. Harold Rosenberg, qui connaissait sans doute ces images qui avaient fait la une des journaux spécialisés, écrit en 1952 son fameux article sur l'*Action Painting*, où il soutient l'idée que l'œuvre est moins un objet qu'un événement, un geste, un acte : « Pour chaque peintre américain il arriva un moment où la toile lui apparut comme une arène offerte à son action – plutôt qu'un espace où reproduire, recréer, analyser ou "exprimer" un objet réel ou imaginaire. Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action<sup>2</sup>. »

Pour Rosenberg, il s'agissait d'un moment quasi mystique de la vie de l'artiste. Au contraire, la conception de Clement Greenberg affirmait le caractère purement optique de la peinture de Pollock, ce qui veut dire qu'il prenait celle-ci comme une expérience exclusivement visuelle et incompatible avec la dimension haptique.

Mais il existe une dimension vivante de la peinture en train de se faire qui exclut tout type de réflexion théorique au moment même de l'action. Il n'est pas certain que le peintre au moment où il peint ait exclusivement un rapport visuel à sa peinture. Comme nous avons déjà fait la remarque, la vision est un phénomène qui demande de la distance. Les va-et-vient du peintre correspondent à des moments d'action-

---

1. Ce début de texte est en partie extrait de MOLINA Miguel Angel, *L'empathie des parties*, Une exposition de Miquel Mont, Gloria Picazo et Noëlle Tissier. Catalogue de l'exposition, La panera de Lleida et le CRAC de Sète, 2009, p. 80.

2. ROSENBERG Harold, « Les peintres d'action américains », dans *Art en théorie 1900-1990*, une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood, 1997, Éditions Hazan, p. 642.

rapprochement et d'observation-éloignement. Rosenberg affirme qu'une peinture qui est un acte est inséparable de la biographie de l'artiste. La peinture-acte est de la même substance métaphysique que l'existence de l'artiste.

L'action physique qui se développe dans le travail au sol est d'une tout autre nature que celle qui se développe dans la peinture dite de chevalet. Namuth interprète l'action physique de Pollock en attirant l'attention sur la position surplombante que Pollock lui-même occupait par rapport à la toile. Travailler d'un côté de la toile ou d'un autre supposait des déplacements constants pour garder un certain équilibre. Les mouvements de l'artiste dans le geste du travail étaient plus importants pour le photographe allemand que l'œuvre elle-même.

Encore une fois, la lecture de la toile en tant que peinture n'était pas possible, car celle-ci ne pouvait être « lue » qu'une fois transférée sur un mur. La première difficulté consistait alors à « lire » la peinture au sol en tant que peinture.

Les premières flaques ont été produites, comme je l'ai déjà dit, de façon spontanée à l'atelier. Après avoir travaillé sur le plan horizontal des tables, j'ai fait, avec le procédé du décollage, des flaques pour la série de *Peinture élémentaire*. Plus tard, les flaques de *La peinture est (ir)réversible* sur les tables du bar Technik, à Paris, se montrent au public en assumant leur propre nature de flaques. C'est cette même année à Tanger que je fais *Ouakha*, des flaques sur des tapis de prière. Pendant ce séjour, un premier travail photographique en forme de cartes postales va voir le jour. Il s'agit d'une production de L'Institut français de Tanger faite à partir d'un ready-made assisté. Les *roller-babouche* étaient une réponse volontairement « légère » à ce que je voyais dans le Maroc désabusé de Hassan II. Une monarchie absolue qui sous le slogan « Le Maroc : entre tradition et modernité » conservait le pouvoir et privait de liberté ses citoyens, pour mieux gouverner. Toujours est-il que dès mon arrivée, j'ai découvert que je n'avais pas à imposer mon projet à mon environnement, mais que cet environnement devait guider mes pas.

Quand on s'est habitué à être un étranger, on se sent chez soi un peu partout. À la différence près que je traînais mon appareil photographique pour prendre des notes de tout. Encore une fois et de manière involontaire, ma démarche se tournait vers le sol. La photographie est prise très bas de manière à voir les roulettes que j'avais vissées à la semelle des babouches.



*Tanger-Danger.*  
Édition de l'Institut français de Tanger, 1998.

À l'intérieur des maisons marocaines, le tapis est le mobilier le plus important. Quand on entre dans une maison, on est invité à enlever ses babouches, qui, de ce fait, sont ouvertes derrière : la vie au Maroc consiste à mettre et enlever les babouches. On est alors souvent pieds nus, en contact direct avec le sol par l'intermédiaire du tapis. Une sensualité toute particulière se dégageait de ce nouveau rapport. Et puis, la chaleur, et la transpiration... Il faut laver ses pieds plusieurs fois par jour. Je me demande si on ne va pas à la mosquée aussi pour se laver les pieds et non pour prier – ou si, d'une étrange manière, l'un ne va pas sans l'autre. On marche donc sur des tapis berbères ou royaux, pieds nus, sur des dessins géométriques, sur des couleurs, des tentures, dits *kilims*.

De retour de cette résidence, j'ai commencé une série des *Peintures en forme de plaque de peinture* que je fais à l'atelier sous forme de simulacre. J'avais couvert le sol de l'atelier d'une grande pièce de linoléum et c'est sur ce faux sol que j'ai débuté. Dès les premiers travaux, j'ai pris conscience de l'importance de la vision de la peinture non seulement à l'horizontale, mais à mes pieds. L'atelier est devenu par la suite un plateau photo. Les images prises lors des séances m'ont confirmé sur la piste d'une approche différente de la peinture.

Pour moi, la peinture est d'abord une chose, une matière, et le produit d'une mutation synesthésique entre la vue et la perception haptique.

On aurait pu penser que le désir d'utiliser la peinture provenait d'une fascination infantile envers ses propres excréments, si tant est que peindre est essentiellement jouer avec le liquide solide, étaler celui-ci sur une surface. Cela expliquerait sûrement pourquoi tant de peintres se réfèrent au fait de peindre comme un acte physique et intime. Il est difficile de croire en la véracité de cette théorie. Dans mon cas, le goût pour la peinture vient peut-être de mon enfance et des jeux avec l'aquarelle. Je pense qu'il y a, dans l'acte de peindre, quelque chose qui nous renvoie à l'homme premier. Une certaine sensualité, qui n'est pas pour autant liée à la sexualité, mais plutôt à l'acuité avec laquelle fonctionnent les sens.

Arrivant à ce stade, non seulement je ne savais pas comment peindre, mais je ne savais pas non plus comment ne pas peindre. Travailler avec de la peinture à même le sol est devenu une possibilité à tester.

La première *Peinture en forme de flaque de peinture* a été faite sur le sol gris galet de mon appartement. La couleur du sol comme le mobilier m'ont mis sur la piste d'une flaque noire pétrole qui s'étendrait du mur vers le lit en passant sous la table et les chaises. L'ensemble devait être très graphique car les draps du lit comme la toile cirée du placard imitaient en noir et blanc les rayures d'un zèbre.

Pour éviter que la peinture ne s'abîme, je devais ajouter plusieurs couches de vernis vitrificateur transparent. Cela donnait de plus à la peinture un aspect brillant, mais le plus important était qu'il nous permettait enfin de marcher sur la peinture..., de mettre les pieds dans le plat au sens figuré comme au sens propre. Je retrouvais le plaisir enfantin de marcher sur les bandes blanches des passages cloutés et celui, mal poli, de troubler la clarté de l'eau en remuant le fond boueux. Pendant plusieurs semaines, marcher sur la peinture dans mon propre appartement n'était pas banal. Psychologiquement, elle constituait un obstacle qu'il fallait enjamber. J'ai réalisé des séries de photos qui montraient l'œuvre mais aussi comment elle fonctionnait dans l'espace. Sur aucune de ces images, on ne me voit marcher. Il n'y a pas de présence humaine et en voyant les images, nous avons l'impression qu'il s'agit d'un étrange accident domestique plus que de l'œuvre d'un peintre : comme si le sommier en train de fondre devenait un fluide noir gluant.



*Peinture en forme de flaque de peinture #1*  
Œuvre disparue, Paris, 1999.

*Peinture en forme de flaque de peinture #2* se déployait sur un parquet verni d'un ancien atelier d'artiste du boulevard de Clichy à Paris, dans une grande pièce de 5 mètres de hauteur sous plafond. Elle fut réalisée sur la commande d'un particulier. Un prix de production fut ainsi évalué pour la première fois et un contrat signé de part et d'autre, avec une simulation sur photographie pour toute garantie. J'avais un délai de quelques jours pendant les vacances, pour mener à terme le projet.

J'ai utilisé pour la première fois des peintures pour sol qui incorporent à la couleur une résine acrylique très résistante. J'avais vérifié l'inclination du sol avec une balle de tennis. En effet cette peinture devait pouvoir se faire d'un trait, comme une aquarelle. Pas de correction possible en arrière.

La peinture au sol va donner lieu à un nouvel aménagement de l'espace. J'avais analysé les différents itinéraires à l'intérieur de la maison. De l'entrée à la cuisine; de la cuisine au bureau, du bureau à la chambre, de la chambre au canapé, du canapé à l'escalier. Ces mouvements, comme une trame, vont créer au milieu de ces lignes de passage un espace vide. C'est dans cet espace que je veux déverser de la peinture. Penser ainsi la peinture en fonction d'un l'espace, comme penser l'espace à partir d'une l'architecture, suppose de réfléchir à celui-ci à partir de sa réception par l'usager ou l'habitant. L'espace architectural et l'espace pictural pourraient alors partager le fait d'être des espaces d'usage, de pratiques, et des espaces fonctionnels. J'aime imaginer la peinture comme un lieu. Nous pourrions nous demander si architecture et peinture ne partagent pas alors le même champ d'expérience et ne participent pas toutes deux à la constitution de l'identité et de l'individualité ce lieu. C'est dans ce domaine que la perception de la peinture apparaît associée à la *circum-stantia* du réel.



*Peinture en forme de flaque de peinture # 2.*  
Collection particulière, Paris, 2000.

Dans mon souvenir reste la solitude dans l'appartement le temps du chantier. Un effet de déjà-vu car, pendant des années, j'avais réalisé des chantiers de peinture dans les appartements de particuliers pour gagner ma vie. Mais cette fois, il s'agissait de la production d'une œuvre. Pourtant, les protocoles de chantier étaient les mêmes : devis, avance, mise à disposition de l'appartement, transport, préparation du chantier. Ce n'était pas par hasard que des artistes peintres s'étaient intéressés à un retour à la peinture par le chemin de l'économie de l'art et agrémenté d'une vision conceptuelle non exempte d'humour, encore une manière pour tenter de réaliser l'utopie moderne d'associer l'art à la vie.

Robert Filliou était parti aux États-Unis pour faire des études d'économie, ce qui l'aurait amené à structurer son travail et sa vie sur le modèle d'une « économie poétique ». D'autres artistes, après lui, ont tracé des ponts entre l'économie marxiste et la notion de travail, non pas le travail en tant que tâche pénible mais une version ludique.

*That's Painting Productions* était créé sur ces principes. Sous l'aspect d'une entreprise de peinture en bâtiment, un artiste-peintre proposait « un travail soigné, à un prix abordable et dans des délais respectés<sup>1</sup> ». Au final, le travail consistait à boucher les trous, poncer les murs et donner deux ou trois couches de peinture industrielle.

« *With less to look at, there's more to think about.* "Moins il y a à voir, plus il y a à penser". C'était le slogan donné par Bernard Brunon à cette entreprise artistique lorsque son travail d'atelier – une tentative de peindre en dehors des codes de représentation –, l'a mené à la peinture en bâtiment. Lorsqu'il repeint une pièce, alors que les gestes, les outils et les matériaux sont les mêmes, le résultat est une peinture qui n'est pas un tableau. Cette peinture existe dans l'espace du réel, et non pas dans l'espace privilégié qui est celui de la peinture traditionnelle<sup>2</sup>. »

Bernard Brunon travaillait plus ou moins seul au départ, mais il a été amené à structurer l'activité de *That's Painting*. L'image qu'elle projetait dans l'imaginaire du public, à l'opposé du cliché de l'artiste romantique, a motivé l'artiste pour s'engager dans l'activité de peinture en bâtiment, activité qu'il considère comme du « support-surface ouvrier ».

Effectivement, il existe dans ce métier des zones d'ombre dont on ne parle que très rarement et qui supposent pourtant un vivier fondamental qui nourrit en permanence la pratique artistique. Il s'agit du côté sale de la peinture, ce côté que Bernard Brunon qualifie d'ouvrier et qui est assimilé au travail, au labeur, à la fatigue.

---

1. Voir <http://art-flux.univ-paris1.fr/spip.php?article233>

2. *Id.*

Certes, une partie de l'art contemporain a érigé en symbole l'image de l'artiste dandy. Nicolas Bourriaud, dans son livre intitulé *Formes de vie*, confirme le retour d'une modernité oubliée qui a ses origines dans les avant-gardes, avec des productions immatérielles, faites par d'autres, ou dans le cas de Duchamp, des ready-mades.

« On retrouve dans les pratiques artistiques contemporaines la même dimension ascétique, un comparable travail sur soi, un désir similaire de manipuler les signes en dehors de toute visée immédiatement productive, qui caractérisent la pensée dandy<sup>1</sup>. »

En peinture, travailler avec des matériaux implique une économie de la production artistique qui passe par le perfectionnement de techniques et une certaine intelligence de la main. Méprisée, car manuelle et considérée longtemps comme un sujet tabou, la technique est en partie à la racine de maintes découvertes sur le terrain de la peinture. Il s'agit d'un sujet délicat car si la technique est seulement le moyen pour parvenir à la plupart des créations, le succès en sera de se faire oublier dans la perception de l'œuvre.

Ludovic Duhem n'hésite pas à affirmer que « la technique est inessentielle à l'art ». D'après une étude sur les différentes analyses de Kant, Hegel et Heidegger, il soutient que « chacun à leur manière, ils ont affirmé avec insistance l'hétérogénéité radicale de la technique et de l'art pour répondre au problème du fondement de l'esthétique. En d'autres termes, et selon cette leçon apparemment incontournable, tout discours esthétique fondé trouverait son point de départ et sa consistance philosophique dans l'idée que l'art, en son essence, est quelque chose de radicalement autre que la technique<sup>2</sup> ».

Mais la question donc demeure dans ces projets de peinture au sol comme dans la production artistique en général, qui génère automatiquement, qu'on le veuille ou non, une économie. Même plus, toute activité humaine appliquant des méthodes et des techniques, employant des matières premières, consommant des énergies et se servant d'outils en visant un objectif génère une économie. La technique ferait partie du système de production à des degrés différents.

Ainsi, le geste créateur de peindre des tableaux, comme les différentes techniques, était identifiable comme appartenant au système de l'art; il est, encore aujourd'hui comme autrefois, un signe de reconnaissance. Mais les pratiques artistiques contemporaines génèrent aujourd'hui souvent de l'incompréhension car elles ne sont plus identifiables comme telles. Peindre des murs en blanc ou des flaques au sol sont des gestes qui témoignent d'un positionnement nouveau. Des domaines de savoir

---

1. BOURRIAUD Nicolas, *Formes de vie, L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999, p. 45.

2. DUHEM Ludovic, « Le milieu technique de l'art » dans *Technique et création*, sous la direction d'Ivan Toulouse, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 21.

variés sont convoqués dans le travail de l'artiste contemporain, qui valorise également le non-savoir-faire comme une qualité. Rien n'est certain, tout est questionnable.

### 2.4.1 Amiens

Alors que je suis invité à participer à l'exposition *Des singuliers débordements*, Olivier Grasset, son commissaire, me demande de réaliser une *Peinture en forme de flaque de peinture* sur les escaliers en marbre de l'entrée. Jusqu'ici, mes peintures avaient été faites de manière définitive en appliquant la peinture directement sur le sol. Le problème technique qui soulevait la réalisation d'une œuvre comme celle-ci était sa disparition programmée à la fin de l'exposition. Après plusieurs tests, j'ai trouvé une manière de protéger le sol avec l'application d'un film autocollant sur lequel la peinture était appliquée. J'ai perfectionné cette technique à chaque intervention éphémère.



*Peinture en forme de flaque de peinture.*  
Exposition *Des singuliers débordements*, Maison de la Culture d'Amiens, 2002.

Les expositions collectives de peinture se succèdent. Ma participation à *Des singuliers débordements*, se fait à côté de peintres comme Christophe Cuzin, Helmut Dorner, Noël Dolla, Cécile Bart, Erwan Ballan, Bernard Frize, Peter Halley, James Hyde ou Remy Hysbergue. C'était déjà «une exposition pensée comme la photographie d'un propos sur la peinture actuelle<sup>1</sup>». Il y en a eu d'autres, mais celle-ci fut pour moi spécialement marquante parce que la première. J'étais désormais autorisé à penser

---

1. GRASSER Olivier, *Des singuliers débordements*, catalogue de l'exposition. Maison de la Culture d'Amiens, 2002, p. 4.

que je faisais partie d'un mouvement, d'un courant ou bien tout simplement d'une génération de peintres qui renouaient avec le passé de la peinture avec de nouveaux questionnements. Il s'agissait de peintres pratiquant une peinture dite « non figurative » ou dégagée de l'image et du motif. Le propos de l'exposition « était de porter attention à ce qui s'affirme comme des processus de régénération de la peinture, au-delà de la déconstruction moderniste, au-delà de l'enfermement et de la vacuité formalistes, au-delà de la simulation et de la citation post-modernistes<sup>1</sup> ».

La question qui se pose sans cesse est : comment continuer à peindre ? Chaque nouvelle exposition est pour moi l'opportunité d'envisager une nouvelle réponse à la même demande. La difficulté de penser le travail en peinture vient aussi de ce que par les termes de « peinture » et de « tableau », on peut entendre des choses très différentes. Dans l'exposition *Des singuliers débordements*, il y a une tentative de définir la notion de picturalité au-delà de concepts comme la couleur ou la surface, qui, bien que caractéristiques appartenant à la peinture ne la définissent pas pour autant exclusivement. Il existe plutôt un redéploiement du vocabulaire de la peinture dans un souci de résonance hors du champ pictural. Le faire ainsi nous remettrait dans un formalisme puriste à la manière d'un Clement Greenberg des années 1960. Une autre erreur serait de penser que, hors de la toile et du châssis, des choses fondamentalement différentes se produisent. Si l'on compare par exemple les œuvres de Matthew Richie et celles de Katarina Grosse, le premier travail sur l'image et utilise le mur comme un tableau. À l'inverse, alors qu'elle fait par ailleurs des tableaux, Katarina Grosse intervient sur les murs mais en prenant en compte les trois dimensions de l'espace. Ce qui est intéressant, ce n'est pas tellement de placer la peinture en dehors de son support traditionnel en incorporant en passant des matériaux venus d'ailleurs, mais l'expansion sémantique que cela comporte. Nous ne parlons plus d'objet, mais d'une expérience qui a à voir avec la picturalité et qui se décline dans des espaces et contextes différents.

### **2.4.2 Une flaque All over**

Intitulé *À fleur de peau* et conçue par Philippe Richard, avec Dominique de Beir, Dominique Figarella, Remy Hysbergue, Olivier Gourvil, Al Martin, Miquel Mont et moi-même à l'ERBA<sup>2</sup> de Rouen, l'exposition réunissait de peintres autour de la notion de surface. Le plan pictural de la tradition perspective qui correspond à celui de la toile tendue sur châssis devient surface sensible allant jusqu'à la tactilité. Le travail de

---

1. *Op. cit.*

2. École régionale de Beaux-Arts.

Dominique de Beir est à cet égard d'un grand intérêt car elle marque une distance avec la couleur pour se consacrer à la surface des supports qu'elle emploie, des surfaces qu'elle blesse pour nous offrir des cicatrices. Travail éminemment épidermique, ses dispositifs mettent en scène ses travaux de manière à être touchés.

De mon côté, j'ai à ma disposition un espace indépendant de la grande galerie principale pour réaliser une peinture directement sur toute la surface du sol. Une fois l'exposition terminée, celui-ci sera l'objet d'une réfection en peinture grise pour sols.



*Peinture en forme de dégât de peinture.*  
Exposition *À fleur de peau*, ERBA de Rouen, 2003.

On m'adjoit des assistants pour la réalisation. L'idée est d'envisager le travail comme un *workshop* avec trois étudiants. Je n'avais jamais eu à me poser la question de réaliser ma peinture par la main de quelqu'un d'autre. Cela me semblait même impossible vu la nature de ma peinture qui joue avec une certaine improvisation, de déléguer les prises de décision qui accompagnent chaque geste de l'élaboration de l'œuvre. Je suis d'ailleurs très attaché à mes propres gestes auxquels je confie une intelligence particulière, ce même «geste créateur» dont je parlais précédemment et sur lequel est fondée toute une mythologie de la peinture.

Mais cela faisait partie de mon contrat, car j'étais payé comme artiste intervenant. J'ai donc décidé de réunir les assistants-étudiants, de leur expliquer ma démarche et puis, le moment venu, j'ai utilisé le sol pour montrer ma « technique ». Nous avons fait ensemble de grandes aquarelles à même le sol qui ont été littéralement balayées avec une serpillière.

Les étudiants de l'école apprennent rapidement, et le temps perdu au début est vite récupéré. Nous travaillons pieds nus. À la différence des travaux précédents, ici, nous ne pouvions pas nous placer à côté de la peinture pour travailler. Il s'agit d'un *All-over* intégral. Nous sommes littéralement « dans » la peinture. Le support, cette fois-ci, est le sol. Un sol en ciment peint en gris que nous avons pris soin de bien nettoyer. L'œuvre est peinte en une seule séance qui finit tard, le soir. Une séance pendant laquelle j'ai dirigé les assistants à la manière d'un chef d'orchestre : « Plus d'orange là-bas !, arrête !, dilue ta couleur, fais un fondu, laisse couler. » Les étudiants eux, y ont pris goût et commençaient à improviser en anticipant mes désirs.

Une journée de séchage et puis trois couches de vernis vitrificateur brillant le jour d'après et l'affaire était réglée.

Je n'avais pas l'impression en regardant la nouvelle peinture qu'elle n'était pas à moi, même si mon apport matériel à sa production avait été cette fois-ci, minime. J'avais de forts doutes sur la faisabilité par des tierces mains d'un projet que je croyais aussi personnel. Je pensais plutôt que les protocoles pouvaient uniquement fonctionner avec des œuvres qui se prêtent naturellement, par leur rigueur formelle, à leur décomposition en instructions. La peinture française ne manque pas d'exemples, à commencer par les bandes de Buren<sup>1</sup>, les coups de pinceau de Niel Toroni<sup>2</sup>, les *définitions-méthodes* de Claude Rutault<sup>3</sup> ou, plus récemment, les descriptions de projets de Christophe Cuzin<sup>4</sup>. Ces modes d'emploi à suivre à la lettre ont en commun un manque d'affect, pour ainsi dire, une neutralité que facilite une manufacture quelconque, pourvu qu'elle suive les instructions à la lettre. L'artisticité n'est pas en cause dans ces cas. Comment expliquer alors ce transfert d'intentions ?

André Scherb<sup>5</sup> a analysé les processus de création des œuvres picturales contemporaines à travers des questions posées directement aux artistes lors d'entretiens. Ces enquêtes lui ont permis de distinguer deux segments différenciés et

---

1. Dans l'œuvre de Buren, les *bandes* mesurent toujours 8,7 cm de largeur.

2. Sur une surface blanche, empreintes de pinceau n° 50, espacées régulièrement tous les 30 cm.

3. La couleur de la toile correspond à la couleur du mur sur lequel on l'accroche.

4. 2112051. Peindre une salle en faisant pivoter la peinture de son support d'un angle de 13°. La Générale, Paris, 2005.

5. André Scherb est plasticien, maître de conférences, département arts plastiques, IUFM, université de Bretagne-occidentale. Sa thèse sur La fable et le protocole, tout comme ses expériences issues des entretiens d'artistes, ont été pour moi d'une grande aide quant à l'application de ses théories dans la pédagogie de la peinture.

complémentaires de pensée créative qui sont à l'œuvre au moment de peindre : la « Fable » et le « Protocole. » Il part du « constat élémentaire que la fabrication d'une peinture supposait à la fois de la pensée et de l'action. [...] D'une part, une pensée simple qui anticipe matériellement l'effectuation et qui établit un *protocole* de travail. C'est une pensée analytique qui détermine un cadre de contraintes initiales, qui choisit les matériaux, le support, la chronologie des opérations. C'est une pensée qui fixe les règles du jeu et qui prend en charge la dimension technique de la création. D'autre part, une pensée plus complexe, plus diffuse, qui est parallèle ou articulée à la première. Une pensée intérieure qui prend la forme d'un monologue. Ou plutôt un dialogue entre soi et soi-même, incluant des mouvements contradictoires, des conflits internes. Cette pensée est une véritable *fable* qui accompagne la création<sup>1</sup> ».

Le sujet est vaste et, pour chaque peintre, les différentes modulations qui produisent ces deux modes de pensée combinés sont fondamentales.

Il paraît clair d'après cette formulation, que ce qui a été objet de transfert lors de la réalisation de la pièce de Rouen est de l'ordre du protocole. D'un côté, j'avais choisi déjà au préalable les RAL<sup>2</sup> de couleur qui allaient intervenir et j'avais également une idée des proportions de chaque couleur dans l'ensemble. De l'autre, il s'agissait de couvrir le sol avec eux, en laissant se produire des mélanges de couleur de manière naturelle.

C'est sur ce point que la question devient subtile car ce protocole n'est pas forcément programmatique, mais, bien au contraire, il puise sa force dans l'improvisation et le plaisir heuristique. Cela dit, le travail en peinture, comme dans d'autres domaines, engendre inévitablement des habitudes qui se traduisent par un certain maniérisme. L'exigence personnelle de chaque artiste connaît ce talon d'Achille et agit en conséquence. Pour lutter contre ça, André Scherb explique comment « la prise en charge par le protocole de certaines données de la fabrication d'une peinture, ainsi que la mise en œuvre de procédés techniques, engendrent un certain *lâcher prise* de l'artiste, une baisse de son autorité et de sa volonté de décision et de maîtrise<sup>3</sup> ». Ce lâcher-prise pour lequel il prend en exemple certains exercices de Matisse quand il disait dessiner à l'aveugle pour perdre le contrôle visuel et renforcer le sentiment intérieur des mouvements de sa main.

Déléguer la réalisation matérielle de la peinture était donc aussi une manière de contrôler par d'autres moyens son déroulement. Cette ouverture vers le non-faire me mettait davantage en situation de spectateur actif de l'œuvre. L'absence de contrôle

---

1. SCHERB André, « La fable et le protocole : analyse de processus de création de peintures contemporaines » dans *Technique et création*, sous la direction d'Ivan Toulouse, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 223-224.

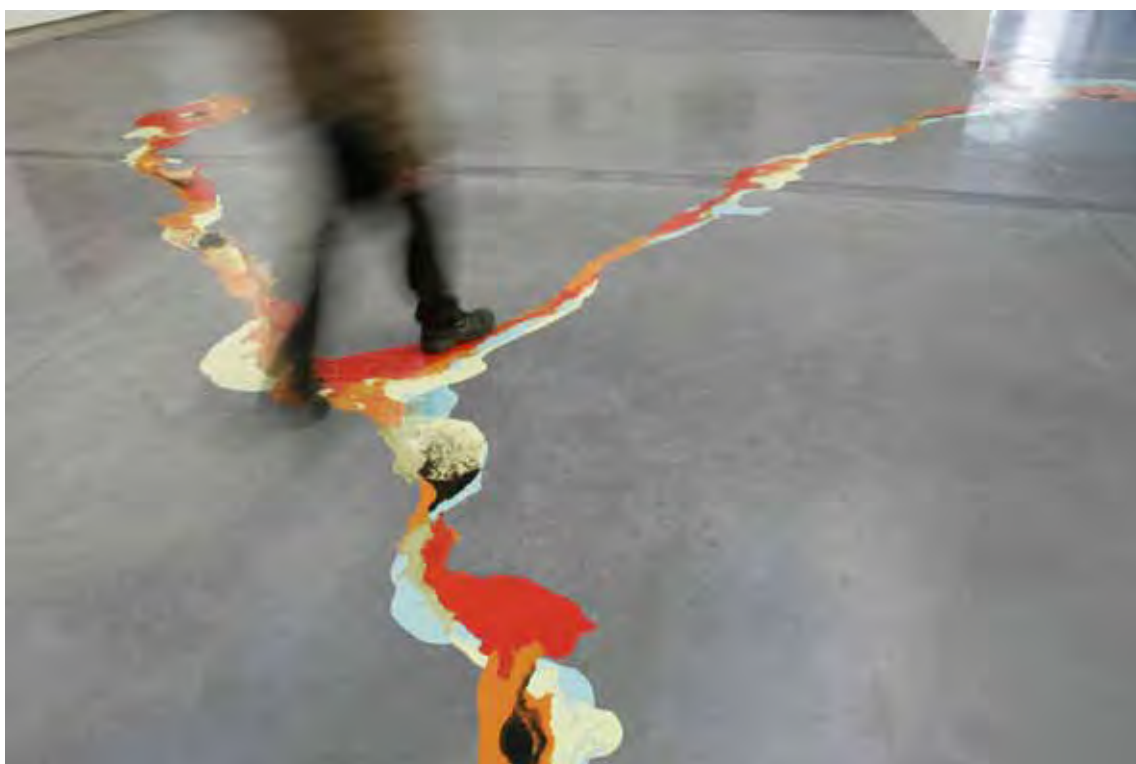
2. RAL est un système de codification des couleurs développé en 1927 par l'*Institut allemand pour l'assurance qualité et le marquage associé*. Ce nuancier international est utilisé principalement pour les couleurs industrielles de peinture.

3. *Op. cit.*

dans la réalisation des fragments se faisait au profit du contrôle de l'ensemble. Ma petite entreprise de rapport au monde<sup>1</sup> venait de rentrer dans une économie de la production artistique.

### **2.4.3 La peinture comme un parcours**

Invité à exposer au Centre d'art le « 10neuf » de Montbéliard avec Gilguian Gelzer et Silvia Hestnes, je me suis confronté à un espace de dimensions plus importantes. Cette circonstance était déterminante pour que j'envisage l'occupation de l'espace comme des parcours en forme de rigoles de peinture. À l'entrée, nous devions voir les derniers méandres pour ensuite remonter le filon, le courant, le ruisseau à sa source.



*Peinture en forme de flaque de peinture.*  
Centre d'art le 10neuf, Montbéliard, 2005.

Une salle aveugle, néons au plafond : la coulure vient de là, de flaques au pied de trois panneaux vierges de bois plein, épais, poncés, vernis, au champ mouluré, deux formats figure et un format marine. Les deux premiers prennent appui l'un sur un pilier, l'autre sur un mur, tous deux posés à même le sol. Le troisième, adossé au mur lui aussi, repose sur une table. Ici, la peinture s'étale, se répand – de la lave en fusion ;

---

1. D'après la description de l'activité artistique faite par Nicolas Bourriaud, dans *Formes de vie*, Paris, Denoël, 2003.

là elle ruisselle, dégouline – aucun chaos. Seulement la loi de la gravité. La peinture, pâte liquide brillante, suit les rythmes orthogonaux du mobilier, de l'architecture. Elle épouse les surfaces horizontales ou verticales ; aucune indépendance, elle colle au plan, subit la pesanteur. Au mur, quelques planches photographiques de formats divers, dessins-commentaires du spectacle auquel nous assistons.



*Peinture en forme de flaque de peinture.*  
Centre d'art le 10neuf, Montbéliard, 2005.

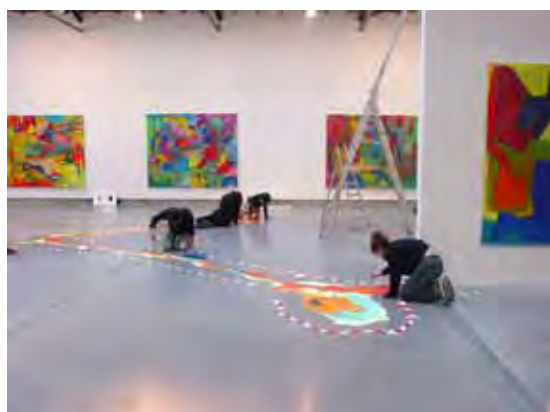
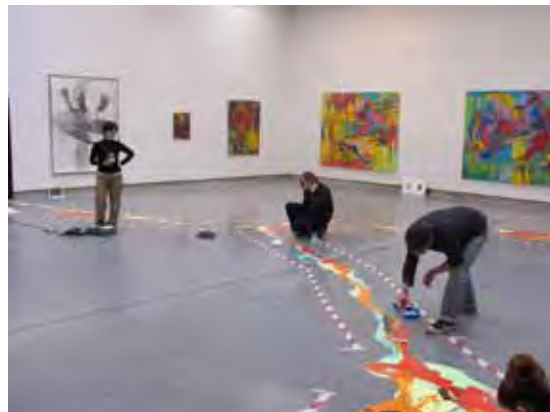
Dans cette salle de travail, il était question de montrer une exposition en cours de montage, ou de démontage. Il s'agissait de définir le champ de la peinture *a contrario*. Un territoire entre, autour, à côté, partout où elle est et où nous ne la voyons pas, ne la regardons pas. Autrement dit, quand elle déborde, s'échappe, fuit, s'immisce.

La matière, que l'on dirait volontiers mésomorphe, ouvre la voie de l'incertitude. Ni liquide ni solide, ni fluide ni épaisse, elle coagule les sédiments boueux d'un imaginaire primitif. C'est elle qui prend nos pas, se laisse piétiner, traverser, fouler, enjamber. L'on pourrait évoquer alors le travail d'un sculpteur comme Carl Andre, occupé à « saisir » l'espace pour définir la sculpture comme un « lieu ».

Une certaine logique lie la sculpture à cette proximité physique par son occupation de l'espace réel, la peinture s'installant souvent dans l'espace fictif de la représentation.

Si la question de la peinture est posée, celle du tableau ne l'est pas moins. Le tableau prend ici la forme d'un objet, voire d'une sculpture au travers des panneaux

de bois nus. De la fonction première du tableau, il ne reste rien. Pourtant, ces tableaux vidés de toute image – ils en gardent étrangement une mémoire, notamment par leur format – servent le processus de la peinture, de cette peinture. Ils marquent l'espace, le construisent, en désignant les différents plans. Y compris celui de la flaque.



Travail au sol lors du montage de l'exposition.  
Au fond, des tableaux et des dessins de Giljan Gelzer.

Les photographies prises par l'équipe du *10neuf* pendant le montage de l'exposition nous montrent l'œuvre en train de se faire. Nous pouvons observer ici comment le travail au sol convoque des attitudes et des positions physiques qui rappellent le labeur des agriculteurs dans les champs ou celles des enfants en train de jouer.

Ces images me servent également pour me rappeler l'état de tension que j'éprouvais et que j'éprouve à chaque fois que je dois réaliser une œuvre de ce genre. Car il s'agit d'une commande à réaliser sur place. La date du vernissage est fixée à l'avance, conforme à un calendrier. Cela veut dire que je n'ai pas droit à l'erreur ou alors assumer cette possibilité comme faisant partie de la prestation. Après tout, c'est l'artiste qui fixe les règles. Le commissaire de l'exposition et directeur du Centre d'art partage avec l'artiste ces risques de manière solidaire.

Normalement, je fais un voyage sur place pour faire un état des lieux et me rendre compte par moi-même du contexte dans lequel je vais travailler. Ces « repérages » sont fondamentaux car ils permettent d'amorcer le travail de création avec un sentiment de réalité. Il s'agit de voir l'espace, mais aussi de le sentir, de l'arpenter, d'imaginer sur place les différentes possibilités. Les photographies faites lors des repérages sont très importantes dans ce sens, car elles permettent d'imaginer une œuvre dans l'espace. En complément, des plans d'architecte nous sont fournis par la régie afin d'assurer au maximum un travail en amont.

En comptant les jours de séchage, le travail de peinture sur place peut durer entre quatre et cinq jours. Le travail sur la peinture devient, dans ces circonstances, une pirouette, avec toujours le risque de chuter. Une parenté lointaine avec la performance des arts vivants : la fausse note, l'oubli de la réplique..., rien à voir avec les conditions de travail de l'atelier. D'abord, les conditions matérielles d'outillage et de commodité, la solitude, mais surtout l'absence de date butoir, avec ce que cela comporte comme possibilité de corriger et d'affiner le travail qui sera donc fini quand on le décidera.

Comme le rapporte Jean-Marc Huitorel, alors que les artistes avaient toujours travaillé sur commande et la plupart du temps *in situ*, « la production d'œuvres s'inverse : le plus souvent désormais, l'artiste produit l'objet avant de s'occuper de lui trouver preneur. À la loi de la commande va peu à peu se substituer celle du marché où le tableau témoigne du désir et de l'univers de l'artiste plus que des desiderata du mécène<sup>1</sup> ».

Ce retour aux sources en quelque sorte implique un changement fondamental qui concerne le lieu de la production de la peinture et sa qualité mobilière ou immobilière<sup>2</sup>. Le lieu d'exposition de l'œuvre devient le lieu de sa production, mais il n'agit plus de l'*in situ* critique des années 1970. Marcadé appelle ce nouveau *in situ* banalisé l'*in situ comme lieu commun*<sup>3</sup> : ou la réduction de l'*in situ* à un genre artistique.

#### **2.4.4 La contrainte de la commande**

Dans le même registre, la commande de la ville de Nanterre pour la création et la réalisation d'une *Peinture en forme de plaque de peinture* sur le sol de l'entrée de l'ancienne mairie est l'occasion de mettre à l'épreuve mes acquis techniques. Il s'agissait d'un sol en mosaïque datant des années 1930. Une partie de la mosaïque ayant été abîmée, la mairie de Nanterre décide de la couvrir partiellement avec une moquette en attendant une solution définitive.

---

1. HUITOREL Jean-Marc, *Les règles du jeu, le peintre et la contrainte*, Alençon, Frac Basse-Normandie, 1999, p. 21.

2. N'oublions pas que la naissance du tableau comme objet indépendant de l'architecture est attachée à son caractère marchand et pourtant mobile ou mobilier.

3. MARCADÉ Bernard, « L'*in situ* comme lieu commun », *art press* n° 137, Paris, 1989.

En effet, en soulevant la moquette, nous avons pu constater l'absence d'une partie importante de pièces de mosaïque, concentrée sur 1 m<sup>2</sup> environ en forme de haricot. Il a donc fallu nettoyer de la colle pour moquette l'ensemble de la mosaïque et consolider avec un vernis primaire d'accrochage la partie abîmée ainsi que le profil de la forme choisie pour la peinture.



État du sol en soulevant la moquette et dessin préparatoire.

Le cahier des charges demandait que l'œuvre soit définitive. Le hall d'entrée étant un lieu de passage très fréquenté, les solutions en peinture conventionnelle semblaient inappropriées. Cette contrainte technique m'a conduit à changer le matériau peinture contre une résine colorée<sup>1</sup>. Ici aussi, un nouveau pas a été franchi vers une sorte de spécialisation que l'on pourrait croire très loin de l'idée de création spontanée qu'on attache naturellement à la peinture.

Une commande publique exige de la part de l'artiste des compétences qui sont celles d'une entreprise. L'artiste en tant qu'auteur est soumis à des régimes particuliers sur le plan fiscal et social qu'il convient de connaître quand on lance ou développe une activité artistique. En effet, plusieurs aspects concernant les contrats avec les collectivités territoriales ou d'autres organismes de l'État se réfèrent à l'artiste et à son œuvre comme à une entreprise qui fournit des services, le tout dans un contexte légal qui engage tant le commanditaire que l'artiste auteur.

La commande publique en général témoigne d'une grande diversité dans ses lieux d'implantation. Cette diversité tient à une nouvelle vision de l'administration en ce qui concerne la notion d'espace public. Outre la ville, la commande publique investit désormais les monuments historiques, les édifices religieux, les parcs et jardins ou les paysages ruraux.

Le commanditaire, une fois sa décision prise, établit un protocole d'accord soit

---

1. EPILOX-T 19-38 est une résine époxyde, exempte de solvants, résistante à la cristallisation et de faible poids moléculaire. La résine est traitée à l'aide de durcisseurs Epilox, durcissables à froid. Le produit est particulièrement susceptible d'être appliqué comme résine de coulée, ce qui le rendait idéal pour le projet.

avec la Drac, soit avec les services centraux de la Dap-Cnap, selon le cas. Un contrat est signé d'après un projet présenté par l'artiste qui apporte les garanties nécessaires pour sa réalisation.

Nous sommes loin de l'image de l'artiste dans l'atelier face à lui-même dans la liberté de créer comme bon lui semble. Ici, il s'agit plus de l'artiste comme entrepreneur, fixé sur des dates et engagé sur un résultat final.

J'ignorais tout par rapport à l'utilisation de la résine. En revanche, j'avais gardé en tête les résultats obtenus par Gaetano Pesce lors de son exposition au Centre Pompidou en 1996 et je pensais que ce procédé pouvait servir à mon projet.

J'ai fait donc appel aux services d'un spécialiste de la résine époxy en lui expliquant les besoins du projet et ce que j'attendais de lui. Nous avons également parlé d'argent et convenu du prix de ses prestations.



Assistant spécialisé en résine Époxy au travail.

J'ai préparé le support qui devait être traité et le spécialiste est venu sur place pour exécuter l'œuvre avec moi, en préparant les couleurs dans les tons dont nous avons convenu et en jouant sur leur opacité ou leur transparence.

Contrairement à ce qu'on aurait pu croire, les *Peintures en forme de flaque de peinture* ne sont pas des peintures fondées sur l'aléatoire. Du moins, pas tout à fait. Jean-Marc Huitorel dans *Les Règles du jeu* s'intéresse à des artistes dont la démarche se caractérise par le refus d'un certain expressionnisme dans lequel on pourrait voir la manifestation d'un aléatoire expressif.

En voyant cette peinture s'étalant sur le sol comme une flaque, un spectateur pourrait imaginer, à juste titre, qu'il s'agit d'un déversement de peinture, sans plus. Or, les travaux réalisés au sol consistent à dessiner préalablement de manière à ce que la peinture s'étale dans l'espace en fonction des lignes de circulation ou de passage. Ainsi, une peinture au sol qui serait placée le long d'un mur ne serait pas perçue de la même manière que si elle était devant une porte, par exemple.

Ces aspects – la situation dans l'espace comme les couleurs qui seront employées – sont décrits et approuvés lors du contrat. Jean-Marc Huitorel rappelle les multiples contraintes auxquelles doit se plier le peintre et qui restreignent d'autant sa marge de manœuvre, comme le fait que « l'évolution récente du commerce de l'art constitue, en effet, un paramètre sinon nouveau au moins renouvelé de l'appréciation de contraintes qui pèsent sur l'élaboration des œuvres. L'objet d'art devient une pure marchandise de plus en plus soumise aux lois de l'offre et de la demande, des placements et de la spéculation<sup>1</sup> ».

En ce sens, le statut d'artiste-auteur<sup>2</sup> ne laisse aucun doute sur le type de relation qui s'établit entre le commanditaire et l'artiste, les droits moraux de l'artiste envers son œuvre, mais aussi son régime fiscal et social. Mais cet aspect de la création sous la contrainte ne fait que renforcer les théories de Sherbe sur les protocoles que l'artiste met en place au moment de la création.



*Peinture en forme de flaque de peinture, résine époxy.  
Commande publique, mairie de Nanterre, 2006.*

1. HUITOREL Jean-Marc, *Les règles du jeu*, Alençon, Frac Basse Normandie, 1999, p. 9.

2. Les artistes-auteurs bénéficient d'un régime social et fiscal particulier. À ce sujet, voir <http://www.se-cuartsgraphiquesetplastiques.org/>

Les aspects techniques de la création, longtemps délaissés par les historiens, sont de plus en plus revendiqués non seulement par les artistes, mais également par les historiens et critiques d'art pour comprendre certains aspects de la création. En ce sens, les remarques qui concernent les processus de création de mes œuvres s'inscrivent dans les préoccupations évoquées par Ivan Toulouse où «la technique n'apparaît plus comme une nostalgie du "métier" perdu ou la recherche d'un outil ductile qui fonctionne et obéit, mais aussi (et surtout) comme un champ à explorer jusqu'à ses dysfonctionnements (l'accident, la panne, le bug, l'incident critique...) qui peuvent orienter sur une voie nouvelle<sup>1</sup>». Florence de Mèredieu revendique de ce que Viallat nommait des «refoulés picturaux» – maladroites techniques, défauts de métier, effets matériels de vieillissement ou déchargement des couleurs, instabilité des matériaux, etc.<sup>2</sup>

Les séances de prises de vue qui ont accompagné la réalisation de l'œuvre ont été faites aussi dans le but de créer un document graphique pour le commanditaire, mais ces images constituent pour moi le souvenir précis d'une expérience nouvelle dans le cadre de la commande publique.

### **2.4.5 Des murs et des sols**

En 2005, je participe à la *Rencontre n° 25* que La Vigie organise, à l'invitation d'Isabelle Simonou-Viallat. Ces «Rencontres» ont comme propos de réunir, chaque fois, trois artistes de sensibilités proches. Pour cette exposition, je partage l'affiche avec Olivier Soulerin et Max Charvolen, avec qui je partage un intérêt pour le travail *in situ*.

L'espace de cette galerie de Nîmes a la particularité de garder sa structure de maison nîmoise sur trois étages. Le choix a été fait également de conserver les sols d'origine en carreaux de grès colorés teintés dans la masse, ce qui n'est pas très habituel dans les lieux d'exposition. Je connaissais ce type de carrelage qui est très répandu dans le sud, car il garde une fraîcheur appréciable lorsqu'on vit dans un pays chaud. Le motif géométrique en grille, propre au carrelage, me plaisait justement dans l'idée de le contredire avec une peinture aux formes organiques.

Je voulais cette fois-ci travailler en plus des sols, la verticale des murs avec l'idée de créer une continuité entre les deux. Cela voulait dire étirer davantage la peinture. S'allonger dans le bâtiment, créer des rapports nouveaux avec les ouvertures, arrondir les angles et s'installer.

---

1. TOULOUSE Ivan, *Technique et création*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 10.

2. Claude Viallat cité dans *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Florence de Mèredieu, Paris, Bordas, 1994, p. 13.

Mon travail pourrait être perçu par certains comme une peinture décorative, au même titre que des peintres comme le Japonais Michael Lin, ou l'Écossais Jim Lambie pour ce que des critiques appellent désormais la « peinture environnementale ». Ces deux peintres, chacun à leur manière, revendiquent aussi le sol comme un lieu possible pour la peinture. À ce propos, Judicaël Lavrador<sup>1</sup> n'hésite à dire que « ce n'est plus le lieu qui s'adapte à la peinture ! L'œuvre et l'artiste, désormais, sortent du cadre et se fondent dans les formes du bâtiment, jusqu'à profiter de ses failles...<sup>2</sup> ».

Effectivement, un phénomène nouveau est en train de se constituer autour d'une peinture qui sort du tableau pour occuper l'espace. Mais cette nouveauté est toute relative si on tient compte du fait que, au départ, ce sont les murs et les plafonds des cavernes, des églises et des palais qui ont été le support de la peinture avant que le tableau ne devienne l'objet et le sujet de la peinture.

Michael Lin commence à utiliser des textiles imprimés pour extraire les motifs floraux issus des traditions japonaise et taïwanaise desquelles il fera la base de son travail. En 2002, Michael Lin réalise pour le palais de Tokyo un sol peint d'environ 250 m<sup>2</sup> qui se situe sur un espace dédié, à la cafétéria, en dehors des salles d'exposition.



Michael Lin, *Peinture au sol*, palais de Tokyo, Paris, 2002.

---

1. Judicaël Lavrador est critique d'art et commissaire d'exposition. Il a été entre autres, commissaire d'exposition de la 11<sup>e</sup> édition du Prix de la Fondation d'entreprise Ricard en 2009 et de la Biennale de Belleville en 2010.

2. LAVRADOR Judicaël, « Peinture environnementale. Les artistes s'étalent », *Beaux-Arts magazine* n° 231, août 2003.

Lors d'un entretien avec Diana Freundl, Michael Lin explique comment il essaie d'induire une implication physique du spectateur. Pour lui aussi, il s'agit moins d'une peinture à contempler que d'un espace à occuper : « Quand on regarde un tableau, on est concentré et debout, alors que la relation qui s'établit avec mes œuvres est plus physique. Elle relève plus de la relation qu'il y a entre vous et votre canapé que de celle qui peut exister entre vous et une peinture <sup>1</sup>. »

Nous sommes face à une peinture qui se regarde tout autour. Cette caractéristique permet de la voir et de la percevoir de points de vue différents. D'abord une vue en surplomb, depuis le haut des escaliers et puis une vision rapprochée quand vous êtes dans la peinture. Certaines critiques évoquent une présence trop décorative dans cet espace de détente, de couleurs et de motifs d'ambiance chaleureux dans un Palais de Tokyo en friche industrielle.

De la même façon, les murs peints de Stephan Dafflon rappellent avec élégance des sources graphiques issues du pop. Le tableau en tant qu'objet n'est par exclu pour autant. Au contraire, sa présence est évoquée en permanence par des contours ouverts qui fonctionnent comme des lignes fuyantes. Au sujet de son exposition au Musée d'art moderne et contemporain (Mamco) de Genève, Lavrador rapporte une anecdote qui, pour moi, est tout à fait révélatrice de ce que pourrait être cette nouvelle peinture. « Stéphane Dafflon était la première victime de ce *Wall Walk* et se désespérait de trouver le bon point de vue pour la photographier. Voilà, la peinture environnementale, c'est aussi, en quelque sorte, un angle mort, un courant d'air qui ne s'imprime pas, une œuvre de passage dans l'espace aussi bien que dans le temps<sup>2</sup>. »

Cette difficulté à être photographiée est d'ailleurs une des caractéristiques de la sculpture, car son aspect varie en fonction de notre position. La peinture, elle, n'avait qu'à être regardée de loin ou de près. Ad Reinhardt disait que la sculpture, c'est ce contre quoi on se cogne quand on recule pour regarder une peinture. Aujourd'hui, la peinture est *All around*.

Dans cette même tendance, la « peinture » au sol de Jim Lambie part d'un principe géométrique de bandes colorées qui vont des bords du sol à la lisière des murs, vers le milieu de la pièce, dans un semblant de cohérence.

---

1. LIN Michael, lors d'un entretien avec Diana Freundl, « Michael Lin, un artiste taiwanais reconnu mondialement » <http://taiwanaij.nat.gov.tw>. Date de publication : 1/11/2004.

2. *Op. cit.*



Jim Lambie, *Zobop*, 2002.

Au travers de sculptures colorées, détournements d'objets du quotidien – musicaux, par exemple, comme disques et haut-parleurs –, il compose un univers construit autant par l'utilisation de couleurs que par des rythmes issus de répétitions. Son travail au sol est remarquable car il tient à une grande économie de moyens. Ses bandes de vinyle redessinent l'espace au sol par des vibrations inattendues.



Peinture en forme de flaque de peinture #13. Rencontres n°24, Galerie La Vigie, Nîmes 2005.

Rien que le fait de s'éloigner de l'espace de l'atelier pour venir « faire » de la peinture ailleurs est en soi un voyage. Mais il s'agit aussi d'un déplacement fondamental qui nous met face à un contexte localisé hors de notre quotidien. Quitter l'atelier avec des outils pour venir confronter son désir de peindre à une architecture. Cela est comparable à la prestation d'un musicien qui partirait pour donner un concert. Il y a le voyage et il y a aussi la concentration avant et pendant le travail. Une lenteur dans le faire qui est propre à la peinture. Un temps nécessaire pour s'imprégner, pour « infuser », pour expérimenter une sorte d'empathie nécessaire avec le lieu.

La photographie ensuite tient compte de cette manière de sentir l'espace et la peinture dans l'espace. Je prendrais cela comme un privilège que de la photographier.

## **2.4.6 Le tableau n'y était plus**

J'ai déjà dit que les *Peintures en forme de flaque de peinture* sont à la peinture verticale ce que l'échec est au succès, un résultat contraire. La peinture identifiée au tableau – la peinture verticale – est une pratique visuelle et le tableau une image. L'échec se manifeste alors comme un révélateur des conventions. La peinture échouée n'est plus optique mais haptique; sa mise en exposition, sa configuration, sa destination et ses modes d'apparition proposent une relation de complicité avec le site, et son usage, qui génèrent une nouvelle poésie.

Dans le processus de création de l'atelier comme dans la recherche scientifique, l'échec est un vecteur fondamental. La « mise en œuvre » de la peinture est une activité technique qui se développe souvent en suivant le bon sens. On dit souvent que dans la pratique de la peinture on répond à deux questions : Qu'est-ce qu'on peint et comment on le peint. Cette dernière question est souvent méprisée lorsque l'œuvre est finie. Les historiens se plongent plus volontiers dans le pourquoi scientifique que dans le comment technique.

Une peinture finie ne raconte pas forcément les incertitudes ou les « repentirs » du peintre<sup>1</sup>. Elle est le résultat de tout cela, mais encore reste-t-il à savoir comment, en tant que peintre, on peut apprendre de ses propres erreurs. Parfois, il s'agit de l'illusion de tout maîtriser, parfois, c'est le contraire : l'impression de chercher un équilibre entre mon désir et quelque chose d'autre, qui m'échappe. Les *Peintures en forme de flaque de peinture* ont souvent un statut ambigu : un accident, ou bien un travail en train de se faire. Moi-même, j'ai du mal à regarder une flaque au sol avec sérieux.

---

1. En peinture, le terme « repentir » désigne la trace d'une modification sur la toile, qui n'est pas totalement effacée. Cette trace plus ou moins cachée indique que l'artiste a « changé d'avis » pendant le processus de création. Aujourd'hui, les repentirs n'ont plus forcément la connotation négative qu'ils avaient auparavant. Les repentirs ne sont plus dissimulés systématiquement et constituent l'essence même d'un type de peinture.

Et pourtant, il s'agit d'une volonté inconsciente de me référer au travail de peintre, à la périphérie du tableau, à son absence, à l'atelier. Il y a dans les flaques de peinture une nostalgie comme celle que distille la photographie telle que la décrit Roland Barthes : « la photographie ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, *ce qui a été*<sup>1</sup> ». Une œuvre alors, « qui n'est plus », une œuvre absente, alors qu'il subsiste les traces de sa présence, les signes du travail.

L'expression « œuvre d'art » fait porter de ce fait un poids culturellement plus lourd sur le mot « art » que sur le mot « œuvre ». C'est ce mot « œuvre », du latin *opera*, désignant le travail et l'activité, qui décline le résultat d'une action ou d'une production. Œuvre de l'homme, l'œuvre d'art apparaît cependant comme une énigme, un mystère pour l'artiste lui-même. Je me sens impuissant, assis sur ma subjectivité, à expliquer mon propre travail. Je ne peux qu'éventuellement fournir des aperçus suggestifs ou des spéculations par analogie, sur une peinture qui étant à terre renaîtrait de ces cendres comme un phénix.

La nature des œuvres m'échappe, même si je peux retracer quelque chose qui serait du domaine de ma propre expérience. En cela, la forme tableau reste pour moi l'objet épistémologique par excellence de la peinture. Il est difficile d'imaginer une théorie de la connaissance en peinture sans envisager le tableau comme la forme ayant rendu possible, en Occident, un type de vision particulière. Le tableau est en cela plus qu'un élément de la peinture, il constitue le schéma où la perspective, comme forme symbolique<sup>2</sup>, s'incarne.

Je reviens souvent vers le tableau comme on revient à la ville natale. Dans un mélange de nostalgie et de retour aux sources. Ces voyages au passé sont un exercice d'hygiène qui me rappelle qui je suis et d'où je viens. Le tableau est inscrit en moi comme un ADN, une couleur de peau ou un accent, et il est impossible de regarder des flaques de peinture au sol sans penser qu'il existe quelque part un tableau en train de sécher.

Un tableau serait, suivant la métaphore d'Alberti, une fenêtre percée dans un mur, à travers laquelle le spectateur est censé regarder vers l'extérieur. Regarder à travers – ou son équivalent en latin : *item perspectiva*.

Notre rapport au monde s'est construit ainsi par des écrans signés par les plus grands peintres de l'histoire, comme des fenêtres à travers lesquelles nous avons l'impression de voir l'espace dans un temps figé.

---

1. BARTHES Roland, *La chambre claire*, Gallimard, Le Seuil, 2004, p. 133.

2. Le livre d'Erwin Panofsky sur *La perspective comme forme symbolique* constitue encore aujourd'hui un point de référence et de passage obligé.



*Peinture en forme de flaque de peinture.*  
Exposition *Zone de turbulences*. Commissaire Philippe Cyroulnik, Paris, 2006.

Pour l'exposition *Zone de turbulences*<sup>1</sup> qui avait été organisée par Philippe Cyroulnik dans un appartement parisien, je voulais partir d'une fenêtre aux très belles proportions située au salon. Il s'agissait de signaler l'absence d'un tableau inexistant par une peinture au sol qui reproduisait les traces d'un travail de peintre. Mais le peintre n'est plus là, le tableau non plus. La peinture au sol est la trace d'un mystère, comme la devinette de l'homme pendu qui avait à ses pieds une flaque d'eau<sup>2</sup>. Les peintres qui travaillent avec la toile étendue au sol savent comment les différentes techniques du *All over* mènent les pinceaux chargés de peinture vers les bords du tableau. Le même geste qui dépose la peinture sur la toile l'amène ensuite hors de ses limites dans un débordement hors contrôle. Ces gestes répétés créent tout autour de la toile une continuité résiduelle qui se développe en même temps que le tableau. Dans la tradition moderniste, le tableau « achevé » est dressé à la verticale et emporté pour être regardé ailleurs, tandis que les résidus restent au sol et dénoncent en creux son absence.

1. *Zone de Turbulences*. Commissaire Philippe Cyroulnik. Avec Christine O'Lougin, Sabine Massenet, Patrick André, depuis 1963, Nagi Kamouche, Benjamin Swaim et MAM. Paris, mars 2006.

2. Un enquêteur entre dans une pièce. Un homme est pendu. Aucun meuble, ni chaise, ni rien dans la pièce sauf une flaque d'eau. Que s'est-il passé ?

Faut-il évoquer les terribles silhouettes d'Hiroshima et Nagasaki<sup>1</sup> pour expliquer ces débordements de peinture comme la trace de ce qui n'est plus ? Réfléchir à la trace conduit à mieux comprendre une composante essentielle de la condition humaine. Littérature, philosophie, psychanalyse, théologie, histoire sont toutes, d'une façon ou d'une autre, confrontées à la production et à l'interprétation de la trace.

La forme du tableau absent au sol est un vide éloquent qui joue avec le reflet de la fenêtre qui se trouve derrière et qui illumine le salon. C'est comme ça que j'avais imaginé le tableau, aurait dit le *Petit Prince*<sup>2</sup>, s'il m'avait demandé de lui en peindre un.

Quand je regarde la photographie de *Zone de turbulences* je pense inévitablement au tableau de Caillebotte qui figure des raboteurs<sup>3</sup> en train de travailler. Le même appartement bourgeois à Paris, les lames de parquet, la perspective accentuée par l'effet de plongée et la lumière en contre-jour qui rentre par la fenêtre en se reflétant au sol. Je n'étais pas conscient en faisant la photo que celle-ci évoque de si près ce superbe tableau, mais sans doute, ce fut une des raisons inconscientes pour choisir cette image comme celle qui figure désormais dans mes archives.

## **2.4.7 La peinture est un lieu**

Chaque exposition est l'opportunité de revenir sur ces questions toujours ouvertes qui nous traversent. Il existe toujours le besoin pressant de « faire » comme si dans l'action on pouvait libérer la tension par la production d'objets et d'une bonne dose de subjectivité. La peinture me rend naïf autant qu'elle me rend intelligent. L'ingénuité est osée. Elle me permet de traverser à l'aveugle le nuage du scepticisme, du relativisme, et de la culture en général. Elle tend la main avec confiance vers l'objectivité des choses mêmes. Au moment de peindre, j'ai l'impression de poser un nouveau point de départ, de créer une origine et non pas de retourner à lui. La pensée se relie à la main et au reste du corps et tout mon être ne pense qu'à ce qu'il a devant lui. Ce n'est pas le sentiment de se voir comme le premier homme à faire de la peinture, mais avec tout ce que j'ai pu apprendre, c'est-à-dire avec ma subjectivité, j'ai l'impression de toucher une vérité humaine, car tout ce qu'il peut y avoir d'universel et d'objectif se trouve à l'intérieur de chacun.

---

1. Sous l'éclair atomique et la chaleur, l'ombre des individus s'est imprimée à même le sol. Leurs ombres ont préservé les murs de la brûlure. La bombe nucléaire a joué le rôle d'appareil photographique et d'obturateur, l'être humain comme le sujet, et le sol comme une pellicule sensible. Leurs images, leurs traces et leurs mémoires sont désormais gravés.

2. À la demande du Petit Prince de dessiner un mouton, le pilote lui dessine une boîte en lui disant : « le mouton que tu veux est dedans ». Dans *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry.

3. Gustave Caillebotte, *Les raboteurs de parquet*, 1875, Huile sur toile, Musée d'Orsay.

J'ai voulu revenir sur une peinture au sol. Toujours le plaisir de refaire un tour dans le manège. Cette fois, je ne voulais pas une flaque, mais un tableau, un tableau aussi grand que le lieu qui devait l'accueillir, et le poser au sol. Je ne pouvais pas non plus faire ce tableau à l'atelier et puis venir le déposer ici. Cela devait être un tableau qui ne pourrait ni entrer ni sortir. Je le ferais sur place et il serait détruit pour le sortir en morceaux. Faire un tableau comme une peinture en forme de flaque, faire une peinture en forme de flaque comme si c'était un tableau. En fait, cette possibilité n'avait jamais été envisagée. Ce fut comme un déclic.

J'ai pensé à nouveau à Carl Andre et à la manière dont il avait installé avec quelques concepts une logique productive pour l'ensemble de son travail : la platitude, la sculpture comme lieu, la composition modulaire et l'emploi de matériaux bruts. Mais le plus marquant du travail de Carl Andre était la mise à bas de la caractéristique historique de la sculpture : la verticalité. En réalité, la peinture partageait d'une certaine manière ce même goût pour la verticalité. Les deux, la sculpture et la peinture, partent du même principe de perception, celui de l'homme debout.

Comme le peintre, le sculpteur allonge son œuvre pour mieux la travailler. Je peux imaginer Constantin Brancusi avec la colonne allongée en train de la traverser avec des découpes précises. Le mode « couché » est un mode familier en quelque sorte. Rien de nouveau donc à présenter un tableau couché. L'homme couché donne la forme du lit. Le lit est également un lieu particulier. Nous venons au monde au lit et souvent au lit nous y mourons aussi. Un tiers de notre vie se passe les yeux fermés entre les draps de notre lit. Un tableau couché comme une sculpture couchée ne devrait pas être si étonnant.

Comme dit Rosalind Krauss, en parlant de l'historicisme :

« Le nouveau se fait confortable en devenant familier, quand nous le regardons comme une évolution graduelle à partir des formes du passé. L'historicisme agit dans ce qui est nouveau et différent en diminuant la nouveauté et en réduisant les différences. En évoquant le modèle évolutif, l'historicisme élabore un lieu où notre expérience puisse changer et nous permettre d'accepter l'idée qu'un homme est différent de l'enfant qu'il fut jadis et de le contempler simultanément comme le même être. Cette perception de l'égalité, cette stratégie pour réduire tout ce qui est temporel et spatialement extérieur à ce que l'on sait et à ce que l'on est, nous reconforte<sup>1</sup>. »

Le tableau est la forme qu'on connaît. C'est le déplacement du mur au sol qui nous fait le voir différemment. Nous y voyons une forme quadrangulaire qui se détache de sol. Il s'agit d'une forme en soi : un tableau dans une exposition de peinture.

---

1. KRAUSS Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma 1996, p. 289, T.A.

Il existe une forme de résistance à voir la peinture par terre comme il existe aussi une émotion à voir quelqu'un allongé. Les objets artistiques sont plus qu'une réponse aux questions ouvertes que laisse l'histoire en train de se faire. Les œuvres ont aussi une capacité à nous émouvoir. Il existe une forme d'analogie entre les œuvres et les êtres humains. Une sorte de modèle physique qui place l'œuvre sous une référence humaine. La surface ou la profondeur comme l'extérieur et l'intérieur, unité, cohérence, complexité au sein de l'identité. En tant qu'artiste, il existe également une forme de paternité. Un lien d'ordre génétique qui nous fait nous voir dans ces objets comme un père dans son fils, pas tout à fait comme on l'aurait voulu mais pas si différent de nous, en fin de compte.

Je suis venu au POCTB d'Orléans pour travailler à la fin de l'été. Le vernissage serait en septembre, ce qui me laissait le temps de voir venir un quelconque contretemps. Il était important de construire un support assez solide pour permettre aux personnes le désirant de monter sur la peinture.



*Locus*. Acrylique, panneaux, fibre de verre et vitrificateur.  
Exposition *Hors toile #1*. POCTB, Orléans, 2011.

La peinture devient un *lieu*, c'est-à-dire « une portion déterminée de l'espace considérée de façon générale et abstraite<sup>1</sup> », car elle est un emplacement, un endroit, un ici.

Le fait de ne plus peindre directement sur le sol a été révélateur d'un aspect « nouveau » qui était la fabrication du « support ». Moi qui avais échappé à la fabrication des châssis et au travail de tendre les toiles correctement, je me voyais en train de bricoler l'écran solide qui devait permettre au tableau de devenir sol. Il s'agissait avant tout de construire un plan avec des panneaux en bois, à assembler comme ceux – et ce n'est pas un hasard – qui servent à construire des sols. La surface a été ensuite enduite et apprêtée pour recevoir la peinture.

Je m'arrête quelques lignes sur ce sujet car il définit une dimension de l'ordre de la pensée. Florence de Mèredieu, dans un superbe livre sur l'histoire des matériaux dans l'art moderne, revendique aussi cette intelligence de la main qui va de pair avec l'utilisation de nouveaux matériaux et de nouveaux outils. Dans un chapitre intitulé « Entre peinture et sculpture : la dimension du plan », elle tente d'expliquer les liens qui unissent ces deux pratiques « [...] toute une aventure s'articule entre l'espace propre du tableau (espace plat et bidimensionnel que l'on dénomme le “plan”) et cet autre espace, volumineux, tridimensionnel, où se situe l'œuvre. Ce dernier espace est aussi celui de la sculpture. Or la peinture n'aura de cesse, en ce <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle, de rejoindre cette tridimensionnalité perdue ; elle se fera donc épaisse, débordante, sortira de son cadre. L'art rompt ainsi avec la peinture de chevalet pour se confondre peu à peu avec la modulation ou la mise en scène d'un espace réel<sup>2</sup> ».

Elle commente brièvement l'influence de la scénographie du début du siècle pour laquelle certains peintres ont pu travailler : des opéras russes au Bauhaus, de Picasso à Léger, les influences restent encore vivantes de nos jours. Cette théâtralisation de la peinture aurait produit, d'après Mèredieu, un nouveau paramètre, celui de l'accrochage, qui aurait joué un rôle déterminant au sein du Futurisme russe.

Les plaques d'acier posées sur le sol de Carl Andre concrétisent sa volonté de faire de ses sculptures des routes. J'aimerais moi aussi imaginer la peinture comme une chaussée. La peinture conçue ainsi n'a pas de points de vue fixes. Dehors, dedans, sur la peinture ou à côté, la peinture est un lieu aussi bien que l'était la sculpture pour Andre.

La peinture peut s'identifier à nouveau avec le tableau et le tableau à la peinture. Le bleu au sol devient un ciel inversé et voir la peinture, un geste physique.

---

1. Petit Robert, 2001.

2. MÈREDIEU, Florence, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994, p. 93.



*Locus*. Acrylique, Panneaux, fibre de verre et vitrificateur.  
Exposition Hors toile #1. POCTB, Orléans, 2011.

## 2.5. LA PEINTURE COMME UN OBJET

*Ne pas mépriser les réalisations disons secondaires de mon œuvre, papiers trouvés, cartons, toiles sur lesquelles je nettoie les pinceaux, etc., c'est quelque chose que Dieu met sur la route de ma vie et qui sert à enrichir mon œuvre.*

JOAN MIRÓ, NOTES DE TRAVAIL 1941-1942<sup>1</sup>

*Le monde a besoin de tendances nouvelles en poésie et peinture. Les vieilles camelotes ne peuvent plus mentir. [...] Nous voulons farfader l'esprit, parce que nous voyons avec nos oreilles et entendons avec nos yeux le langage n'est qu'un moyen de comprendre et de ne pas comprendre vous préférez le langage pour comprendre des platitudes que déjà chacun connaît par cœur. Nous préférons le langage qui vous procure un sentiment nouveau pour des temps nouveaux*

RAOUL HAUSMANN ET KURT SCHWITTERS,  
Préface-Manifeste pour le projet de la Revue PIN. 1946

Si je reviens en arrière sur ma carrière c'est aussi pour, d'une certaine façon, revenir à la genèse de l'enregistrement photographique appliquée à ma pratique de la peinture et à comment cette activité documentaire de ma propre dérive en tant qu'artiste est devenue avec le temps une partie de mon travail.

Lors des résidences en France ou à l'étranger, ma production à toujours était mis a mal. Non pas parce que les conditions de travail étaient mauvaises mais parce que loin de mes fournisseurs et de mon cadre de travail habituel, je n'arrivais pas à travailler « normalement ».

Avec le recul, j'apprécie ce temps passé loin de l'atelier car il m'a obligé à considérer ma démarche autrement. Bousculer les habitudes s'avère très salubre car cela nous met à l'épreuve des fausses réussites. À présent professeur de peinture au Beaux-arts, je parle souvent aux étudiants en termes de prise de risque, d'aventure... avancer, non pas

---

1. MIRÓ Joan, dans *Joan Miro. Écrits et entretiens*, présentés par Margit Rowell, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1995, p. 187.

par les chemins faciles, ceux qu'emprunte la majorité, mais hors piste dans la crainte de se perdre.

De manière générale, la découverte est la mise en lumière de ce qui n'était pas connu auparavant. On peut penser que les découvertes se font « par hasard », mais je suis convaincu que la découverte est avant tout le résultat d'une prédisposition à découvrir<sup>1</sup>.

Ma prédisposition à la découverte passait souvent par des exils plus ou moins longs où je pouvais me retrouver avec moi-même en vivant « une vie d'artiste » loin de la commodité bourgeoise d'un avenir assuré. La vie ainsi était à mes yeux plus provisoire, plus incertaine, plus fragile aussi, ce qui probablement me faisait la vivre plus intensément.

La résidence de trois mois à *La Nau* de Sabadell près de Barcelone, coïncide avec une période de renouvellement global de mon projet en peinture. J'ai à ma disposition un atelier immaculé, vide, avec des grandes tables, des hauts plafonds et de la lumière. Tout mon temps pour moi. Ceci n'est pas non plus un détail. Avoir du temps est un luxe et avoir du temps pour le perdre un luxe extrêmement rare. Je perdais donc mon temps : une sensation de flottement, d'absence de direction, dans la pensée et dans les actes. Nous pourrions parler d'une sorte de dérive à laquelle je m'adonnais régulièrement. Guy Debord disait que « le sentiment de la dérive se rattache naturellement à une façon plus générale de prendre la vie<sup>2</sup> ». Marcher sans but, le plus souvent à la recherche de poubelles, de trésors... marcher la nuit, très tard quand il fait trop chaud pour dormir. Expérimenter sans doute un certain vide. Ce n'était pas des vacances dans le sens que l'on pourrait imaginer mais plus dans le sens étymologique du terme : ne pas être rempli, être vacant, ne pas être occupé tout en faisant quelque chose. J'attendais sans le savoir. Une attente beckettienne. L'attente, qui est une constante dans l'œuvre de Beckett est une attente active, une sorte de tension dramatique vitale. Habituellement, l'attente précède l'action comme le silence précède la tempête. Pourtant, chez Beckett, même si l'attente semble préparer l'action, le passage à l'action est continuellement différé, dans un temps indéfiniment suspendu. Néanmoins l'attente n'est jamais stérile. En se prolongeant, elle acquiert une force qui l'apparente à une forme d'action. La nature de cette attente riche en potentialités est porteuse d'une dimension essentielle ou existentielle. La photographie faisait partie des choses que l'on fait « en attendant ». Je faisais aussi une architecture

---

1. Tant des pistes que j'ai pu découvrir sur la sérendipité et la pensée créative en lisant certains textes de *Eurêka, le moment de l'invention*, sous la direction d'Ivan Toulouse et Daniel Danetis, et en travaillant avec eux pour tenter de saisir ce qui fait la pensée créative.

2. DEBORD Guy-Ernest, Publié dans *Les Lèvres nues* n° 9, décembre 1956 et *Internationale Situationniste* n° 2, décembre 1958.

en maquette, des dessins, des collages et du bricolage en tout genre et puis je testais des choses en peinture.

La fabrication d'objets avait commencé avec la difficulté de peindre. Quoi faire alors? Qu'est-ce que je m'autorise à faire? Qu'est-ce que je veux? J'avais créé cet objet étrange qui était le condensé de mes échecs, mais qui en même temps était la preuve qu'une autre peinture était possible.



*Sans titre. Vanité. Peinture à l'huile sous vide, 1996.*

À cette époque, j'ai mené plusieurs projets pour concrétiser l'existence d'une peinture en dehors de la toile. L'un de ces projets était l'*Élevage de peinture*.

J'avais déjà commencé à récolter des gouttes de peinture avant de savoir ce que j'allais faire avec elles. Je mettais les gouttes que je «récoltais» après les séances de travail dans des boîtes. Des boîtes qui me rappelaient d'ailleurs la boîte à boutons de ma mère. Au début, ces gouttes tombées au sol, c'étaient des restes que, par un sort de réflexe d'économie, je gardais «au cas où». Plus tard, elles ont trouvé leur place dans les *Peintures entomologiques* et j'ai dû «fabriquer» des gouttes en quantité.



C'est comme cela que j'ai commencé à travailler sur des plans inclinés et à faire glisser la peinture, pas trop liquide mais pas trop épaisse non plus, vers le bord. Des couches et des couches créant un palimpseste de couleurs pour finir sur un bord brodé de stalactites. Les gouttes de peinture qui tombaient étaient alors « cueillies » une par une. Certaines photographies prennent les gouttes comme sujet. Elles sont très belles. J'arrive presque à contrôler leur taille et leur forme. La fabrication de la peinture avec plus ou moins de gel est importante. Je photographie également des gros plans sur lesquels on peut apprécier la qualité de viscosité de la peinture.

Le travail par couches successives impose un tempo lent. Ce n'est pas parce que je ne fais plus de tableaux que j'échappe au rythme lent de peinture. Au contraire, j'emploie souvent des peintures épaisses qui produisent des couches importantes. Pour éviter le craquèlement, j'ajoute un retardateur pour ralentir le temps de séchage. Les gouttes tombent ainsi lentement, une par une. Ces gouttes représentent aussi ce tempo, cette lenteur. Je me rends compte que j'aime la peinture parce qu'elle est lente...

L'expérience de la marche à pied sur les longues distances nous apprend que, comme la peinture, la vitesse ou la lenteur est une question d'adéquation. En marchant, la cadence de mes pas se mélange au rythme des battements de mon cœur et le paysage

défile à une « vitesse » qui correspond à l'effort. Les couches plus fines sèchent elles aussi plus vite que les couches épaisses. L'hiver et l'été influent aussi. Il y a des supports plus absorbants que d'autres. Le temps de la réflexion s'accommode au temps de séchage. Les choses viennent les unes après les autres. Quand je veux aller plus vite, la peinture veille à me rappeler à l'ordre.

J'ai photographié ces événements d'un œil émerveillé, sans penser à ce que ces photographies allaient donner. Montaigne disait qu'un chasseur qui ne pense qu'à la proie est ce qu'on appelle un viandard. Je ne connais rien à la chasse, mais je comprends que le plaisir cynégétique puisse se trouver davantage dans l'observation de la nature et les fragrances des champs à l'aube.

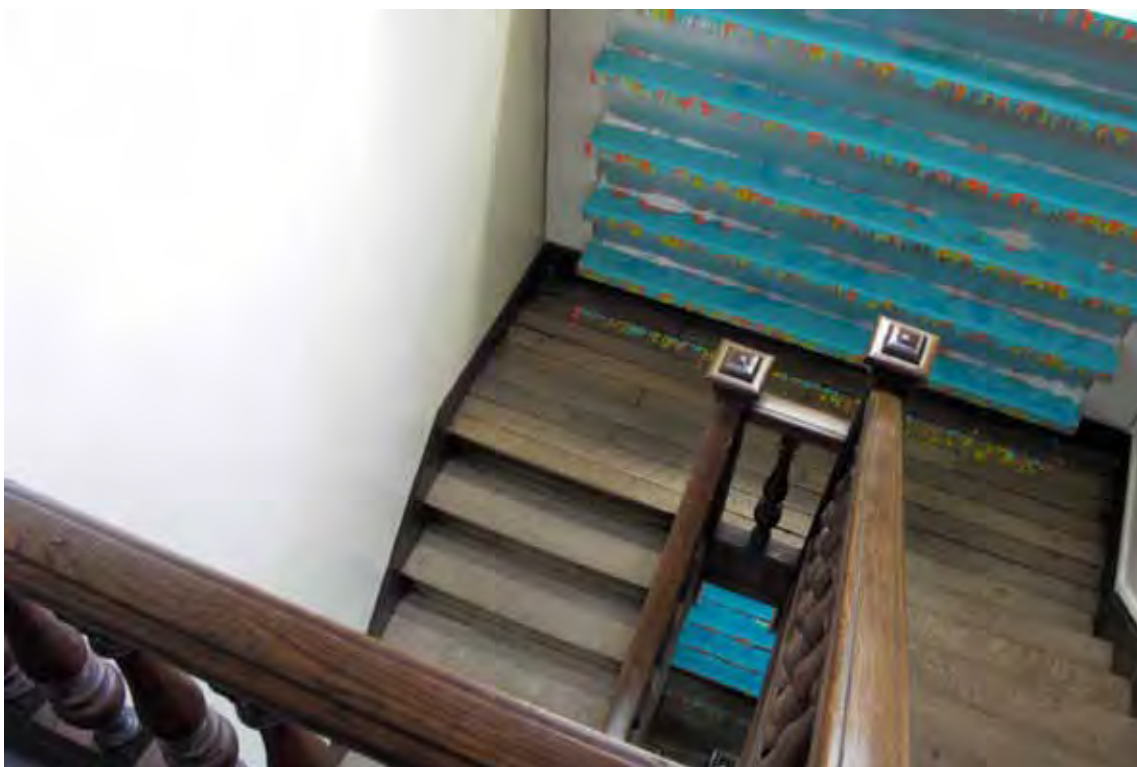
Je continue à fabriquer des boîtes où je distribue les gouttes de peintures dans un semblant d'ordre. Elles rappellent les collections d'insectes des musées de sciences naturelles. J'ai appelé ces œuvres *Peintures entomologiques*. Une collection interminable de gouttes de peinture que je constitue au fur et à mesure des collectes.



*Peintures entomologiques.*  
Gouttes de peinture acrylique collées sur carton, 100 x 70 cm, 2010.

### 2.5.1 Les manuels de peinture

Les manuels de peinture sont des livres peints. Évidemment, dans ce geste se mêlent différentes intentions que je tenterai d'expliquer. La volonté d'introduire cet objet vient d'un amour que je qualifierais de charnel. Indépendamment de leur contenu, j'aime leur poids, leur format, leur couverture, la pagination. Ils incarnent dans leur ergonomie le savoir, la poésie, l'humour... Les livres m'ont tant appris que je dirais qu'il s'agit d'un hommage au livre... aux livres ; un hommage à la littérature, à la philosophie, aux livres d'images – du catalogue à la bande dessinée.



*Bibliothèque*. Acrylique sur métal, Le Pavillon, Pantin, 2004.

En 2004, j'avais réalisé une œuvre intitulée *Bibliothèque* qui était déjà un hommage à la peinture qui me parvenait à travers les images des catalogues et des récits d'artistes. Le *Musée imaginaire* existait pour moi sous la forme d'une « bibliothèque imaginaire ». C'était peut-être pour cela qu'elle était vide. Effectivement, les plans réguliers de la structure métallique ressemblaient plus à un *objet spécifique*<sup>1</sup> de Donald Judd vandalisé qu'à une bibliothèque. J'avais pour le coup fait fabriquer sur mesure des pliates en acier

---

1. Du titre de son essai fondateur de 1965, *De quelques objets spécifiques* et de ses œuvres qui ne seraient ni de la peinture ni de la sculpture.

galvanisé. Ces formes s'étaient sur deux étages dans la cage d'escalier du Pavillon<sup>1</sup> et elles ont été peintes sur place selon la même méthode que les élevages de peinture.

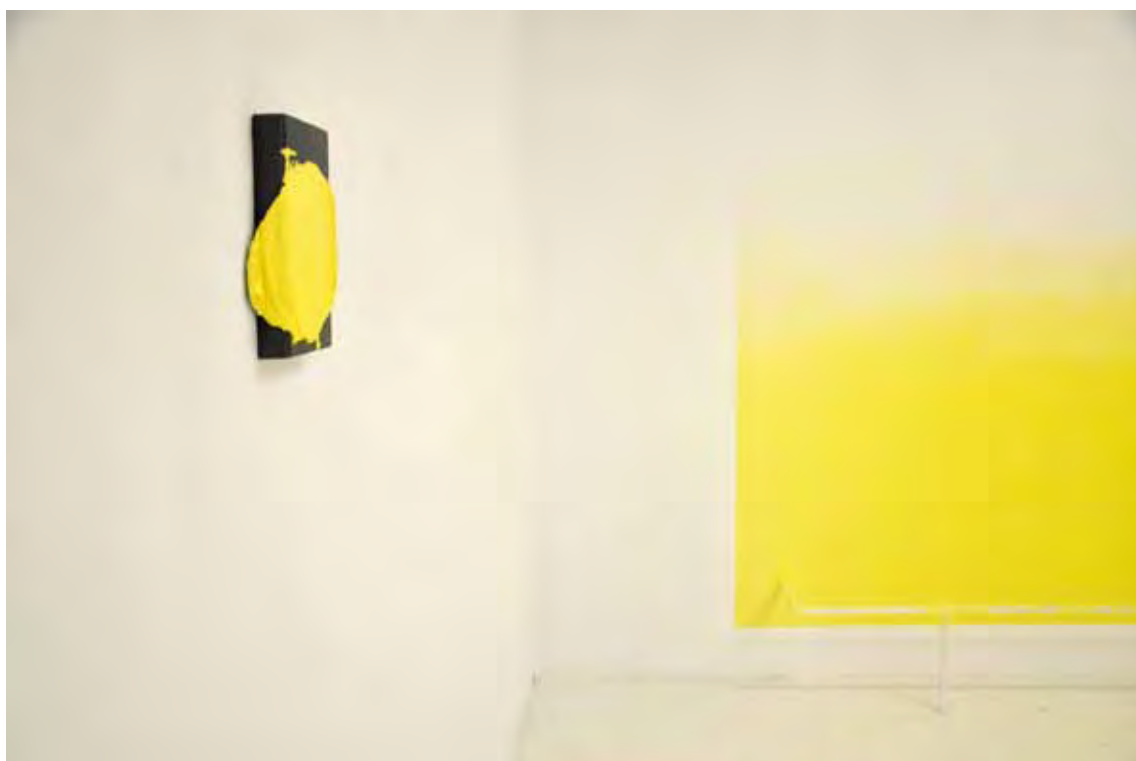
Les livres sont aussi, d'une certaine manière, comme des tableaux de petit format. Accrochés aux murs et élaborés comme eux, ils pourraient appartenir au même régime que les tableaux ratés. Seulement, il s'agit de livres et il existe donc une lecture ready-made assistée.

L'utilisation d'objets de la vie courante pour servir de support à la peinture est effectivement et de manière consciente un détournement qui sert le principe de non-opticité de ma démarche en peinture. Les livres sont aussi présentés sur des tables, à l'horizontale.



---

1. Le Pavillon est un Centre d'art contemporain associé à l'École municipale d'arts plastiques de Pantin. Elle est dirigée par le photographe Hervé Rabot.



D'autres œuvres participent de ce même principe. Les idées à l'origine de la décision de réaliser une œuvre sont diverses. Au commencement, il y a cette idée de se démarquer de la peinture pour faire des tableaux. Peindre une porte, une chaise ou un radiateur constitue de bons exemples de ce qu'on fait avec de la peinture, au quotidien. La peinture recouvre les objets comme une deuxième peau. J'avais déjà expérimenté des recouvrements avec des peaux de peinture que je récupérais au fond des pots où je faisais les mélanges. D'autres pièces, comme *Ici*, sont issues d'un recouvrement partiel avec une forte présence de la matière en train de couler comme dans les *Élevages*.

Les œuvres intitulées *Parcours* suivent la même ligne. L'objet qui sert de support à la peinture est une main courante plus au moins longue, en fonction des espaces. Un *Parcours* de six mètres de long avait été présenté à la Galerie Lavitrine de Limoges en 2009, dans une salle d'exposition en longueur, tandis qu'à la Galeria Trinta de Saint-Jacques-de-Compostelle j'ai réalisé deux *Parcours* de deux mètres pour m'adapter à un mur dévié.



*Parcours*. Acrylique sur main courante, 2011, Galeria Trinta, Santiago de Compostela.

Les mains courantes comme les poignées ont une manière particulière de montrer la peinture. Toutes les deux se placent au mur à une hauteur qui varie entre 80 et 90 cm, c'est-à-dire à la hauteur de la main. Nous regardons ces objets du haut vers le bas, de la même manière que les peintures au sol. La proximité avec la main est effectivement une sorte de « piège » pour le toucher. Là encore, une interdiction inconsciente, un tabou de toutes les cultures, nous empêche de passer à l'acte. Pour Jean-Luc Nancy, « il est essentiel à la peinture de ne pas être touchée. Il est essentiel à l'image en général de ne pas être touchée. C'est sa différence avec la sculpture, ou du moins celle-ci peut-elle s'offrir alternativement à l'œil et à la main ainsi qu'à la marche qui tourne autour d'elle, s'approchant jusqu'à toucher et s'éloignant pour voir. Mais qu'est-ce que la vue, sinon, sans doute, un toucher différé?<sup>1</sup> ». Nancy écrit ces réflexions dans le contexte de l'énigmatique *noli me tangere* que le Christ adresse à Maria Magdalena après sa résurrection, et l'évocation du rôle du toucher en général dans la légende chrétienne.

*Parcours* et *Ici* sont des exemples de ce que j'entends par « hapticité » en peinture, d'un côté, la possibilité réelle de percevoir la peinture par le toucher, mais aussi de la montrer de telle manière qu'elle suscite le désir d'être touchée, ce « toucher différé » dont parle Nancy pour dire le regard, un regard qui ne saurait cacher le désir de s'approcher, rien que pour constater ce que l'œil voit.

1. NANCY Jean-Luc, *Noli me tangere*, Paris, Bayard Éditions, 2003, p. 81.

Tous les sens, même celui de la vue, sont des prolongations du sens tactile. Les sens sont des spécialisations du tissu cutané et toutes les expériences sensorielles sont des manières de toucher. Notre contact avec le monde a lieu à la frontière du « je » qui est notre peau. Pour un plasticien cette constatation est cruciale, car la manufacture implique un genre d'intelligence directe, intuitive, qui se frotte au réel, loin des élucubrations de la pensée théorique.

Dans le cadre de l'exposition *Théories de la pratique*<sup>1</sup>, Ivan Toulouse rappelait ce que la peintre Mark Rothko répondait à un interlocuteur : « Pourquoi opposes-tu l'intuition ? – L'intuition est le sommet de la rationalité. Pas l'opposé. L'intuition est l'opposé de la formulation, du savoir mort<sup>2</sup>. »

Cette intuition qui se définit comme un raccourci de l'intelligence est à l'œuvre dans la manipulation. Sentir les choses, sentir le monde est une manière de se sentir soi-même. La peinture à la portée de la main est cela, modestement.



*Ici*. Acrylique sur poignée, 2005.

---

1. *Théories de la pratique*. Christian Barani, Léo Delarue, Samuel Aligand, Gwen Rouvillois, Patrick Hébrard. Commissaires Ivan Toulouse et Miguel Angel Molina. Galerie Art et Essai, université Rennes-2, 2010.

2. ROTHKO Mark, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Paris, Flammarion, 2005, p. 132.

## 2.6. TOUJOURS LE TABLEAU

*Peindre c'est créer une analogie avec l'imperceptible et l'inintelligible qui prend ainsi forme et devient accessible. La bonne peinture est par conséquent inintelligible. Créer cet inintelligible interdit de faire n'importe quelle bêtise, car la bêtise est toujours compréhensible. « L'inintelligible » est d'emblée « inconsommable », donc essentielle.*

GERHARD RICHTER<sup>1</sup>.

Dans ma jeunesse, il y eut plusieurs moments d'émotion esthétique liés directement à la vision des tableaux qui se confondent maintenant dans mon souvenir. Il y eut les visites au musée du Prado avec l'école, pas loin de chez mes parents et qui, à l'époque, était un vieux musée sordide. Des grands tableaux sombres dégageaient à travers les siècles une présence réelle, une actualité. Les visages éclairés de Velázquez, les corps étirés du Greco, la violence de Goya, tout cela me parlait avec des voix qui venaient de loin. En quoi pouvais-je être interpellé par ces peintures vieilles de plusieurs siècles ? En tant que jeune adolescent, je devais être probablement attiré par d'autres centres d'intérêt et cette voix de la peinture devait être un malentendu. Mais non : un voyage de fin d'études en Italie devait me montrer aussi les chefs-d'œuvre de la Renaissance. Et là oui, j'ai senti clairement que j'étais concerné par quelque chose qui traversait l'histoire. Les artistes me parlaient à travers leurs œuvres. Il y a toujours dans les œuvres du passé une actualité radicale, un présent continu qui ne se démode pas. La peinture dans sa matérialité nous parle du peintre qui l'a peinte, du temps qu'il a mis à fixer les couleurs, de l'époque où il a vécu, de ses états d'âme... tout cela est aussi « l'inintelligible » dont parle Richter. Inintelligible parce que trop évident. Inintelligible et donc d'emblée « inconsommable », donc essentiel.

Quelque chose qui serait comme une règle non écrite a fait de l'histoire de la peinture une histoire de ce qui est essentiel car capable d'exprimer l'inintelligible. La peinture contemporaine questionne et se questionne elle-même dans ce sens. Dans son

---

1. RICHTER Gerhard, *Textes*, Dijon, Les presses du réel, 1995, p. 109.

devenir, la peinture retourne toujours vers elle-même, jusqu'au point où elle semblerait se faire et se défaire, se dire et se contredire, encore et encore, inlassablement. Comme la tapisserie de Pénélope, chaque nuit défaite pour être recommencée le lendemain. Dans ce mouvement, il existe pour Paul Ardenne deux composants fondamentaux : « Le contemporain est surgissement et héritage. Surgissement, car il suppose l'apparition, la naissance. Héritage, car une telle propension du neuf à apparaître ne saurait venir au jour sans dépendre d'un passé<sup>1</sup>. »

Dans l'histoire récente de la peinture, beaucoup de peintres ont voulu abandonner un support – le tableau – qui paraissait éternel et incontournable au point où nous avions du mal à imaginer un « avant » le tableau. Mais si le modèle du tableau a pu s'imposer comme il l'a fait c'est parce qu'il a développé avec lui un type de vision et une économie qui se sont répandus dans le monde. Laurent Wolf explique les origines du tableau à partir du besoin, de la part des peintres, de tester des formes et des couleurs loin du chantier. Dans les églises, la peinture à la fresque imposait une rigueur infailible. « L'usage du nouveau support, stable, léger, et sans limites de taille, modifie la pratique des artistes. Les peintures peuvent être travaillées en l'atelier quelles que soient leurs dimensions, démontées et remontées dans les bâtiments auxquels elles sont destinées<sup>2</sup>. » Cet aspect qui concerne la mobilité de ces nouveaux objets est encore aujourd'hui fondamental pour le développement de leur économie.

Si dans ma pratique de peintre, j'avais développé les peintures au sol comme un au-delà du tableau, celui-ci maintenait sa présence virtuelle. L'origine des flaques de peinture résidait dans l'échec lors de la production de mes tableaux. Les tentatives infructueuses se terminaient systématiquement par l'application d'une seule couleur avec un pinceau plat assez large, afin d'effacer la tentative et de pouvoir reprendre la toile au bout de quelques jours. L'application de cette couleur était généreuse afin aussi d'effacer le relief produit par la matière du tableau que je venais de rater.

Cette technique du « repentir » qui consiste à effacer par une nouvelle couche de peinture une erreur est commune à tous les peintres. D'une certaine manière, la peinture agit par accumulation de couches successives du bas vers le haut. Une certaine « qualité » venait à se dégager de ces accumulations à moitié involontaires.

À l'hégémonie du plan du tableau avait succédé un goût pour les bords épais. Certains peintres revendiquaient le tableau comme un objet réel et pour ce faire, ils fabriquaient des châssis plus épais. Le bord du tableau était devenu un lieu intéressant. Sur les bords, la peinture pouvait dégouliner et laisser des traces qui se dirigeaient ensuite perpendiculairement vers le mur.

La fabrication de tableaux est devenue à nouveau intéressante à partir des principes

---

1. ARDENNE Paul, *Art. L'âge contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2003, p. 33.

2. WOLF Laurent, *Vie et mort du tableau. 1. Genèse d'une disparition*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 92.

de « bord » et de « débordement », dans une logique de peinture ratée. Le monochrome n'était pas ainsi la revendication moderniste de la platitude « greenberienne » mais au contraire, celle de l'impureté du médium.



*Tableau raté orange*, acrylique sur bois, 80x70 cm, 2007.



*Siamois*, acrylique sur bois, 30x60 cm, 2005.

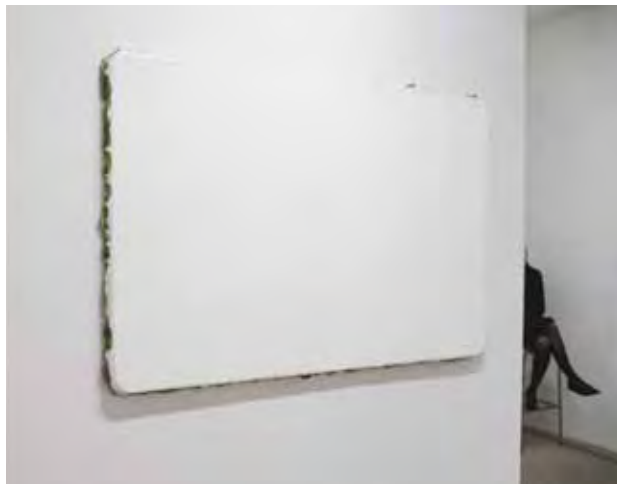


*Tableau raté bleu*, acrylique sur bois, 21x 30 cm, 2006.

Très vite, au bout de quelques essais, les bords du tableau se sont arrondis pour faciliter le glissement de la peinture vers le plan du mur où les débordements s'étalent.



*Hommage à la merde*, acrylique sur bois, 70 x 70 cm, 2004.



*Tableau raté blanc*, acrylique sur bois, 160 x 80 cm, 2006.



*Tableau raté vert*, acrylique sur bois, 120 x 110 cm, 2008.

Le retour au tableau dans ces circonstances impliquait pour moi une prise de position intéressante, parfaitement compatible avec les peintures au sol. Les tableaux dans le contexte de ma production étaient un objet parmi d'autres objets que je fabriquais à l'atelier.

En ce qui concerne l'enregistrement photographique de ces tableaux, j'ai évité de manière systématique la prise de vue frontale qui me rappelait trop la manière de photographier les tableaux où l'on voit une image. Il s'agit de photographier des objets accrochés aux murs, et compte tenu de l'intérêt particulier porté sur le bord, le fait de les prendre en trois quarts divise l'intérêt relatif du plan frontal avec celui de la profondeur de l'objet.



*Paysage, acier et peinture glycéro.*  
Réalisation au cours d'une résidence. Installation définitive  
exposition *Territoires*, Vent de Forêts, Verdun, 2004.

Une résidence dans la Meuse en 2004 me donne l'opportunité de réaliser un « tableau invisible » de grandes dimensions. Les « 4x3 » sont le format qui correspond aux grands panneaux publicitaires que nous trouvons dans nos villes. Je me sers de ce format et de sa structure pour placer un projet de peinture en plein air. Le projet est retenu pour faire partie d'un parcours d'œuvres dans la tristement célèbre forêt de Verdun. Je voulais faire un tableau que l'on ne voit pas : un clin d'œil à Claude Rutault et à ses tableaux peints de la même couleur que les murs où ils sont accrochés.

Le paysage, avant d'être l'étendue du pays ou plutôt la partie du pays que la nature présente à un observateur était un genre en peinture. Jean-Charles Filleron a écrit un texte savoureux sur la controverse qui entoure l'étymologie du mot « paysage ». D'après lui, « le terme *paysage* est attesté pour la première fois en français en 1493. Jean Molinet, Grand Rhétoriqueur à la cour de Bourgogne, l'utilise pour désigner un tableau représentant un paysage<sup>1</sup>... » Comme si la prise de conscience de la vision de la nature a été possible seulement après que les peintres aient fait d'elle le sujet de leurs tableaux.

J'étais attiré par l'architecture de ces panneaux. En Espagne plus qu'en France, les panneaux publicitaires sont montés sur des structures triangulaires qui retiennent le panneau de manière stable contre le vent et les intempéries. Cette structure était déjà pour moi très parlante. Elle signalait un mur qui n'existe pas et maintenait le tableau accroché à lui tout en laissant voir l'envers du tableau.

« L'envers du tableau » pourrait être un chapitre à part entière. Si la peinture a été définie depuis la Renaissance comme ce qui se passe sur la surface d'une toile quadrangulaire recouverte de peinture, l'envers du tableau est toujours resté une énigme. Probablement à cause du fait qu'il déjouait la fiction de ses origines : la fenêtre. Retourner le tableau implique de le montrer en tant qu'objet. La magie du tableau se trouve sur sa surface et en montrant son dos, nous avons l'impression de tirer sur la barbe du Père Noël.

Cornelisz Norbertus Gijbrechts avait peint en 1670 le revers d'un tableau en trompe-l'œil comme une sorte de « vanité » qui dirait : détrompez-vous, je ne suis pas ce que vous voyez. Le chef-d'œuvre de Velázquez aussi nous présente *Les Menines* en train de voir le peintre travailler sur un tableau censé être le portrait des rois d'Espagne. Le portrait, que nous ne voyons pas et qui figure en premier plan, est montré nous tournant le dos, ce qui nous fait voir l'envers du tableau. Un jeu de miroirs toujours fascinant qui nous fait croire que nous serions le couple royal qui se reflète vaguement sur le miroir qui se trouve accroché au fond de la salle où la scène se déroule. Alors, sommes-nous hors champ, du mauvais côté de l'écran ?

Le tableau se montre ici, encore une fois, comme un double spéculaire de nous-mêmes. Non seulement il fonctionne avec un haut, un bas, une droite et une gauche, mais aussi avec un devant et un derrière. Un devant qui, comme le nôtre, se soucie d'un paraître qui se montre en façade<sup>2</sup>, pour cacher derrière la véritable nature de l'être.

Les *Tableaux inversés* que j'ai peints au début des années 2000 montrent l'envers de tableaux de petit format. Nous voyons donc la structure du châssis, la toile de coton

---

1. FILLERON Jean-Charles, *Paysage, pérennité du sens et diversité des pratiques*, UMR 5602 GEODE, université Toulouse-Le Mirail, <http://revues.unilim.fr>, 14 mars 2008.

2. Du latin *facies* par lequel on dénomme également le visage.

cru et des clous de tapissier qui servent à la fixer. Le «retournement» vient aussi du fait que c'est la peinture qui sert de support au support traditionnel, c'est-à-dire la toile et le châssis.



*Tableau orange inversé. Acrylique sous toile, 30x40 cm, 2004.*

Les œuvres intitulées *Hors champ* correspondent aussi d'une certaine manière à ce principe de l'envers du tableau. En fait, l'envers du tableau n'est rien d'autre qu'un hors-champ. En cinéma comme en photographie, la notion de «cadre» détermine par définition ce qui fait «image». Il existe donc plusieurs types de hors-champ. Rappelons que cette notion qui est incontournable en cinéma produit des hors-champ spécifiques. Il existe le hors-champ propre à l'objectif ou au cadre si vous voulez, celui qui se trouve derrière le chef opérateur, et aussi celui qui se trouve derrière les décors. Cette notion appelle également celle de l'espace diégétique et non diégétique, que ce soit dans la littérature, le théâtre, le cinéma ou la bande dessinée. De manière assez large, l'espace diégétique est celui qui est concerné par le récit. Il existe une différence subtile mais fondamentale entre la narration et la fiction. D'après Jean Ricardou «la narration est la manière de conter, la fiction ce qui est conté<sup>1</sup>».

Nous pourrions imaginer qu'en peinture l'espace diégétique soit l'espace du tableau et la structure idéologique de son dispositif. En disant cela, je me rends compte que mon travail en peinture, que j'ai souvent considéré comme périphérique au tableau, existait en fait dans l'espace extra-diégétique.

---

1. RICARDOU Jean, *Problèmes du nouveau romain*, Paris, Seuil, 1967, p. 11.

Dans le langage du cinéma, les adjectifs diégétique et extra-diégétique, qui semblent un peu indigestes, désignent le plus souvent le « son » et la « musique » d'un film. Un son diégétique appartient à l'espace narratif d'une séquence, sa source étant dans le champ (musique d'un orchestre filmé) ou hors champ (musique d'un orchestre non filmé mais vu précédemment). Un son extra diégétique n'a pas de lien avec l'espace narratif d'une séquence : musique rajoutée, commentaire<sup>1</sup>...

J'ai toujours été mauvais public pour un certain type de cinéma. Les films d'horreur ne me font pas peur et les histoires d'amour ne me font pas pleurer. Lors de morts violentes, je ne peux pas m'empêcher de voir de la sauce tomate à la place du sang, comme si un penchant naturel m'amenait inévitablement hors du récit vers l'espace non diégétique.

Le tableau représente à ce sujet ce que l'on attend de la peinture, son régime le plus largement conventionné d'espace narratif.

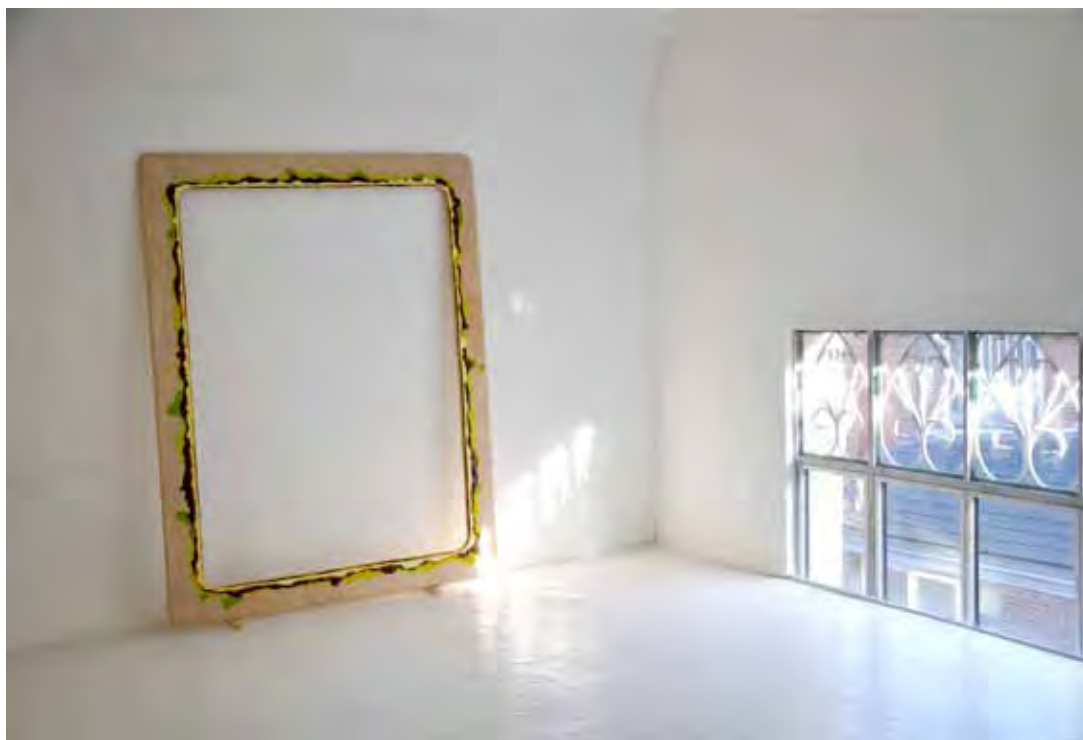


*Hors champ*, peinture acrylique sur contreplaqué, 110 x 153 cm, 2007.

Les quelques pièces intitulées *Hors champ* que j'ai faites sont construites sur le principe du pochoir qui était à l'œuvre dans la *Peinture en forme de flaque de peinture* réalisée pour l'exposition *Zone de turbulences*. Ce principe était celui d'un tableau absent. Des traces de *all-over* sont inscrites au-delà du périmètre du tableau inexistant. Le résultat est une sorte de cadre « contaminé » de peinture.

1. Diégétique, extra diégétique, dans <http://www.kinema.fr>

La photographie pour le document a été mise en scène volontairement. Je voulais donner à voir *Hors champ* dans un cadre domestique avec une lumière naturelle entrant par la fenêtre de la chambre. Quelques éléments de mobilier signifient un emplacement précis et une taille approximative. *Hors champ* fut sélectionné pour la deuxième édition de « Traversée d'art » en 2008, à Saint-Ouen. Le document fut édité à cette occasion en carte postale.



*Hors champ*, acrylique sur bois, 200 x 150 cm, 2010.  
Exposition *La fureur de l'éternuement*, Galerie Duchamp, Yvetot, 2012.

Dans le cadre de l'exposition *La fureur de l'éternuement*, un *Hors champ* fut présenté à côté de deux autres pièces. Le document issu de l'exposition montre la pièce montée sur des cales avec une forte lumière latérale qui aveugle une partie de l'œuvre. Je pense aux photographies de Constantin Brancusi et, concrètement, à son *Oiseau dans l'espace* cramé par un reflet et si magique. Dans ma photographie, je note également le partage à 50 % entre ce qui serait l'œuvre et l'espace dans lequel existe un partage qui, à mon sens, est bénéfique à l'œuvre.

Un dernier exemple de la relation aux tableaux se trouve dans la série des *Cartographies*. Il s'agit de grandes plaques de contreplaqué qui se plient sous leur poids. Souvent uniquement accrochées par un angle, leur verticalité est mise en question. Une partie de la plaque rejoint ainsi le sol et l'ensemble s'étale dans une courbe qui relie les deux. Il était important pour moi que l'épaisseur de la plaque soit la plus fine possible. C'est cela qui rend le corps de la plaque trop lourde pour se tenir d'elle-même. Cette transition entre

le vertical et l'horizontal n'est pas sans rappeler le thème de « La descente de la croix ». Ces tableaux se caractérisent en général par une composition oblique. Que ce soit celle de Van der Weyden, celle de Rembrandt ou celle de Rubens, la composition diagonale est le résultat d'un mouvement de la verticale de la croix vers l'horizontal du tombeau. *La descente de la croix*<sup>1</sup> de Rubens est concrètement construite autour de la diagonale créée par le corps du Christ à moitié enrobé par le linge. La taille du tableau est elle aussi monumentale. Les couleurs qui s'agitent autour de la forme blanchâtre de Christ ne font qu'accentuer le contraste entre la vie des uns et la mort de l'autre.

Si je peux parler de *punctum* dans le sens de Barthes, il est ici, pour moi, dans la main encore clouée qui retient la chute du corps du Christ. Il s'agit de l'extrême de la diagonale, et on peut sentir qu'une grande partie du poids est encore tenue par ce bras juste avant qu'il lâche.



*Cartographie*, acrylique sur bois, 300 x 150cm, Jeune Création, Paris, 2010.

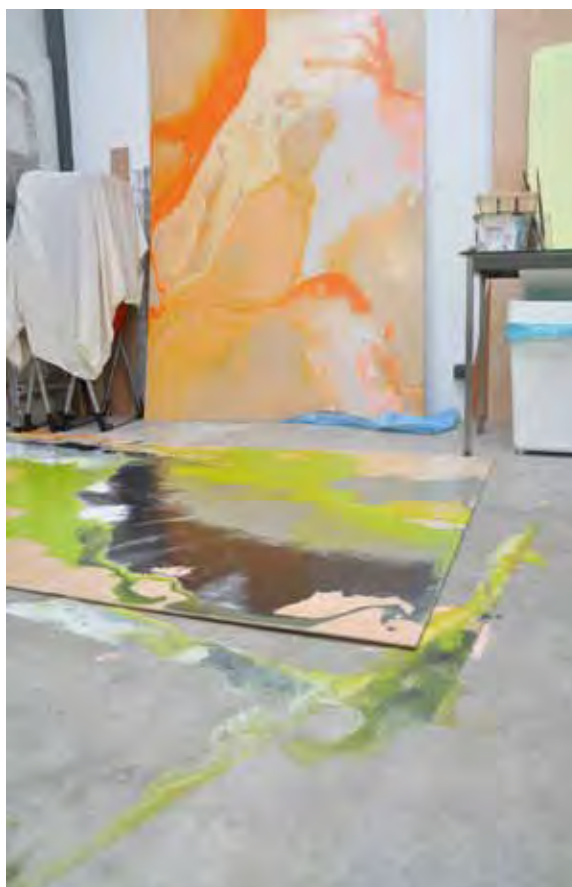
Curieusement, *l'Érection de la croix*<sup>2</sup>, du même auteur, exposée également à la cathédrale d'Anvers, de l'autre côté de la nef, est aussi une composition en diagonale. Il est certain qu'il s'agit du plus grand peintre baroque des Pays-Bas et que la diagonale était la composition baroque par définition, mais il n'empêche que le mouvement de l'implantation de la croix où le Christ avait été cloué au préalable, est un mouvement

1. RUBENS Pierre Paul, *Descente de la Croix*, 1612, cathédrale d'Anvers.

2. RUBENS Pierre Paul, *Érection de la Croix*, 1610, cathédrale d'Anvers.

de l'horizontale vers la verticale qui est résumé, comme dans le cas précédent, par la diagonale.

En peignant au sol, lorsque je faisais des « flaques », j'avais toujours l'impression de voir apparaître des cartographies ou bien des vues aériennes. Cet ensemble de pièces fut conçu comme un groupe de cartes topographiques. Je pouvais jouer ainsi entre l'opposition vertical-horizontal, avec le paradoxe qu'offrent les cartes comme des images du sol.



Vue d'atelier. Montreuil, 2009.

Sur une photographie d'atelier, on peut apprécier un stade de la fabrication avec, d'un côté, la plaque de bois étendue au sol et de l'autre, une plaque dressée. Dans l'exposition, l'accrochage est déterminé par l'espace et par les objets autour, mais il est toujours question de cette diagonale et de cette courbe du support, qui suggère, d'une certaine manière, un tableau mal accroché en train de tomber.

Dans le temps et de manière régulière, j'ai réalisé aussi des œuvres que j'assimile également à des tableaux. Il s'agit des *Grilles* et des *Lios*. Les *Grilles* sont nées de la volonté d'assimiler mon travail en peinture à une certaine idée de la modernité. Les « trames » en peinture sont définies par Rosalind Krauss comme « la volonté de silence

de l'art moderne, leur hostilité par rapport à la littérature, à la narration, au discours<sup>1</sup> ». Je tenais à inscrire mon travail dans une tradition moderne de la peinture et la trame incarnait, avec la monotonie de ses coordonnées, cette modernité. L'emploi des grilles industrielles fut le déclencheur d'une procédure que j'ai modifiée avec le temps.

Mes incursions épisodiques dans la peinture de bâtiment pour gagner ma vie m'avaient appris l'existence du « pinceau à coude ». Ce pinceau était conçu pour peindre des radiateurs et de manière générale des parties à accès difficile. J'observais que ces parties étaient souvent cachées à l'œil. Peindre par-dessus les tuyaux est un travail consciencieux, car, effectivement, on peint « à l'aveugle ».



*Grille bleue*, acrylique sur grille en métal, 39 X 44 cm, 2006.



*Grille rose*, acrylique sur grille en métal, 86 X 48 cm, 2004.

Les premières *Grilles* étaient donc peintes avec des pinceaux à coude et uniquement par-dessus. En rédigeant ces lignes, je me rends compte que ce principe rejoignait

---

1. KRAUSS Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 23. T.A.

celui des inversions, dans l'idée de revendiquer le tableau en tant qu'objet et non en tant que surface.

Certaines des trames que je trouvais dans les poubelles étaient déformées suite à un choc. Je trouvais ces déformations aussi très belles car elles absorbaient la force de l'impact en modifiant progressivement la forme de la trame. Je peignais ces trames avec beaucoup de matière, de manière à pratiquement les recouvrir. Je variaais aussi les couleurs pour différencier les couches de peinture. Ces «tableaux» monochromes avaient la force expressive des oxymorons<sup>1</sup>, dans le sens où ils faisaient cohabiter deux conceptions de la peinture à l'intérieur d'un même syntagme.

Les *Lios* sont issues d'un degré maximal de déformation. Ils sont fabriqués par moi-même avec des mètres et des mètres de fil de fer. La méthode est la même, mais le résultat est très différent, beaucoup plus aérien.



*Lio Bleu*, acrylique sur fil de fer, 40 x 50 cm, 2005.



*Lio Orange*, acrylique sur fil de fer, 50 x 70 cm, 2008.

---

1. Petit Robert : *Oxymoron* – Figure qui consiste à allier deux mots de sens contradictoires pour leur donner plus de force expressive.

Leur forme rappelle vaguement le rectangle du tableau, mais il s'agit bien d'un volume ouvert. La trame n'existe plus, du moins en tant que structure orthogonale. Mais pour moi, tous les deux sont issus d'une même famille. Quant aux photos prises de l'une comme de l'autre, je noterai l'usage de plus en plus fréquent des effets de lumière. La verrière de mon nouvel atelier projette à certains moments de la journée de très agréables rayons de soleil. Au début un peu contrarié, je profite maintenant pleinement de ce phénomène peu orthodoxe pour photographier des œuvres.

Troisième partie  
LES AUTRES ŒUVRES

### 3.1. LES AUTRES ŒUVRES

*Pour le reste, nous sommes tous des enfants du siècle : nous avons besoin de l'image pour croire au réel et d'accumuler les témoignages pour être sûrs d'avoir vécu.*

MARC AUGÉ, *L'impossible voyage*

Si ma pratique de la photographie était confirmée par un usage quotidien, cette activité restait encore cantonnée à la sphère de l'enregistrement des œuvres. Depuis le début de mon travail en peinture j'ai toujours tenté de produire des images à son sujet. Au début, il s'agissait de photographier des tableaux, un par un. J'installais un trépied devant un mur blanc correctement éclairé par la lumière naturelle et je prenais un ou deux clichés par tableau. Faire des vues d'ensemble d'une exposition était déjà beaucoup trop compliqué techniquement.

Il suffit de visiter la librairie d'un musée et de voir le nombre de catalogues et d'éditions consacrés à l'art ou de se rendre sur le Net pour constater l'importance croissante que prennent les images des œuvres dans le domaine de la diffusion de l'art.

Nous sommes tous consommateurs de ces images. Notre culture est faite aussi de tout ce que l'on n'a jamais vu mais que l'on « connaît » par des reproductions. Ceci est l'idée même du « musée imaginaire » défini par André Malraux comme un *vade-mecum* de l'expérience esthétique assistée par des images, où la photo serait un « modeste moyen de diffusion destiné à faire connaître les chefs-d'œuvre incontestés à ceux qui ne pouvaient en acheter la gravure<sup>1</sup> ». Effectivement, rassembler les œuvres d'art de tous les temps et de toutes les cultures était le projet pharaonique de Malraux, si ce n'est que ce musée existe seulement dans les images imprimées du *Musée imaginaire*. Malraux, homme de vaste culture et ayant également beaucoup voyagé, voulait condenser dans un ouvrage tout ce que la mémoire ne pourrait pas enregistrer.

---

1. MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Gallimard, Folio Essais, 1965, p. 88.

Mais la notion d'expérience esthétique de l'œuvre évolue parallèlement avec l'idée qu'on se fait de sa réalité, aujourd'hui plus que jamais traversée par des images. Cela opère des changements dans la façon de percevoir les reproductions et nous confronte à l'énigme de l'œuvre. Qu'il s'agisse des crucifix, des bouddhas ou d'une statue sumérienne, pour Malraux, « le Musée Imaginaire n'est pas un héritage de ferveurs disparues, c'est une assemblée d'œuvres d'art – mais comment ne voir dans ces œuvres, que l'expression de la volonté d'art<sup>1</sup> ». « Volonté d'art » a été longtemps la traduction du terme *Kunstwollen* proposé par Alois Riegl pour définir en termes historiques, l'intentionnalité artistique des auteurs<sup>2</sup>. Cette volonté, qui peut être inconsciente mais pas involontaire, se trouve dans les créations des hommes de toutes les cultures et toutes les époques.

Malraux insiste sur un principe œcuménique de création qui serait égalitaire en termes de « vouloir d'art ». Son projet encyclopédique de rassembler des images de créations à « volonté artistique » nous met face à un concept de collection universelle par les images. Alors que la plupart de ces images sont encore en noir et blanc, Malraux voit déjà à l'avenir « des reproductions en couleurs de la plupart des œuvres magistrales<sup>3</sup> ».

Ce n'est pas pour autant que les images aient prétention à vouloir remplacer les œuvres. Lui-même dira que « les disques n'ont pas détruit les concerts<sup>4</sup> », mais que celles-ci aident la mémoire défaillante à se souvenir pour mieux comparer. Car les images existent essentiellement comme un aide-mémoire.

La pensée en images, qui est à l'origine du projet encyclopédique de Malraux, exerce une profonde séduction dans les milieux intellectuels des années 1960 et encore de nos jours. Des débats théoriques sur l'enregistrement photographique des œuvres ont toujours lieu pour remettre en question leurs effets; d'un côté, une sorte de fuite en avant de ce qui peut et doit être montré, ou si l'on veut, la nécessité d'utiliser des images et, de l'autre, la contingence par un effet de prolifération.

Entre nécessité et contingence, François Soulages évoque l'éventualité d'un autre avenir : « Dans son rapport d'enregistrement qu'elle entretient avec les arts contemporains, la photographie n'est-elle qu'un moyen ou bien peut-elle devenir une fin ? Est-elle un simple outil neutre pour les arts contemporains, ou bien la condition

---

1. *Op. cit.*, p. 260.

2. L'artiste est la cause de l'art ; on ne fait pas de l'art sans l'avoir fait exprès. C'est en substance, la notion de *Kunstwollen* dans son livre *Grammaire historique des arts plastiques* (1899). Pour Riegl, le vouloir échappe à l'auteur en tant que détermination mais non en tant que conscience. Ce terme se traduit aujourd'hui comme « vouloir d'art ».

3. *Op. cit.*, p. 15.

4. *Op. cit.*, p. 253

essentielle de leur monstration, de leur communication, de leur connaissance et de leur réception, ou bien ce qui d'une certaine manière les transforme, ou bien encore – la situation serait alors totalement renversée – un art qui réalise une œuvre à partir des arts contemporains considérés alors comme condition, voire comme outil ?<sup>1</sup> ».

La photographie qui enregistre l'art en général et la peinture en particulier se veut une photographie « sans art », un document visuel neutre issu de la tradition des reproductions des œuvres d'art par l'estampe ou la gravure. L'invention de la lithographie bouleverse quelque peu cette tradition mais ce n'est qu'à partir des années 1850 que la photographie intéresse le monde de l'édition. La photographie des œuvres connaît alors des années de développement. Véronique Goudinoux rapporte à quel point « il est frappant de constater, que les reproductions photographiques d'œuvres d'art ont accompagné André Breton tout au long de sa vie. Tout jeune, lorsqu'il occupe durant la guerre la fonction d'infirmier auxiliaire à l'hôpital du Val-de-Grâce, il accroche au-dessus de son lit de garde les reproductions de toiles de Picasso, Braque, Matisse, Chagall, Cézanne. Ces images, Breton les a extraites de la revue d'Apollinaire *Les soirées de Paris*, dont il est un fervent lecteur<sup>2</sup> ». Depuis, de plus en plus, les artistes commencent à se soucier de la reproduction de leurs œuvres, mais la haute technicité de la photographie rend cette pratique difficilement accessible aux profanes et ce sont toujours des professionnels de la photographie qui s'en occupent. C'est seulement à la fin des années 1960 que la photographie se démocratise. Les photographies de vacances et de cérémonies familiales deviennent un « rite du culte domestique, par lequel on fabrique des images privées de la vie privée<sup>3</sup> ». Ce nouveau contexte favorise l'utilisation de la photographie et du cinéma dans des projets artistiques.

Le système de représentation qui règle les reproductions des différentes œuvres d'art, tout en étant techniquement très performant, reste généralement assez conventionnel. L'usage généralisé de la photographie est le contexte dans lequel ces images commencent à se transformer, avec l'apparition de nouvelles formes d'art comme le Land Art, le Body Art, avec ses performances, et l'Arte Povera. Le changement même de la notion d'œuvre dans le cas de l'art conceptuel fait passer la photographie, qui est d'abord considérée comme un simple moyen d'enregistrement, à une condition, voire à un objectif pour l'existence de l'œuvre. Pour François Soulages, les différents travaux photographiques de Man Ray en vue de se libérer de la peinture sont un « basculement » annonciateur de

---

1. SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Nathan, 1998, p. 281.

2. GOUDINOUX Véronique, « Expérience(s) et reproduction » dans *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, sous la direction de Véronique Goudinoux et Michel Weemans, Bruxelles, La lettre volée, 2001, p. 170.

3. BOURDIEU Pierre et autres auteurs, *Un art moyen – Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Les Éditions de Minuit, 1965.

changements : « basculement de la peinture à la photographie, de l'art traditionnel à de nouvelles formes d'art, de la photographie constat à la photographie condition de possibilité de l'œuvre, de la photographie-icône à la photographie-index<sup>1</sup> ».

La fin des années 1950 annonce le début des Happenings et des Actions : les photographies des *Anthropométries de l'époque bleue* d'Yves Klein, action-spectacle pendant laquelle trois modèles féminins enduits de peinture bleue laissent des empreintes sur des feuilles blanches disposées au sol et au mur pendant que des musiciens et des chanteurs interprètent la *Symphonie monotone*, mais aussi les banquets de Spoerri, ou le tir à la carabine proposé par Niki de Saint-Phalle. Toutes ces « actions » – en France – étaient documentées par des photographies qui, évidemment, n'étaient que des documents. Mais très vite, une volonté de créer des images s'installe. La photographie du *Vide* d'Yves Klein, à la Galerie Iris Clert en avril 1958, reste aujourd'hui une image forte, ou encore celle du *Saut dans le vide*. Gina Pane intègre la photographie à ses travaux. Elle-même dit : « La photographie est mon pinceau<sup>2</sup>. » Les artistes de l'époque ont compris l'importance des nouveaux moyens qu'offre l'image. Les *Beatles* ou les *Rolling Stones* produisent de manière permanente un flux d'images de leur vie et de leurs concerts. Chez Andy Warhol, c'est toujours la fête et il y a toujours quelqu'un qui prend des photos.

C'est sans doute en relation avec ces pratiques historiques que l'art contemporain nourrit ses recherches actuelles sur la manière de photographier les œuvres. Le rapport entre celles-ci et l'espace qui les abrite ainsi que les nouvelles notions de proximité, de contact, voire d'interaction entre l'œuvre et le spectateur, font de l'enregistrement photographique un sujet complexe.

Pour répondre à ces nouvelles façons de voir, la photographie va évoluer, et en évoluant, elle va à son tour générer de nouvelles façons de percevoir l'œuvre. Malraux<sup>3</sup> insiste sur le fait que la photographie engendre la fiction et ce serait parce qu'elle est génératrice de fiction qu'elle serait un art, et non parce qu'elle serait uniquement mimétique.

Si l'enregistrement photographique contemporain, depuis l'apparition des technologies numériques et leur banalisation, prend en considération ces paramètres, il peut aussi aller plus loin.

Les nouvelles générations d'artistes assument naturellement la responsabilité de l'enregistrement de leurs propres œuvres. La postproduction pose le problème plus général de la relation entre l'œuvre et la fabrication et diffusion de ces reproductions.

---

1. SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Nathan, 1998, p. 284.

2. Entretien avec Bernard Marcadé, in *Ceci n'est pas de la photographie*, Bordeaux, FRAC-Aquitaine, 1985, p. 24.

3. Malraux explique comment la façon de photographier certaines figurines donnait à penser qu'elles étaient de grandes sculptures en créant des *arts fictifs*.

Je tiens à noter à quel point, dans la reproduction de la photographie d'art, le cliché photographique original est souvent lui-même reproduit dans les catalogues, et rarement sa mise en espace. De la même façon, dans les ouvrages sur le cinéma, on reproduit des photogrammes de film pour représenter un film en entier, plutôt que de montrer la situation de la projection en salle obscure ou une image du *making of*.

L'apparition de la photographie numérique au début des années 2000 fait partie du grand «boom» électronique qui va de la téléphonie mobile à l'Internet en passant par la création de logiciels de traitement d'image à la portée de tous<sup>1</sup>. Contrairement à la complexité technique de la photographie argentique, la photographie numérique et les logiciels de postproduction vont faciliter l'accès des artistes à la fabrication d'images en tout genre mais aussi aux images d'enregistrement de leur propre travail, et ceci avec une meilleure qualité qu'auparavant.

Comment ces documents font-ils partie du dispositif de l'œuvre? En quoi la peinture peut-elle se voir modifiée à partir du moment où l'on accepte une interaction avec son image photographique? Quel est le statut de ces images? Le document sur l'œuvre ne serait-il pas en train de se substituer à l'œuvre? La photographie, comme disait Malraux, ne serait-elle pas en train de métamorphoser l'œuvre et le travail des artistes en créant des «arts fictifs»? Ou bien «d'autres œuvres»?

Il existerait dans ce cas un dédoublement de l'œuvre vers son image. Cette double existence – qui est tout à fait moderne – voudrait que le *hic et nunc* de l'œuvre puisse avoir son complément dans l'ubiquité de sa reproduction. D'une certaine façon, à la manière dont l'univers consumériste impose son image à force de la reproduire, les œuvres d'art peuvent exister autrement «plus», à travers leurs reproductions. Ainsi, on pourrait dire qu'une œuvre qui n'a jamais été reproduite existerait «moins».

Naturellement, ceci est une aberration. Les choses et leur image sont deux réalités ontologiquement différentes. Il n'empêche, comme le signale Martine Joly<sup>2</sup>, l'expérience de regarder les images est cependant réelle.

Quoi qu'il en soit, l'autonomie croissante des moyens audiovisuels se détache des discours et devient un langage à part entière. La prolifération des images dans tous les domaines est symptomatique des changements de leur statut même.

La pratique généralisée de la fabrication et de la consommation d'images est le contexte dans lequel les peintres contemporains usent ou non des avantages et des

---

1. Même si Photoshop 1.0 voit le jour en 1990 sur Macintosh, il met longtemps à devenir populaire.

2. Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, Nathan, 1993.

inconvenients de l'image numérique. Ces enregistrements qui ont pour fonction de représenter l'œuvre en son absence dépassent souvent le simple statut de document. La photo de l'œuvre, faite par l'artiste lui-même, matérialise le regard que celui-ci porte sur elle. Comme les didascalies dans les textes dramatiques donnent des indications relatives à l'interprétation, ces photos ont aussi pour fonction de formuler une relation idéale entre l'œuvre et le spectateur dans un contexte précis. Ce contexte est le lieu et le moment de l'enregistrement. L'image traduit cette relation entre l'œuvre et la façon dont elle se donne à voir. Elle traduit un « être au monde<sup>1</sup> » de l'œuvre.

La capture de l'instant définit également les images contemporaines comme un « *ça a été*<sup>2</sup> ». Ce trait temporel va être la caractéristique qui définira aussi la photographie comme une technique de l'enregistrement.

Les documents photographiques qui nourrissent l'archive n'ont, a priori, d'autre statut que celui d'exister à l'ombre de leur référent. Il est cependant curieux de constater que cette pratique de l'enregistrement pour des raisons professionnelles vient se confondre avec une pratique plus large de la capture d'images au niveau domestique. Ce matériel visuel épars finit souvent par faire sens car les enjeux de la photographie relèvent de la philosophie : la vie et la mort, le temps qui passe, l'objet et sa représentation, la société et ses modèles, soi-même en train de photographier...

Longtemps, ce matériel photographique est resté classé confidentiel à l'intérieur des pratiques artistiques, ou encore, non classé... errant, en quête d'une identité propre. « Nous ne sommes pas photographes<sup>3</sup> », diront les artistes, mais oui, nous faisons tous des photos...

Les « photos-souvenirs » de Daniel Buren sont en quelque sorte le degré zéro d'une photographie au service de la peinture. Dans le cas de Georges Rousse, les termes s'inversent, sa peinture n'existe que dans ses photographies. Le travail d'Heidi Wood est une évolution de la peinture vers une identité *marketing* véhiculée par les images. Les photos pour l'archive de Millet génèrent d'autres œuvres. Zeus travaille en permanence dans un contexte éphémère et ses images redoublent de valeur, en l'absence des originaux. Mont et Soulerin, chacun à sa manière, développent une poétique de l'image

---

1. Mes origines espagnoles me font voir de manière naturelle cet aspect vaguement heideggérien. Car rappelons que si *ser* et *estar* signifient tous deux être, ils expriment deux aspects fondamentalement différents. *Ser*, du latin *esse* renvoie à la définition, l'essence, la nature de ce sujet, alors qu'*estar* qui vient du latin *stare* (se tenir debout) en exprime des circonstances dans l'espace ou le temps.

2. Roland Barthes dans *La chambre claire* énonce avec une grande beauté les principes de la temporalité en photographie : « Dans la photographie, l'immobilisation du temps ne se donne que sous un mode excessif, monstrueux. Le temps est engorgé [...]. Que la photo soit moderne, mêlée à notre quotidienneté la plus brûlante n'empêche pas qu'il y ait en elle comme un point énigmatique d'inactualité, une stase étrange, l'essence même d'un arrêt. » Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard-Le Seuil, 1980.

3. « *Je ne suis pas photographe* » *Créateurs et intellectuels à la chambre noire*, Photo Poche n° 100, Actes sud, 2006.

photographique associée à la peinture comme un regard, pendant que Cuzin reste l'iconoclaste – je dirais – nécessaire.

J'ai organisé l'exposition *Les autres œuvres* en complicité avec les artistes<sup>1</sup> dans la volonté, avant tout, de produire une belle rencontre d'œuvres à l'endroit de l'exposition. La publication d'un catalogue était elle aussi importante car elle avait pour mission de donner la parole aux artistes sur la place du photographique dans leur démarche de peintre. Le texte de Pierre Baumann fut un regard complémentaire exprimé avec clairvoyance sur le devenir image des œuvres.

---

1. Sauf Daniel Buren et Georges Rousse qui ont bien voulu participer, mais que je n'ai pas pu rencontrer personnellement.

## 3.2. D'AUTRES ESPACES

Pour l'édition du catalogue de l'exposition *Les autres œuvres*, j'avais demandé à Pierre Baumann, maître de conférences à l'université de Bordeaux-3, artiste et ami, d'écrire un texte qui jetterait une lumière sur la question que j'évoquais. Mon intuition, comme vous le savez, consiste à penser que la production photographique de certains peintres porte un intérêt tout particulier sur leur peinture et que souvent cette production de documents bascule du côté de la création d'œuvres. Où se situe donc la frontière ?

Pierre Baumann a été très concerné par cette question, car lui-même sculpteur, il avait un moment abandonné la production de sculptures pour se concentrer sur la production d'images. Ainsi qu'il le dit : « Mon travail interroge la relation de la sculpture à ses images colportées. Il expérimente les échanges entre virtualité et réalité, entre hapticité et optacité, entre unicité et réplique, entre l'optique et ses appareils et l'implication des processus dits documentaires et numériques dans les systèmes de création<sup>1</sup> ».

En parlant avec lui, je découvrais quelqu'un qui avait été, comme moi, très concerné par le statut de la photographie des œuvres mais aussi par une activité photographique impliquée dans la création et la perception de l'art. À ce sujet, ses derniers travaux sont trois séries. La première qui s'intitule *Les sculptures qui n'existent pas* (2004-2005), dont le principe était de diffuser par mail des projets – par montage numérique – de sculptures inexistantes, basées sur des sculptures préexistantes, les *Easymades* (2005-2006), dont l'objet était de réaliser des sculptures qui, une fois documentées et diffusées par mail, mettraient en doute la réalité de leur existence, et une dernière série intitulée *Optiques* (2007-2010) qui se construit au fil des jours comme un roman pragmatique à partir d'objets et de documents.

Ces travaux photographiques ont une existence dans les réseaux, ce qui permettait, comme Baumann le désirait, une diffusion importante.

---

1. <http://www.pierrebaumann.com>



*Easymade*, 2005.

La réalité des images de la série des *Easymade* tient à leur statut d'image et non à la réalité à laquelle elles pourraient faire référence. Néanmoins, le doute plane et c'est ce doute qui nous arrête. Le caractère ambigu de ces images va tout à fait dans le sens de nos réflexions. Le texte de Pierre Baumann, intitulé *Des espaces autres*, commence par un lapidaire « Le devenir image d'une œuvre est une étrangeté. » Je ressens cette phrase comme un phénomène ancien que j'ai éprouvé longtemps sans être conscient. C'est la prise de conscience du devenir image qui est étrange. Voici comment Pierre Baumann l'explique.

### ***DES ESPACES AUTRES<sup>1</sup>.***

#### ***L'HAPTIQUE SPÉCULAIRE ET LE DEVENIR IMAGE DES ŒUVRES...***

Le devenir image d'une œuvre est une étrangeté, c'est un autre lieu de l'œuvre, une utopie ancrée dans le réel, une hétérotopie (concept forgé par Michel Foucault); et la perception de cette hétérotopie ne passerait pas seulement par la transfiguration optique de l'œuvre initiale en image, mais par la reconfiguration de l'ensemble de ces propriétés sensibles dont le principal vecteur, suite à la mise en retrait stratégique du visible, serait le toucher. Cette posture haptique aurait deux conséquences : faire de ces images les « empreintes » spéculaires de l'œuvre initiale et deuxièmement édifier ce qu'on pourrait appeler une hétérotopie nomade soumise

---

1. La formule est un emprunt à Michel Foucault et à sa conférence du 14 mars 1967 au Cercle d'études architecturales intitulée « Des espaces autres » et retranscrite dans Michel Foucault, *Dits et écrits*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1994 (1984), p. 752 sq.

aux contingences de la «décompression» de ces images en des lieux divers (sur un site Internet, sur l'écran d'un ordinateur individuel, etc.)

### *Peindre/sculpter en photographiant*

Faire une œuvre, prendre un appareil photographique et réaliser un ou plusieurs clichés de cette œuvre permet certes de faire une reproduction de son propre travail afin d'en diffuser sur papier ou numériquement une image, mais c'est une reproduction appauvrie car elle dénonce bien plus les infidélités à son ouvrage initial que ses équivalences. On perd de sa facture, de sa dimension, de sa couleur... bref la reproduction ne saurait être l'identique de son motif original. Les «photos souvenirs» de Daniel Buren en sont l'une des marques significatives.

Or c'est bien là, dans les défaillances de l'itération, que se soulèvent les pétillants vecteurs de processus créatifs renouvelés.

Quand l'artiste produit lui-même ces images imparfaites (au sens caricatural où elles ne pourront jamais être l'identique de l'original), l'œil du spectateur dispose désormais d'un nouvel objet dont on ne saurait éluder les originalités de ses différences. Ceci n'est qu'évidence. Mais comme l'artiste en est désormais l'auteur, on aura tout le loisir de les associer à son processus créatif.



*Leda*, 1920. Photographie de C. Brancusi.  
Négatif en verre au gélatino-bromure d'argent.

Lorsque Brancusi dès 1905 décide de réaliser lui-même ses propres clichés (d'une maladresse technique assumée qu'on pourrait presque assimiler à notre *low tech* actuelle), il engage alors la sculpture sur le terrain nu de la plaque de verre document photosensible. Or il est probant que le geste photographique de Brancusi n'est pas seulement l'archivage par le document d'un moment donné particulier de la sculpture, mais bien aussi une façon de faire de la sculpture avec un appareil photographique, histoire de capter, par l'argentique, le poli métallique des bronzes façonnés avec patience ou le noir bitume des ombres des cavités creusées dans les vieilles pièces de chêne, pour faire l'expérience de l'essence de la matière

photographique. Pour preuve, Brancusi duplique régulièrement ses prises de vue afin d'exhausser les nouvelles implications du support photographique (courbure, griffures, pliure, macule, épaisseur, brillance et grain du papier, hausse des contrastes ou voile lumineux) épinglé sur une planchette et étiqueté par quelque coupon de journal facétieux, « on n'a pu encore expliquer... », peut-on lire sur l'une de ces vues.

Sculpture photographique en somme, à cela en moins, pour Brancusi, qu'elle perd en tridimensionnalité, à cela en plus, qu'elle gagne en enregistrement d'une situation éphémère, à cela en plus, encore, qu'elle « enregistre » (ou attrape) la matière photonique que l'artiste captait jusqu'ici par le polissage patient de ses métaux. Ce sont là deux temps de tension qui semblent particulièrement actifs dans l'assimilation de la photographie à la « chaîne » créative de l'artiste. Ce qui relevait de ce qu'on appelle aujourd'hui la « postproduction » n'a acquis véritablement la noblesse de sa terminologie qu'au moment où celle-ci s'est trouvée associée à l'œuvre elle-même depuis les années soixante chez Fluxus, les Conceptuels et les Performers. Pour être tout à fait honnête, il faudrait donc en reconnaître les paternités du côté d'artistes tels que Brancusi ou de Laszlo Moholy-Nagy et son inaugural *Ein Lichtspiel schwarz-weiss-grau* réalisé en 1930.

### *L'insouciance de l'amateur*

Si on accepte facilement que cette photographie-là, celle de l'artiste sur son propre travail, ne part pas seulement en quête d'un enregistrement du temps et d'une situation, cette photographie-là, réalisée par l'artiste non photographe, cherche à contenir ce qui, pourtant, semble indubitablement lui échapper : la vérité physique de l'œuvre qu'il produit et l'intensité palpable de son immersion dans l'espace. [...]

D'autre part, l'étrangeté de l'artiste à l'égard du médium photographique, sa pratique en amateur (en apparence en tout cas) ou sa volonté délibérée de faire usage d'un appareillage grand public, semblent permettre au peintre de retrouver une forme de spontanéité et d'insouciance, un œil nouveau sur son médium, une légèreté et une rapidité dans la pratique merveilleusement salutaires et bénéfiques à l'élargissement de ses perspectives créatives (une peinture dans la rue, sur un coin de table, à même le sol, etc.). C'est une façon de faire de la peinture avec un appareil photographique et aussi une façon de citer d'autres préoccupations souvent inavouées dans sa peinture, en d'autres termes, une manière détachée d'entretenir l'émulation des possibles face aux troubles et routines de l'inspiration créative. En laissant ainsi s'échapper un peu de son travail, l'artiste nous laisse supposer qu'il enrichit par réduction le « tout photographiable » parce qu'il y puise seulement ce qui contribue à l'expression de sa propre façon de voir et à l'imprégnation de sa peinture dans son environnement.

Rien de nouveau, direz-vous, dans cette façon de voir. Ce qui néanmoins semble assez révélateur de notre époque, c'est cette volonté délibérée d'afficher, ce que Miguel Angel Molina appelle des « notes de pied de page » au même endroit que l'œuvre elle-même au point parfois de s'y substituer totalement. [...]

## *Les nuages de l'imagination*

L'insouciance latente qui s'offre désormais à l'artiste de pratiquer un « sport » en amateur sans arrière-pensée productiviste (au sens où cette production devrait être immédiatement utile à l'œuvre maîtresse) semble satisfaire une première nécessité qui est celle, modeste, de documenter son propre travail avec la liberté et l'inventivité du Mnémosyne de l'historien d'art Aby Warburg.[...]

Bien sûr, ce qu'on voit aujourd'hui de cette archive monumentale n'est pas seulement son contenu iconologique merveilleux, on y aperçoit hors champ des rangées de livres et des étagères de sa bibliothèque fantastique de plus de quarante-cinq mille volumes ; tous étaient classés sans ordre alphabétique ni chronologique mais par filiations de contenus ou d'affinités thématiques. Ce qu'on aperçoit donc aussi aujourd'hui dans la liberté de ces systèmes de classification qui marquèrent le vingtième siècle, c'est aussi, par l'œil matérialiste de l'artiste qui cherche toujours à savoir « comment c'est fait », le sens de ses marges : les livres qui dépassent, la trame de la jute noire, les pincettes... C'est-à-dire qu'il faut prendre en compte tout ce qui affirme la consistance réelle et matérielle de ces images symboliques (au sens où elles renvoient à une réalité externe, celle de l'œuvre représentée) et par là même le lieu réel de ces apparitions.

Aujourd'hui le nuage de mots ou d'images constitue un nouveau mode de classification qui crédite artificiellement la valeur de ces documents par un critère de fréquence d'apparition. Il en est de même pour la notation de 1 à 10 par Google nommé « *page rank* » (PR) des sites Internet en fonction du nombre de liens externes qui s'y rattachent. De plus, la faculté hyper-rapide<sup>1</sup> de nos appareils photo numériques (dont la plupart détectent désormais les sourires pour déclencher la prise de vue au moment opportun) et de tous nos outils de transmission des données, d'enregistrement et de mise en ligne (computers, téléphone à connexion *bluetooth* directement reliés à des plateformes d'accueil telles que *flickr*, *my space* ou *youtube*) accréditent la parfaite automatisation du système de production des images. Tout ce système des appareils cautionne par là même la thèse de Virilio<sup>2</sup>, pour qui ces appareils divers fomentent une perte progressive des processus individuels de mémorisation, parce que notre cerveau n'a plus à engager ce processus d'intégration.

Cette « menace » de l'appareil est certes considérée comme réelle par de nombreux artistes tels que Nicolas Frespech, pourtant totalement « étiqueté » comme « netartiste ». Néanmoins, pour cet artiste en particulier et son travail intitulé *l'Échoppe photographique*, sa mise en crise fait bel et bien partie du programme actuel de la photographie de l'artiste. Frespech s'impose de ne pas retoucher ses photographies et lance régulièrement des expériences à partir de ses propres images pour déceler les aberrations des modes d'indexation automatiques (par tag) ou de reconnaissance d'image à partir de formes afin de comparer l'individualité de sa production avec une base de donnée universelle (telle que flickr - <http://labs>.

---

1. Qu'on substituera à la formule « extra-rapide » qui figurait sur les négatifs plaques verre produit par les frères Lumière vers 1900.

2. VIRILIO Paul, *La machine de Vision*, éd. Galilée, Paris, 1988.

systemone.at/retrievr/). La résistance de l'artiste se situe aussi dans le maintien d'un mode d'indexation, ni automatique ni méthodologique, mais profondément subjectif en fonction des inspirations de l'artiste. On ne peut aller chercher une image dans le moteur de recherche des images de *l'Échoppe* qu'à l'appui de ces considérations sensibles.

Alors, si en effet la technologie présente ces défiances à l'égard de la mémoire, les postures engagées par ces artistes tels que Miquel Mont, Miguel Angel Molina, Olivier Soulerin, Heidi Wood ou Zeus présentés à Nanterre au cours de cette exposition *Les autres œuvres*, semblent défendre deux principes particulièrement stimulants qui ne sont pas que l'apanage du netartiste. Le premier consiste en la considération systématique de ces marges que nous évoquions dans l'atlas de Warburg : le mur qui cerne la peinture (Rousse), des gravats abandonnés (Soulerin), le petit bonhomme vert d'un passage piéton qui répond à la figure pictographique fictivement peinte sur un quatre mètre par trois (Wood), l'éclairage urbain d'une scène nocturne (Zeus), ou l'entropie d'une flaque d'eau au pied d'un trottoir (Molina)... Ces indices précisent que toute image scelle un pacte indéfectible avec la peinture qu'elle met en débat et le réel qui la joute.

Le second principe prend appui sur la culture persistante d'une valeur fondamentale pour l'art : l'*imagination*, entendue et lue sous sa définition des plus pétillante et stimulante, donnée par Baudelaire il y a tout juste cent cinquante ans qui écrivait dans le *Salon de 1859* : « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer<sup>1</sup> ».

L'artiste a en main ici la meilleure arme contre la culture des évidences actuelles : la faculté de choisir. La capacité créative de l'artiste ne réside pas aujourd'hui dans son aptitude à prendre une chose en photo, banale ou exceptionnelle, nette ou floue, en décalé ou au moment opportun (tout paraît de nos jours photographiable, même s'il suffit d'aller voir le site Web rotten.com pour soulever l'inacceptable des images. Y a-t-il dans ce cas encore un individu derrière l'appareil?). Elle se trouve plus encore qu'auparavant dans sa faculté de voir et d'assembler contre les modèles courants.

### *Les hétérotopies*

L'apparence de l'œuvre, qui prend donc toute sa consistance à partir de l'association d'une production réelle (une peinture ou une sculpture, etc.) avec son « équipement » iconographique dresse désormais une nouvelle spatialité douteuse. Cette « autre œuvre » (donc issue de cette association) permet de dessiner de nouvelles fictions, de nouvelles utopies dès lors qu'elle met en doute la réalité géographique de son existence au point d'en faire une œuvre irréaliste : elle était là,

---

1. BAUDELAIRE Charles, « Salon de 1859 », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1975, p. 627 ou dans *Baudelaire critique d'art*, Gallimard, Folio essais, 1992, p. 287.

dans la rue, dans l'espace du musée ou de la galerie, et elle est désormais lovée dans ses nouvelles images. Or plus encore, on l'aura compris, la force des démarches ici décrites réside dans l'hypothèse de travail de départ que se donne désormais l'artiste. À tout moment, et quelle qu'en soit sa forme, l'œuvre édifie son propre lieu réel : une flaque de peinture existe dans la galerie, une flaque d'eau dans la rue et une image de l'œuvre à l'endroit où elle précipite, sur un écran d'ordinateur ou sur du papier baryté. Ce sont en somme des utopies qui s'édifient systématiquement autour de lieux réels dépendants des modes « d'affichage » des images. Cette configuration particulière de l'utopie qui conserve un lieu physique fut définie de façon inaugurale en 1967 par Michel Foucault au cours d'une conférence intitulée « Des espaces autres ». Ce sont les *hétérotopies* que Foucault définit en ces termes :

« Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les *hétérotopies*<sup>1</sup>. [...] »

Parmi les différents types d'hétérotopie, Foucault définit dans son quatrième principe les « *hétérotopies du temps* », ce sont celles « dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même ». Les musées ou les bibliothèques font partie de cette forme d'hétérotopie. Il est aussi un autre type de lieux dévolus aux instances de passage qu'il illustre par les champs de foire destinés à des implantations précaires et fugaces, qu'il nomme les *hétérotopies « chroniques »*.

Les « autres œuvres » auraient plus à voir avec une forme d'*hétérotopie chronique* dès lors qu'elles se font nomades à plus d'un titre, parce qu'elles voyagent de lieux d'art en lieu d'art (et la valeur du musée aujourd'hui et plus particulièrement celle du centre d'art s'en trouve modifiée par rapport à la définition qu'en donnait Foucault, désormais à la fois lieu de mémoire et champ de foire), et de plateforme contingente d'accueil en plateforme variables (le Web et notre ordinateur en constituent la figure phare, l'usage qu'en fait Zeus en est l'illustration directe).

La conscience actuelle des artistes à l'égard de cette spécificité topologique de leur propre production montre bien comment on ne saurait schématiser leur processus de création d'image au seul accompagnement sophistiqué de leur travail. Il se définit de nos jours des *hétérotopies* d'un mode nouveau, où le computer portable comme la poche du pantalon qui accueille notre iPhone définissent des « contre emplacements » passionnants pour les artistes.

---

1. FOUCAULT Michel, *op. cit.*, p. 755-756.

## *Une haptique spéculaire...*

Nous avons déjà pu l'observer en filigrane, pour que l'œuvre agisse pleinement dans l'espace décroisé de cette hétérotopie nomade, il faut – aussi fictionnelles puissent être ensuite les perspectives de l'œuvre – accepter la nécessité d'une emprise physique de ces images et de leur sujet. Une image est toujours visible sur un support quel qu'il soit (une feuille de papier ou un écran d'ordinateur), en tout point palpable et cette image se trouve toujours investie de considérations *haptiques*<sup>1</sup> telles que la tactilité d'une couche de peinture, telles que l'angulation saillante d'une architecture à côté de laquelle la photo est accrochée, telles que l'ergonomie de la visionneuse qu'on utilise alors, telles que la poussière qui voile l'écran d'ordinateur, telles que la conscience spatiale du fond de notre poche qu'on explore avec sa main, etc.

Ces « autres œuvres » au corpus formel complexe (objet/lieu/image) fonctionneraient alors comme des images spéculaires (en miroir), en d'autres termes comme des empreintes, ou des moules d'un objet qui se révèle dans la conscience de ce négatif. Lorsque Miguel Angel Molina photographie la peinture épaisse et visqueuse qui glisse entre ses doigts, ce n'est pas seulement l'onctuosité de la peinture qu'il énonce, mais c'est aussi la sensation physique de cette palpation que chacun pourra percevoir s'il restitue cette même action. Ce que Molina nous engage à sentir par la vision de cette image, c'est bien ce qui échappe à ce qu'elle me donne à voir, c'est ce qui, invisible, se trouve lové dans le creux de ses doigts, enrichi par l'instant matériel de sa contemplation. Voir pour toucher/toucher pour vraiment voir, « voir » comme on dirait « entendre » : comprendre par le sensible.

Cette hétérotopie nomade, conditionnée par ce que j'appellerai (conscient de sa facétieuse sonorité abstraite) l'*haptique spéculaire*, restitue la valeur de l'instant contre le flot incessant des images où une image n'a de valeur que si elle s'active en perspective de sa topologie élargie.

PIERRE BAUMANN, février 2010

---

1. Par haptique, j'entends sa relation au toucher et la faculté que peut avoir la main de comprendre une forme en la parcourant par contact. Je ferai appel aussi à sa dimension deleuzienne, c'est-à-dire en effet à une perspective qui atteste la priorité du toucher, mais un toucher qui ne se satisfait pas seulement de la main, un toucher qui engage aussi l'œil à l'image du bâton de Descartes : par contact immédiat et direct avec la matière. Ce qui me semble particulièrement captivant chez Deleuze (en plasticien dépourvu de la science du philosophe), c'est cet espèce d'agrégat trouble entre l'optique et l'haptique où l'optique engagée sur le terrain de l'haptique doit accepter de se rapprocher au point de se perdre dans l'objet à toucher. C'est bien d'une perspective, de *perspicere*, « regarder à travers », dont il s'agit, une façon de sentir à travers la contemplation d'une image photographique une cause qu'on penserait peu photographiable parce qu'elle s'adresse avant toute chose aux autres sens que celui de la vue. On entendra donc que cette conscience haptique échappe à sa seule destinée matérialiste. Elle engage aussi l'espace des idées, tel que le définit Michel Guérin à partir de l'étude de la Figure rilkéenne, dans un espace également plastique, où une idée est aussi préhensible pour sa ductilité : idées lourdes, rugueuses, souples ou molles... (cf. Michel Guérin, *L'espace plastique*, Bruxelles, éd. La part de L'œil, 2008 ou *Pour saluer Rilke*, Belval, éd. Circé, 2008).

### 3.3. CHRISTOPHE CUZIN, PAS DE PHOTO

En 1999, Nicolas Bourriaud décrivait dans un petit article ce qui allait devenir une des clés de la création au tournant du siècle : la crise de l'atelier.

« Aujourd'hui avec la télévision et les marques, la société tout entière produit des images. Donc, l'atelier a perdu sa fonction première : être LE lieu de fabrication des images. Du coup, l'artiste se déplace, il va là où les images se font, il s'insère dans la chaîne économique et essaie de les intercepter. L'atelier n'est donc plus le lieu privilégié de la création, c'est seulement l'endroit où l'on centralise des images collectées ailleurs. De plus, un atelier est un endroit où l'on manipule la matière première : il y a un siècle, on y trouvait essentiellement des tubes de couleur ou de la glaise ; aujourd'hui, ça peut être des images de magazine, de télévision, de situations sociales, des voitures, ça peut être n'importe quoi. Les matières premières de l'art actuel sont très diverses, si bien que la taille de l'atelier varie selon les pratiques et le projet artistique. D'un côté, l'atelier de Jeff Koons : une usine de 50 personnes avec un côté Walt Disney productions ; d'autre part, le coin atelier où Claude Closky découpe simplement des magazines de mode. Les trois quarts des artistes travaillent chez eux, dans un petit espace qui est devenu le coin atelier. C'est une chose toute bête, mais ça va avec la crise de l'immobilier : il n'est plus possible d'avoir des ateliers immenses, et la taille de l'atelier rétrécit avec la fluctuation des loyers<sup>1</sup>. »

Ceci est d'autant plus important que cela concerne non seulement la production d'œuvres mais aussi leur stockage. Pour beaucoup d'artistes produire des œuvres signifie déjà un investissement considérable qui finit souvent dans un empilement plus ou moins organisé de ces mêmes œuvres au fond d'une pièce quand ce n'est pas directement dans la poubelle.

En lisant les textes de Christophe Cuzin, où il relate son parcours, nous pouvons très bien comprendre quelles sont les raisons pour lesquelles son travail est si radical. Cela tient compte d'une rupture fondamentale qui se produit en 1990 quand il décide de ne plus faire de tableaux et de ne pas avoir d'atelier :

---

1. BOURRIAUD, Nicolas, « La crise de l'atelier » dans *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui ?* Numéro spécial de *Beaux-Arts magazine*, Paris, 1999.

« L'année 1990 a été un moment charnière parce que j'ai décidé d'arrêter définitivement de peindre des toiles. Cela m'a permis de m'éloigner de cette notion de transcendance qu'implique le tableau et la forme abstraite. Toutes les raisons de cesser de peindre n'étaient pas décidées à l'avance, j'avais surtout le dégoût d'être face à une production, de la voir stagner dans l'atelier comme si elle était la preuve de mon inutilité. [...] Ce fut une libération de ne plus avoir besoin d'atelier et je me suis senti davantage dans la vie. C'est une liberté énorme, économique bien sûr, mais pas seulement, le temps de travail est déplacé, il peut avoir lieu n'importe où, dans un bar, dans le train, etc.<sup>1</sup> »

L'accumulation à l'atelier de ces objets inutiles que sont les tableaux lui renvoie en permanence une image de l'échec. À partir du moment où il décide ne plus avoir de « lieu » où travailler l'acte de peindre va se tourner exclusivement vers les réalisations *in situ*. La nature de sa peinture devient éphémère car elle est contrainte à la durée de l'exposition. Ainsi : « pas de tableau, pas de stock et rien dans les poches [...] seulement deux outils : un ordinateur portable et le nuancier générique RAL<sup>2</sup> ».

L'usage en français du mot peinture pour désigner le tableau est sans doute à l'origine d'une affirmation qui dans le cas de Christophe Cuzin comme dans celui d'autres peintres, peut sembler paradoxal. Car Cuzin fait de la peinture mais il y a longtemps qu'il ne fait plus des tableaux. Cet apparent oxymore est la clé de voûte d'une démarche qui pour des peintres de notre génération comme Franz Ackermann, Katharina Grosse, Jessica Stockholder, Tobias Rehberger ou Michael Lin entre autres, nous amène vers une nouvelle définition de ce que, aujourd'hui, peut vouloir dire être peintre.

Dans le cas de Christophe Cuzin, cette rupture est fondatrice car jusqu'à ce moment, la peinture restait malgré tout liée aux contraintes de son support. Comme le disait déjà Donald Judd en 1963 : « Le principal handicap de la peinture vient du fait qu'elle s'organise sur une surface rectangulaire posée à plat contre un mur<sup>3</sup>... » Cette remarque que j'aime particulièrement montre la direction vers un nouveau territoire, celui du déploiement de la peinture comme idée dans l'espace.

Avant que le tableau existe, c'étaient bien les murs des palais et des églises le support de la peinture. L'architecture comme la peinture ou la sculpture étaient plus qu'en relation. Les artistes étaient à la fois architectes, peintre et sculpteurs. La peinture comme la sculpture se déployaient dans l'espace architectural et se mêlaient à lui. C'est

---

1. Propos recueillis dans un texte d'Alain BERLAND, « L'espace de la couleur », *Particules* n° 28, avril/juin 2010.

2. *Op. cit.*

3. Donald JUDD, *Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong éditeur, Paris, 1991.

seulement depuis 1273 où l'on date la *Crucifixion d'Arezzo* de Cimabue que le tableau est devenu et resté le modèle qui conduit notre vision. Ce modèle révolutionnaire décrit la formation d'un espace par lequel les peintres donnent l'illusion que le plan du tableau est transparent et s'ouvre sur un espace illimité.



Illustration par Albert Dürer de la méthode de la *costruzione legittima*.  
L'artiste imagine dans l'espace une fenêtre dont il tente de reproduire l'alignement des points avec son œil. Des outils spécifiques peuvent l'assister dans cette quête.

Cette description, qui fut une avancée majeure dans son temps, est restée fondamentalement inchangée cinq siècles après. Laurent Wolf a tenté de définir l'idéal type du tableau : « Il s'agit d'un objet : 1. Peint, 2. Visible, 3. Mobile (il peut être déplacé sans autre opération que le transport), 4. Autonome (ni son organisation spatiale ni sa signification ne sont modifiées par ses déplacements), 5. Symbolique (sa valeur symbolique est toujours supérieure à ses usages fonctionnels), 6. Unique (il n'existe qu'un exemplaire original), 7. Identitaire (il y a un auteur identifiable et il contribue à l'identité de son propriétaire individuel ou collectif), et 8. Marchand (il tire sa valeur vénale de la demande)<sup>1</sup> ».

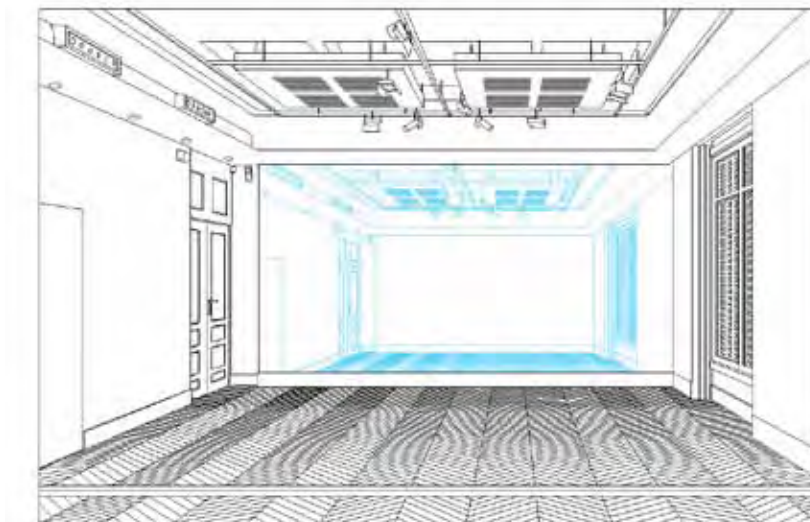
La disparition du tableau est pour Cuzin comme pour d'autres artistes de sa génération une stratégie qui vise la permanence de la peinture sous d'autres formes. Le tableau lui, en tant que dispositif, trouve des équivalences dans les modes écran de la culture visuelle que ce soit la photographie, le cinéma, la télévision, ou les écrans de tout ordre. Ce qui en résulte d'intéressant est – et j'ouvre ici une parenthèse – que la peinture est pratiquement la seule à questionner ce dispositif frontal séculaire : la toile-écran et la frontalité.

Christophe Cuzin se montre critique vis-à-vis de la peinture en ridiculisant la figure héroïque du peintre qui se matérialise dans son geste créateur. Il use et abuse de la peinture en bâtiment comme antidote du savoir-faire et de la belle peinture. Lui-même

1. WOLF Laurent, *Vie et mort du tableau 1723-1973, 1. Genèse d'une disparition*. Paris, Klincksieck, 2004.

affirme : «Aujourd'hui, cela m'excite de pousser la question jusqu'au bout. Si je peins au rouleau sur un mur, est-ce que c'est encore une œuvre ? Est-ce que cela parle de la couleur ? Comment poursuivre la déconstruction du tableau et l'impersonnalité d'un geste ? »

Quand on parle de la peinture de Christophe Cuzin, on ne parle plus d'un objet mobile comme le tableau. La peinture de Cuzin incarne une implication totale avec l'espace. Il peint à partir de l'espace et dans l'espace. Le résultat est souvent une œuvre environnante : une peinture que l'on parcourt comme l'on parcourt une architecture. Car l'architecture lui sert de point de départ comme elle servait aux peintres du Moyen Âge.



104101, Galerie Villa des Tourelles, Nanterre 2010.  
Coller le dessin de l'espace sur la totalité du mur représenté.

Mes premières conversations avec Christophe au sujet de la reproduction photographique de ses œuvres furent tranchantes. Christophe ne photographie pas ses œuvres comme le font aujourd'hui la plupart des artistes. Encore plus quand il s'agit, comme c'est son cas, d'œuvres éphémères. Nous connaissons les images des œuvres de Smithson ou de Richard Long alors que très peu de personnes ont vu la véritable *Spiral jetty* (1970) ou *Walking a line in Peru* (1972)<sup>1</sup>. Alors, pourquoi ne pas photographier ce travail de peinture dans l'espace ?

Je me suis permis de photographier sa pièce dans le cadre de l'exposition pour montrer l'écart entre une image photographique et l'idée du projet avec son dessin numérique avec sa définition de travail. Je dirais aussi que je suis l'auteur de la photographie qui est à l'origine du projet de Cuzin. Quelques semaines avant l'exposition, Christophe me demanda de faire une photo du mur du fond de la galerie. Il connaissait l'espace pour être venu plusieurs fois. J'ai fait donc une photo « de repérage », et c'est à partir de cette photo que je lui ai envoyée par mail qu'il a élaboré son projet 104101. Il s'agit d'une reproduction de l'image du mur du fond de la galerie collée sur le mur du fond de la galerie.

Si j'ai choisi d'inclure la démarche de Christophe Cuzin sur le chapitre de la postproduction et de l'archivage, c'est justement parce qu'il est opposé à cette idée toute faite que la photographie est le seul moyen vraisemblable de témoigner du réel et qu'en cela, sa position manifeste une sorte de degré zéro de la problématique que je tente de soulever.

Pierre Baumann, au sujet de la pratique photographique de Christophe Cuzin, trouve que celle-ci « présente quelques affinités de pensée avec celle de Millet parce qu'elle accompagne également le processus créatif, malgré sa discrète mise en retrait au profit d'un jeu numérique de reconfiguration graphique, comme si désormais il n'était plus tout à fait possible de savoir s'il s'agit uniquement d'un projet (la perspective est née d'intentions prospectives) ou d'un compte rendu dessiné d'une chose qui a déjà été peinte au cœur de quelques architectures. Chez Cuzin, le temps de l'œuvre est effectivement soudé à sa réalisation *in situ* et le processus documentaire, qu'il engage par cette volonté délibérée d'apparaître comme un schéma laconique, semble affirmer avec force qu'il est toujours et encore du ressort du spectateur d'en réaliser sa propre image utopique<sup>2</sup> ».

---

1. Encore faudrait-il savoir le degré d'œuvre de ces photographies par rapport aux interventions dans la nature de Smithson et Long.

2. BAUMANN Pierre, « Des espaces autres, l'haptique spéculaire et le devenir image des œuvres », dans *Les autres œuvres*, Montreuil, Éditions du provisoire, 2010, p. 24.

Quel intérêt présenterait une image photographique qui ne serait qu'un pâle reflet de l'œuvre? François Soulages qui s'est interrogé sur le statut d'art de l'enregistrement photographique énonce ainsi la question : « Quel rapport la photographie entretient-elle avec le réel? Peut-elle le prendre en photo? En d'autres termes, qu'est-ce qui est "pris" dans l'objet pris en photo, dans l'objet à photographier?<sup>1</sup> » Car si je repense à mes conversations avec Cuzin, ce qui serait pris en photo serait une vision amputée de l'espace et d'une autre nature, puisque aplatie.

Quel intérêt donc de prendre ce réel en photo? Garder un souvenir comme dans le cas de Daniel Buren? Avoir une preuve de son existence? un « ça a été<sup>2</sup> » qui, comme l'expliquait Barthes, donnerait à la photographie la fonction de servir de preuve de l'existence d'un événement? La réponse de Cuzin est directe : pas de photo...

Le texte qui suit, reproduit dans le catalogue *Les autres œuvres*, a été écrit par Christophe Cuzin à ma demande pour tenter de cerner sa position à ce sujet.

### ***DES DOCUMENTS DE TRAVAIL*<sup>3</sup>**

Lorsque le moment de faire part de mon travail fut venu, je me trouvai fort dépourvu. Je n'avais jamais prévu de convoquer un photographe compétent lors de mes expositions, je n'aimais pas trop non plus l'idée de la photographie comme seul témoignage d'une peinture (aujourd'hui détruite). D'autre part il y a deux types de travaux plastiques, ceux qui sont photogéniques et ceux qui ne le sont pas, et cela n'a rien à voir avec leurs qualités propres. C'est un peu comme l'information télévisuelle sans image qui en devient donc censurée.

Pour mon premier catalogue personnel édité par la Galerie Bernard Jordan (1990), je n'avais déjà pas voulu de photographies de mes toiles. Je les avais dessinées et reproduites en utilisant deux techniques d'impression : la typographie et l'offset sur un papier bouffant; et cela afin de restituer les couleurs avec plus de précision et d'évoquer le toucher visuel de la peinture. Le catalogue était conçu comme une œuvre à part entière (je l'ai retrouvé par hasard bien plus tard dans une exposition de livres d'artistes).

Pour mon deuxième catalogue personnel, toujours avec la Galerie Bernard Jordan et relatant une quinzaine d'années d'installations *in situ* (la plupart des œuvres ayant été détruites), j'ai encore utilisé le dessin pour faire part de ma pratique.

Mon travail traite un espace à 360°. Une seule vue de cet espace est déjà très fragmentaire, elle ignore la présence d'une couleur dans notre dos, en grande quantité, et les éléments de lecture de ce que nous avons face à nous.

---

1. SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*. Nathan, 1998, p. 13.

2. BARTHES Roland, *La chambre claire*, Gallimard-Seuil, 1980, p. 176.

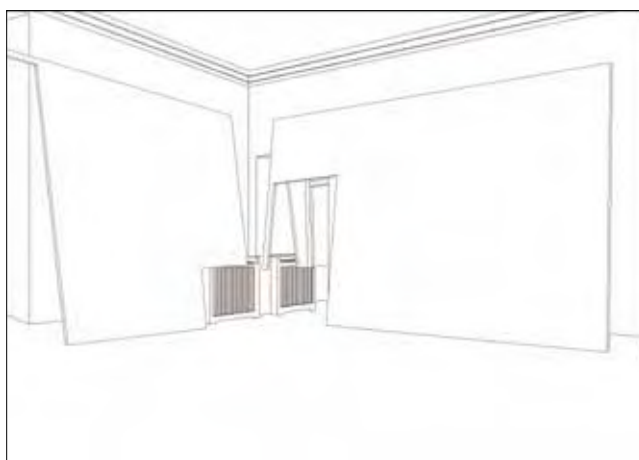
3. Le texte de Christophe Cuzin ne portait pas de titre. Je me suis permis de l'intituler d'après une affirmation de sa part, lors de nos échanges par e-mail : « Non, ces dessins ne sont pas des œuvres mais des documents de travail ». MAM.

Toutes mes expositions *in situ* ont été effacées. L'idée d'utiliser un dessin, additionné d'une phrase pour faire part de l'exposition ayant eu lieu, a été choisie afin d'appuyer la part conceptuelle du projet et pour mettre en doute la certitude que cette installation fût réalisée. Cela permet au lecteur la possibilité d'imaginer autre chose que ce qui fut, tout comme le spectateur de l'exposition avait pu voir autre chose que mes intentions.

En amont de toutes mes expositions, et après un repérage, des dessins du lieu sont réalisés, c'est grâce à eux que je peux m'imprégner de l'espace à traiter et c'est sur eux que mes propositions se font. Ce sont ces dessins qui sont utilisés en aval de l'exposition pour en faire part.

Pour les publications dans des catalogues collectifs, pour des cartons d'invitations ou autres communications, j'essaie de donner plutôt ces dessins.

CHRISTOPHE CUZIN, 2010



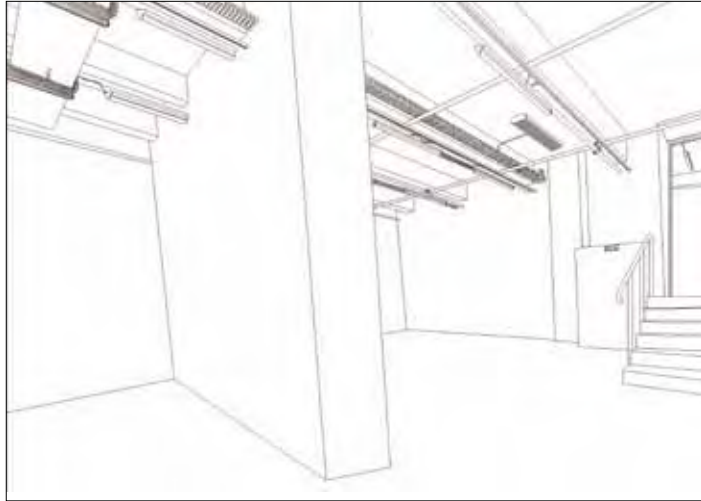
1109981. Galerie Bernard Jordan, Paris, 1993.

Refaire en châssis entoilés les murs de la galerie en diminuant les dimensions de 20,6% et les peindre en couleurs différentes.



1710001. Frac Basse-Normandie, Caen, 2000.

Refaire à l'échelle 1 la façade du bâtiment, la peindre en jaune et la poser sur son modèle.



2201041. Credac, Ivry-sur-Seine, 2004.  
Reconstruire les murs perpendiculairement au sol incliné.

### 3.4. LA PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE DE GUILLAUME MILLET

J'ai rencontré Guillaume Millet il y a plus de dix ans. Nous avons partagé un atelier et je suis étonné de constater l'extrême cohérence de son travail. La peinture de Guillaume Millet est une peinture de tableau. Issues de prises de vues photographiques, les images qu'il utilise dans ses tableaux sont poussées à des contrastes en noir et blanc. Nous avons globalement affaire à des peintures géométriques évoquant des architectures en perspective.

Il a participé en 2003 à l'exposition du centre d'art Le Plateau à Paris présentant les collections du Frac Île-de-France, lors de la manifestation *Voir en peinture*. En 2004, il est lauréat du prix « Novembre à Vitry ».

Guillaume Millet travaille souvent par séries. Les tableaux sont de format carré. Le travail technique qui correspond à l'application de la peinture est sans affect. Il utilise des pochoirs autocollants à partir de fichiers informatiques issus de ses images. Aucune trace d'outil. Les bords sont « parfaits ». Il y a dans cette perfection quelque chose d'émouvant, comme l'émotion que l'on éprouve en regardant les œuvres de Donald Judd. Un travail « sec », diront certains. Non sans humour, Guillaume avait intitulé son exposition de 2004 à la Galerie Interface de Dijon, *Extra Dry*.

Dans un premier degré simpliste, nous pourrions parler d'un peintre « figuratif ». En réalité, les procédés techniques mis en place par Millet réduisent la vision à des sortes d'anagrammes d'elle-même. Ce travail de la vision est fondamental quand on analyse son œuvre. Car une partie de son travail consiste aussi à troubler la perception. Cécile Godfroy dira de son travail que « l'image initiale se métamorphose en une écriture graphique synthétique, une dynamique de formes semi-abstraites, blanches sur fond noir, ou noires sur fond blanc<sup>1</sup> ». Mais ce travail de simplification n'est rien d'autre que de la complexité dissimulée.

S'il est évident qu'il existe une activité photographique préalable au travail en peinture, cette activité pouvait s'assimiler à celle qu'exercent un grand nombre

---

1. GODEFROY Cécile, *Métamorphoses en peinture*, catalogue de l'exposition *Novembre à Vitry*, 2004, p. 3.

de peintres qui peignent d'après photo. Cet aspect n'est pas nouveau et ce n'est pas celui qui m'intéresse. En revanche, connaissant bien Guillaume, je savais qu'il photographiait lui-même ses œuvres lors des expositions, mais aussi dans l'atelier. Dans nos conversations, Guillaume revendique la mauvaise qualité de ses images comme une qualité. Lors de l'élaboration du catalogue *Les autres œuvres*, certaines images envoyées par lui ont été corrigées sur *Photoshop* par la graphiste qui n'était pas au courant de cette particularité, et nous avons dû les remettre dans leur état original avant l'impression. En effet, les images de Guillaume Millet sont pour le moins particulières : une composition déséquilibrée, des reflets, trop sombres. Il possède un vrai catalogue de photos « ratées ». Pourtant, ces images sont le point de départ d'un nouveau travail. Il s'agit de dessins faits à partir de ces images. Une sorte de mise en abîme de son propre travail. Il s'agit de la série *Reproductibles*, crayons gris sur papier, réalisé en 2008, et qu'il exposera dans le cadre de l'exposition *Les autres œuvres*.

Mathieu Poirier définit le travail de Millet de bicéphale, car « il est composé d'une part, de toiles de grand format traitées en aplats géométriques et d'autre part, de petits dessins extrêmement pâles au crayon de couleur sur papier<sup>1</sup> ». Mais il ne parle pas du travail photographique réalisé par Guillaume Millet parallèlement aux peintures et aux dessins. Ce travail reste – du moins, pour l'instant – hors du regard du public.

Comme le dit Pierre Baumann,

« [...] le programme de cette photographie, non seulement ne peut être contenu exclusivement dans la photographie elle-même et plus encore il consiste à puiser dans les ressources du photographique ce qui permettra de prolonger et d'élargir le travail de l'œuvre : dire la peinture, dire le geste qui l'édifie, dire le lieu où elle se loge, dire ses origines, dire où elle se range, dire ce qu'elle était, dire tous les parasitages de sa perception qui s'infiltrant, etc. Les œuvres de Guillaume Millet contribuent à explorer la consistance de cette dilution apparente de l'objet artistique dès lors qu'elles s'édifient en *objets spécifiques*<sup>2</sup> dont la peinture géométrique n'a de cesse de renouveler la multiplication de ces perspectives et de ses anamorphoses (au sens géométrique du terme). Le programme photographique n'est pas une étape négligée, loin de là, mais elle paraît aussi s'établir comme le *statement* transitoire pour de nouveaux énoncés graphiques : le temps de la photographie est un temps de repérage d'un espace architectural, qui subit la réduction extrême (une

---

1. POIRIER Matthieu, *L'image mise à nu par ses transferts, Même...* Catalogue de l'exposition « Flash », 2007.

2. J'emploie à dessein la formule maintenant ancienne, mais réputée, de Donald Judd, issue de son article publié dans *Art Yearbook* « De quelques objets spécifiques » en 1965 (dont la traduction française figure dans Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Paris, éd. Lelong, 1991) parce qu'il faut peut-être voir dans ce reconditionnement spatial de l'œuvre une nouvelle manière de voir l'œuvre originale comme, par exemple, une peinture sans pour autant qu'elle en soit tout à fait...

géométrisation en noir et blanc) au point de rejoindre une abstraction radicalisée qu'on pourrait rapprocher de Peter Halley, de Sarah Morris ou encore de Gerwald Rockenschaub<sup>1</sup> ».

## **LES REPRODUCTIONS**

La question de la reproduction des peintures s'est posée très rapidement sans susciter une réflexion sérieuse de ma part mais plutôt des considérations assez fluctuantes quant à ce à quoi devaient ressembler ces reproductions. Il s'agissait seulement de se donner les moyens d'obtenir les images les plus *satisfaisantes* pour l'édition de dossiers. Ce degré de satisfaction se situait alors entre une certaine représentativité du travail, une idée approximative de ce que devaient être la reproduction d'une peinture et ma situation économique. J'ai commencé par photographier mes tableaux, les résultats étaient plutôt décevants.

J'ai rapidement fait appel à un photographe professionnel pour des prises de vue à l'atelier et j'ai utilisé des vues d'expositions faites également par des photographes.

J'ai cependant continué à faire moi-même des photos de mon travail, soit pour documenter des expositions qui ne faisaient pas l'objet de prises de vue professionnelles, soit pour compléter un dossier dans l'urgence. À moins de faire l'objet de manipulations savantes sur Photoshop, ces images n'ont presque jamais été adaptées à l'édition.

Lorsque j'ai eu l'occasion d'éditer un catalogue, il m'a fallu faire le point sur la documentation dont je disposais sur mon travail et la majeure partie des images étaient de mauvaise qualité. J'ai alors utilisé les meilleures vues dont je disposais : quelques vues d'expositions prises par des photographes.

J'avais également de bonnes vues d'atelier, mais je n'ai pas su les utiliser. Les unes, horizontales, représentaient des tableaux de biais accrochés par paire. Les autres, verticales, représentaient les tableaux de face.

J'ai fait moi-même la maquette de ce catalogue et je ne parvenais pas à incorporer ces vues d'atelier. J'ai donc détourné les tableaux photographiés de face et je les ai présentés sur fond blanc. Cependant, ce mode de présentation ne me semble pas tellement adapté à mon travail et je préférerais désormais privilégier des vues en situation.

J'ai utilisé quelque temps un reflex, puis un autofocus numérique de moyenne qualité, enfin j'ai acheté un bon reflex numérique afin d'essayer de produire des images plus satisfaisantes. Les passages d'un appareil à l'autre se sont accompagnés d'une familiarisation progressive avec Photoshop. Aujourd'hui, si les résultats obtenus sont mieux adaptés à mes besoins, ils restent très inégaux.

En 2007, après avoir fait le point sur la documentation dont je disposais

---

1. BAUMANN Pierre, «Des espaces autres, l'haptique spéculaire et le devenir image des œuvres», dans *Les autres œuvres*, Montreuil, Éditions du provisoire, 2010, p. 23.

sur mon travail, je me suis demandé de quelle manière je pouvais exploiter ce qui n'était pas adapté à l'édition. J'ai alors commencé à transposer une partie de ces images sous forme de dessins, dans l'esprit des *Détails d'intérieur*, une série de dessins hyperréalistes de petites dimensions, réalisés en noir et blanc la même année.

Ces dessins intitulés *Reproductibles* sont des transpositions de vues d'expositions ou d'atelier, dont les *défauts* dans le domaine de la reproduction d'œuvres d'art deviennent des *qualités* dans le cadre de cette pratique du dessin. L'éclairage inadapté, les cadrages trop serrés, les reflets indésirables sur la surface des tableaux ou les détails appartenant aux lieux dans lesquels ils sont exposés deviennent les véritables objets de la représentation.

GUILLAUME MILLET, 2010



Pantin, vue d'atelier, photographie numérique, 2004.  
J'ai pris cette photographie à l'atelier avec un appareil numérique de moyenne qualité. En observant l'image aujourd'hui, je me demande bien comment j'ai pu produire une vue aussi inutilisable. Je l'ai transposée sous forme de dessin.

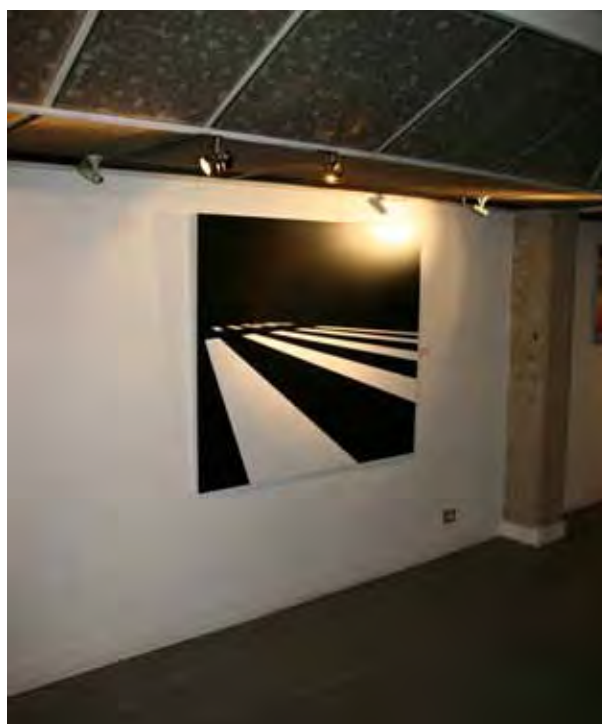


Pantin, vue d'atelier, photographie numérique, 2004.  
Prise en même temps que la précédente, cette image était destinée à faire l'objet de manipulations sur Photoshop afin de présenter le tableau détourné sur fond blanc. Ce tableau a été ensuite acheté par le Frac Franche-Comté et c'est la seule reproduction que j'ai.

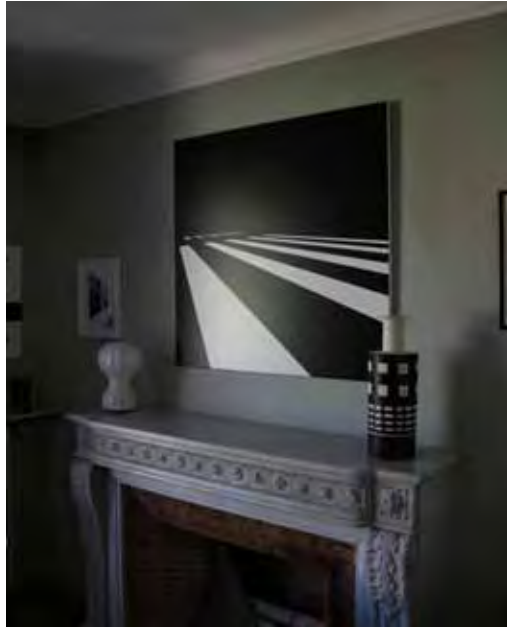


Vue d'exposition, *carte blanche* à *Éric de Chassey*, m.a.c.c.  
Fresnes, photographie numérique, 2005.

Cette vue a été prise rapidement avec un mauvais numérique, c'est l'une des trois vues dont je dispose sur mon exposition à Fresnes. De très moyenne qualité en terme de lumière et de définition, cette image a cependant fait l'objet d'une publication dans *Artpress*, en petit format et en noir & blanc.



Vue d'exposition, *Traversée d'art*, Espace 1789, Saint-Ouen, photographie numérique, 2008. Étant donné l'accrochage, l'éclairage et le cadre, il était compliqué d'utiliser cette image comme une reproduction conventionnelle et j'en avais clairement conscience au moment des prises de vue. En revanche, la série *Reproductibles* était en cours et c'est en pensant à de possibles transpositions sous forme de dessins que j'ai pris ces photos. Je les ai effectivement utilisées de cette manière.



Vue d'intérieur, photographie numérique, 2009.  
J'ai pris cette photographie chez un collectionneur. La dimension très personnelle du contexte ne me permet pas d'utiliser cette image pour représenter mon travail. En revanche, elle pourrait bien faire l'objet d'un dessin car c'est dans cette optique que la photo a été prise.



Montreuil, vue d'atelier, photographie argentique, 2003  
Il s'agit de la reproduction d'une peinture murale réalisée dans mon ancien atelier à Montreuil et aujourd'hui disparue. Le cadrage serré est lié au manque de recul et l'état de l'atelier ne m'a pas incité à diffuser cette image.



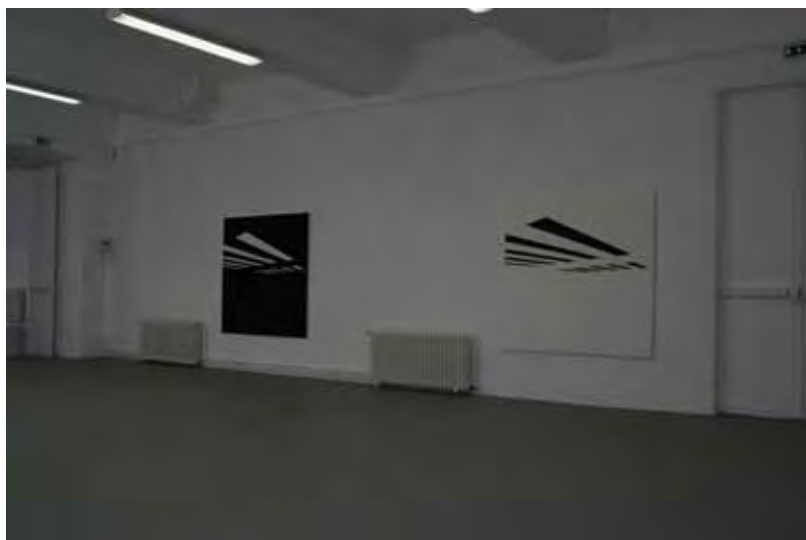
Vue d'exposition, Delphine Balley et Guillaume Millet, le 9 bis, Saint-Étienne, photographie argentique, 2004.

L'éclairage était tel qu'il était compliqué de prendre une photographie qui soit à la fois nette et lumineuse. L'une de ces vues a fait l'objet d'une transposition sous forme de dessin. Pour cette exposition, j'ai bénéficié par ailleurs des services d'un photographe.

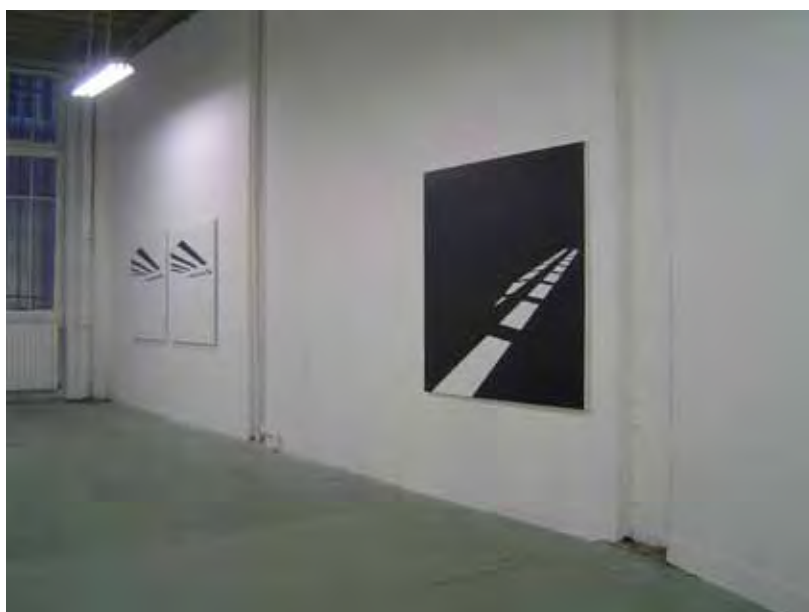


Vue d'exposition, *Extra lisse*, Nicolas Guiet et Guillaume Millet, Galerie Bernard Jordan Paris, photographie numérique, 2007.

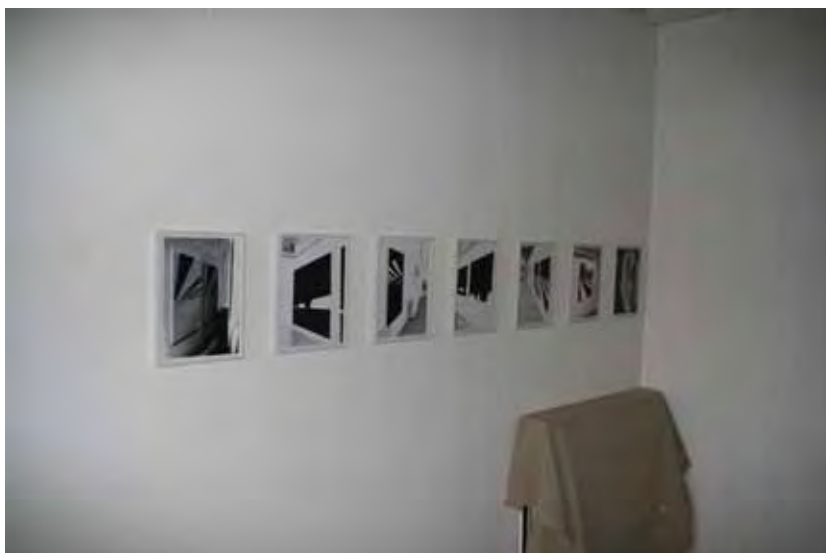
Le cadrage de cette image n'est pas approprié aux *principes* de la reproduction, cependant, je l'utilise régulièrement pour les dossiers en vis à vis du dessin dont elle a fait l'objet. Par ailleurs, dans le cadre des vues d'expositions collectives, la prise en compte des œuvres d'autres artistes constitue une difficulté supplémentaire.



Vue d'exposition, *Flash*, Château de Clères, Clères,  
photographie numérique, 2007.  
Recadrée et soumise à quelques manipulations concernant l'éclairage, cette  
image est l'une des rares à pouvoir incorporer facilement un catalogue.



Vue d'exposition, *Pleins-pots*, La Générale, Paris,  
photographie numérique, 2005.  
J'ai pris une multitude de photographies de cet accrochage et celle-ci est la  
plus satisfaisante. Vus l'éclairage et le cadre, elle n'en demeure pas moins  
inutilisable en l'état pour un catalogue. Cependant, je l'ai régulièrement  
utilisée pour les dossiers et elle a fait l'objet d'une transposition sous forme  
de dessin.



Vue d'atelier, photographie numérique, 2009.

Une image que j'ai prise récemment à l'atelier, destinée à donner un aperçu de la série *Reproductibles* lorsqu'elle est présentée. De moyenne qualité du point de vue de la lumière, j'ai choisi cette image car l'échelle des dessins m'a semblé satisfaisante, le point de vue de biais m'intéresse également. Enfin, l'identification de l'élément situé dans la partie inférieure droite de l'image n'est pas évidente, ce qui me plaît bien.

### 3.5. HEIDI WOOD. LA PEINTURE EST UN FICHER NUMÉRIQUE

À ses débuts, Heidi Wood avait entrepris de mettre en scène ses propres tableaux dans de lieux valorisants. Elle crée un vrai décor dans lequel elle pouvait placer ses peintures. Plus tard, les photographies tirées de ses installations fonctionnaient à la fois comme document de l'exposition et comme œuvre en forme de tirage photographique.



*Serving Suggestions*, 2001  
Photographie argentique, 38x50 cm, édition de 5.

Heidi Wood raconte dans un entretien comment ça s'est passé :

«De 2001 à 2004, j'ai photographié mes tableaux dans les intérieurs "assortis". Ces photographies participaient à une stratégie de promotion ironique pour mon produit culturel. Depuis, mon intérêt pour les codes de communication est passé de la photographie publicitaire aux stratégies de la promotion touristique. Mes œuvres juxtaposent des éléments photographiques et graphiques. En utilisant des aplats de couleur, mon intervention consiste à donner forme à une ambiance spécifique à chaque lieu. Un vocabulaire de formes est créé pour chaque projet. Je m'intéresse à la transformation de la peinture abstraite, avec toutes ses aspirations métaphysiques et révolutionnaires, en langage générique de communication.

Aujourd'hui, ces formes évoquent plutôt les logos ou la signalétique. Ce langage a donc une charge communicante, voire commerciale que j'assume en le pensant au sein d'une économie<sup>1</sup>. »

Si au début Heidi Wood peignait des tableaux abstraits, l'enregistrement photographique de ses œuvres pouvait s'apparenter à des photographies promotionnelles ou les tableaux étaient mis en scène dans des décors valorisants. Mais la fabrication des tableaux et leur stockage demandaient des surfaces d'atelier importantes. Heidi Wood abandonne ainsi la peinture peinte et commence à travailler sur ordinateur pour créer des propositions que se matérialisent lors d'une exposition ou une vente. Leur lieu de stockage est aujourd'hui un disque dur. Heidi Wood ne fait plus systématiquement des tableaux. Son travail au quotidien génère surtout des fichiers numériques ; elle-même dira : « Cette dématérialisation de l'œuvre me permet de faire des expositions légères en production, où tout est éphémère. La peinture murale n'est plus un fond pour mettre en valeur un tableau. Elle est un protocole qui peut se réaliser sur toile ou sur les murs chez un collectionneur. Les photographies peuvent être présentées sous forme de photocopie collée directement sur le mur<sup>2</sup>. »

### **DIALOGUE AVEC UN DÉCOR**

Dans ma pratique artistique, la photographie sert à planter un décor pour mes formes graphiques. Je cherche à réactiver le langage abstrait en explorant à la fois sa présence dans le paysage urbain sous forme de logos et de signalétique et sa mutation en mode d'expression commerciale. Je mène des campagnes de promotion qui sont des prétextes à la production d'œuvres. La photographie m'intéresse en tant qu'outil de promotion.

J'ai d'abord créé des tableaux abstraits. Puis, vers 1995, pour évoquer la domestication de la peinture abstraite et son long dialogue avec les arts appliqués, j'ai commencé à peindre sur les tissus d'ameublement. Depuis 2001, j'organise ma pratique autour d'une valorisation de mes œuvres en me basant sur les pratiques publicitaires. Ma première série de photographies intitulée *Serving Suggestions* mettait en scène mes tableaux dans des décors domestiques soigneusement assortis. Je les associais à un mode de vie désirable en les faisant cohabiter avec les meubles *design*. Les photographies devaient ainsi permettre au collectionneur potentiel d'imaginer mes tableaux chez lui. Ce projet, teinté d'ironie, était censé fonctionner sur deux niveaux : à la fois en tant qu'image alléchante du « produit » et comme constat du contenu commercial implicite du vocabulaire abstrait que j'emploie.

Mes séries photographiques en intérieur ont été réalisées avec l'aide d'un prestataire qui s'occupait de l'éclairage et de la prise de vue en moyen format

---

1. <http://www.m190.fr/index.php?artistes/heidi-wood/M190>. Villeneuve sur Lot, 2009.

2. *Id.*

et *Serving Suggestions* est la seule à avoir été tirée en argentique. À partir de 2002, les retouches numériques ont été effectuées par des techniciens. Le coût de ces prestations m'a incitée à me former à Photoshop et à travailler avec un appareil numérique dès 2004. De plus, n'ayant pas de maîtrise de l'éclairage, j'ai choisi de travailler en extérieur pour bénéficier de la lumière naturelle. Cette méthode de travail plus légère, où j'ai gagné en autonomie, a réorienté mes préoccupations vers l'omniprésence des signes dans l'espace urbain.

L'utilisation de photomontages m'a permis d'intégrer mes formes à des photographies numériques sans créer ni déplacer mes tableaux. À l'occasion d'une résidence de trois mois à Los Angeles en 2004, j'ai produit plusieurs séries d'images numériques dans lesquelles mes formes graphiques remplaçaient les affiches sur les panneaux publicitaires. Celles-ci ont fait l'objet d'un envoi, sous forme de *spams*, à une liste de diffusion internationale. Cette étape de dématérialisation de l'œuvre m'a affranchie de la nécessité du travail dans l'atelier.



Meymac 2009, Tirage jet d'encre



Mount Isa, 2009 Tirage jet d'encre.

J'ai pu, par la suite, rationaliser ma production artistique : les œuvres peuvent désormais être produites sur commande pour des projets spécifiques (sous forme de tableau, peinture murale, papier peint...). Le financement en amont conditionne l'existence physique de propositions générées sur ordinateur. Les photomontages réalisés sont à la fois des œuvres et des propositions. La peinture existe encore mais en tant que produit dérivé de son support marketing.

HEIDI WOOD, décembre 2009

### 3.6. LA PRATIQUE PHOTOGRAPHIQUE DE MIQUEL MONT

Introduire l'œuvre de Miquel Mont est un exercice délicat. L'extrême complexité de ses propos contraste avec une œuvre d'une simplicité formelle radicale. Éric de Chassey parle de lui comme d'un peintre qui «réunit certaines traditions que l'histoire de l'art du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle à souvent séparées : il raffole de beaux effets de matière, comme son compatriote catalan Antoni Tàpies; il aime les reliefs tourmentés qui rappellent l'un des peintres oubliés du post *Colour-Field*, Larry Poons; il vante la rigueur des procédés analytiques tels qu'ils ont été systématisés par les membres de la dernière avant-garde française, Supports-Surfaces, et par leur héritier improbable des années 1980, Bernard Frize; il travaille avec l'énergie subversive et la générosité des situationnistes et du rock punk<sup>1</sup> ».

J'ai connu Miquel Mont au début des années 1990. À cette époque, son travail était lié à une certaine idée de l'abstraction lyrique. Grand coloriste, il pouvait aussi bien travailler sur des grands formats que sur de tout petits supports. Son travail était toujours d'une grande virtuosité. Mais au-delà de son exercice de la peinture, Miquel Mont s'intéressait aux vastes domaines de la culture et avait cette rare capacité de tracer des liens entre des phénomènes sans connexion, de créer des hiérarchies, de transposer des réflexions autour de la musique en jeux de couleurs et matière, de revendiquer une pensée politique et, malgré tout, de produire de la poésie.

Je pense que Miquel a toujours eu conscience de la place qui était la sienne dans l'histoire de la peinture. Cette conscience n'est pas de la prétention. Cette conscience était une force qui animait tout son travail depuis ses années de jeunesse et qui a été, avec le temps, le ciment avec lequel ses œuvres ont constitué une pensée-peinture.

Miquel Mont déjoue en permanence les dispositifs de la convention qui veut que la peinture soit tableau et le tableau peinture.

Nombreux sont les peintres de notre époque qui ont essayé de répondre à la question de «comment, maintenant, faire de la peinture? ». Miquel Mont, lui, s'attache avec acharnement au travail d'atelier par séances comme ont pu le faire Robert Rauschenberg ou Martin Barré. Les épaisses couches de peinture demandent des temps de séchage

---

1. DE CHASSEY Éric, «Miquel Mont», dans *Vitamine P*, Paris, Phaidon, 2004.

lents ainsi que des supports rigides prêts à résister à leur poids. Ainsi, la fabrication de supports en contreplaqué devient un véritable travail de menuisier. Le support associé à la peinture crée des sortes de machines à regarder, des objets, d'une grande intensité.

La disposition de ces objets-tableaux dans l'espace est aussi d'une grande efficacité. Miquel Mont commence très tôt à expérimenter l'interaction entre le spectateur et son œuvre par le biais de l'espace dans lequel les deux se trouvent. Cette disposition est souvent d'une extrême simplicité. Simplicité qui n'est pas sans rappeler les schémas minimaux d'un Donald Judd. Les œuvres de Miquel m'ont toujours touché par une capacité magique à déployer une aura autour d'elles... Paradoxalement, cette aura immatérielle est contrecarrée par une présence physique bien réelle qui ne laisse pas place au doute. Sa peinture se montre dans un dénuement total. La facture de son travail est de l'ordre du fait main et c'est à la main autant qu'au regard qu'elle fait appel.

En cela, nous pourrions parler d'une dimension sculpturale de sa peinture. Cela me semble extrêmement important car le travail de documentation photographique que Miquel applique à son propre travail est issu de cette circonstance.

En regardant le catalogue de Miquel Mont édité à l'occasion de son exposition au centre d'art du Crestet en septembre 2001, dès les premières pages, nous sommes confrontés à une succession de photographies, pour la plupart en noir et blanc, d'une extrême beauté.

Le catalogue, concocté par l'artiste lui-même, se déploie dans un enchaînement de doubles pages où les œuvres et l'espace qu'elles habitent ont la même importance.

Miquel me parlait à l'époque de son choix pour le noir et blanc au détriment de la couleur, car il était conscient du fait que la reproduction photographique, souvent flatteuse, ne marquait pas assez la distance entre l'œuvre et sa reproduction. L'absence de couleur était pour lui une façon de revendiquer la perception de la peinture comme seul moyen possible d'accéder véritablement à elle. D'un autre côté, la reproduction photographique prendrait de l'autonomie par rapport à son référent. Les photographies des œuvres de Miquel Mont peuvent être vues comme photographies et pas seulement comme documents des œuvres. Je veux dire par là qu'elles possèdent leurs propres qualités plastiques.

L'exposition au centre d'art du Crestet marque un tournant de la pratique photographique de Miquel Mont. Il montre pour la première fois son Cabinet de dessins. Ce cabinet est conçu comme un *work in progress*. Tristan Trémau, dans le texte qui accompagne le catalogue, parle de ce qui pour lui est une revendication de la présence de l'atelier dans l'espace d'exposition...

« Cela est évident dans les deux premiers carnets de photographies centrées sur l'atelier (ses murs, son sol, des visions fragmentaires d'œuvres achevées ou en cours de réalisation), la matière, le médium, les outils, la facture, l'organisation de

l'espace... dans d'autres carnets ont été classées des photographies qui abordent la peinture sur un plan métaphorique. Des images de recouvrement, d'empilements, de sous-couches, des contrastes de matériaux et de plans transparents ou opaques, de déchirures, de débris, d'infiltrations ou d'écoulements sont prélevés dans des espaces essentiellement urbains où s'articulent des espaces et des objets semblables à des peintures ou des sculptures trouvées<sup>1</sup>. »

Ce dernier point soulevé par Tristan Trémau est d'une grande importance car Miquel parle aussi dans les entretiens sur la pensée créative<sup>2</sup> d'une pratique de la photographie qui lui servirait à interroger le monde : « Je me suis rendu compte que tous les peintres qui se sont un peu penchés de façon sérieuse sur l'image, ont une pratique de la photo. Et là, je me suis rendu compte que lorsque tu réfléchissais au visible, tout de suite, la photo t'interrogeait. À cause de ce côté sériel. D'indexation du monde, de mener la distance. Tout cela était fortement façonné. »

Il existerait alors une similitude entre la peinture et la photographie, des sortes d'allers-retours entre ces prélèvements du réel qui sont des peintures en dehors d'elles-mêmes.

Quelques mois avant la rédaction de son texte *Sous-exposé*, où il parle largement de ses rapports à la photographie, Miquel annonçait déjà lors de ces entretiens : « J'ai toujours considéré la photo comme l'autre de la peinture un peu comme les films sont un peu l'autre des sculptures [...]. J'ai mis des années à me rendre compte à quel point et comment elle était liée à ma pratique picturale. » Voici son texte.

### ***Sous-exposé*<sup>3</sup>**

L'autre de la peinture est la photographie. Voici une certitude empirique à peu près égale à celle qui présenterait la vidéo ou le cinéma comme l'autre de la sculpture. Matière et image auraient une relation semblable à celle du volume et du temps. L'une ne cesserait de se constituer, de se questionner avec l'autre, en un dialogue ininterrompu qui modifie notre rapport et notre perception des deux.

Comme n'importe quel artiste d'aujourd'hui, j'ai été accompagné tout le long de ma pratique artistique par la présence multiple de la photographie. Au temps de mes études, elle n'était pas encore considérée comme vraiment de l'art,

---

1. TRÉMAU Tristan, « Penser en peinture », dans *Miquel Mont*, Amsterdam, Roma-Publications, 2004.

2. Dans le contexte du projet Créapro, une étude empirique du processus créatif dans différents domaines, soutenu par l'ANR pour 2009-2012 et piloté par Todd Lubart, professeur de psychologie à Paris-5, Rennes-2 était partenaire pour les arts plastiques en réalisant des enquêtes auprès de 25 artistes. Miquel Mont fait partie des artistes que j'ai interviewés dans le cadre de cette recherche.

3. Ce texte a été écrit par Miquel Mont dans le cadre de l'exposition *Les autres œuvres* pour définir sa relation à la photographie. J'ai décidé de le reproduire dans son intégralité compte tenu de sa relation directe avec le sujet.

en tout cas, au même titre que les beaux-arts. Pourtant, dix ans plus tôt, les artistes conceptuels catalans<sup>1</sup> l'avaient beaucoup utilisée et réussirent à changer quelque peu sa perception. Mon intérêt dans l'art se portait alors principalement vers l'exploration du vocabulaire de l'abstraction et sur la spécificité de sa grammaire. J'éprouvais en même temps de la fascination pour les capacités de la photographie à représenter et à donner des informations sur le réel. Mais je venais souvent buter contre son statut ambigu de véhicule majeur des images. J'étais gêné par sa distance vis-à-vis de la matérialité de la peinture.

Je découvris plus tard que les photographies possèdent un statut hybride bien particulier comparé aux autres objets artistiques que je commençais à fréquenter. Pas uniquement lié à sa nature d'objet reproductible techniquement ou aux différences dans ses usages. D'abord, réaliser des peintures se place automatiquement dans le champ de l'art, ce qui n'est pas nécessairement le cas quand on prend des photos.

En plus, elles participent activement au devenir image de tout travail, de toute peinture, de tout objet. En même temps, elles ne comportent qu'une partie des aspects de cette conversion fétichiste en marchandise, destin final de toute réalisation.

Ensuite, elles demeurent aussi le véhicule majeur de diffusion de la plupart des pratiques artistiques, support privilégié de la reproduction, le plus visible et le plus abondant. Et en dehors du champ de l'art, elles donnent lieu à tout un ensemble d'usages les plus divers, complètement métissés.

Cette nature composite des photographies amène naturellement à son accumulation, accentue sa multiplication. Elle développe l'idée d'une impossible collection de toutes les images, d'une archive infinie. Elle sous-tend aussi un partage avec une forme dérivée du désir du visible, très différent de celui qui est à l'œuvre dans la peinture.

Au fur et à mesure que j'avais dans ma pratique, je revenais sans cesse à la photographie. Je prenais des photos, je regardais en biais. J'agissais ainsi simplement comme un autre moyen de penser la peinture. Sans imaginer la représenter ou tenter de développer une picturalité de l'image. Je me rendis compte un jour qu'elles exploraient ce qui était absent, qu'elles devenaient un *négatif de la représentation*.

Une des premières raisons d'envisager la photographie sous cet angle fut de constater que tout ce qui m'intéressait et demeurait à mes yeux réellement important en peinture se trouvait distancé, aplati, réduit dans les images des peintures, des tableaux. Ce qui se met en avant est quelque chose d'autre qui n'est pas seulement la composition, le chromo, la vignette. Cette autre chose est souvent vue pour la première fois lors de ce passage à l'image. Dans ce rapport au réel de la peinture se crée une autre réalité bien distincte, apportée par les photographies. Pareillement s'instituent des relations très particulières entre les deux gestes : regarder et déclencher.

La différence du rapport au temps dans le travail de la peinture et celui qui est à l'œuvre dans la photographie constituerait une deuxième raison. Avec la

---

1. J'ai fait mes études à Barcelone au début des années 1980.

photo argentique, prendre des photos dans l'atelier arrêtaient le processus pictural, introduisait du temps et de la distance. Cette mise en œuvre figeait ainsi la peinture. Un peu de la même façon que, lors des visites d'atelier, le regard extérieur fige souvent le travail, « fait » tableau. On disait autrefois *le travail du regard des autres*. On accepte communément que le regard soit, d'une façon globale, un arrêt. Vingt-cinq ans d'expériences avec la peinture et tout son lot de ratages m'aident à préciser que ce serait plutôt quelque chose qui se fixe, une réalité qui prend corps. Le regard saisit les objets ou se fait saisir par eux. Peut-être que l'arrêt du regard est constitutif alors de ces processus. Sans lui il n'y aurait pas d'étapes. Cette intermittence serait une des conditions nécessaires du mouvement de la pensée.

Aujourd'hui avec le passage au numérique, la profusion des images photographiques s'est élevée à des niveaux inimaginables auparavant. L'enregistrement de ces images dans des fichiers informatiques augmente encore leur absence de matérialité et facilite leur circulation partout. Elles n'arrêtent plus aucun processus, et le regard chemine maintenant sans saut. Mais elles continuent à le distancer, à le saisir dans une torsion de l'espace et du temps, dans un mouvement de va-et-vient, d'avant en arrière. Ce n'est pas la vitesse et l'immédiateté qui déforment ainsi le temps. C'est l'aspect immatériel de l'image qui le modifie, qui modifie notre rapport au temps. Il peine à se figer sur quelque chose, le passé et le présent n'ont pas de places fixes, le temps est devenu mou, élastique.

Or il se trouve que j'ai besoin d'énormément de temps afin de voir et de comprendre une photographie. Le temps est ainsi concentré et étendu en différentes séances. Parfois, ce qui est réellement intéressant à voir ne se révèle qu'au bout d'une longue série de séances. Quelquefois il continue à varier, restant assez éthéré, changeant. Les rapports de ce *donné à voir* par les photographies avec ce que pouvaient être les intentions d'origine, lors de la prise de vue, sont assez variables. Ils n'aident pas pourtant à juger si une photo est bonne ou mauvaise. Je me trouve incapable de les juger et ceci pas simplement quand elles sont « ratées » techniquement ou ne correspondent pas aux critères recherchés. Toutes les photographies demeurent à mes yeux égales et intéressantes. La question du jugement est étrangère à ce qu'elles font, ce qu'elles réalisent. Je pourrais difficilement affirmer la même chose de mes peintures ou d'autres travaux. Dans ce temps épaissi, complexe auquel elles renvoient, mes photographies continuent à former des corpus. Ces ensembles rendent encore plus abstraits les relations et les renvois qui se tissent entre elles.

Toutes ces constatations m'ont porté à placer naturellement mon usage de la photographie sous le signe générique du dessin. Le dessin compris au sens du « disegno » italien, comme tout ce qui concourt à faire visible un projet, une forme, à construire une pensée.

J'ai dessiné des champs particuliers d'exploration : les *Carnets*, les *Figures d'atelier*, les *Vœux*, les *Mono-tones*, les *Collages idéologiques*, les *Collages muraux*... Dans ces usages personnels des images, il y a ceux qui fédèrent la production d'images, ceux qui interrogent leur emploi, ceux qui jouent des procédures tirées du collage.



Série *Carnets*.

Les *Carnets* sont des ensembles de photographies de petit format associées sous la forme d'un album. Numérotés et datés ils explorent souvent les situations trouvées dans le réel avec une approche plastique. Les relations d'espace, couleur et forme qui apparaissent en feuilletant l'album sont quelquefois mises en rapport avec un texte, un titre.

Le suivi du travail à l'atelier et dans les expositions est à l'origine de la série *Figures d'atelier*. Les essais et les expérimentations propres à la recherche produisent des images qui interrogent plutôt la notion d'autonomie de l'œuvre. C'est ici que les séries *Réalisme de marché*, *Mono-tones* ou *Lapsus* ont été pensées.



Série *Figures d'atelier*.

Les *Vœux* associent une image et un texte sous la forme d'une petite carte et sont clairement conçus comme des éditions. Les textes gardent un rapport avec une certaine actualité sociale et politique de l'année écoulée. Les images sont choisies par les relations qu'elles suggèrent avec les éventuelles lectures du texte.

Cette production d'images agit sur l'ensemble du travail, les tableaux, peintures murales, les autres séries, sur mon approche du pictural. Elle opère comme une *graphie* et devient ainsi un griffonnage des possibilités de ce travail.



Série *Mono-tonos III, IV, II.*

Les *Mono-tones* ont surgi des qualités étonnamment muettes de certaines photographies pensées au départ pour les *Carnets*. Ces images ont été agrandies et tirées en leur enlevant la couleur, sur du papier-calque afin d'accentuer leur absence de lignes de force. Un agencement semblable à un collage spatial met les calques en rapport à des supports, socles, méthacrylates, aplats de peinture au mur... Le tout renvoie aux dispositifs d'appréhension des tableaux.

L'appropriation des images et leur détournement se trouvent au centre des *Collages idéologiques*. Une image, souvent empruntée à la presse, une composition graphique, un texte et des aplats de peinture sont mis ensemble sans chercher à souligner un sens précis.

Les *Collages muraux* sont construits de manière semblable, à la différence près qu'ils répondent à un contexte concret : la situation qui permet leur réalisation (exposition, commande...) et l'environnement physique, le bâtiment qui les accueille. Les choix de l'image, de la composition et du texte sont alors guidés par ces considérations. Les rapports et les disjonctions entre les choses visibles, matérielles et cette autre chose, le langage, sont communs dans les deux cas et ils circulent sur tout l'ensemble.



*Collage mural V. Exposition La même chose autrement.*  
La Villa du Parc, Annemasse, Haute-Savoie, 2008

C'est en définitive la notion de collage que j'explore, confrontant de nouveau la photographie avec le réel de ces lieux particuliers : page, mur, calque, mur peint, méthacrylate... Le collage m'a toujours permis de m'approprier l'image et de la ramener à une certaine matérialité.

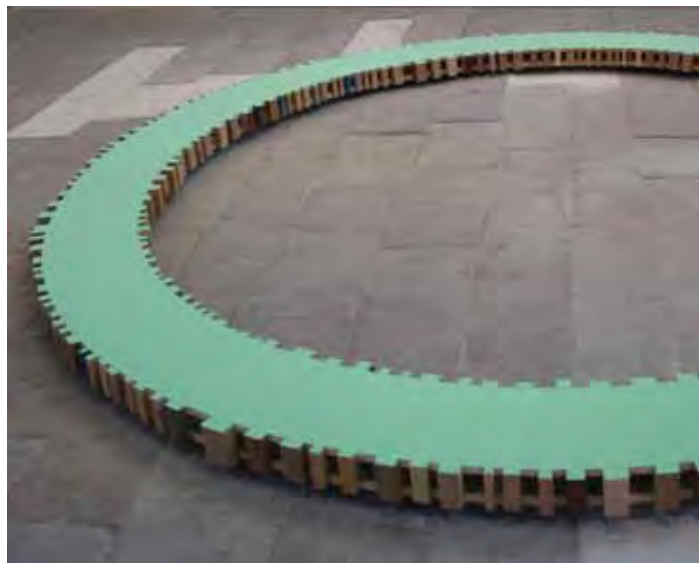
Finalement, ce qui m'intéresse dans cette mouvance de l'image, c'est de créer un contexte, un lieu particulier afin de pouvoir la regarder autrement.

MIQUEL MONT, 2010

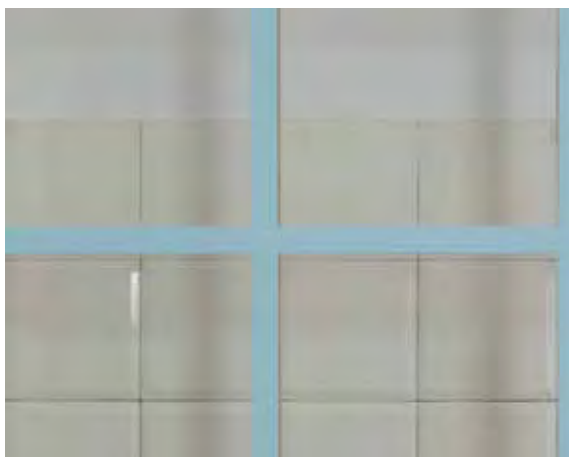
### 3.7. OLIVIER SOULERIN, PHOTOGRAPHIER POUR PRENDRE DES NOTES

Le travail photographique d'Olivier Soulerin s'articule systématiquement au langage formel de la peinture. Sa stratégie visuelle opère élégamment et sans effort des allers retours entre des phénomènes optiques situés à un niveau de microvision et des interventions architecturales à grande échelle. Mais indépendamment de la qualité poétique de ses photographies, celles-ci ne sauraient s'apprécier à leur juste valeur sans le travail en peinture qui est celui d'Olivier Soulerin. Ce travail se situe de façon mouvante dans l'espace conceptuel à la lisière de la peinture et de la sculpture. Cependant, son enjeu s'articule systématiquement par rapport au langage formel de la peinture.

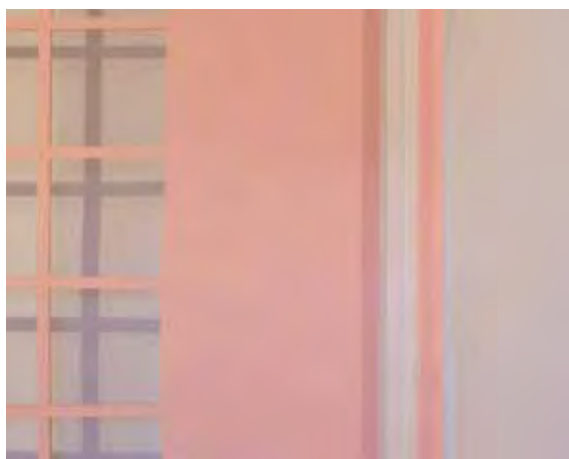
La couleur légèrement acidulée, appliquée avec régularité, joue un rôle fondamental. Elle recouvre parfois les murs, parfois des supports autres comme des objets ou des supports en bois savamment bricolés, mais son travail est toujours d'une rigueur minimaliste avec une touche « fait main ».



Prise de vue.



Prise de vue.



Prise de vue.

L'enregistrement photographique de ses œuvres est, le plus souvent, assumé par lui-même. Ses « prises de vue » des œuvres, comme il les appelle sont souvent marquées par un cadrage très serré qui exclut souvent une partie de l'œuvre. Elles fonctionnent comme des dessins et représentent moins l'œuvre qu'une idée de l'œuvre. Mais, à côté de la manière particulière de photographier son propre travail, Olivier Soulerin prend en photo d'autres éléments qui se présentent à lui, dans la rue, à l'atelier ou dans les grandes surfaces de bricolage. Son regard sait dénicher une composition, un détail ou des couleurs qui définissent, à l'aide du cadrage, un système qui se rapproche de sa peinture.

En 2011 et grâce à une bourse d'aide à la création, Olivier Soulerin édité un livre d'images intitulé *Prises de vue*, accompagnée d'une exposition mettant en scène volumes et vidéos à la Galerie *In extenso* de Clermont-Ferrand. Ces images disent sans un mot que c'est le regardeur qui fait l'œuvre.

Pour l'exposition *Les autres œuvres*, Olivier Soulerin présentait en 2010 un diaporama avec des *Prises de vue*. Il défendait ainsi son opposition au devenir-œuvre de ces images. Le dispositif du diaporama rendait les images immatérielles, elles apparaissaient et disparaissaient sans laisser de traces. Lorsqu'il décide, l'année suivante, d'éditer les images sous la forme d'un petit livre, il le fait dans l'idée de préserver les prises de vue comme un ensemble et non comme des œuvres.

### ***UN POINT D'ANCRAGE, UNE ARTICULATION***

Mon appareil photo est un compact numérique de qualité basique. Je l'ai choisi pour ça, il est peu encombrant, on peut l'emporter partout, et en toutes occasions.

Il est là, glissé dans ma poche, c'est devenu un réflexe, pour le cas où.

La fonction semi-automatique est confortable. Elle permet un détachement de toutes les contraintes ou prouesses techniques requises pour faire une « bonne » photo. Ainsi, lors d'une prise, je me concentre sur la vue que je prends, attentif et présent à ce qui se passe avec ce morceau d'espace : là, devant.



Prises de vue

*Dans la hauteur d'une palissade  
Une découpe vers le hors-champ  
Rabattant  
Le rappel d'un arrière-plan*

Je ne suis pas photographe :

La photographie est un moyen, l'appareil est un outil, le cliché un support de mémoire visuelle. Je prends des notes, comme des croquis que l'on emprunte sur le vif.

Si œuvres il y a, elles ne sont qu'*in situ* et passagères. Ce que je photographie, c'est un potentiel, non un résultat. Je regarde, j'observe, j'enregistre.

Je « réalise » des prises de vues.

*La construction d'un chantier de construction,  
Un avion de ligne blanche dans le ciel,*

Chacune relève d'intuitions qui touchent de près ou de loin au domaine pictural. Chacune révèle une intention, un positionnement élargissant le champ des références.

En photographiant la zone d'activité « des copistes » à Herblay, je pose un acte de peinture. L'attention que je porte au rouge flambant neuf d'une bouche à incendie est un geste de peintre. Le regard que je pose sur l'alternance chromatique du trottoir d'en face est un geste de peintre. Je dépeins et je peins le lieu, sur le lieu que je regarde, je vois les qualités qui s'en dégagent en *réalisant* celles qui s'y trouvent.

*Un monochrome phare dans le paysage,*

Une fois recadrées et retouchées pour certaines, les prises de vues sont triées et stockées sur disque dur. Elles existent comme base de données, dans la mémoire vive de l'atelier.

*Une glissière gris continu de suie,*

Je ne produis pas de tirage qui en figerait l'essence dans un objet photographique fini. Je leur préfère une instabilité tangible plus en adéquation avec les sujets qu'elles montrent.

En dehors de l'atelier, cette partie du travail est visible dans des carnets *Fait-maison d'éditions* présentés pendant les expositions, dans des espaces dédiés à la documentation.



Prises de vue

*Un parterre d'ombres portées,  
Comme des bandes de marquage au soleil*

Depuis peu, je réalise des diaporamas par projection vidéo. Ce dispositif est intéressant parce qu'il préserve le caractère immatériel des prises de vues, parce qu'il n'est pas immuable dans sa configuration et peut être rejoué différemment à chaque occasion. Sur l'écran, les prises de vues défilent, prennent la mesure de l'espace dans lequel elles s'inscrivent. Les images passent; et demeurent passagères.

*Un jaune éclatant marque un arrêt au sol,*

Après l'exposition d'une œuvre *in situ*, la photographie est la seule trace qu'il reste de la pièce dans son contexte de réalisation. Elle est importante pour l'archivage comme pour la diffusion.

Le travail de prises de vues commence avec le montage de l'exposition. En élaborant la pièce, je me familiarise avec les angles de vues, les changements de lumière, avec la circulation induite par l'architecture du lieu. Comme pour un *making of*, je photographie chaque étape de la construction. Le regard s'exerce, les points de vue s'aiguisent, les détails se peaufinent.

Une fois la pièce terminée, je réalise un bon nombre de clichés. Je varie les points de vue. Je m'attache à capter les détails que les vues d'ensemble ne redonnent pas.



Prises de vue

De ces prises multiples, j'effectue une sélection que je corrige ou non à l'ordinateur. Les photos font l'objet d'un montage du type planche-contact. Chacune devient une vignette.

*Un point d'ancrage,  
Une articulation,*

Par la combinaison de liens formels et colorés, ce morcellement de détails redevient un tout.

Un précipité cohérent et fidèle à l'esprit de la pièce.

OLIVIER SOULERIN, 2010

### 3.8. ZEUS. PHOTOGRAPHIER L'ÉPHÉMÈRE

Zeus est le pseudonyme de Christophe Aguirre Schwarz. Artiste urbain, comme il aime bien se dénommer, Zeus est connu depuis les années 1990 dans le milieu du *Street Art*. Il rentre dans le monde de l'art de la *High Culture* lors de l'exposition *Street Art* à la Galerie Agnès b. en 2001. Il participe en 2004 à la *Biennale Art Grandeur Nature avec Synesthésie* à Paris, à *Intersection des arts* – Chapelle de la Salpêtrière à Paris en 2006, et, en 2009, il expose à l'entrée du Palais de Tokyo avec son *Euro Liquidated*.<sup>1</sup>



*Electric Shadow, Paris, 2000.*

J'ai découvert son travail en regardant par terre, comme j'ai l'habitude de le faire et en deux temps : d'abord le jour, un contour blanc sur le trottoir m'interpelle car les interventions des artistes de rue sur le sol sont rares. Cette forme qui avait l'air de correspondre à rien était un mystère. Mais la nuit tombée, ce contour prenait du sens en se remplissant de l'ombre d'un quelconque mobilier urbain. L'éclairage public devenait ainsi un activateur d'œuvres en léthargie qui, comme des vampires, prenaient vie la nuit pour s'évanouir aux premiers rayons de soleil.

Face à une récurrente pauvreté créative des artistes de rue, le travail de Zeus se montrait en revanche intelligent et plein de sensibilité. J'ai ainsi découvert d'autres

---

1. Une peinture murale de l'effigie de l'euro dégoulinant de 3 mètres de hauteur.

aspects de sa peinture comme ses graffs au karcher dans lesquels il peint en négatif sur des murs tagués, en « nettoyant » à l'aide de l'eau à pression. Il a également réalisé des peintures fluorescentes sous lumière noire dans les couloirs du métro parisien. Ces peintures (aussi appelées ultraviolettes) sont issues d'une technologie récente appliquée à différents domaines comme les systèmes de sécurité (documents d'identité, billets de banque) ou la décoration. Elles ont un aspect blanchâtre. Quand elles sont appliquées, elles sont quasiment invisibles, de jour ou de nuit. Ce n'est qu'en présence de l'éclairage d'une lampe ultraviolette, que la peinture réagit en devenant fortement fluorescente. Pour les rendre visibles, Zeus change l'un des tubes de néon du couloir pour une lampe de lumière noire.

Zeus réfléchit aux conditions de visibilité et de pérennité de son travail par définition éphémère, sur les trottoirs et les murs de la ville, ce qui pourrait être perçu comme un paradoxe. Ce désir de se fondre dans la ville, d'un côté, et de l'autre, de travailler dans la conscience de sa destruction est comparable aux actions des « performers » ou des « land artistes ».

Si l'art éphémère a voulu sortir du système de l'art, ou du moins de son marché, il y revient de façon indirecte. De plus, le problème du financement de l'artiste se pose de façon non triviale. Pour exister culturellement et financièrement, l'intervenant en art éphémère se voit donc contraint de réaliser des enregistrements, des photographies, des films ou des vidéos, qu'il pourra ensuite utiliser comme témoignages et source de revenus.

En effet, le *street art* comme le *land art* ou l'*arte povera* se déploient en plein air pour renouveler le statut de l'œuvre et de sa perception. François Soulagès signale que dans ces cas, « la photographie n'est plus alors un outil contingent, mais devient un vecteur nécessaire. [...] Une nouvelle étape se produit pour les œuvres qui n'existent qu'en fonction de la photographie et qui par là même interrogent non seulement ses capacités ou modalités d'enregistrement, mais sa nature même<sup>1</sup> ».

### **LA PICTURO-PHOTOGRAPHIE**

Au commencement de mon activité, je réalisais des peintures dans la ville pendant la journée ou la nuit. Ces peintures, inspirées des graffitis américains, avaient une visibilité plus ou moins longue selon l'emplacement où elles se trouvaient et en fonction du calendrier des services de nettoyage de la ville. Je faisais fréquemment des photos de mes peintures avec un appareil bon marché pour en conserver un souvenir. Je ne me préoccupais pas du cadrage, ni d'une quelconque maîtrise de la

---

1. SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Nathan, 2001, p. 288.

lumière. Mon objectif était simplement d'en capturer une image brute à l'aide du flash pour l'inclure dans mon portfolio.

C'est avec le travail des *Ombres électriques* que j'ai commencé à m'intéresser à la technique de la photographie. La première ombre que j'ai réalisée a été celle de mon scooter. Je l'ai peinte sur le trottoir de la rue du Temple, en face du Café de la Gare à Paris. À l'époque, je jouais le rôle d'Hippolyte et avant d'entrer en scène, je prenais un grand plaisir à installer avec soin ma Vespa de façon à ce que l'ombre portée par la lumière artificielle du lampadaire entre dans la trace que j'avais peinte. C'était une place de parking sur mesure que je m'étais créée. Puis j'ai élargi cet acte à l'ensemble du mobilier urbain. Les bancs publics, abribus, feux de signalisation, cabines de téléphone et même le pont du Carrousel, en traçant l'ombre des deux parapets et des quatre statues qui se trouvent aux coins. Ce qui m'intéressait dans cette démarche, c'était de signaler dans la nuit et de conserver le jour la présence des ombres. Je m'intéressais au phénomène de persistance rétinienne, due à une exposition prolongée de l'œil à une forte intensité lumineuse, qui fait qu'on garde imprimée une trace sombre de l'image dans la vision durant quelques secondes. Comme la trace du soleil après avoir fermé les yeux ou bien celles des enseignes lumineuses. Ça me plaisait l'idée d'étendre ce phénomène à l'échelle de la ville, du jour et de la nuit.

J'ai voulu photographier mes ombres pour en conserver une trace sur papier, mais à ma grande surprise elles n'étaient plus sur les photographies au moment du développement.



*Electric Shadow. Moulin Rouge Paris 2000. Electric Shadow, Traffic Light, Paris, 2000*

Elles avaient toutes disparu parce que le flash de l'appareil photo les avait tuées. C'est à partir de ce moment que j'ai réellement pris conscience du rapport entre l'ombre et la lumière et du procédé photographique.

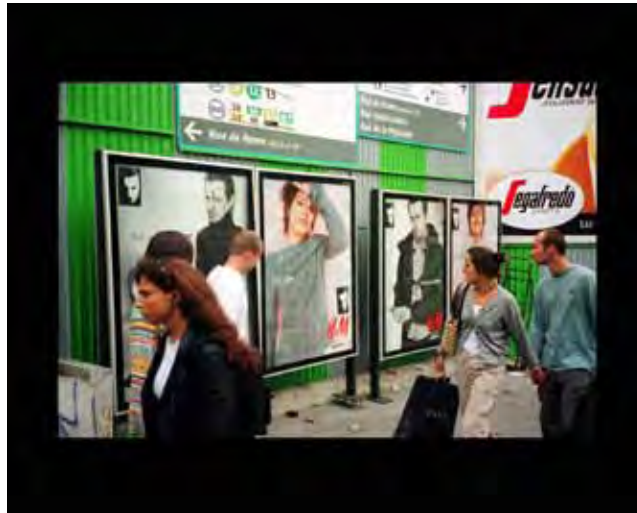
Avec un peu de patience, j'ai pu m'acheter un trépied et un bon appareil photographique me permettant de pratiquer la pose B et ainsi de réussir mes photos. Le travail photographique impliquant la notion de cadrage et de point de vue, je trouvais une manière d'achever mes compositions en devenant picturo-photographe.

Parfois, je passais plus de temps à réaliser le cliché que la peinture. J'attendais tard dans la nuit jusqu'au moment décisif de l'heure bleue ou l'ombre électrique est sur le point de disparaître pour laisser la place à la lumière du soleil.



*Visual Attack, 2001.*

Parallèlement, j'ai commencé à m'intéresser aux photographies de la publicité affichées en vitrines et sur les façades des immeubles. Je trouvais qu'il s'en dégageait une grande force, grâce à la représentation réaliste et à l'embellissement qu'elle fait des objets et des êtres. Les marques utilisent cette force afin de capter l'attention des citoyens en demande de consommation. J'ai alors décidé de prendre la publicité comme adversaire visuel en opérant des effets de retournement contre ses propres images. Un peu comme dans la pratique de l'aïkido ou par un geste simple, juste et dépouillé, il est possible de retourner la force de son adversaire contre lui et de le faire chuter.



*Visual Attack*, H & M, Paris, 2001.



*Visual Attack*, Eau de Rochas, Paris, 2001.

J'ai premièrement réalisé une série de peintures à l'aide d'un spray aérosol rouge que j'activais avec insistance entre les yeux des modèles hommes et femmes, laissant apparaître un point rouge et une longue coulure sur leurs visages. Une hémorragie plastique qui tue le processus psychique de projection et d'identification recherché par les marques sur les gens ciblés. Je réalisais systématiquement un cliché photographique de mes attaques. C'était une manière de shooter une seconde fois le modèle et d'achever ma composition. Je montre fréquemment les photographies de ces peintures réalisées en ville dans le cadre d'expositions.

ZEUS, 2010

### 3.9. D'AUTRES ARTISTES

Pendant les années qui ont suivi la présentation de mon projet de thèse sur les usages de la photographie à l'intérieur de la pratique de la peinture, ce qui au début était de l'ordre d'une intuition s'est avéré comme un vrai phénomène parmi les artistes contemporains en général. La photographie numérique associée aux logiciels de postproduction, à l'Internet et à la téléphonie mobile, s'est généralisée au point de devenir des outils contemporains de première nécessité. Les jeunes artistes se servent avec désinvolture de ces nouveaux outils, peut-être avec moins de conscience que certains d'entre nous qui avons bien connu la lenteur de la photographie argentique : le développement, la chimie, le papier... Il est loin le temps au Constantin Brancusi prenait en photo ses groupes de sculptures dans l'atelier. Mais le geste photographique de Brancusi est similaire à celui d'autres artistes d'aujourd'hui, avec des moyens contemporains.

La modernité de Brancusi résidait aussi dans un usage singulier des appareils, loin de sa nature de moyen d'enregistrement. La technique photographique qu'il avait développée faisait corps avec une vision de son propre travail. À la même époque, Man Ray, qui n'était pas encore le photographe que l'on connaît, mais peintre, insatisfait des reproductions photographiques de ses tableaux, décidait de s'acheter un appareil photo en pensant que « nul n'était mieux placé pour faire ce travail que le peintre lui-même<sup>1</sup> ».

En l'absence d'écrits de Brancusi sur son rapport à la photographie, l'étude sur cet aspect de son travail d'Anne-Françoise Penders est fort intéressante : les contre-jours dans les photos de la Colonne sans fin et l'importance des nuages (1938), les photos à l'atelier, avec des reflets, flous ou sous-exposés de *l'Oiseau dans l'espace* (1927)...

« La photographie de Brancusi devient dès lors un moyen d'expression à part entière, une vision artistique de l'œuvre dans son environnement. Elle acquiert une place fondamentale dans l'œuvre de Brancusi par le rôle qu'elle joue notamment dans la perception de l'espace et du temps, et dans l'émergence du concept de "groupe mobile". Aspect particulièrement novateur du modernisme de Brancusi, ce concept s'applique à un ensemble d'œuvres indépendantes et susceptibles d'être

---

1. RAY Man, *Autoportrait*, Paris, Seghers, 1964, p. 60.

déplacées. Réunies, elles en composent une autre, globale, laquelle peut à son tour éventuellement être nommée. Les photographies semblent les seules traces de la mise au point de ce concept<sup>1</sup>. »

Après Brancusi, d'autres artistes ont développé des idées dans le même sens – souvent, sans connaître ses travaux en photographie – concrètement sur les rapports entre l'œuvre et le contexte. De Carl André à Sol Lewitt en passant par Richard Long, Robert Smithson ou Denis Oppenheim qui finissent par donner au travail photographique d'enregistrement ses lettres de noblesse.

Je me suis attaché ici à citer certains artistes qui utilisent l'outil photographique à l'intérieur de leur propre travail.

### **3.9.1 Adrien Schiess**

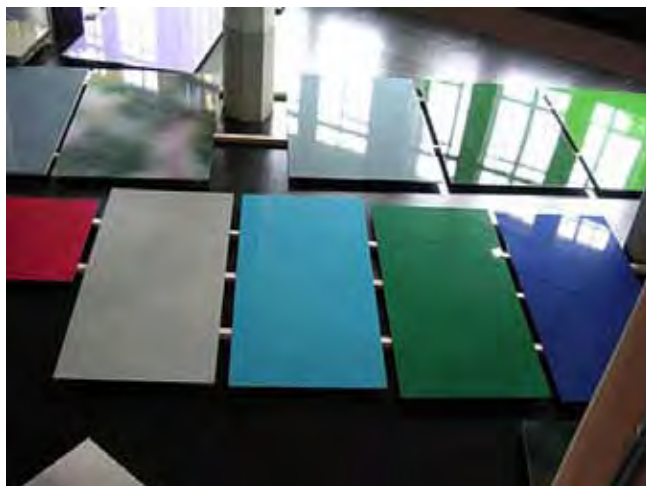
Les œuvres les plus connues en France d'Adrian Schiess sont de grandes plaques recouvertes de peinture laquée brillante et posées sur des tasseaux, mais il travaille parallèlement des peintures verticales et depuis toujours, mais concrètement depuis les années 1980, la photographie, la vidéo et l'installation lumineuse, toujours dans le cadre d'une réflexion de peintre.

En 1993, je découvre ses *Flache Arbeit* (« Œuvre plate ») au Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Le dispositif est absolument fascinant. Je suis encore loin d'imaginer que mon propre travail prendra l'horizontalité comme tournant d'une expérience de la peinture dans son rapport à l'image. Aujourd'hui, avec le recul, je suis tenté de faire un rapprochement entre les surfaces de Schiess et les nénuphars de Monet. Car le vieux peintre se sert de la surface de l'eau comme d'un miroir horizontal pour renverser l'image projetée des nuages et des saules et la confondre avec les nénuphars et les fleurs flottantes ; il nous invite ainsi à nous perdre sans poser de questions sur la surface de ses toiles.

Les surfaces de Schiess sont en quelque sorte des fragments du bassin de Giverny qui nous renvoient les reflets des fenêtres, des portes, d'autres regardeurs. Des reflets qui se déplacent au rythme de nos pas. Ces peintures monochromes perdent de leur monochromie pour adopter les couleurs et les dessins de leur environnement, en même temps que les grandes surfaces colorées répandent la couleur partout.

---

1. PENDERS Anne-Françoise, *Brancusi, la photographie ou l'atelier comme « groupe mobile »*, Bruxelles, La lettre volée, 1995, p. 21.



*Malerei*, Museum für Neue Kunst, Karlsruhe, 2004.

En quoi un peintre de monochromes serait-il tenté de se prendre pour un photographe? «Après des années d'expérimentations, grâce au matériel de pointe d'un imprimeur suisse, Adrien Schiess parvient, à partir d'une photographie, à transférer par numérisation et jet d'encre n'importe quelle image sur divers supports, y compris de très grands formats. De lors, tout devient possible : utiliser tel détail, le modifier, le rendre plus flou ou plus net, modifier les agrandissements<sup>1</sup>. »

Les images qui constituent ces nouveaux «tableaux» sont des vues du sol de l'atelier et des détails d'autres tableaux. Il s'agit d'un certain esprit de la peinture devenu image photographique, dans le sens où certaines images de Brancusi étaient de la sculpture.

Le flou, le mouvement, l'agrandissement de détails jusqu'à la pixellisation laissent entrevoir un usage pictural de la photographie.



*Malerie*, 2006. Impression jet d'encre sur aluminium. 218x300 cm.

1. FRÉCHURET Maurice dans *Adrian Schiess*, Clermont-Ferrand, Un, Deux... Quatre Éditions, 2009, p. 112.

Dans un entretien, Schiess disait :

« À partir des années 1990, j'ai photographié énormément tout ce qui me semblait intéressant : mes tableaux, à différents moments de leur réalisation, des bouts de sols, des coins de mon atelier différemment éclairés... avec ces photos, c'est comme si je ne perdais rien de ce que je vois et qui m'intéresse, comme si je pouvais tout collectionner. La photographie me permet de garder des images que j'ai cherchées dans ma peinture. [...] La photographie est pour moi encore une possibilité pour ne pas tomber dans le piège de la composition. La photographie est toujours un détail, un fragment. Chaque photo est donc un moment donné arrêté d'un processus infini<sup>1</sup>. »

Dans le cas de Schiess, il s'agit de ce que nous avons convenu d'appeler la photographie de notation, mais ici, les images font le grand saut et deviennent des œuvres.

Pierre Baumann trouvait que pour Brancusi il s'agissait d'une « façon de faire de la sculpture avec un appareil photographique<sup>2</sup> », c'est pourquoi il photographiait ses photographies en les épinglant sur une planchette en bois, pour avoir la brillance du papier et les griffures. Brancusi s'intéressait à la photographie en tant qu'objet, tout comme Schiess. « Les photographies sont plus que des notes. Ce sont des œuvres que je ramasse et que je collectionne. De plus, j'ai besoin que ces photographies soient tirées sur papier. Je ne les regarde pas sur l'ordinateur. Il me faut cette relation au tirage papier, sinon je ne vois pas<sup>3</sup> ».

### 3.9.2 Daniel Buren

*C'est simplement une photo pour se souvenir des choses et non une photo en soi. Après, vous pouvez dire que la photo est plutôt bien ou très belle ou vide de sens, mais ça reste secondaire...*

DANIEL BUREN

Les images de Daniel Buren commencent à exister au même moment que son travail, éphémère la plupart du temps. Les images qui illustrent son œuvre sont aujourd'hui la seule trace d'une grande partie de ses travaux.

Daniel Buren a très tôt pris position quant à l'importance du document photographique, et il décide de ne pas faire œuvre de ces images. Les photos-souvenir

---

1. Adrian Schiess, entretien 2008, avec Odile Biec et Brigitte Hedel-Samson dans *Adrian Schiess*, Clermont-Ferrand, Un deux... quatre éditions, 2009, p. 30.

2. Baumann Pierre, « Des espaces autres » dans *Les autres œuvres*, Montreuil, Éditions du provisoire, 2010, p. 27.

3. Adrian Schiess, *op. cit.*

ne seront jamais des objets marchands, mais elles formeront au fil du temps des archives dont l'artiste disposera pour la diffusion et la mémoire de son travail.

La valeur de l'image selon Buren est toute relative. L'objet qu'il importe avant tout d'évaluer n'est pas l'image en elle-même, que Buren comme Platon mobilise à titre de concept opératoire, mais la réalité sensible. En ce sens, il écrit :

« la photo-souvenir, après avoir éventuellement rappelé quelques détails tangibles qu'elle a enregistrés – nom d'une rue, mesure d'un objet par rapport à quelques éléments reconnaissables, configuration générale d'un site disparu ou transformé –, ne donne que très peu d'autres indications par rapport au travail mais commence, en revanche, à bâtir sa propre structure et à envahir le champ visuel par son dire propre : couleur du papier, cadrage, qualité de l'exposition, netteté des contours, flou de l'ensemble, distorsions dues aux objectifs, grain, piqué... À tel point qu'à la fin du compte et subrepticement, c'est une véritable transmutation qui s'est effectuée sous nos yeux...<sup>1</sup> »

Par ces déclarations, Buren distingue les choses de leur apparence, la vérité de l'œuvre *in situ* de ses images. Cette recherche du vrai va amener Buren à discerner la valeur de ses images documents. Rejeter ces photographies en tant qu'œuvres signifie en quelque sorte rejeter l'aspect réducteur de l'image-document de l'œuvre au profit de l'œuvre elle-même. Une façon de dire que tout semblant n'est que du faux-semblant.



Photo-souvenir, *Bus benches*, Los Angeles.



1970 Photo souvenir, *Chez Georges*, Paris, 1977.

Buren s'inscrit dans un mouvement général qui, à la fin des années 1960, se pose la question du statut de l'image de l'œuvre. Lors d'un entretien avec Julie Pellerin<sup>2</sup>, Buren précise :

1. Daniel Buren. *Au fait, Photos-souvenirs 1965-1988*, Villeurbanne, Art édition, 1988.

2. Daniel Buren « Souvenirs de photos » dans *Les formes du délai*. Catalogue de l'exposition, École nationale supérieure d'Art de Bourges. Marie Cozette, Keren Detton, Julie Pellegrin, La Box, 2007, p. 139.

« [...] il faut se remettre dans un contexte qui a complètement disparu, la fin des années 1960, où j'ai commencé, après pas mal d'autres expériences, à travailler dans la rue. Ça n'était pas très courant à l'époque, je pense que personne ne le faisait. Mes travaux étaient extrêmement éphémères puisqu'il s'agissait d'affiches collées n'importe où et sans autorisation. Je pensais qu'il était intéressant d'en garder la trace, ne serait-ce que pour moi, dans un premier temps. Généralement, je les photographiais le lendemain, et il ne restait déjà plus que la moitié de ce que j'avais fait. Pour donner une idée du contexte, les premières photos envoyées à des revues n'ont pas été publiées, parce que les gens croyaient que je m'étais trompé. Il faut que vous vous remettiez dans un climat où l'on ne photographiait que des tableaux ou des sculptures parce que c'était la seule chose qui existait. Donner une photo d'un coin de Paris avec, en plein milieu, ou un peu décentré, un papier rayé, ne pouvait être qu'une erreur. Je me suis rendu compte que ces photos étaient effectivement tout à fait différentes de celles que l'on voyait dans les magazines d'art. Elles se rapprochaient en revanche de n'importe quelle photo que l'on pouvait voir dans un journal.

Dans la mesure où la plupart des travaux photographiés avaient disparu, je me suis très vite méfié du fait que l'on prenne ces photographies pour le remplacement de l'œuvre originale – ce qu'ont fait beaucoup des artistes de ma génération qui réalisaient des œuvres plus ou moins éphémères. La plupart ne travaillaient pas, comme moi, dans la rue, mais dans des déserts et d'autres lieux un peu plus romantiques. Or les photographies de ces travaux sont devenues elles-mêmes des œuvres. J'ai tout suite pensé que cette démarche était à la fois critiquable et dangereuse. Je voulais être attentif à ce que la photographie ne joue pas ce rôle par rapport à mon travail ».

Jérôme Sans<sup>1</sup> revient sur ce vocable de photo-souvenir employé par Daniel Buren pour insister sur la modestie de la représentation. Effectivement, l'expression photo-souvenir est tirée de la pratique amateur de la photographie et, en ce sens, il ajoute : « Je n'ai jamais accepté qu'une photo de mon travail, quelle qu'elle soit, soit exposée sur une cimaise, même sans aucune prétention artistique, encore moins qu'elle soit vendue. J'utilise pour cette raison depuis fort longtemps, les moyens propres à la photo-souvenir telles les affiches ou la carte postale – sans parler des catalogues et autres livres – où la photo reste à sa place, n'offre pas d'ambiguïtés dangereuses, voire contradictoires avec l'œuvre qu'elle est supposée diffuser. »

---

1. Daniel Buren, *Au sujet de...* Entretien avec Jérôme Sans, Flammarion, 1998, p. 183.

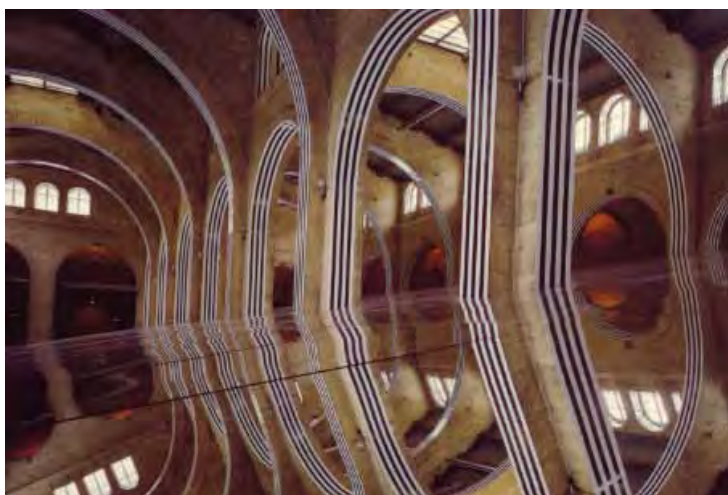


Photo-souvenir, *Dominant dominé, Coin pour un espace*.  
CAPC, Bordeaux 1991.

### 3.9.3 Georges Rousse

*« La photo, c'est la mémoire de ce lieu puis la mémoire de l'action dans ce lieu. »*

GEORGES ROUSSE

Les images que propose Georges Rousse échappent à une définition convenue. Il s'agit de photographies qui prennent en image des interventions éphémères sur des sites, souvent eux-mêmes voués à la disparition.

Cette simple description de son travail montre déjà, selon moi, une part des éléments qui justifient la présence de Georges Rousse dans l'exposition *Les autres œuvres*. Il s'agit d'une pratique artistique d'intervention dans l'espace aux moyens de la peinture, avec pour spécificité fondamentale le fait que Georges Rousse envisage son intervention à partir d'une réflexion photographique préalable.

Le projet de Rousse est, selon ses propres mots, de « transformer le lieu, de tout mettre en œuvre pour cet instant de la prise de vue qui est un moment extrême dans la relation intime de l'espace à la peinture, à la photographie et à moi-même<sup>1</sup> ».

Le travail évolue en direction du choix de sujets de peinture allant vers des formes géométriques qui servent davantage les effets optiques et chromatiques de la prise de vue.

Il parle, et cela me semble fondamental, d'enregistrement : « Quand je décide de la prise de vue, tout est bien calé et, quand j'appuie sur le bouton de l'appareil photo, c'est

1. Entretien de Philippe Piquet avec Georges Rousse dans *Georges Rousse*, livre publié à l'occasion de l'exposition Georges Rousse au musée de Châteauroux. Éditions Joca Seria, 2003.

vraiment un arrêt du temps par rapport au lieu dont je veux *enregistrer* une image.» On pourrait donc, au premier abord, parler d'un document qui devient œuvre, à la façon dont les land-artistes ont attribué ce statut à leurs images photographiques, car il s'agit, chez eux aussi, d'enregistrement par les moyens de l'appareil photo. La photographie est à ce moment le témoignage de l'existence d'une œuvre dans un lieu donné.

Mais les photographies de Georges Rousse sont la construction complexe d'une image qui part des principes perspectivistes monoculaires de la Renaissance, en passant par l'intervention dans l'espace tridimensionnel, pour aboutir aux deux dimensions, à une sorte de «tableau». En ce sens, l'anamorphose joue un rôle de véhicule qui ferait la navette entre l'espace réel et sa projection sur le plan du tableau.



*Bladwin, 2006.*

Chez Georges Rousse, la photographie garde la trace des interventions de l'artiste, l'enregistrement étant une forme moderne de la mémoire. Des dessins de cartographie ainsi que des textes<sup>1</sup> s'incorporent virtuellement dans l'espace par simple effet optique, en trompe-l'œil.

Georges Rousse s'oriente vers la quête d'une méditation plastique issue des lieux et des espaces qu'il transforme avant leur destruction. «Les anciennes sociétés – disait Barthes – s'arrangeaient pour que le souvenir, substitut de la vie, fût éternel et qu'au moins la chose qui disait la Mort fût elle-même immortelle : c'était le Monument<sup>2</sup>». Georges Rousse renonce au monument en faisant de la photographie le témoin général et comme naturel de «ce qui a été<sup>3</sup>». La photographie chez Georges Rousse est le geste final qui témoigne de la disparition.

---

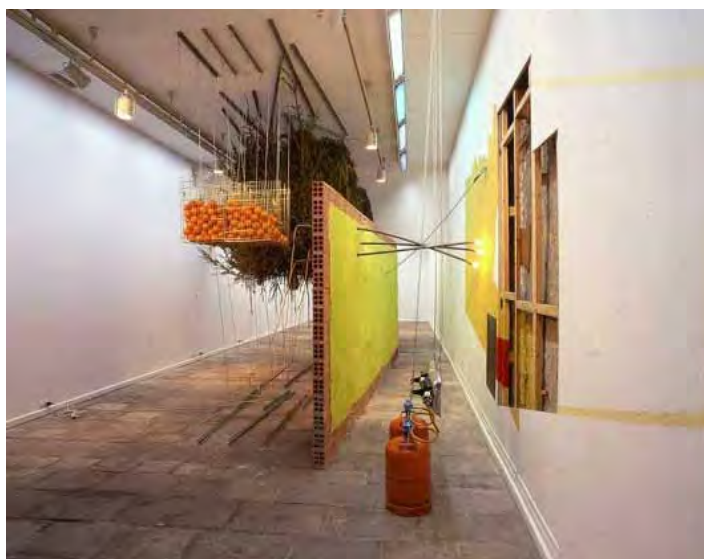
1. La cartographie, comme le texte, renvoie au plan de la feuille, qui est également celui du tableau dans la logique perspectiviste de la Renaissance. Ces supports «plans» sont d'autant plus efficaces pour l'image finale qu'est la photographie de Georges Rousse.

2. Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard-Seuil, 1980.

3. «La photographie ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, *ce qui a été*.»

### 3.9.4 Jessica Stockholder

Jessica Stockholder est née en 1959 à Seattle, elle vit et travaille à New York. Depuis les années 1980, son travail a fait l'objet de plusieurs publications et d'acquisitions publiques. Ses œuvres ont été diffusées sur la scène internationale à New York, notamment, au Dia Center for the Arts, au Whitney Museum of American Art, à Londres, à Paris, au Centre Georges Pompidou, et à la 47<sup>e</sup> Biennale de Venise. Le travail de Jessica Stockholder peut prendre la forme d'installations monumentales ou de plus petite taille, mais toutes sont construites à partir d'objets du quotidien, récupérés, assemblés, scotchés, parfois recouverts de tissus ou d'aplats de peinture.



*Sweet for three oranges*, 1995. Sala Montcada, Fundació la Caixa, Barcelona.

Ce qui intéresse Jessica Stockholder c'est de concevoir ses installations en fonction de la couleur, du volume, de la surface et de la composition, notions inhérentes à la peinture. La couleur est souvent utilisée par apposition de teintes complémentaires, créant un jeu de tensions multiples à même de structurer un lieu. Ce lieu est parcouru et en le faisant les perspectives évoluent d'autres couleurs et d'autres matériaux viennent se superposer. Dans un entretien vidéo effectué lors de son séjour à l'Atelier Calder<sup>1</sup>, Stockholder affirme avoir un rapport cinématographique à la peinture à travers le mouvement dans l'espace.

Entre 2006 et 2008 Jessica Stockholder a composé un livre à partir d'une série de photographies numériques. *Coating*<sup>2</sup> – titre à la fois du livre et de la série

---

Roland Barthes, *op. cit.*

1. Jessica Stockholder | Résidence d'avril à octobre 1997, Atelier Calder

2. *Coating* a été montrée, pour la première fois, dans l'exposition *Lumps Bumps & Windy Figures Too* à la

de photographies – signifie en anglais le fait de recouvrir quelque chose d'une fine couche. Le livre a permis à l'artiste de montrer les images de manière hybride, mêlant photographies et plages de couleurs à la présence de mots. Quand les images sont présentées par deux, l'artiste joue avec leur format et leur disposition, d'autres sont montrées face à l'image d'une couleur qui, de manière dégradée, s'évanouit dans le blanc du papier glacé. L'usage des mots est sporadique et énigmatique, il participe à l'image, à sa lecture, mais aussi à son brouillage.

La série *Coating* nous montre que l'œuvre de Jessica Stockholder ne donne pas seulement à voir mais qu'elle est aussi un outil de perception, voire un outil critique. Son recours à la photographie – un médium « conventionnel » – nous aide à comprendre que ce travail n'invite pas seulement à regarder, mais propose aussi une manière de le faire – une manière de regarder les choses concrètes et les structures abstraites du monde dont les images sont issues.

Nous pourrions encore parler d'une photographie de notation car il s'agit de petites parcelles de l'atelier, des matériaux en attente, des tables maculées de peinture, des éléments en plastique, des éléments dans la rue..., des notes qui, en définitive, nous montrent l'univers quotidien de l'artiste.



*Bear*, 2008. Photographie sur papier Lambda, contrecollée sur Dibon, 65 x 97,5 cm.

Quatrième partie

## LA PEINTURE EN PHOTO

## 4.1. LA PEINTURE COMME LA PHOTOGRAPHIE

### 4.1.1. Une histoire des images

*Aussi longtemps que nous nous en remettons à la vue, le monde nous apparaît toujours fini, jamais infini. Et cependant il existe un infini qui n'est pas celui de la pensée, et qui se révèle seulement comme un infini du monde visible.*

KONRAD FIEDLER

Photographier la peinture fait partie d'un élan global. On photographie la peinture et tout autre chose. Ainsi, ma pratique de la photographie et les questions qu'elle pose s'étendent à toutes les pratiques photographiques. La photographie désigne en même temps un procédé technique, une pratique et l'objet qui en résulte<sup>1</sup>. Elle a investi la plupart des champs de l'activité humaine. De manière générale, la photographie a hérité des controverses qui ont secoué l'image tout au long de son histoire et nombreux ont été et sont les philosophes et les penseurs qui se sont penchés sur elle, car l'image fascine.

La technologie qui permet la capture d'images est commune aux technologies numériques à l'œuvre dans notre quotidien. Et pourtant, nous avons toujours l'impression d'être confrontés à un paradoxe global : d'une part, nous lisons ces images d'une manière qui nous semble « normale » et d'autre part, nous avons l'impression de passer devant quelque chose qui se cacherait derrière leur surface « évidente ».

Les images, aujourd'hui plus que jamais, sont partout. Elles sont moins objet que sujet du regard. Nous avons du mal à saisir consciemment la valeur des désirs et des refoulements que les images provoquent en nous. Ceci ferait-il partie d'une stratégie complexe de jeux de pouvoir et de contre-pouvoir qui profiteraient de schémas anciens

---

1. Curieusement, la peinture est, comme la photographie à la fois un procédé technique, une pratique et l'objet qui en résulte.

portés par des croyances plus ou moins oubliées? Car nous avons tendance à faire porter le débat sur la valeur des images plutôt que sur leur nature.

Avant même de commencer à me poser des questions sur les interactions entre la peinture et la pratique photographique qu'elle générerait, quelque chose de beaucoup plus vaste jetait une ombre épaisse sur le mot image et toutes ses déclinaisons. Guy Debord, qui par la suite décrira avec une extrême clairvoyance l'avènement de l'ère des médias, utilise en préface de sa *Société du spectacle* un texte de Ludwig Feuerbach, disciple de Hegel et inspirateur de Karl Marx, qui dit :

« Et sans doute notre temps... préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être... Ce qui est sacré pour lui, ce n'est que l'illusion, mais ce qui est profane, c'est la vérité. Mieux, le sacré grandit à ses yeux à mesure que décroît la vérité et que l'illusion croît, si bien que le comble de l'illusion est aussi pour lui le comble du sacré<sup>1</sup>. »

La notion d'image traverse toute la philosophie de Platon et plus tard celle de la pensée chrétienne placée entre le visible et l'invisible. Dans la pensée occidentale, existait la précaution de ne pas confondre les choses et leur apparence. Ceci était valable, de manière plus large, pour la quête de la « Vérité ». Avec Platon, la recherche du vrai implique le souci de discerner et de rejeter les semblants... les faux-semblants. L'interdiction explicite faite dans la Bible de fabriquer des images et de se prosterner devant elles<sup>2</sup> désignait l'image comme statue et comme dieu. Une religion monothéiste se devait donc de combattre les images, c'est-à-dire les « autres dieux ».

J'ai été, dans mon enfance, confronté à la puissance des images religieuses. Le souvenir de leur contemplation m'a amené des années plus tard à m'intéresser au concept théologique d'image. Dans les Évangiles, nous pouvons lire, dans saint Paul, que « le Christ est l'image de Dieu invisible<sup>3</sup> ». Cette affirmation sous forme d'oxymoron reflète déjà à elle seule l'essentielle contradiction de toute image et devient en quelque sorte une formule. Ainsi, Martine Joly signale que « le point commun entre les différentes significations du mot « image » (images visuelles/images mentales/images virtuelles) semble bien être avant tout celui de l'analogie. Matérielle ou immatérielle, visuelle ou non, naturelle ou fabriquée, une « image », c'est d'abord *quelque chose qui*

---

1. FEUERBACH Ludwig, *L'Essence du christianisme*, cité par Guy Debord dans la préface de *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 14.

2. Dans le Décalogue, littéralement les « dix paroles », généralement traduit par les *Dix Commandements*, il est dit : *Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre. Tu ne te prosterner point devant elles, et tu ne les serviras point; car moi, l'Éternel, ton Dieu, je suis un Dieu jaloux, qui punis l'iniquité des pères sur les enfants jusqu'à la troisième et la quatrième génération de ceux qui me haïssent.*

3. Nouveaux Évangiles selon saint Paul, Colossiens, I, 1-3.

ressemble à quelque chose d'autre<sup>1</sup> »... une sorte d'interface qui nous rapproche de ce qui est lointain, la surface visible d'un rêve insaisissable.

Cette idée d'interface est valable dans le cas des images du divin, car elle rendait visible l'invisible et cette situation pouvait conduire celui qui les regardait à adopter – ou pas – une attitude lui permettant de distinguer l'idole de l'icône. Alors que l'idole est objet d'adoration, l'icône, elle, est objet de vénération. La distinction fondamentale entre l'un et l'autre renvoie à deux positions spirituelles divergentes. Comme on le sait, dans la première, il n'y a pas de distinction dans l'image entre un représentant et un représenté. Le support même de l'image est divinisé comme source de puissance. Dans l'attitude de vénération, au contraire, l'image interface ne fait que creuser la distance entre le support représentatif et ce qui est représenté, tout en le rendant plus accessible.

Il faudrait se poser la question de savoir si l'attitude idolâtrique, où la fascination de l'image prendrait le pas sur l'adoration de ce qu'elle représente, n'est que le degré maximal du trouble ressenti de façon généralisée en tant que regardeur d'images.

Impossible de ne pas évoquer ici la controverse du concile de Nicée II<sup>2</sup> de 787 qui constitue encore aujourd'hui une analyse historique sur la valeur des images. Alors que l'Ancien Testament interdit le recours à celles-ci pour pratiquer la foi, le christianisme, né dans un contexte romain, se dote très rapidement des images afin de mieux se développer. Leur culte prend une place prépondérante aux VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles. Mais l'expansion rapide de l'Islam et la chute de Carthage créent pour l'empire une situation d'urgence. L'empereur Léon III déclenche la crise, faisant détruire l'image du Christ située au-dessus de la porte du palais impérial, et exécutant les nobles et les religieux qui s'y opposent (726). En 730, l'interdiction des images religieuses est étendue à l'ensemble de l'empire, même si l'ordre sera diversement appliqué. Léon III parvient également à repousser les musulmans et à consolider les frontières. Ce concile œcuménique avait été précédé d'une période d'iconoclasme virulent. Constantin V interdit le culte des images et condamne les « iconolâtres » comme hérétiques. Nicée II tente de réconcilier les uns et les autres et de restaurer l'unité des cinq patriarchats<sup>3</sup> en autorisant à nouveau le culte des images, tout en interdisant sévèrement leur commerce. La raison doctrinale tient en ceci : si le Christ s'est incarné, il est donc possible de représenter physiquement le Fils de Dieu, et de peindre les saints. Il ne s'agit pas d'une reproduction du même par le même, qui irait du visible

---

1. JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Nathan Université, 2003, p. 30.

2. Les informations concernant le Concile de Nicée et la querelle des icônes sont extraites de *L'image*, de Laurent Lavaud, Paris, Flammarion, 1999.

3. Dans l'Église primitive, les cinq patriarches étaient à Rome, Constantinople, Alexandrie, Antioche et Jérusalem.

au visible, mais d'une représentation de l'invisible par le visible. Cela nous ramène à la distinction platonicienne entre image-copie et simulacre. Car la problématique reste la même, de la statue antique à la photographie : celle de l'image-empreinte, icône ou trace parfois infidèle d'une réalité passée, même si l'imagerie technique et l'instantané numérique assignent aujourd'hui une autre fonction à l'image : celle de fabriquer à volonté le regard que nous posons sur le monde, visible comme invisible.

Étymologiquement, l'origine du mot latin *imago* reste obscure. Nous savons que le sens qu'il porte est lié à la mort. L'*imago* latin désigne ce masque mortuaire – souvent un moulage en cire – que les familles patriciennes portaient en procession dans les rues avant de l'installer dans l'*atrium*, au foyer des ancêtres. Le verbe imiter qui a la même racine qu'*imago* vise le trait de ressemblance qui marque une représentation pour la relier à son modèle. La tradition occidentale définit ainsi l'image dans les termes d'une relation problématique : l'imitation, en effet, suscite des interrogations d'autant plus complexes qu'elles concernent le statut du modèle peut-être bien davantage encore que celui de l'image. Dans la conception platonicienne, la nature même de l'image la maintient à une distance infranchissable de l'original, distance responsable des dégradations successives de la forme idéale dans ses imitations fallacieuses. L'image prend à l'origine le sens latin de statue ou de représentation en volume. En Espagne, pendant les processions de la Semaine sainte, on voit passer des images. Des images pour dénommer des sculptures pieuses qui fixent un moment de la passion. « Sage comme une image », dit une expression d'aujourd'hui...

Par définition, l'image est seconde de ce réel qui lui préexiste : elle en est, pour son observateur, trace, sosie, fantôme, simulacre..., entretenant avec son objet ou son référent, des relations de correspondance harmonieuse ou frappées d'ambiguïté. Pour Roland Barthes : « Celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au "spectacle" et ajoute cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort<sup>1</sup>. »

Mais si la question du double traverse l'ensemble de la philosophie de la représentation, de René Descartes à Jean-Paul Sartre, l'incommensurable réussite des images techniques à partir du XIX<sup>e</sup> siècle conduit à réinterroger profondément l'image platonicienne et à nuancer le schéma du double du réel.

Dans le cas spécifique de l'image du divin, l'idole se donnerait comme ce qu'il n'est pas dans le cas du simulacre, alors que l'image-copie de l'icône propose une distance qui produit une relation intelligente voire sensible avec celui qui la regarde. Pour se

---

1. BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard-Seuil, 1980, p. 22-23.

prémunir contre cette tentation, l'iconoclasme des Hébreux et des musulmans semble être le moyen le plus sûr de préserver la transcendance de Dieu de toute représentation possible<sup>1</sup>.

Plus près de nous, à la Renaissance, la question de la séparation de la représentation religieuse et de la représentation profane sera à l'origine des genres en peinture. La Réforme, qui interdit les images qui font référence au sacré, laisse la place à la bourgeoisie qui devient mécène des nouveaux faiseurs d'images. Et là-dessus, une constatation : les images sans « dieu » continuent à fasciner.

Elles font aujourd'hui partie de notre univers à un point où il n'est plus possible de concevoir les rapports entre nous et au monde sans l'intermédiaire des images. La photographie comme le cinéma, comme tout ce qui par la suite a été développé par les nouveaux médias, ne sont que la prolongation d'une histoire qui depuis plus de deux mille ans n'a pas arrêté de s'élargir et de se légitimer. Nous vivons dans ce que Marie-José Mondzain appelle une « iconocratie<sup>2</sup> », désignant par ce néologisme l'empire de l'image sur les esprits et sur les corps. Et pourtant, Mondzain commence son ouvrage en disant « il y a de moins en moins d'images<sup>3</sup> ». L'auteur enquête sur la valeur de l'image à travers les siècles dans l'histoire des religions. En effet, « le seul monothéisme qui soit dévoué à l'image est celui dont le sort est lié à la fondation de toute la culture occidentale. La fondation d'une doctrine qui fait de l'image et du visible un objet de crise, c'est-à-dire un lieu convulsif exigeant les opérations critiques du jugement, ne peut se comprendre qu'en examinant la nature ambivalente et non substantielle de toute image<sup>4</sup> ».

Pour Marie-José Mondzain, il existerait une sorte de pureté de l'image, dégradée aujourd'hui par la gestion commerciale du visible.

Plus que de la perte de l'aura d'un « original », il s'agirait de la perte de l'original lui-même, comme si nous, consommateurs d'images, nous trouvions dans la situation d'Orson Welles à la fin du film *La Dame de Shanghai*, où celui-ci se retrouve prisonnier dans un jeu de miroirs d'une telle complexité qu'il devient impossible de distinguer les images de la réalité.

Mais les images sont là. Nous vivons avec elles. Nous créons des images, de plus en plus d'images, et non seulement pour témoigner de quelque chose à la manière du *ça a été* de Barthes, mais aussi des images virtuelles, comme des leurres ou des doubles

---

1. Le 30 septembre 2005, le quotidien danois *Jyllands Posten* a publié des dessins satiriques du prophète Mohamed. Un dessin représente le Prophète coiffé d'un turban d'où émerge une mèche allumée, comme celle d'une bombe. Ces images soulèvent un tollé général dans le monde musulman.

2. MONDZAIN Marie-José, *Le commerce des regards*, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 17.

3. *Op. cit.*, p. 17.

4. *Op. cit.*, p. 10.

de la photographie. Sans le rapport au temps, l'image virtuelle va nous confronter à de nouvelles réflexions.

Si notre rapport à la photographie (même numérique) passe par une captation réelle de la chose pour manifester son absence, l'image virtuelle, à la manière du simulacre platonicien, tente en revanche de produire un effet de réel (c'est-à-dire un effet de temps) pour nous faire oublier l'inexistence de la chose.

Si je suis attaché à la peinture, c'est, entre autres, pour sa condition de chose et à sa présence en tant que chose. La peinture, elle, pose une énigme qui tient aussi au fait qu'elle constitue encore une expérience du réel. Bien que médiatisée souvent par des images, elle reste un objet avec lequel il faut se mesurer dans un ici et maintenant. La peinture instaure un élément de présence qui échappe à l'économie de l'image.

### **4.1.2 Un air de famille**

Il y aurait au départ la très personnelle intuition que la peinture et la photographie sont, au fond, la même chose. Cette hypothèse est liée au fait que, au-delà de différences superficielles et d'une apparente indépendance, ces deux disciplines appartiennent à un paradigme majeur, de type idéologique et culturel, qui détermine un certain « air de famille ».

Au départ d'une proposition comme celle-ci, il y a des éléments autobiographiques. Ce que je peux dire sur la peinture comme sur la photographie est marqué par ma propre pratique de l'une comme de l'autre. Les idées que nous tenterons d'aborder par la suite ne constituent pas tant des propositions théoriques à proprement parler que des modalités poétiques de pensée qui tendent souvent, j'en suis conscient, à justifier mon propre travail.

Mon intention au moment de formuler cette hypothèse qui attaque la spécificité de deux médiums différents est de fouiller dans les racines profondes d'une culture pour mieux comprendre la qualité de ses produits.

L'inertie culturelle fait que nous acceptons le caractère des choses telles qu'elles se présentent à nous. Néanmoins, très souvent, quand nous faisons une analyse plus approfondie, nous trouvons que les piliers sur lesquels reposent nos croyances ne sont pas si fermes que cela.

Ce chapitre voudrait reconsidérer les principes conventionnels théoriques, analytiques et critiques avec lesquels nous abordons les disciplines artistiques comme des médiums.

La peinture et la photographie partent historiquement d'hypothèses similaires de type évolutionniste. La représentation mimétique de la réalité – fonction cardinale de la peinture jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle – culmine avec l'invention de la photographie. Ceci pose

plusieurs problèmes, mais, fondamentalement, celui de la réduction de la complexité des valeurs et fonctions de la peinture comme de la photographie à la seule question de la vraisemblance et de la véracité. Depuis la Renaissance, la peinture, comme l'activité artistique en général, a servi aux différentes formes de pouvoir à écrire l'histoire. En ce sens, les images produites rendent compte avec une vraie ressemblance des aspects de la vérité, qui n'est jamais une. Masaccio, par exemple, peint la fresque *La Trinité* avec la Vierge Marie, saint Jean et à ses pieds, en train de prier, et les commanditaires de la peinture<sup>1</sup> ; Velázquez peint *La reddition de Breda*<sup>2</sup> après le siège dans une sage mise en scène, tout comme David s'emploie à rendre éternelle la cérémonie du *Sacre de Napoléon*<sup>3</sup>. Et ces images nous renvoient à des photographies historiques, comme si l'huile et les sels d'argent étaient du même ordre : ainsi du drapeau américain sur l'île d'Iwo-Jima ou celui de l'armée Rouge sur le Reichstag à Berlin, ou encore Neal Armstrong *walking on the moon*.

Ces images, qu'elles soient peintures ou photographies, portent en elles la controverse de leur véracité. Dans le monde contemporain, les apparences ont remplacé la réalité et même la photographie – qui était au début une technologie au service de la vérité – continue à fonctionner comme un mécanisme orthopédique de la conscience moderne.

À ce propos, une partie importante du travail de Fontcuberta se centre sur la possibilité de faire tomber les masques du langage photographique, à savoir, le potentiel de mensonge de l'image. Dans son texte plein d'humour *Le baiser de Judas*, le photographe, critique, éditeur et commissaire d'expositions espagnol met l'accent sur comment « l'art contemporain approfondit cette idée de falsification comme stratégie intellectuelle ». Selon lui, « derrière le jeu et la provocation se cache une satire sur le rôle que la photographie doit assumer aujourd'hui. Est-elle encore une technologie au service de la vérité, un support d'évidences ? Aujourd'hui, plus rien n'est évident ; au contraire, nous naviguons à travers la nébuleuse de l'ambiguïté, des espaces virtuels que se substituent à l'expérience. Dans le contexte de la culture des médias, les concepts de vérité et mensonge ont perdu leur validité<sup>4</sup> ».

Nous sommes face à des fabricants d'images qui se servent chacun des technologies contemporaines. D'une certaine manière, la photographie est la prolongation de la peinture par d'autres moyens.

Le problème de ce type de raisonnement pour expliquer l'essence du médium est

---

1. Peinture murale à Santa Maria Novella de Florence. Vers 1427.

2. VELAZQUEZ Diego, *La reddition de Breda (Las lanzas)*, 1634-1635, musée du Prado, Madrid.

3. David, *Le Sacre de Napoléon*. 1805-1808, musée du Louvre, Paris.

4. FONTCUBERTA Joan, *El beso de judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997, p. 175, T.A. En français, *Le baiser de Judas. Photographie et vérité*, Arles, Actes Sud, 1996.

qu'il argumente en disant que les images digitales sont une évolution logique de la technologie photographique.

Il est pourtant important de séparer le processus technologique du médium de sa définition en tant que telle. Ceci nous permettrait de reconsidérer son histoire à la lumière de ses multiples fonctions possibles, de ses langages et non des apparentes qualités de sa technologie.

Ma proposition questionne la croyance communément acceptée faisant de la photographie et de la peinture deux médiums différents.

Dès ses origines, la photographie entretient des rapports ambigus avec la peinture. Si certains peintres l'accueillent avec inquiétude et redoutent sa concurrence, d'autres, comme Delacroix ou Delaroche, sont plus ouverts. Des photographes aspirent à une reconnaissance que ne leur confèrent pas les multiples applications du médium. Ces dernières génèrent une confusion due à des pratiques extrêmement différentes. Le peintre et photographe Gustave Le Gray s'inscrit dans une démarche créatrice et émet « le vœu que la photographie, au lieu de tomber dans le domaine de l'industrie et du commerce, rentre dans celui de l'art<sup>1</sup>. » Ses marines, par leur traitement de la lumière, s'inscrivent dans les recherches de Courbet puis de Monet, qui travaillent en plein air.

Dès le début, la photographie emprunte à la peinture tous ses sujets : la nature morte, le paysage, le nu ou encore le portrait. Les peintres impressionnistes s'intéressent à la lumière et Degas au mouvement, que traduit maintenant la photographie instantanée. Les peintres Bonnard, Vuillard ou Munch s'exercent à la photographie à une époque où ils étaient encore vus comme des pionniers. Cependant, dans la plupart des cas, la photographie est considérée comme une auxiliaire de la peinture.

Degas participe à l'extraordinaire intérêt que suscite la photographie mise à la portée des amateurs dans les années 1880-1900. Il donne à voir le mouvement et reprend des cadrages en plongée et contre-plongée qui sont propres à la photographie. Au-delà des oppositions, des recherches artistiques, en synergie, sont l'œuvre de créateurs, photographes et peintres. Si le pictorialisme est une tentative de la photographie de s'inscrire dans un processus pictural voué à l'échec, en revanche le décroisement des pratiques, dans les années 1920, ouvrira d'autres perspectives plus fécondes.

---

1. Cité dans le catalogue *Regard sur la photographie en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Petit Palais, 1980.



E. Degas. *Danseuse*, 1895.

L'aura, concept joker défini par Walter Benjamin pour les objets artistiques, a une valeur physique réelle, appréhensible, descriptible et, surtout, associable à sa technique. D'où l'importance de l'aborder comme faisant partie du processus de signification et de valorisation de l'objet artistique. Benjamin affirme qu'«on peut désigner tout ce qui échappe à la reproduction technique par le concept d'aura et avancer que ce qui dépérit à l'époque de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art, c'est l'aura de celle-ci. Ce processus est un symptôme; sa signification dépasse le domaine de l'art<sup>1</sup>».

Mais le diagnostic de W. Benjamin qui promettait que l'œuvre d'art perdrait inexorablement son «aura» en rentrant dans l'ère de sa reproductibilité mécanique ne semble pas s'être accompli. Il est vrai néanmoins que la signification sociale des rituels artistiques contemporains semble connaître des transformations radicales. Il paraît aussi évident que celles-ci ont à voir avec le destin mass-médiatique de la nouvelle expérience esthétique.

Ceci n'exclut pas l'expérience esthétique forte du «ici et maintenant» de l'œuvre, mais soyons clairs, l'histoire la plus récente de l'art contemporain commence d'une certaine façon avec les affirmations platoniciennes de Benjamin.

La création contemporaine passe aussi par la sérialité et la répétition, par la simulation, ou par la différence qui existe dans la (fausse) identité. Une aventure qui va jusqu'à la question de l'origine pour, à partir de là, se jeter dans le vide sans fond du simulacre.

Nous sommes dans un processus d'inversion du platonisme. La question n'est pas seulement de savoir si l'ordre de représentation classique est mis en danger par la menace que la copie peut représenter pour l'original, mais surtout, dans quelle mesure

---

1. BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dans *Sur l'art et la photographie*, Poitiers, Arts & esthétique, 1997, p. 24.

la reproductibilité incontrôlable que constitue le simulacre multimédiatique est une subversion de l'ordre vertical qui assurait la hiérarchie de l'original sur sa reproduction.

Selon un mode de pensée qui s'appuierait sur ces raisonnements, la photographie et la peinture ne seraient pas seulement deux médiums différents, mais aussi opposés. Ils fonctionneraient dans la disjonction : ils sont ou l'un ou l'autre. La photographie s'identifie à la mécanique et au document pendant que la peinture le fait avec l'humain et l'expression. Cette dualité est sans doute réductionniste.

L'analogie est un puissant outil herméneutique qui permet d'appréhender simultanément la conjonction et la disjonction. Comme le savaient très bien les penseurs scolastiques, l'analogie permet d'aborder un concept à partir de sa relation de *et/ou* avec un autre concept : la chose est et n'est pas, en même temps, autre chose. Au-delà de l'ambiguïté, l'analogie nous permet d'approfondir la complexité des choses en les considérant comme des symboles : une chose *est*, mais en même temps elle renvoie à autre chose qui élargit sa signification. En définitive, l'analogie est un pont métaphorique qui permet d'aller d'une signification à l'autre sans perdre son sens original.

Cette argumentation est une tentative d'interpréter un rapport à la photographie et à la peinture à la lumière d'une intuition – la différence entre les médiums est d'ordre spécifique et non générique – et d'un besoin – construire un pont analogique entre des disciplines différentes.

## 4.2. DEVENIR ART

### 4.2.1. Le «devenir art» de la photographie amateur

*Ce que je regrette, c'est l'esthétisation de la photographie, que ce type d'images soit devenu un des beaux-arts et soit tombé dans l'abîme de la culture. L'image photographique est venue d'en deçà ou d'au-delà de l'esthétique, de par son essence technique, et constitue à ce titre une révolution considérable dans notre mode de représentation. [...] L'opération photographique est une sorte de réflexe, d'écriture automatique de l'évidence du monde, qui n'en est pas une...*

JEAN BAUDRILLARD

L'utilisation généralisée de la photographie génère un flux d'images qui dépasse le cadre strict de l'événement familial ou de la photographie de voyage. Cette pratique photographique que Pierre Bourdieu décrivait comme étant liée à un événement commence à se produire en dehors de l'événement avec une préférence pour le trivial et le quotidien. Les images sont devenues de plus en plus intimes, les comportements devant et derrière l'objectif de plus en plus spontanés. Un oubli du dispositif de la prise de vue se fait sentir dans la façon dont les «règles de l'art» se font contourner au moment de la capture d'image.

Le film 35 mm, bien consolidé après la guerre, avait favorisé l'apparition d'une multitude d'appareils. Pendant des années, la Kodak Instamatic (née en 1963) sera le grand standard de la photographie amateur. En 1972, une version plus réduite, le Pocket Instamatic, fait fureur. L'industrie photographique est en pleine expansion. Les Japonais deviennent les *leaders* dans les années 1970 avec les Olympus, Canon, Fuji ou Konica. Désormais, la pratique amateur de la photographie touche toutes les classes et toutes les sphères de la société, à la ville comme à la campagne.

Les appareils sont de plus en plus petits et simples à manier. Mais malgré cela, l'utilisateur insouciant refait des premiers plans flous, des cadrages sectionnant des têtes et des bras, des reflets de flash, des doigts sur l'objectif, le tout baigné dans un arrière-plan de naïveté. Ces appareils sont à l'origine du *snapshot*, autrement dit le

principe de « saisir l'instant ». Le terme d'« instantané » sera fréquemment utilisé, par extension, pour désigner toute pratique amateur.

Désormais, existe la possibilité de prendre des photos sans réfléchir ou du moins, sans trop réfléchir, simplement en appuyant sur le déclencheur. Susan Sontag parle d'une forme de « prédation » : « Si vague que soit notre conscience de ce fantasme, sa présence s'affirme carrément dans les mots que nous utilisons quand nous parlons de "charger" l'appareil, de l'"armer", de "viser"<sup>1</sup>. » Cela semblerait aujourd'hui un peu dépassé c'est vrai, mais Sontag assimile les avancées technologiques dans ce sens à des armes encore plus performantes comme des « pistolets à rayons ». Même si elle se sert toujours de comparaisons issues du monde de la publicité, comme quand elle écrit : « Au même titre qu'une voiture, un appareil photo est vendu comme un instrument de prédation : engin aussi automatisé que possible, prêt à bondir. Le goût populaire demande une technologie facile d'emploi, invisible. Les fabricants rassurent leurs clients : prendre des photos n'exige aucune habilité particulière, aucune spécialisation ; la machine est omnisciente et réagit à la moindre impulsion de la volonté. C'est aussi simple que tourner la clé de contact ou de presser sur la détente<sup>2</sup>. »

Aux Rencontres photographiques d'Arles 2010, nous avons découvert les images de Ria van Dick et avec elle la pratique du tir à la carabine dans le contexte des fêtes foraines<sup>3</sup>. Placé juste à côté de la cible, un appareil photo se déclenche au moment même où le tireur touche le centre<sup>4</sup>. La récompense du tireur est une photo souvenir de lui-même en train de tirer. Cela aurait été banal, mise à part justement la relation au *shooting* et à la façon dont le tireur se fait « *shooter* » à son tour.

---

1. SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Christian Bourgois Éditeur, 2000

2. *Op. cit.*

3. *Haut du formShoot, la photographie existentielle*. Commissaire de l'exposition, Clément Chéroux. Rencontres photographiques d'Arles 2010.

4. Les photographies de Ria van Dijk sont découvertes par Erik Kessels, artiste qui collecte des photos d'amateurs, la série de ses 62 autoportraits de Ria est saisissante. Tandis que son visage change au fil du temps, la vie de Ria passe petit à petit devant nos yeux : les personnes qui l'accompagnent puis disparaissent (son père, sa mère, ses collègues de la pharmacie, son fan-club...), sa canne qui s'invite sur le comptoir à partir de 2007... Cette série reflète aussi l'histoire des modes vestimentaires tout autant que des techniques photographiques, du classique noir et blanc au numérique couleur, en passant par le polaroid.



Ria van Dijk, *shooting* 2006, 1973 et 1949.

L'extraordinaire provient du fait que Ria van Dijk devient « addict » à cette pratique et remporte régulièrement une photographie. Cette histoire commence en 1936 et, hormis la parenthèse de la guerre, se prolonge jusqu'à nos jours, où Ria continue, encore aujourd'hui, à *shooter*.

Dans la mesure où l'on fait de plus en plus de photos, les sujets de la photographie se multiplient aussi, créant un goût omnivore pour tout ce qui pourrait présenter un intérêt, même minime. Il faut ajouter à cela un effort industriel soutenu qui donne des appareils plus faciles à l'emploi et moins chers à l'achat. La pellicule et les frais de laboratoire, hormis les gammes plus professionnelles, sont aussi plus accessibles. La photographie amateur devient une pratique populaire.

En 1962, le MoMA consacre une exposition au pionnier<sup>1</sup> de la photographie amateur, Jacques Henri Lartigue. Lui qui voulait être peintre et n'a photographié depuis toujours que pour « attraper son étonnement » face à la vie, a su faire de la photographie une activité légère, débarrassée de préoccupations d'ordre technique. Ce regard intuitif face à ce qui fait sens est de l'ordre de l'inconscient : « La règle d'or, c'est de faire vite. Alors cadrage, composition, mise au point... Pas le moment de se poser trop des questions : il n'y a plus qu'à s'en remettre à son intuition personnelle et à la

1. L'œuvre de Jacques Henri Lartigue débute en 1902, lorsqu'il a 8 ans, et se déroule de façon ininterrompue jusqu'à sa mort en 1986.

vivacité de ses réflexes<sup>1</sup>. » Une étonnante modernité se dégage de son mode opératoire qui rend des images d'une fraîcheur inaltérable. Lartigue est à l'origine d'une pratique cynégétique de la photographie qui se déclenche au moindre soupçon d'intérêt.



*Automobile Delage à 180 km/heure, Lartigue, 1913.*

Le plaisir de capturer des images, les joies de l'enregistrement dans un sens plus large, se manifestent très tôt chez le jeune Lartigue en voyant jouer son frère aîné. Il écrit dans son journal intime : « Comme spectateur je m'amuse bien. Mais ce matin, j'avais quand même un peu envie de pleurer en les regardant, quand tout d'un coup une idée s'est mise à danser dans ma tête, une invention féerique, grâce à laquelle plus jamais je ne pourrai être ennuyé ou triste : j'ouvre les yeux, puis je les ferme, puis je les rouvre, je les écarquille et hop ! J'attrape l'image avec tout : la lumière, l'ombre, le plein et le vide, les couleurs ! la vraie taille ! et ce que je garde, c'est du vivant qui remue, qui palpite et qui sent. Même le bruit et le silence qui sont dans les choses. Ce matin j'ai pris beaucoup d'images avec mon piège d'œil... Mon invention est un merveilleux secret<sup>2</sup>... »

Paul Virilio, en parlant de Lartigue dans un autre contexte, remarquait cette façon qu'a le jeune Lartigue, alors âgé de huit ans, « d'assimiler son propre corps à l'appareil<sup>3</sup>... » Nous remarquerons cette capacité à dévorer des yeux l'univers qui l'entoure.

Depuis, il est difficile de définir les caractéristiques d'une photographie professionnelle et celles de l'instantané naïf du photographe amateur. Car la production

---

1. D'ASTIER Martine, *Jacques Henri Lartigue. Une vie sans ombre*, Découvertes Gallimard, 2009, p. 23.

2. D'ASTIER Martine, *op. cit.*, p. 19.

3. VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Biblio essais, Le Livre de poche, Éditions Galilée, 1989, p. 14.

amateur est un va-et-vient entre le respect des règles de composition et tout ce qui fait la « bonne photographie » et la plus totale désinvolture.

Nous pouvons néanmoins parler d'une « esthétique amateur » à partir des années 1960 qui culmine en 1967 avec l'exposition *New Documents*, organisée par John Szarkowski, présentant les travaux de trois jeunes photographes devenus des classiques : Diane Arbus, Lee Friedlander et Garry Winogrand qui abordent la réalité de façon frontale, sans chercher à la transfigurer. Dépassant le débat entre art et document, Szarkowski fait entrer définitivement le style documentaire au musée.

Dans la décennie qui précède, une nouvelle génération de photographes a utilisé l'approche documentaire à des fins plus personnelles. Leur but n'est pas de réformer la réalité, mais de la connaître. À l'époque, la réception est tiède. Et pourtant, leur travail se révélera décisif pour plusieurs générations de photographes.

En 1976, John Szarkowski, toujours directeur du département de photographie du MoMA, se heurte encore à l'incompréhension lorsqu'il monte l'exposition *William Eggleston's guide* où, pour la première fois, la couleur envahit les cimaises du musée, alors que cette dernière, jugée vulgaire, était jusqu'alors cantonnée à la publicité, à la mode et aux magazines.

Pour la critique, Eggleston ne montre que des photos banales et ennuyeuses de voitures, de pancartes et de parkings. Mais pour Szarkowski, l'artiste est le premier à voir à la fois « le ciel et le bleu », le motif et la forme – il sera un des pionniers de la photographie couleur.

Nous reviendrons sur ce dernier quart du xx<sup>e</sup> siècle car historiquement il représente la démocratisation et l'accès généralisé à l'image dans les sociétés occidentales. Parallèlement à ce phénomène, le milieu de l'art reconnaît son émergence tant au niveau culturel et artistique que marchand.

Cela est d'autant plus frappant quand on constate que ce « devenir art » de la photographie se produit au même temps que le déclin de ses usages historiques, en faveur de la vidéo comme nouveau moyen d'enregistrement.

C'est un peu de cette façon, par l'économie, que la pratique de la photographie se décontracte : combien pouvait « coûter » le fait de réaliser une photographie dans les années 1950 ? et dans les années 1980 ? et aujourd'hui ? Cet ensemble économique qui va de l'achat d'un appareil photo au développement du film et au tirage d'une photographie s'est vu fortement modifié par l'arrivée de la technologie numérique.

Ce qu'il semble important encore une fois de signaler, c'est que la pratique amateur de la photographie était présente chez les artistes. Les images issues de cette pratique

étaient pour la plupart confondues avec la production familiale d'images en tout genre. Ainsi, sur une même pellicule je pouvais trouver une image d'atelier, une célébration d'anniversaire, des tableaux dans une exposition ou un pique-nique.

L'artiste est un acteur parmi d'autres dans cette nouvelle révolution qui consiste à produire des images de sa propre vie. La révolution numérique ne fera qu'accentuer cette tendance dès les années 2000.

#### **4.2.2 Le premier vélo**

Il suffit de regarder dans les albums, ou même dans les tiroirs, pour retrouver les photos des ancêtres ou bien de nous, plus jeunes. Des vacances à la mer, notre premier vélo, la réunion familiale : des classiques de la photographie amateur qui continuent à se fabriquer avec le même enthousiasme qu'autrefois. La seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle fut marquée par l'émergence d'un culte généralisé de l'image : la publicité avec ses photos d'abord en noir et blanc et plus tard en couleurs, les reportages des magazines, la télévision, l'époque dorée de Hollywood et de l'industrie du cinéma en général.



Moi au tricycle. Photographie de mon père.

L'émergence de la photographie amateur a lieu dans ce contexte et en même temps qu'une des activités les plus caractéristiques de l'époque moderne : le tourisme.

Comme dit Susan Sontag, « voyager pour son plaisir sans emporter d'appareil photo semblerait positivement anormal. Les photographies apportent la preuve irréfutable de la réalité du voyage, de l'accomplissement d'un programme, et du plaisir qu'on

en a tiré. [...] Manière de certifier le vécu, prendre des photos est aussi une manière de le refuser, en le limitant à la recherche du photogénique, en le convertissant en image, en "souvenir". Le voyage devient une stratégie dont le but est d'accumuler des photographies<sup>1</sup>... » Sontag décrit la pathologie du touriste qui se sent dans l'obligation d'interposer son appareil entre lui et tout ce qu'il trouverait de remarquable.

Ceci dénoncerait par opposition ce qui n'est pas remarquable et, partant, pas digne d'être photographié : la vie au quotidien. Mais même cela semblerait être devenu intéressant. La photographie ainsi ne tiendrait pas seulement à ces moments « extraordinaires ». L'activité photographique compulsive a fini par instituer, comme le signale Sontag, « une relation de voyeurisme chronique avec le monde<sup>2</sup> ».

Nous ne ferons pas une lecture esthétique et formelle qui fausserait la perception d'ensemble de cette catégorie au risque de passer sous silence la fonction mémorielle de ces images comme le témoignage individuel du temps qui passe. Ces photographies qui, au début, étaient l'illustration de moments d'exception se sont multipliées et inondent aujourd'hui les disques durs des ordinateurs.

La relative stabilité technique qui fut celle de la photographie argentique tout le long du <sup>xx</sup>e siècle a conduit à oublier que celle-ci a connu par le passé bien des mutations techniques, parfois profondes. Si aucune n'a constitué une rupture ontologique d'une telle ampleur, la révolution de l'instantané à la fin du <sup>xix</sup>e siècle a néanmoins constitué un bouleversement au moins comparable à celui que nous vivons actuellement.

Trop facile, trop rapide, donnant des images de plus faible qualité que les techniques antérieures : toutes ces critiques furent faites autour des années 1890 à l'encontre du gélatino-bromure d'argent, notamment par les milieux professionnels et artistiques. Une même critique peut être faite de nos jours à l'image numérique par rapport aux techniques argentiques. Mais ce que la photographie a prouvé à chacune de ses mutations est sa capacité à réinventer de nouvelles formes et de nouveaux usages.

En 1965, Pierre Bourdieu dirige la publication de *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Cet ouvrage révélateur était le résultat des recherches entreprises à la demande de Kodak-Pathé. Il traitait la question de la photographie amateur comme un objet sociologique. À partir des enquêtes menées auprès de clubs de photos dans la France des années 1960, le livre analysait les rapports que les classes moyennes entretenaient avec la photographie. Ces rapports parlent d'une évolution entre les années 1950 et 1970 vers une direction plus souple et spontanée de la prise de vues. Cela est sans doute dû aux avancées technologiques, mais aussi à une disponibilité sociale et culturelle. D'un usage conventionnel en relation aux sujets et à la composition

---

1. SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Christian Bourgois Éditeur, 2000, p. 22.

2. *Op. cit.*, p. 24.

dans la période qui suit la guerre, les années 1960 et 1970 apportent des visions plus spontanées, une conscience moindre de l'usage des appareils et, en conséquence, un moindre respect des règles préétablies. Le résultat est un reflux des pratiques du passé – comme la pose dans le champ du portrait – et l'arrivée d'images plus dynamiques.

L'étude de la pratique photographique et de la signification de l'image est pour l'équipe de Bourdieu une occasion privilégiée de mettre en œuvre une méthode originale tendant à saisir ce qui se cache derrière l'acte photographique. Cela est aussi, pour Rosalind Krauss, « la prolongation d'une certaine tradition française de penser la photographie en termes sociologiques et soutenir que c'est la seule façon cohérente de la traiter<sup>1</sup> ». Du point de vue de l'essayiste américaine, dans le titre du livre de Bourdieu *Un art moyen*, la notion de « moyen » est utilisée pour « connoter en termes esthétiques un stade intermédiaire entre le bon et le mauvais ; ou également dans le sens de : à mi-chemin entre l'art noble et la culture populaire ». Pour finir, il jouait avec le terme « moyen » pour évoquer les acceptions sociologiques de « classe moyenne » et « moyenne statistique »<sup>2</sup>

L'énonciation de certains chapitres peut nous donner une idée de ces études :

#### *Chapitre premier*

##### *Culte de l'unité et différences cultivées*

L'explication de la pratique photographique par l'universalité d'un « besoin » de photographies prend l'effet pour la cause.

##### *1. La pratique photographique, indice et instrument d'intégration*

La pratique photographique est fonction d'intégration de la famille en même temps qu'elle a une fonction d'intégration au titre de rite de solennisation.

##### *2. Occasions de pratique et pratique d'occasion*

Déterminée par sa fonction familiale, la pratique photographique est communément associée aux temps forts de la vie familiale et ne saurait, sans contredire sa fonction, s'affranchir des occasions qui la déterminent et se transformer en pratique autonome.

##### *3. Dévots ou déviants ?*

La pratique affranchie de la fonction familiale se rencontre chez les sujets les moins intégrés et apparaît souvent comme une forme d'expression de la déviance. Elle se définit le plus souvent par le refus des normes qui déterminent pour chaque classe sociale, la qualité et l'intensité de la pratique.

Pierre Bourdieu, dans un des chapitres écrits par lui-même, parle d'un art qui imite l'art<sup>3</sup>. Si bien que, comme il l'explique à travers la définition de l'Encyclopédie française,

---

1. KRAUSS Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 216, T.A.

2. *Op. cit.*, p. 216.

3. BOURDIEU Pierre, « La définition sociale de la photographie », dans *Un art moyen*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 112.

« toute œuvre d'art reflète la personnalité de son auteur. La plaque photographique elle, n'interprète pas. Elle enregistre. Son exactitude, sa fidélité, ne peuvent être remises en cause ».

Cela dit, du fait que la vision proposée par l'appareil photographique correspond à la vision monofocale de la perspective, cet œil mécanique accomplit la représentation populaire de l'objectivité et de la perfection esthétique définie par des critères de ressemblance et de lisibilité. Ainsi, comme le remarque Bourdieu, « loin de jouer toutes les possibilités de la photographie pour bouleverser l'ordre conventionnel du visible, qui, parce qu'il domine toute la tradition picturale et, par là, toute la perception du monde, a fini, paradoxalement, par s'imposer avec toutes les apparences du naturel, la pratique commune subordonne le choix photographique aux catégories et aux canons de la vision traditionnelle du monde; aussi, n'est-il pas étonnant que la photographie puisse apparaître comme l'enregistrement du monde le plus conforme à cette vision du monde, c'est-à-dire le plus objectif ».

La plupart des photographies amateurs mais aussi d'une certaine photographie d'art s'inspirent des modèles classiques directement issus des beaux-arts traditionnels. Le caractère stéréotypé et conventionnel de cet art moyen viendrait de là. Comme Pierre Bourdieu le dit lui-même, « s'il est vrai que "la nature imite l'art", il est naturel que l'imitation de l'art apparaisse comme l'imitation la plus naturelle de la nature<sup>1</sup> ».

Cela fut vrai et cela reste vrai pour une grande partie des photographes qui travaillent dans les canons de la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle. Les genres en peinture se sont transposés à la photographie avec une troublante naturalité : Le paysage, le portrait, la nature morte sont aujourd'hui en photographie, « les autres » de la peinture<sup>2</sup>.

Mais à partir de ces mêmes années 1960, des photographes et des artistes utilisant la photographie ont voulu s'éloigner d'une certaine tradition avec des approches plus conceptuelles et intuitives.

C'est dans cette sensibilité post-amateur, si l'on peut dire, que nous voudrions replacer l'histoire récente des rapports entre la photographie et la peinture.

### **4.2.3 La révolution numérique**

Il y a encore peu d'écrits disponibles sur la photographie numérique et sur l'impact que ces nouvelles technologies ont généré dans la manière de produire des images, de les stocker et de les diffuser. Le milieu de la photographie a connu des bouleversements

---

1. *Idem*.

2. MONT Miquel, « Sous-exposé », dans *Les autres œuvres*, Miguel Angel Molina, Montreuil, Éditions du provisoire, 2010, p. 78.

dans les quinze dernières années avec l'introduction des nouvelles technologies numériques dans tous les champs d'activité contemporains.

Au début des années 1990, les technologies numériques ont fait leur apparition dans le terrain de la bureautique, de l'industrie, de la recherche médicale, de l'aéronautique, et celle qui affecte la création des images est issue du même élan. Les techniques informatiques binaires étaient déjà utilisées pour enregistrer le son et vont l'être également pour capter les images.

Les procédés analogiques étaient fondés sur la sensibilité à la lumière de certains composants chimiques. Désormais, des appareils de plus en plus sophistiqués vont encoder la lumière qui pénètre dans la chambre noire de l'appareil à travers un système optique conventionnel, en une série de points appelés les « pixels<sup>1</sup> ». La qualité des images obtenues avec ce procédé a été en augmentation constante. Du degré de résolution des capteurs dépend la qualité de l'image. Celle-ci est aujourd'hui stockée sous forme de fichier informatique et peut faire l'objet de transferts de multiples manières.

Cette transformation dans la manière de capter, stocker, modifier et imprimer ou diffuser des données est inscrite – et cet aspect est fondamental – dans un phénomène plus large d'expansion des technologies numériques à tous les niveaux. À partir de là, la chute de la photographie argentique était inéluctable car elle convoque une technologie obsolète. André Rouillé affirme que « la rapidité avec laquelle le passage de l'argentique au numérique s'opère en ce début de millénaire atteste, s'il en est encore besoin, que la photographie, image emblématique de la société industrielle, ne peut qu'imparfaitement répondre aux critères, aux besoins et aux valeurs de la société post-industrielle<sup>2</sup> ». Disons cela avec quelques chiffres : en 2003, Kodak décide d'arrêter définitivement les investissements dans la recherche de l'argentique. En avril 2004, décision est prise de faire disparaître l'ektachrome. En 2003, 80% des commandes de photos d'illustration sont toujours en argentique : les photographes numérisent leurs ektas et commencent à les livrer sur CD. En 2005, ils ne vendent plus aucune diapositive.<sup>3</sup>

Comme si, en effet, rien ne s'était passé. Nous avons juste rangé notre ancien appareil reflex et avons acheté notre premier appareil numérique. Soit avant soit après l'acquisition de l'ordinateur personnel, qui allait de pair. Au moment même où l'on achetait un téléphone portable et où l'on finissait par installer une boîte *wifi* à la maison.

Ces avancées technologiques ont sans doute produit des changements profonds dans le comportement des usagers. Parallèlement à ces transformations, sur le terrain de la photographie a eu lieu un intense débat sur la nature de l'image photographique

---

1. De l'anglais *picture element*. Elle sert à mesurer l'image en termes de définition sur l'écran.

2. ROUILLÉ André, *La photographie*, Paris, Gallimard, 2005, p. 614.

3. *culture visuelle. org*. Sylvain Maresca, 04/02/2011.

et de son statut, conséquence de sa numérisation. Des artistes comme Michel Campeau signifient par leurs œuvres un adieu à la photographie argentique. Entamée en 2005 et exposée aux Rencontres photographiques d'Arles de 2011, sa série sous-titrée *De la désuétude argentique à l'ère de sa reproductibilité numérique* est consacrée à des mises en scène de laboratoires argentiques. Des cordes avec des pinces, des tambours de développement, des éviers avec des cuvettes, la lumière rouge de la chambre noire, l'artiste canadien intitule ainsi cette série *Darkroom*, dernier hommage à un lieu voué à disparaître.



Michel Campeau. Série *Darkroom*. 2005-2009. Montréal. Québec.

Certains théoriciens de l'image contemporaine, comme Nicholas Mirzoeff, parlent ouvertement de la « mort de la photographie » par une transmutation de la nature même du médium photographique, due au fait que « la revendication de la photographie comme reflet de la réalité, ne peut plus être maintenue<sup>1</sup> ».

Il est curieux alors que ce soit le même Mirzoeff qui nous rappelle que, en 1839, ce fut le peintre Paul Delaroche qui, après avoir vu un daguerréotype, s'était exclamé : « À partir d'aujourd'hui, la peinture est morte ! »

À la fin des années 1950, l'apparition de la télévision fut perçue par certains comme l'annonce de la mort du cinéma. Plus récemment, l'internet fut interprété comme la mort de la télévision. Quoi qu'il en soit, l'analyse de la situation actuelle reste difficile car nous n'avons pas la perspective historique nécessaire pour avoir une vision objective. Il existe néanmoins une méfiance, la suspicion du fait que l'apparition des nouvelles technologies de l'image ne suppose simplement un changement quant aux modes de construction et de création des images, mais que ces changements ont

---

1. MIRZOEFF Nicholas, *Una introduccion a la cultura visual*, Barcelona, Paidós Arte y Educaciòn, 2003, p. 101.

un rapport direct avec la manière dont nous appréhendons le monde et avons des interactions avec lui.

Cela dit, il existe une tendance à établir une frontière ou une limite entre la photographie traditionnelle ou argentique – de nature chimique – et la photographie numérique, comme s'il s'agissait d'un changement radical de paradigme représentationnel. Javier Marzal est de ceux qui pensent que « la mort de la photographie » est la préface d'une « révolution de l'image et la naissance d'une nouvelle culture visuelle postmoderne<sup>1</sup> ».

Nous sommes devant un sujet de réflexion dans le contexte de débats sur la nature de l'image contemporaine. La manière dont les artistes se sont emparés de moyens de production et de diffusion d'images « peut » avoir des conséquences artistiques, mais elle se produit dans un contexte plus vaste qui est celui de l'image en général et de la place de plus en plus grande qu'elle prend dans notre société. La « nouvelle » photographie numérique avec toutes ses spécificités techniques, expressives et narratives est aussi une occasion de déployer une réflexion sur le « comment » ces images nous parviennent dans le contexte de la culture visuelle d'aujourd'hui.

Dans le champ de la création artistique contemporaine, de nombreuses pratiques photographiques se sont développées parallèlement au travail plastique grâce ou à cause de la technologie numérique. Que ce soit comme outil d'expression ou de narration visuelle ou tout simplement pour l'enregistrement photographique des œuvres, cette pratique a stimulé un type de production photographique indépendant du grand art photographique.

En ce qui concerne la pratique photographique des peintres, il s'agit, à la base, d'un certain amateurisme commun à l'usage de la photographie comme « un art moyen » qui était déjà présent dans la France des années 1960. Pierre Bourdieu confirmait la démocratisation de l'usage de la photographie en disant que, « à la différence des activités artistiques pleinement consacrées, comme la peinture ou la musique, la pratique photographique est considérée comme accessible à tous, tant au point de vue technique qu'au point de vue économique<sup>2</sup>... »

Beaucoup de peintres se servaient déjà de la photographie comme outil d'appoint, comme curiosité artistique, ou pour photographier leurs œuvres : Vuillard, Degas, Bonnard, Maurice Denis mais aussi Gauguin ou Munch. Des artistes qui comptent

---

1. MARZAL FELICI Javier, *La muerte de la fotografía : la revolución digital y la crisis de identidad del medio fotográfico*. Madrid, Revista de Occidente n° 328, 2003, p. 67-83.

2. BOURDIEU Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 25.

parmi les pionniers de la photographie, à une époque où sa technicité et son économie n'étaient pas encore à la portée de tout le monde. Nous verrons comment les interactions entre la peinture et la photographie sont nombreuses et très fécondes. En ce sens, le passage au numérique ne suppose qu'une amélioration des conditions d'usage et des applications.

Pour Quentin Bajac, « le succès prodigieux et rapide de la photographie numérique auprès du public amateur s'explique par plusieurs facteurs. L'utilisateur possède enfin désormais un contrôle complet de la chaîne de production de l'image, de la prise de vue à sa mise en forme finale. À la prise de vue, ce contrôle renforcé s'exprime par la visualisation immédiate de l'image réalisée, comme par la possibilité d'effacer un cliché considéré comme raté. [...] Naguère prépondérante, l'étape de la prise de vue n'est cependant plus qu'une opération parmi d'autres dans la chaîne complète de manipulation de l'image, où le numérique apparaît comme mieux adapté aux usages et besoins du monde contemporain<sup>1</sup> ».

Mon expérience personnelle, comme celle d'autres artistes et photographes professionnels avec lesquels j'ai eu l'opportunité de discuter de cette problématique, m'ont confirmé que autant il est vrai que l'apparition des technologies numériques dans le champ de la photographie a provoqué d'importantes transformations dans le mode de travail et dans la propre structure des entreprises de photographie, autant du point de vue de la sémiotique de l'image, la photographie numérique n'est pas en soi un objet nouveau différencié ontologiquement de la photographie analogique.

Ce qui est fondamentalement nouveau, c'est le contexte spectaculaire de la culture visuelle contemporaine. L'expression *société du spectacle* conçue par Debord serait cette société où « le spectacle est le discours ininterrompu que l'ordre présent tient sur lui-même, son monologue élogieux<sup>2</sup> ». Le discours de Guy Debord baigne dans une idéologie anticapitaliste qui tend à unifier l'espace social pour mieux le contrôler. Cette puissance spectaculaire de l'homogénéisation de la société va à l'encontre de ce que les Allemands appellent le *Weltanschauung* – c'est-à-dire la vision du monde, selon chacun – qui aurait fini par devenir objectif. Ce terme allemand définit de manière métaphysique et un peu romantique le regard que chaque individu porte sur le monde et qui est la base de la subjectivité. Notre perception individuelle qui dérive vers une coupure entre la réalité et les images serait ainsi de plus en plus guidée par les mêmes stimuli et éduquée dans le même sens, de manière à produire les mêmes réponses. L'ubiquité de l'image photographique digitale aurait été pour Guy Debord le degré maximal de

---

1. BAJAC Quentin, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Gallimard, 2010, p. 104.

2. DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 26

ce « rapport social entre des personnes, médiatisé par les images<sup>1</sup> » dont il prévenait la société des années 1970.

En définitive, dans la société actuelle, le « spectacle » est « l'image de l'économie régnant [où] le but n'est rien [et] le développement est tout<sup>2</sup> ». D'une certaine manière, Debord s'est fait « déborder » dans sa valorisation de la société du capitalisme avancé, mais il annonçait déjà les bases de ce qui serait la globalisation comme mouvement homogénéisateur des différences culturelles dans lequel l'image digitale joue un rôle primordial.

Avec l'image digitale, nous assistons à une progressive convergence de moyens qui s'est traduite en une hybridation inflationniste des images. Si l'on analyse les caractéristiques de la photographie analogique, l'objectivité de leurs images n'était qu'illusions. La complexité du dispositif permet de prendre conscience du fait que n'importe quelle prise de vue est toujours le résultat d'un ensemble de décisions qui prend le photographe au moment de celle-ci. Le caractère objectif ou de vérité répond à l'idéologie du projet politique, économique ou social de l'économie de marché. Tout acte photographique, indépendamment de la technologie employée, est une interprétation de la réalité qui nous entoure.

L'irruption de la photographie numérique ne peut pas être analysée en dehors du débat général sur la nature de la culture de masse, dans laquelle on distingue toujours entre « apocalyptiques et intégrés ». Ces deux termes, définis par Umberto Eco, incarnent la diabolisation et la fascination pour les nouvelles technologies : d'un côté, ceux qui voient dans ce phénomène le spectre de l'anti-culture et le signe d'une chute imparable et de l'autre, ceux qui croient avec optimisme que nous sommes en train de vivre une période magnifique de généralisation du cadre culturel. Umberto Eco nous met en garde contre l'éventuelle « injustice de figer les attitudes humaines – avec toutes ses variétés et toutes ses nuances – en deux concepts génériques [...] »<sup>3</sup>. Évidemment, ces deux concepts extrêmes laissent vivre à l'intérieur une grande variété de nuances génératrices de complexité et de nuances quant aux prises de position. *In fine*, un mouvement économique, industriel et de consommation généralisée pousse de manière irrémédiable vers l'acquisition de nouvelles technologies au risque d'une isolation culturelle et technique.

L'expansion de la photographie et de l'image numérique n'a pas de précédent. La dématérialisation de l'image est la cause mais aussi la conséquence de la prolifération

---

1. *Op. cit.*, p. 16.

2. *Op. cit.*, p. 21.

3. ECO Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Editorial Lumen, 1984, p. 11.

des écrans. L'hétérogénéité des pratiques photographiques est notable, mais elles ont en commun le développement d'une nouvelle économie de l'information dans le contexte de la globalisation.

L'utilisation d'expressions comme la « mort de photographie » ou « post-photographie » implique un ton délibérément « apocalyptique » dans le sens critique d'Umberto Eco. Il est certain que ce nouveau registre comporte des changements dans la manière de photographier – concrètement, un délaissement au moment de la prise de vue. Mais, en revanche, l'étape de postproduction est plus riche. Il me semble important de noter le point de vue de Thomas Ruff sur le passage au numérique :

« Les êtres humains sont manifestement attirés par la beauté – et la technologie numérique permet à tout un chacun de créer plus facilement quelque chose qui semble beau. Soyons malgré tout clairs sur ce point : en tout temps, on a retouché les photographies. Les images numérisées sont toutefois beaucoup plus simples à retoucher en raison de leur structure pixellisée. De nos jours, les photographes et les artistes travaillent de la même façon que les directeurs artistiques dans la publicité : ils changent l'ordre ou la position des éléments qu'ils n'aiment pas, ou les éliminent en bloc.

Un autre aspect de cette explosion de la technologie numérique est la simplicité avec laquelle le contenu numérique peut être propagé – que ce soit à travers les informations, les films, la musique ou, bien sûr, les images. Quoi qu'il en soit, l'aspect « tactile » se perd, ce qui, pour moi, représente une perte de qualité.

Mais ceci a-t-il influencé ma production artistique ? Analysons le phénomène en profondeur. Les photographes se fixaient pour but de prendre de bons négatifs sur des films en celluloïd, de les développer en chambre noire et d'en faire de bons tirages sur du papier Kodak, Fuji ou Agfa. La méthode de travail n'a pas changé dans le monde de la photographie numérique, du moins sur le principe. On fait de plus en plus de clichés sur des supports numériques.

Mais ça ne fait aucune différence, parce que ce que l'on produit est toujours un « négatif », un fichier numérique.

L'artiste décide du moment où il arrête de travailler sur le négatif – et ce, quand il considère que la photographie qu'il détient est une « bonne » photographie. Il en fait ensuite un tirage à partir du fichier – sur du papier Kodak, Fuji, ou Agfa. Il encadre le tirage et il le pend au mur. Voilà ce qui est nouveau dans le processus de « postproduction » : l'image est manipulée avant de devenir un négatif numérique<sup>1</sup>. »

Aux Rencontres de la photographie d'Arles de 2011, un grand texte figurait à l'entrée des hangars de la SNCF où se tenait une exposition toute particulière. Il s'agissait d'une sorte de manifeste cosigné par les commissaires de l'exposition : Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr et Joachim Schmid.

---

1. RUFF Thomas, entretien avec Maw Dam. Spex. Magazin für Popkultur, n° 316, 2008. Traduction Didier Debord. Dans *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, op. cit., p. 147.



Clément Chéroux explique dans le texte qui sert d'introduction au catalogue de l'exposition comment le phénomène de l'appropriation, tout en n'étant pas nouveau, est devenu, grâce aux nouvelles technologies, une nouvelle aubaine de la création. «C'est là, dit-il, un phénomène comparable à l'installation au XIX<sup>e</sup> siècle, dans les immeubles des grandes villes, des réseaux d'eau courante puis de gaz. On sait combien ces nouvelles commodités de l'habitat moderne ont modifié en profondeur les modes de vie, le confort et l'hygiène. Nous avons désormais à domicile un robinet à images qui bouleverse tout aussi radicalement nos habitudes visuelles<sup>1</sup>. »

Effectivement, quelque chose a changé dans l'usage que l'on fait des images car elles se sont rendues disponibles à tout moment. Ce texte aux allures de manifeste disait ceci :

Maintenant, nous sommes une espèce d'éditeurs, tous, nous recyclons, nous faisons des copier-coller, nous téléchargeons et remixons. Nous pouvons tout faire faire aux images. Tout ce dont nous avons besoin, c'est d'un œil, un cerveau, un appareil photo, un téléphone, un ordinateur, un scanner, un point de vue. Et, lorsque nous n'éditions pas, nous créons. Nous créons plus que jamais, parce que nos ressources sont illimitées et les possibilités infinies. L'internet est plein d'inspirations, du profond, du beau, du dérangeant, du ridicule, du trivial, du vernaculaire et de l'intime. Nos petits appareils de rien du tout, capturent la lumière la plus vive comme l'obscurité la plus opaque. Ce potentiel technologique a des répercussions esthétiques. Il change l'idée que nous nous faisons de la création. Il en résulte des travaux qui ressemblent à des jeux, qui transforment l'ancien en nouveau, réévaluent le banal. Des travaux qui ont une histoire, mais s'inscrivent pleinement dans le présent. Nous voulons donner à ces travaux un nouveau statut. Car les choses seront différentes, à partir de maintenant...

1. CHÉROUX Clément, « L'or du temps », dans *Maintenant*, catalogue de l'exposition, Arles, Les Rencontres, 2011, p. 68.

## 4.3. UNE PENSÉE IMAGÉE

### 4.3.1 Le Musée imaginaire, une rhétorique visuelle

*Je tentais de constituer un musée imaginaire.*

ANDRÉ MALRAUX

Dans notre culture, l'image est l'équivalent de la trace ou l'indice de quelque chose qui a eu lieu dans la réalité. En dehors de leur contexte, un événement, un personnage, un paysage et même une œuvre d'art deviennent par la photographie un seul et unique type de document. Un seul coup d'œil à l'ouvrage d'André Malraux suffit pour voir défiler devant nous des effigies grecques et égyptiennes, des céramiques, des tableaux cubistes et de la Renaissance. Le passage des uns aux autres se fait avec légèreté, accompagné par la prose vertueuse d'André Malraux.



André Malraux chez lui en 1954, avec les photographies du *Musée imaginaire*.  
Photo de Maurice Jarnoux, publiée dans *Paris Match* la même année.

*Le Musée imaginaire* est publié entre 1952 et 1954 avec plusieurs centaines d'images en noir et blanc. Malraux se sert de la photographie pour offrir une sorte de « panavision » de la création artistique, un *zapping* d'images de la culture de tous les temps aux quatre coins du monde. Comme si le fait de rassembler la production plastique du monde pouvait à lui seul faire surgir une sorte de quintessence de l'art.

Évidemment, André Malraux connaissait les textes écrits par Walter Benjamin sur les effets nocifs qu'engendrerait la reproduction des œuvres d'art. Il trouve d'ailleurs son travail « remarquable »...

Mouna Mekouart dans un article<sup>1</sup> parvient à donner à la méthode de travail de Malraux l'ampleur qu'elle mérite. D'abord, et contre l'opinion de Benjamin, « Malraux estime que loin de ruiner l'œuvre d'art, la reproduction permet à l'original de retrouver toute son épaisseur ». Elle raconte comment étant ministre de l'Information dans le gouvernement provisoire de 1945-1946, il avait ordonné de diffuser à des fins éducatives une centaine de reproductions de chefs-d'œuvre. Ce projet, qui n'aboutira pas, montre à quel point les reproductions d'œuvres comptaient pour lui. « Malraux place en effet la photographie d'œuvres d'art au cœur de sa méthode : elle est le principal instrument de sa rhétorique. À la fois féconde et complexe, cette rhétorique visuelle lui permet de fonder une nouvelle conception de l'art, un nouveau musée. »

La théorie du Musée imaginaire énoncée par lui nous met en garde contre une nouvelle relation entre l'homme spectateur et l'œuvre d'art. Cette relation nouvelle délivre les œuvres de leur fonction, ce que Malraux appelle une métamorphose : « Un crucifix romain n'était pas d'abord une sculpture, la Madone de Cimabue n'était pas d'abord un tableau, même l'Athéna de Phidias n'était pas d'abord une statue<sup>2</sup>. » L'œuvre d'art avait toujours été une image – ou de ce qui existe (nature, homme), ou de ce qui n'existe pas (religion, fictions). Or, pour le musée, il n'y a plus ni vénération, ni ressemblance, ni imagination, décor ou possession, mais des images qui diffèrent des choses et qui se trouvent confrontées en tant que telles.

C'est une confrontation de métamorphoses, un concert de mélodies contradictoires, qui marque l'intellectualisation de notre relation à l'art.

Cette confrontation de contradictions est une prise de conscience de la quête de tout le possible de l'art, d'une re-crédation de l'univers qui donne la plus haute idée de l'homme. Pour Malraux, l'homme recrée le monde face à Dieu, et conquiert par l'art le sens de sa vie contre l'oubli et la mort. Or, c'est le musée imaginaire qui convoque

---

1. MEKOUAR Mouna, « André Malraux, l'invention du Musée imaginaire », *art press*, trimestriel n° 24, *L'art en images, images de l'artiste*, 2012, p. 12.

2. MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Gallimard, Folio essais, 2003.

dans l'esprit tous les chefs-d'œuvre, car le pillage et le tourisme ont leurs limites. Un musée est un résultat de hasards, c'est un possible mutilé. Le voyage d'art repose sur la mémoire optique qui n'est pas infaillible : « Il y avait dans les connaissances artistiques, une zone floue, qui tenait à ce que la confrontation d'un tableau du Louvre et d'un tableau de Florence, de Rome, de Madrid, était celle d'un tableau et d'un souvenir... Les tableaux, traduits par la gravure, étaient devenus gravures; ils avaient conservé (relativement) leur dessin, perdu leur couleur à quoi s'était substituée, non par copie mais par interprétation, son expression en noir et blanc; ils avaient perdu aussi leurs dimensions, et acquis des marges. La photo en noir, au XIX<sup>e</sup> siècle, ne fut qu'une gravure plus fidèle<sup>1</sup>. »

Mais aujourd'hui<sup>2</sup>, grâce à la photographie en couleur, il est possible d'avoir à disposition les œuvres de toutes les civilisations. Il devient donc possible de confronter toutes les œuvres dans ce nouveau concept qu'est le musée imaginaire.

Le musée a imposé une relation nouvelle avec l'œuvre d'art. C'est un phénomène récent, qui date de la Renaissance et qui n'existe à ses débuts qu'en Europe.

L'image qui illustre les propos de Malraux est la peinture de Téniers *L'Archiduc Léopold-Guillaume dans sa galerie de peintures*. Cette peinture de 1647 évoque déjà pour nous ce qui sera l'univers des images d'aujourd'hui : une omniprésence quasi étouffante des images en tout genre. Malraux, c'est vrai, nous parle uniquement des images reproduisant des œuvres d'art, mais à sa façon, il convoque au même niveau des sculptures de l'Antiquité grecque ou romaine, un masque chinois du XIV<sup>e</sup> siècle que les *Menines* de Velázquez ou son interprétation d'après Picasso. Son livre, *Le Musée imaginaire*, est une promenade dans l'histoire de l'art à travers les reproductions des chefs-d'œuvre.

Malraux souligne un peu naïvement l'accès à la connaissance à travers la reproduction :

« Qu'avaient vu, jusqu'en 1900, ceux dont les réflexions sur l'art demeurent pour nous révélatrices ou significatives, et dont nous supposons qu'ils parlent des mêmes œuvres que nous [...] ? Deux ou trois grands musées, et les photos, gravures ou copies d'une faible partie de chef-d'œuvre de l'Europe. [...] Aujourd'hui, un étudiant dispose de la reproduction en couleurs de la plupart des œuvres magistrales, découvre nombre de peintures secondaires, les arts archaïques, les sculptures indiennes, chinoises, japonaises et précolombiennes des hautes époques, une partie de l'art byzantin, les fresques romanes, les arts sauvages et populaires. [...] Nous disposons de plus d'œuvres significatives, pour suppléer aux défaillances de notre mémoire, que n'en pourrait contenir le plus grand musée<sup>3</sup>. »

---

1. *Op. cit.*

2. La dernière version date de 1965.

3. MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Gallimard, Folio essais, 2003.

Il faut songer à la possibilité plus que probable qu'André Malraux connaissait déjà l'existence des recherches de Warburg, peut-être à travers Gombrich<sup>1</sup>. Bousculant quelques idées reçues, E. H. Gombrich avait manifesté un intérêt particulier pour la psychologie et avait élargi le cadre purement historisant de sa discipline à d'autres champs. Génie de l'interprétation, il contribua de manière magistrale à changer notre regard sur les œuvres. Mais à l'origine d'un déclassement général et d'une réorganisation de l'histoire, ce qui nous intéresse est l'utilisation massive d'images des œuvres.

Il ne faut pas oublier qu'*Histoire de l'art* de Gombrich est publié pour la première fois à Londres en 1950. La première édition du *Musée Imaginaire* de Malraux est de 1947, complétée et remaniée d'abord en 1951, puis en 1963. Dans ces années d'après-guerre, les images sont de plus en plus présentes. La presse et les magazines colportent des images de l'actualité; la publicité, telle qu'on la connaît aujourd'hui, se forge par l'utilisation des images, puis le cinéma et plus tard la télévision, jusqu'à nos écrans d'ordinateur ou de téléphonie mobile.

Nous sommes au début – avec *Le Musée imaginaire* – d'une culture non pas de l'expérience de l'art, mais de son image. Ce phénomène n'est pas exclusif à l'art. Le spectateur du boom économique des années 1950 et 1960 commence à réclamer des images en tout genre, des événements sportifs aux mariages royaux en passant par les guerres, les faits divers ou de l'homme sur la lune. Aujourd'hui, nous ne pouvons pas imaginer un monde qui n'aurait pas une existence en images.

L'effet de *tabula rasa* créé par le musée en tant qu'institution sur les productions artistiques du passé comme du présent trouve son équivalent dans le catalogue. Véronique Giroud, dans son article «Le musée imaginaire des pratiques muséographiques», avalise le phénomène de la reproduction photographique des œuvres d'art à l'intérieur des musées : «[...] les institutions ont systématisé cette pratique, elles disposent ainsi d'archives photographiques dont l'usage est à la fois interne (consultation) et externe (source destinée à leur éventuelle représentation). Le mode de l'exposition a également motivé l'usage de la reproduction photographique, mais contrairement au musée, il n'a pas bénéficié d'un projet "rénovateur" fédérateur. Ce sont les nouvelles formes artistiques, qui, de fait parce qu'elles sont intrinsèquement liées au mode de l'exposition, réactualisent l'usage de la reproduction photographique<sup>2</sup>».

Elle parle même d'un «regard photographique» que les institutions consacrées à l'art contemporain porteraient sur elles-mêmes car... une relation de dépendance lie

---

1. E. H. Gombrich fut assistant de recherches à L'Institut Warburg en 1936. Gombrich, Autrichien et juif, il quitte son pays comme d'autres intellectuels pour se réfugier à Londres. Depuis, son nom fut associé aux travaux de cet institut dont il devint directeur en 1959.

2. GIROUD Véronique, «Le musée imaginaire des pratiques muséographiques», Dans *Reproductibilité et reproductibilité de l'œuvre d'art*. Plusieurs auteurs. Sous la direction de Véronique Goudinoux et Michel Weemans, coll. Essais, La Lettre Volée. Bruxelles, 2001.

l'album – ou le catalogue, si vous préférez – et l'exposition dans l'enchaînement du processus de reproduction.

Alors qu'à l'époque où Malraux écrit son texte, il existe encore une utopie sur le fait que les œuvres puissent s'exposer de façon autonome dans un but historique, la suite nous a montré à quel point les documents sont le fruit de la vision partielle du photographe.

Le musée imaginaire se situe aujourd'hui au croisement des informations visuelles venues de partout. Comme le dit André Rouillé : « À l'opposé de l'époque héroïque de la modernité, où les photographes portaient presque seuls la visibilité de l'information, celle-ci se situe désormais, à chaque instant, à l'intersection de sources, de formes, de supports, de circuits parfois improbables, conjoncturels et toujours provisoires comme ceux des amateurs. On est passé d'un régime monodique arrimé au monde et aux choses, à un régime polyphonique de vérités d'images, de textes et de sons. Vérités à construire par chacun à partir d'une myriade de données disparates, éphémères et pléthoriques<sup>1</sup>. »

#### **4.3.2 Aby Warburg, rien que des images**

*J'ai la mémoire de toutes mes photos, elles forment le tissu de ma vie et parfois, bien sûr, elles se font des signes par-delà des années. Elles se répondent, elles conversent, elles tissent des secrets.*

WILLY RONIS.

La vie de Aby Warburg est presque aussi intéressante que son œuvre. La bibliothèque d'Aby Warburg ainsi que son *Bilderatlas Mnemosyne* sont plus connus que ses écrits et lui-même plus connu que lu. Aujourd'hui son nom nous revient comme une référence incontournable : théoricien de l'histoire de l'art en tant qu'histoire de la culture mais aussi historien de l'art en tant que théoricien de l'image et des médias en général. Oublié pendant des années, son nom commence à être évoqué à partir des années 1970 par E. Gombrich<sup>2</sup> qui connaissait bien ses écrits.

Vu d'ici, on a du mal à comprendre pourquoi Warburg n'est pas depuis toujours aussi connu que Nietzsche ou Freud... ou finalement oui, car en réalité il n'écrivait pas tant que cela. Son domaine n'était pas la pensée verbale mais visuelle. Non pas tant

---

1. ROUILLÉ André, Éditorial : « Fictions du monde, versions du vrai », *Parisart. com*, 17 mars 2011-03-19 numéro 348.

2. Ernest H. Gombrich, auteur de *l'Histoire de l'Art*, fut engagé en 1936 au Warburg Institute qui avait déménagé à Londres depuis Hambourg après l'accès au pouvoir des nazis. Gombrich était chargé de l'édition des papiers de Warburg et, d'une certaine façon, son travail incarne bien une ligne en matière de réflexion sur les représentations.

les mots que les images : une expérience spatiale des images, fruit d'un contact réel avec les sources : des dessins métaphysiques, des images de rituels des Indiens Hopi ; des gravures d'astrologie, des bestiaires, des images pieuses, des manuscrits illustrés... Une organisation horizontale qui lui permettait de mettre côte à côte des matériaux classiques d'investigation en histoire de l'art avec des timbres postaux, des tapis, des cartes postales, des affiches publicitaires, des pages de livres, des découpes de journaux, des photos de presse et tout autre type d'images.

Le *Bilderatlas* est un projet interminable de cartographie visuelle où les images, d'abord par elles-mêmes, et après, dans leur relation changeante avec d'autres images, génèrent un type de pensée nouvelle.

Il est important de souligner son caractère spatial car c'est celui-là qui lui confère son statut cartographique, mais le *Bilderatlas Mnemosyne* (1924-1929) est aussi un dispositif dans le temps. Dans la mythologie grecque, *Mnemosyne* est la déesse de la mémoire et en ce sens, le *Bilderatlas* est une base de données qui convoque le passé en permanence. Nous pourrions parler d'une histoire de l'art ou d'une histoire de la culture « sans texte ». Localiser la pensée dans un espace visuel dynamique, toujours changeant, toujours mobile, comme un défi à l'ordre du temps.

Quand on parle des images de l'*Atlas Mnemosyne* on parle des reproductions. La question pour Warburg n'était pas celle de l'*aura* de Benjamin. Au contraire, lui considérait l'Atlas comme un ensemble d'images ayant toutes la même valeur<sup>1</sup>. Indépendamment de ce qu'elles figurent, les images ont une existence en tant qu'image, qui est la même pour toutes. C'est cette considération qui lui permettait de convoquer des images venant d'univers différents pour créer des sortes de chocs visuels.

*Bilderatlas*<sup>2</sup> était une prémonition d'une clairvoyance remarquable. De ces reproductions épinglées sur des panneaux de bois et photographiées à leur tour dans une étrange mise en abîme, nous sommes passés à une omniprésence de l'image qui se joue des originaux.

André Rouillé, dans sa newsletter de *Parisart.com*, parle d'un paysage informationnel qui aurait « totalement changé avec le cinéma, puis la télévision, puis la télévision en direct, puis la vidéo, puis internet, puis la photo numérique, puis les jeux vidéos, puis la généralisation des réseaux numériques : les images — fixes, animées et interactives —, les textes, les sons, les jeux, sont désormais omniprésents dans une planétaire simultanéité ».<sup>3</sup>

---

1. Comme si la reproduction graphique, en tant que média de l'époque, aurait eu la capacité d'écraser les différences entre les images pour ne faire qu'un unique et seul flux.

2. Atlas d'images en allemand.

3. ROUILLÉ André, « Fictions du monde, versions du vrai ». *Parisart.com*, 17 mars 2011, n° 348.

Il est difficile de tenter une approche du travail de l'artiste contemporain dans le *Bilderatlas* des écrans de nos sociétés. Georges Didi-Huberman, en reprenant les principes du travail de Warburg, fait une belle tentative d'inclusion des pratiques de l'histoire récente de l'art, dans le dispositif élargi de l'exposition.

### **4.3.3 Atlas : Comment porter le monde sur le dos ?**

Condamné par Zeus à soutenir le monde jusqu'à ce que quelqu'un veuille le remplacer, Atlas est souvent représenté tenant sur lui le poids de la terre. « Comment porter le monde sur le dos » est la traduction que j'ai faite du titre de l'exposition *Atlas : Cómo llevar el mundo a cuestras*, que présentait le Centro de Arte Reina Sofia à Madrid<sup>1</sup>. Traduit en français par *Atlas : Comment remonter le monde ?* par Georges Didi-Huberman, auteur également de *L'image survivante, histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*. Son livre, à l'égal de l'exposition de Madrid, parle d'une mise à jour de l'inconscient de la vision. Aby Warburg avait compris qu'une telle mise au jour est impossible sans interroger la non-conscience du temps qui est la condition d'une certaine survivance des images, ce que Warburg appel *Nachleben*. Cette non-conscience du temps permet d'organiser des ensembles d'images sans tenir compte d'une organisation historique.

L'exposition ne se construit pas, comme on aurait pu le croire, comme un recueil monographique sur Aby Warburg mais comme un parcours non linéaire sur l'histoire des images depuis 1914 jusqu'à nos jours, dans laquelle la pensée warburgienne serait le *genius loci*.

De façon générale, l'Atlas est un dispositif de connaissances connecté à la cartographie et à la recompilation encyclopédique des objets d'une même espèce. À l'ère du positivisme, c'était un outil pour réunir des éléments semblables. Ce que Warburg définit est plus un Atlas des différences : mettre ensemble des choses différentes pour provoquer un effet de connaissance inédit. L'hypothèse de l'exposition est, en ce sens, de montrer que les artistes contemporains se servent de ce type de pensée comme moyen pour parvenir à faire des connexions là où, a priori, il n'y en avait pas.

Dominique Peysson, qui a travaillé sur les modes de pensée « hors langage » comme modes de pensée créative, emprunte à la physique la notion de « percolation » – comme un moment où une idée se constitue en traçant un chemin dans un système : « La notion d'ordre est l'un des fondements majeurs sur lequel s'appuient la plupart des raisonnements scientifiques. C'est également à partir de cette notion d'ordre, ou de structuration, que l'on peut distinguer différents modes selon lesquels fonctionne notre pensée<sup>2</sup>. »

---

1. *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestras ?* du 25 nov. 2010 au 28 mars 2011. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Commissaire Georges Didi-Huberman.

2. PEYSSON Dominique, *Matérialiser la pensée au seuil de l'intelligibilité*, dans *Eureka 2* sous la direction d'Ivan Toulouse et Daniel Danetis. Éditions l'Harmattan. France 2011.

Ce que propose Warburg est une désorganisation du système des images pour modifier leur structure culturelle.

Pour expliquer cette nécessité d'ordre sur laquelle s'appuie notre pensée, Dominique Peysson cite Michel Foucault qui, dans la préface de son livre *Les mots et les choses*, cite un texte de Borges citant «une certaine encyclopédie chinoise» appelée «Empire Céleste du Savoir Éclairé» où il est écrit que

- « les animaux se divisent en :
- a) appartenant à l'Empereur,
  - b) embaumés,
  - c) apprivoisés,
  - d) cochons de lait,
  - e) sirènes,
  - f) fabuleux,
  - g) chiens en liberté,
  - h) inclus dans la présente classification,
  - i) qui s'agitent comme des fous,
  - j) innombrables,
  - k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau,
  - l) et cætera,
  - m) qui viennent de casser la cruche,
  - n) qui de loin semblent des mouches<sup>1</sup> ».

Dans le petit récit de Borges, la rigueur scientifique de la classification contraste avec l'absurdité délirante des paramètres derrière une façade de fausses citations apocryphes. Cette même rigueur se trouve dans le déclassement comme stratégie pour aborder de nouvelles formulations. En 1912, dans le cadre d'une conférence, Warburg invitait à «un élargissement méthodologique des frontières thématiques et géographiques» de l'histoire de l'art :

«Les catégories inadéquates empruntées à une théorie évolutionniste générale ont empêché l'histoire de l'art de mettre ses matériaux à la disposition de la "psychologie historique de l'expression humaine", qui d'ailleurs reste encore à écrire. Notre jeune discipline s'interdit de porter un regard global sur l'histoire universelle, à cause de sa tendance fondamentale par trop matérialiste ou par trop mystique. Elle tâtonne au milieu des schématismes de l'histoire politique et des théories sur le génie, pour trouver sa propre théorie du développement. Par la méthode qui est celle de mon essai d'interprétation des fresques du palais Schifanoia à Ferrare, j'espère avoir montré qu'une analyse iconologique qui ne se laisse pas intimider par un respect outrancier des frontières, qui considère l'Antiquité, le Moyen âge et

---

1. BORGES Jorge Luis, *El idioma analítico de John Wilkins*, dans lequel on trouve cet extrait de l'encyclopédie chinoise apocryphe ayant pour titre *Le Marché céleste des connaissances bénévoles*. Dans *Otras inquisiciones*, Editorial Alianza, 2002.

les Temps Modernes comme une époque liée, qui interroge les produits des arts, qu'ils soient libéraux ou appliqués, comme de documents expressifs d'égale dignité, j'espère avoir montré que cette méthode, en s'efforçant sournoisement d'éclairer un point obscur singulier, éclaire aussi les grands moments du développement général dans leur liaison<sup>1</sup>. »

Le musée imaginaire qui propose Warburg, une trentaine d'années avant Malraux, est un déclasserement visant à confondre à la fois les différentes époques et la nature des images dans ce que, aujourd'hui, nous appellerions la haute et la basse culture. Une pratique qui débute avec Dada, se poursuit avec le surréalisme et trouve son épanouissement dans les années 1960 et 1970 avec le pop'art et les mouvements liés au situationnisme.

Briser les hiérarchies semblerait donc une attitude nécessaire pour formuler une critique du système. Ce sont ces qualités qui ont intéressé des penseurs comme Agamben ou Didi-Huberman.

Giorgio Agamben dans *Image et mémoire* met en perspective la notion d'image avec des concepts comme la mémoire, le temps et l'histoire. À partir de ses analyses à propos d'Aby Warburg et de Guy Debord, mais aussi de l'écrivain Victor Segalen et de Nietzsche, Agamben affirme que les images de notre culture sont « comme des photogrammes chargés de mouvement qui proviennent d'un film qui nous manque<sup>2</sup> ».

L'image n'est plus étranglée entre le passé et l'avenir, mais elle proclame sa force d'« à-présent ». À ce titre, Agamben emprunte le concept de *Nachleben* à Warburg, en montrant bien que les images sont faites de l'étoffe du temps et qu'il nous revient de les « libérer [...] de leur destin spectral<sup>3</sup> ».

Didi-Huberman et Agamben partagent la même conception du *Nachleben*, la survivance des images à travers une inconscience du temps, comme cœur battant de l'image. L'image peut donc être dite historique à condition de rester vivante. C'est dans ce lien entre image, histoire et vie que l'on peut expliquer la référence d'Agamben au cinéma de Guy Debord et aux *Histoire(s) du cinéma* de Godard. L'assemblage est aussi dans le cinéma un mode opératoire. Guy Debord et Godard empruntent des images de toute origine dans un geste à la fois de *ready-made*, de détournement et d'assemblage. Le montage est envisagé comme une activité critique. Avec l'importation de bouts des films venant du documentaire, de la fiction, de la télévision, des images privées et leur montage, sous une bande-son et des textes, on retrouve une méthode proche du copier-coller des panneaux de Warburg.

---

1. WARBURG Aby, « Art Italien et astrologie internationale au palais Schifanoia à Ferrare », dans *Image et mémoire*, de Giorgio Agamben, op. cit.

2. AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, Éditions Hoëbeke, France 1998.

3. *Id.*



Document de travail d'après Aby Warburg,  
*planche 39, 1927-1929.*

Dans un texte publié récemment, Ivan Toulouse analyse à partir de différences processuelles dans la sculpture, une réelle différence dans la manière d'aborder la matière. Après la taille et le modelage, la technique de « l'assemblage, c'est associer, copier, coller... et de manière très symptomatique, ce sont ces mêmes opérations qu'on retrouve dans les procédures utilisées par les nouvelles technologies numériques et il serait intéressant de les abstraire, pour voir si, aujourd'hui encore, ce ne serait pas le geste artistique – mais “geste”, au sens immatériel également, comme quand on parle du “geste” de l'architecte, par exemple – qui déterminerait fondamentalement l'œuvre, dans son contenu, sa nature et sa signification<sup>1</sup> ».

Les assemblages proposés par Aby Warburg sur les panneaux qu'il photographie dans son immense bibliothèque sont donc également des gestes d'assembleur, des propositions de lecture, des copier-coller. Nous restons devant eux aussi désarmés que devant les *Histoire(s) du cinéma*, sans savoir quoi penser car ce n'est pas explicitement dit. Mais peu à peu, une sorte de fragile cohérence surgit de la perception des affinités. Pas de récit, pas de début ou de fin, pas de lecture convenue d'avance, mais des propositions comme des énigmes présentées pour être déchiffrées.

Comme le signale Catherine Millet, « bien avant qu'on ne songe à l'informatique, Aby Warburg aurait inventé les fenêtres multiples ouvertes simultanément et les liens

1. TOULOUSE Ivan, *Technique et création : les procédures traditionnelles de la sculpture*, dans *Eurêka 2*, L'Harmattan, France, 2011.

hypertexte... n'est-ce pas ce à quoi ressemble son fabuleux Atlas ?<sup>1</sup> » Dans son entretien avec Didi-Huberman, celui-ci prend position en tant que commissaire pour souligner certains aspects de l'exposition. Il signale la différence entre un projet comme *Atlas* et les pratiques des encyclopédies ou même une esthétique de l'archive si courante de nos jours. Car il s'agit dans la pratique de l'atlas de trouver des connexions parmi les différences et non simplement de rassembler les similitudes. *Atlas* serait même le contraire de l'archive. Des connexions entre les deux sont néanmoins obligatoires comme dans le cas des œuvres d'On Kawara ou de Richter.

La question se pose donc de savoir si les planches d'images de Warburg ne sont pas des œuvres, car la démarche de Warburg, elle, ressemble énormément à celle d'un artiste. Catherine Millet lui signale le fait que, dans l'exposition, sont montrés également des travaux de recherches produits par des artistes pour accompagner leur œuvre. Quel est donc le statut des objets présentés dans l'exposition ?<sup>2</sup> La réponse de Didi-Huberman est assez claire et peut-être, pour certains, décevante : « La tentative inhérente à l'exposition Atlas va donc, en grande partie à l'encontre d'une logique muséale fondée sur les collections des chefs-d'œuvre [...]. On peut dire à ce titre que l'exposition Atlas est une tentative, forcément limitée, voire malheureuse, pour critiquer l'image-objet au nom de l'image-acte ou de l'image-travail. »

Ce qu'il admire chez Warburg en définitive, ce ne sont pas les panneaux du *Bilderatlas* mais la pensée nouvelle qu'ils proclament. Ainsi, pour son exposition, il affirme : « Je n'ai pas conçu cette exposition pour réunir des beaux tableaux, mais pour donner à comprendre comment travaillent certains artistes [...] et comment ce travail peut être considéré sous l'angle d'une authentique méthode et, même, d'une connaissance transversale, en standard de notre monde<sup>3</sup>. »

Les choix de Didi-Huberman en ce qui concerne les artistes présentés ne sont pas tant des chefs-d'œuvre que des travaux-recherches qui fonctionnent comme des illustrations de leur pensée. Ainsi, à la place des fameux carrés de Josef Albers, il préfère nous montrer un album des photos réalisées par lui autour de l'architecture précolombienne. De même, nous ne découvrirons pas les tableaux de Rauschenberg mais une série de photographies réunissant des objets modestes de toutes sortes. De Gerhard Richter, nous aurons un aperçu de son projet photographique de longue

---

1. MILLET Catherine, « Georges Didi-Huberman, Atlas : comment remonter le monde », *art press* n° 373, décembre 2010.

2. La question que pose Catherine Millet à George Didi-Huberman est une question que je me suis moi-même posée lors du montage de l'exposition « Les autres œuvres » où il était justement question du changement de statut entre œuvres et documents.

3. *Op. cit.*

durée, également intitulé *Atlas* et non pas ses tableaux. De Sol Lewitt, nous verrons de magnifiques montages photographiques sur les murs de New York et non pas ses œuvres minimalistes.

Le catalogue qui accompagne l'exposition développe et enrichit l'idée de l'*Atlas Mnemosyne*. Didi-Huberman écrit dans son introduction : « L'atlas constitue une forme visuelle du savoir, une forme savante du regard. Mais en réunissant, en imbriquant ou en impliquant les deux paradigmes qui supposent cette expression – paradigme esthétique de la forme visuelle, paradigme épistémique du savoir –, l'atlas subvertit de fait les formes canoniques auxquelles chacun de ces paradigmes attribue son excellence, et même la condition de leur existence<sup>1</sup>. »

L'exposition, pensée également comme une machine à regarder, rappelle d'une certaine manière les cabinets de curiosités apparus pendant la Renaissance et qui ont été développés de manière ininterrompue jusqu'à nos jours sous la forme muséale. Mais comme dit son commissaire, l'*Atlas Mnemosyne* « invente une forme, une manière nouvelle de disposer les images entre elles. [...] L'atlas "warburien" est un objet pensé à partir d'un pari. Celui que les images, groupées d'une certaine manière, offrent la possibilité – ou encore mieux, une ressource inépuisable – d'une relecture du monde. Relire le monde : véhiculer de manière différente ses morceaux épars, redistribuer leur dissémination, une façon de les orienter et de les interpréter, mais aussi de respecter cette lecture recollée du monde, sans prétendre ni la résumer ni l'épuiser<sup>2</sup> ».

#### 4.3.4 La pensée créative, une pensée en images

*L'instinct de collection qui caractérisait les Shandys leur fut bien utile. Apprendre était pour eux une manière de collectionner, comme dans le cas des citations et des extraits de leurs lectures quotidiennes qu'ils accumulaient sur les carnets de notes qu'ils transportaient partout et qu'ils avaient coutume de lire au cours de leurs réunions. Penser était aussi une manière de collectionner, ou du moins l'avait-ce été dans les premiers temps de leur existence. Ils notaient consciencieusement les idées les plus extravagantes, ils développaient de véritables mini-essais dans des lettres à leurs amis ; ils réécrivaient des plans pour des projets futurs ; ils transcrivaient leurs rêves ; ils tenaient des listes numérotées de tous les livres illustrés qu'ils avaient lus. Mais alors, comment expliquer la transformation des joyeux, loufoques et volubiles shans en héros de la volonté ? Mon hypothèse est que le travail peut facilement devenir une drogue, une compulsion : « La pensée, ce narcotique éminent », écrivit même un jour Walter Benjamin.*

ENRIQUE VILA-MATAS, *Abrégé de littérature portative*<sup>3</sup>.

1. DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo auestas ?* Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2010, p. 14, T.A.

2. *Op. cit.*, p. 19.

3. VILA-MATAS Enrique, *Historia abreviada de la literatura portatil*, Barcelona, Anagrama, 1985, p. 87, T.A.

Le programme CREAPRO auquel j'ai eu le plaisir de participer sous la direction d'Ivan Toulouse et même avant, les programmes d'édition *Eureka-1* sur le dialogue entre art et science, et plus tard *Eureka-2* sur le rôle de la technique dans la création, m'ont mis sur la piste d'une vaste idée des processus à l'œuvre dans la création artistique et, de façon générale, sur la pensée créative.

Sans être un expert en la matière, j'ai vite adhéré à ces laboratoires de recherche et, de façon concrète, j'ai pu réaliser de nombreux entretiens d'artistes en vue d'une étude du processus créatif. En tant qu'artiste moi-même, certains des propos tenus par les artistes interviewés entraient *de facto* en résonance avec mes propres expériences.

Il est connu de tous que la créativité appelle la liberté et également qu'aucune création ne naît *ex nihilo*. Ce développement repose sur une tentative d'explication de cet espace créatif rempli d'images de notre histoire personnelle et de notre culture, comme les panneaux du *Bilderatlas* dans lesquels, entre conflits intérieurs et chaos, entre hasard et déterminisme, une structure nouvelle réorganise les rapports entre notre autonomie et notre dépendance aux modèles.

L'intelligence artistique est, par définition, une intelligence originale dont le modèle n'est pas donné. La plupart du temps, notre société nous livre des problèmes pour lesquels nous disposons de modèles de réponse. Mais il arrive aussi que le mode d'emploi, le prêt-à-penser, ne nous soit pas livré avec le problème rencontré et qu'il nous faille nous affranchir de la contrainte.

Dans un premier temps, il me semble nécessaire de revoir quels sont les modèles qui fonctionnent le plus fréquemment dans nos structures mentales, nos *imprintings*<sup>1</sup>, ce qu'Edgar Morin définit comme les paradigmes constituant notre pensée et résultant d'un conditionnement culturellement fort.

Il est communément admis que notre pensée logique est issue de la logique aristotélicienne. L'origine de l'œuvre d'Aristote fut la conviction que tout raisonnement logique pouvait être réduit d'une suite de raisonnements simples obéissant à un petit nombre de règles indépendantes de la nature du problème. Un exemple qui peut nous intéresser est celui du « tiers exclu<sup>2</sup> » : pour une proposition A – « cette feuille est blanche » –, le principe du tiers exclu dit que la proposition A est vraie ou fausse. Donc, ou bien « cette feuille est blanche » ou bien « cette feuille n'est pas blanche », il n'y a pas de place pour un troisième postulat.

Avec le temps, la logique aristotélicienne, qui s'est imposée comme dominante, a été renforcée par la raison, illustrée magistralement par le causalisme de Descartes. Plus

---

1. Morin appelle *imprinting* l'idée de formatage de l'esprit de notre culture par la pensée linéaire.

2. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Principe\\_du\\_tiers\\_exclu](http://fr.wikipedia.org/wiki/Principe_du_tiers_exclu)

proche de nous, le <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle développe, toujours en Occident, le modèle scientifique de la pensée hypothético-déductive. Dans le contexte de modes de pensée linéaires et de comportement admis, l'imagination est peut-être la forme de pensée qui viendrait à l'esprit du plus grand nombre comme synonyme de créativité. Comment, en effet, la pensée créatrice pourrait-elle se passer de la production d'images ? L'imagination peut se définir, d'après Aristote, comme le pouvoir d'imager (*Einbildungskraft*). Ceci n'est pas étonnant car les images sont difficiles à cerner en tant que valeurs stables et inaptées à fonctionner dans un système de logique linéaire. Si, comme le dit Martine Joly, « une image, c'est d'abord quelque chose qui ressemble à quelque chose d'autre<sup>1</sup> », les opérations logiques qu'on voudra établir avec elle seront toujours ambivalentes, donc mobiles.

Probablement à cause de cette difficulté intrinsèque que pose l'image à produire un système de pensée stable, elle a souvent été ridiculisée par la science, et l'imagination a souvent été associée à une incapacité de mise en ordre ou de construction signifiante. Ainsi, dans l'empirisme, l'imagination est un écho d'impressions, un simple redoublement affaibli. Son statut devient alors secondaire, voire inférieur.

La création artistique se nourrit d'imaginaire, mais aussi les mythes, les paraboles, des analogies qui disent autrement ce qui existe. Dans la parabole de la multiplication des pains dans l'Évangile, les pains, la montagne, la foule existent déjà dans une réalité bien palpable. De même, la doctrine de Jésus est le syncrétisme de toutes les croyances existant autour de la Méditerranée avant et jusqu'au <sup>ii</sup><sup>e</sup> siècle après lui. On le voit aussi dans l'esprit présidant aux contes, aux archétypes cérébraux que l'on retrouve dans toutes les cultures liées à l'inconscient collectif. Notre capacité à voir et à interpréter des images est sans doute liée au destin de l'humanité en tant qu'espèce, et à son développement.

C'est cette capacité à interpréter les images qui nous permet de concevoir le principe du *Musée Imaginaire* de Malraux ou celui du *Bilderatlas* de Warburg comme une compilation ou un étalage plus ou moins désordonné d'images visant à créer de nouveaux rapports entre les œuvres et les artistes de toutes les époques et de toutes les cultures. L'un comme l'autre donnent accès aux contenus par le biais des reproductions.

De la même façon que les vrais musées isolent les œuvres de leur contexte original, les reproductions photographiques produisent un phénomène d'extraction du réel. Autant l'image reproduction de l'œuvre que l'œuvre dans le musée souffrent d'un exil du réel. Pour Malraux, « il est sans importance qu'une grande statue devienne petite :

---

1. JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Nathan, 2003, p. 30.

elle se transforme ainsi en document banal, et nous ne nous y méprenons guère<sup>1</sup> ». Il s'agit d'un déclassement nécessaire qui permet par la suite une nouvelle redistribution. Si l'extraction des œuvres d'une architecture originale pour l'implantation dans un musée est une stratégie validée par la culture muséale, André Malraux va unifier la peinture, la sculpture et les arts mineurs, sous la forme de « documents ».

« L'agrandissement de sceaux, des monnaies, des amulettes, des figurines, crée de véritables *arts fictifs*<sup>2</sup>. » En tout cas, Malraux reconnaît qu'il existe une « création par la photographie »<sup>3</sup>. La fabrication de documents serait donc pour lui une activité créative qui a pour objectif un projet majeur : « le nouveau domaine de référence des artistes, c'est le Musée Imaginaire de chacun ; le nouveau domaine de référence de l'art, c'est le Musée Imaginaire de tous<sup>4</sup> ».

*Le Musée imaginaire* de Malraux et le *Bilderatlas Mnemosyne* de Warburg sont idéalement une sorte de mémoire collective de l'espèce humaine. Les deux projets se sont développés de manière indépendante. La source d'inspiration commune pourrait se trouver dans l'intérêt croissant des sociologues, anthropologues et historiens pour ce que l'on pourrait appeler une « histoire de la pensée » et, spécialement, l'idée de mémoire collective. Ce qui fait l'originalité de ces regards dans l'histoire de la théorie de l'art et de la culture, c'est l'intérêt porté au rôle des images en tant que représentations. Ainsi, il est possible de concevoir une publicité de Coca-Cola, un portrait de Hitler et une image pieuse ensemble car elles partagent toutes une même et seule qualité : l'être image. Le système des images devient le moyen de transmission non seulement de la mémoire psychologique des sociétés, mais aussi de la métamorphose des formes et modes d'expression.

Le résultat de ces tentatives est la construction permanente d'une histoire de l'art ou d'une histoire de l'homme, matérialisée par le montage d'images et de reproductions.

Que ce soit *Le Musée imaginaire* ou l'*Atlas*, il s'agit dans les deux cas d'un banc d'images avec des organisations plus ou moins aléatoires. Didi-Huberman avait conçu en 2010 une exposition au Reina Sofia de Madrid dans l'idée, comme Warburg, de faire passer les images avant les mots, où, à la place d'une ligne chronologique l'on impose un diagramme transversal où le passé et le présent se confondent. L'intention de cette exposition, hormis l'hommage implicite à Aby Warburg, était d'actualiser son discours hors du système éditorial, dans le cadre d'une institution muséale<sup>5</sup>. Dans l'entretien

---

1. MALRAUX André, *Le musée imaginaire*, op. cit., p. 47.

2. MALRAUX André, op. cit., p. 47.

3. Op. cit., p. 98.

4. Op. cit., p. 252.

5. Pendant cinq ans, les œuvres de la Tate Modern furent exposées selon quatre thèmes : les paysages, les natures mortes, l'histoire et les nus. Les œuvres sont désormais agencées selon les thèmes du minimalisme, du cubisme, du surréalisme et de l'expressionnisme abstrait.

que Catherine Millet réalise de Didi-Huberman à propos de cette exposition, celui-ci parle de sa table de travail qui est en réalité un établi de couturière :

«J'écris, je regarde, je photographie. Je cadre et je monte. Je fais avec les textes ce que je fais avec les images : des fiches, des fiches, encore des fiches, sans ordre préalable et sans choix prédéterminé. Puis je dispose toutes ces associations libres sur "l'immense table". [...] Ensuite, je fais des paquets, des regroupements, des constellations, comme une réussite aux cartes ou comme un tarot qui vous tire une voyante de fête foraine. Un futur – un désir – se configure et s'incarne lorsque je m'aperçois que les affinités s'organisent toutes seules, pensent toutes seules, se remontent d'elles-mêmes. Alors je n'ai plus qu'à prendre la plume pour interpréter cette partition-là<sup>1</sup>.»

Pour Didi-Huberman, la table est un lieu des possibles. Elle est un espace visuel dans lequel «son côté opératoire [est] toujours inachevé<sup>2</sup>...» tout comme l'espace de l'atelier. Quand nous plaçons sur la table des images, des objets ou des cartes et que nous les étalons comme si c'était le jeu du solitaire, nous avons la possibilité de créer des familles, des groupes. Il est étonnant qu'André Malraux se soit fait photographe ainsi dans sa belle maison de Boulogne-sur-Seine avec, à ses pieds, l'étalage de toutes les images du *Musée imaginaire*. Sur d'autres images, on le voit en train de réfléchir avec, au sol, de grandes photographies d'un masque africain, une tête de Michel-Ange, et un Christ romain. Dans cette situation, il est possible de créer des constellations, des tas, de créer des analogies par de juxtapositions. Il s'agit de modifier l'ordre «logique» par des changements de position. La table ou le sol ne sont pas les endroits d'une classification définitive, mais ceux où l'on rassemble des fragments hétérogènes dans le but d'une cohabitation temporaire. Ces rencontres en dehors des classifications habituelles nous ouvrent les yeux sur des aspects des choses qui autrement nous resteraient inaperçues et qui ont à voir avec l'inconscient même de notre vision.

Didi-Huberman mesure la complexité du chantier ouvert par Warburg : les connexions avec la philosophie de Nietzsche, de Kant, ou avec la psychanalyse de Freud. Il sait que l'originalité de Warburg réside non pas dans ses emprunts théoriques mais dans son mode opératoire. «Warburg voyait chaque singularité (que ce fût un chef-d'œuvre de la Renaissance ou un timbre-poste contemporain) comme une complexité à l'œuvre<sup>3</sup>.» La découpe, le transport et l'insertion des fragments sont l'essence même de la technique du collage, déjà présent dans le dadaïsme. Toutes les avant-gardes

---

1. DIDI-HUBERMAN Georges, «Atlas : comment remonter le monde», entretien avec Catherine Millet, dans *art press* n° 373. Paris, 2010.

2. *Id.*

3. DIDI-HUBERMAN Georges, «Aby Warburg, l'histoire de l'art à l'âge des fantômes», entretien avec Elie During, *art press* n° 277, Paris, 2002, p. 20.

de l'époque adhèrent à cette nouvelle méthode, mais pour les artistes du mouvement surréaliste, le collage est plus qu'une technique, c'est un mode opératoire d'association libre. Bref, l'idée du montage comme paradigme et comme forme de connaissance est radicalement moderne.

#### **4.3.5 L'artiste et l'archive**

L'idée d'archiver, d'ordonner, de récapituler et de structurer la connaissance comme manière d'appréhender la réalité est propre à la nature de l'homme. Beaucoup d'artistes s'intéressent aujourd'hui à l'information et aux systèmes qui la portent et changent les pratiques traditionnelles de l'art pour des pratiques d'inventaire et de collection.

De fait, nous sommes collectionneurs de ce qui nous attire, de ce qui nous rappelle, ou de ce qui nous interroge. On réunit des objets autour de nous pour connaître le monde mais aussi pour construire notre propre monde avec des « choses », peut-être pour meubler notre bonheur, comme les personnages de Perec.

Collectionner est d'une certaine manière un acte par lequel on s'approprie des objets et ce qu'ils représentent, la signification qu'ils ont pour nous.

Les images permettent une économie symbolique qui remplacerait les choses par leur image. « Or, une telle duplicité ne va pas de soi, nous prévient Jacques Rancière. Elle définit un régime particulier d'articulation entre le visible et le dicible, celui au sein duquel est née la photographie et qui lui a permis de se développer comme production de ressemblance et comme art<sup>1</sup>. » La définition de Rancière sur ces objets hétérogènes que l'on appelle des images est celle des opérations qui redistribuent les rapports du visible, du dicible et du pensable. Cette complexe ambiguïté rend les images à l'invention poétique et au jeu des artistes qui trouvent dans son utilisation un vaste terrain d'expérimentation à travers le montage : les photomontages de John Heartfield dans les années 1930, Jean-Luc Godard et ses *Histoire(s) du cinéma*, ou le travail d'artistes comme Walid Raad ou Pascal Convert.

La compilation d'images, de documents, leur classement et leur archivage est une activité artistique en plein essor. L'exposition *Playlist* rassemblait au Palais de Tokyo en 2004 des artistes travaillant sur l'idée d'un fond documentaire. « Par-delà son champ d'application, cette méthode (la production de formes par la collecte d'informations), utilisée plus ou moins consciemment aujourd'hui par de nombreux artistes, témoigne d'une préoccupation dominante : affirmer l'art comme une activité permettant de se diriger, de s'orienter, dans un monde de plus en plus numérisé. L'usage du monde,

---

1. RANCIERE Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 19.

à travers l'usage des œuvres du passé et de la production culturelle en général, tel pourrait encore être le schéma directeur des travaux présentés dans cette exposition<sup>1</sup>. »

Présent à l'exposition du Palais de Tokyo, l'Allemand Hans-Peter Feldman travaille depuis les années 1960 sur une archive d'images composée de photos amateurs, photocopies, cartes postales, éditions graphiques en tout genre. Il questionne une forme d'art populaire que sont les albums et les collections de souvenirs. L'intérêt pour le monde du quotidien est présent dès le début dans sa collection, comme sa série de petits livres imprimés en *offset* intitulés *Bilders* dans laquelle il reproduisait des images d'ustensiles, d'avions, de genoux, etc.

Depuis, son intérêt pour l'image photographique qu'il collectionne de manière obsessionnelle se décline en forme de séries. Il ne s'intéresse pas à l'image en tant qu'unité de valeur individuelle mais à la série d'images, ou plutôt à ce qui apparaît quand on les met ensemble.



Hans-Peter Feldmann, *Legs*, 2008. 31 photographies.

Céline Duval travaille aussi sur un fonds d'images appelé *Documentation Céline Duval*. Penser, classer, ordonner, remettre en circulation ces images à travers toutes sortes d'imprimés ou encore des diaporamas, caractérise son activité. Son travail de collecte et de postproduction s'attache à la fois aux stéréotypes ou aux standards que ces photographies véhiculent et à la possibilité d'une écriture par le montage d'images.

Commissaire d'exposition, critique, artiste, enseignant et conférencier, Pierre

---

1. BOURRIAUD Nicolas, *Playlist. Le collectivisme artistique et la production de parcours*, catalogue de l'exposition, Paris, Palais de Tokyo, 2004, p. 18.

Leguillon, par son travail photographique, témoigne de l'évolution du statut des arts plastiques au cours du xx<sup>e</sup> siècle à travers le phénomène de l'exposition. Il présente depuis 1992 un diaporama qui mixe photographies d'exposition et images empruntées aux livres, comme la série *Flying carpets*, réalisée à partir de reproductions des sculptures de Carl Andre. Le magazine *Purple* lui commande de documenter des textes-portraits d'artistes. Pour cela, il photographie des ouvrages présentant leurs travaux, et ce, en montrant la marge blanche, la reliure ou des parties de texte. Il s'agit souvent d'une mise en abîme de l'exposition : image d'une image de l'exposition. Dans d'autres présentations, il rejoue l'expérience de la visite à une exposition par le biais de séquences d'images, de fragments. Cela revient à évoquer l'idée qu'on ne peut jamais avoir une vision globale de l'ensemble. Que l'univers visuel est une création conceptuelle propre à chacun, résultat d'un patchwork de multiples points de vue. Cette réflexion sur l'exposition et l'image est à l'origine de ses *diaporamas*.

« Car pour Pierre Leguillon les images des images sont le matériau du travail. Elles composent une vaste conversation mutique et visuelle (*les images parlent aux images* selon ses propres dires) qu'il s'agit d'entretenir au sens de revivifier, de continuer à faire vivre. Cela signifie qu'il part d'un constat formulé par le philosophe allemand Walter Benjamin selon lequel la reproduction occupe une place dominante dans le monde actuel, et dans le monde de l'art tout particulièrement, pour redonner une dimension auratique à ce qui, a priori, l'a perdu ou a contribué à l'effacer<sup>1</sup>. »



Pierre Leguillon, *A Silent show*, 2008, MAMCO, Genève, *Danse libre*, 2010.

Lors du colloque « Les artistes contemporains et l'archive » organisé par l'université de Rennes, Olivier Corpet signalait la différence entre une archive des œuvres et l'œuvre comme archive. Pour lui « l'œuvre renvoie à l'accompli, au complet, au connu ; l'archive

1. [http://www.mamco.ch/artistes\\_fichiers/L/leguillon.html](http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/L/leguillon.html)

à l'inachevé, au fragmentaire, au caché<sup>1</sup>». Il semble clair que l'archive ne fait pas nécessairement œuvre, il s'agit de l'accumulation de données : des écrits, des images, des notes, des objets. Or il est certain qu'avec les mouvements conceptuels et la disparition de l'œuvre, les archives ont pris sa place. Nous avons ainsi pris l'habitude de voir des films documentaires, des esquisses, des photographies et tout type de « trace » qui tout n'étant pas des œuvres figuraient comme telles. Alors, où est la frontière ? Qu'est-ce qui fait œuvre quand on parle des documents ? Pour Olivier Corpet, la réponse se trouve dans la différence de traitement des documents. « Ainsi comprise, archive-œuvre est une idée plus active, plus féconde que celle, plus passive, d'archive-trace, car dans cette perspective, l'archive n'est plus seulement la part d'ombre de l'œuvre mais au contraire ce qui éclaire, et peut, dans certains cas, la faire revivre. Au point qu'il est légitime d'évoquer le devenir-œuvre de l'archive<sup>2</sup>. »

### 3.3.6 Photographier pour prendre des notes<sup>3</sup>

*Comment retrouver le jeu d'autrefois ? Comment réapprendre – non pas simplement à déchiffrer ou détourner les images qu'on nous impose mais à en fabriquer de toutes sortes ? Non pas seulement à faire d'autres films et de meilleures photos, non pas simplement à retrouver le figuratif dans la peinture, mais à mettre les images en circulation, à les faire transiter, à les travestir, les déformer, les chauffer au rouge, les glacer, les démultiplier ? Bannir l'ennui de l'Écriture, lever les privilèges du signifiant, congédier le formalisme de la non-image, dégeler les contenus, et jouer en toute science et plaisir, dans, avec, contre les pouvoirs de l'image.*

MICHEL FOUCAULT, *La Peinture photogénique*, 1989

La pratique amateur de la photographie était déjà chose commune, lorsqu'en 1965 Pierre Bourdieu rédigeait un *Essai sur les usages sociaux de la photographie*, sous-titre de son livre *Un art moyen*. Celui-ci analysait la fonction sociale de l'acte et de l'image photographique dans une société en pleine mutation, à l'époque même où de nombreuses pratiques artistiques mettaient en question l'œuvre d'art conventionnelle comme objet matériel et où les artistes documentaient leurs créations éphémères à travers des photos.

Il serait intéressant d'établir une relation entre l'introduction des appareils

---

1. CORPET Olivier, « L'archive-œuvre » dans *Les artistes contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la mémoire à l'ère de la numérisation*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004, p. 41.

2. *Op. cit.*, p. 43.

3. Ce texte est un extrait de celui publié dans la collection *Eureka* sous le titre de *Permanent Vacations*. MOLINA Miguel Angel, « Permanent vacations », dans *Technique et création*, Ivan Toulouse, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 169.

photographiques dans le répertoire de l'électroménager et l'explosion du tourisme en tant que phénomène de masse. Les congés payés apportent avec eux la possibilité de sortir du rythme aliénant du travail et de voyager pour trouver un autre tempo à l'existence. Le voyage qui devient une sorte de sport bon enfant va développer un nouveau regard face au monde « extérieur ». Le regard du touriste est un regard émerveillé. Un regard, si l'on veut, « premier degré », mais il est pour moi fondateur d'un acte réflexe lié à la prise de vue photographique. Le touriste se sert de l'appareil photographique pour capter ce dont il veut se souvenir, pour collectionner de façon presque compulsive des photos souvenirs<sup>1</sup> de ses expériences. Depuis le début du phénomène des voyages touristiques, l'appareil photographique s'associe au bon touriste comme l'arme à feu au bon chasseur<sup>2</sup>. La joie du retour des vacances et l'exhibition des photos sont comparables à la joie du chasseur exhibant son gibier. Ce touriste – si proche de nous – produit des images à partir de sa propre vie. Car, en dehors des images des autres, des images faites par des professionnels comme les publicistes, les reporters, les photographes de métier, c'est l'homme de la rue qui, pour la première fois et grâce à l'industrie photographique, va pouvoir produire ses propres images : des images privées de la vie privée<sup>3</sup>... une histoire de sa vie en images.

Alors « voyager, oui, il faut voyager, il faudrait voyager. Mais surtout ne pas faire du tourisme<sup>4</sup> ». Marc Augé nous met en garde face à une mise en fiction de notre monde privé transformé en un stéréotype fait de couchers de soleil, de ruelles pittoresques, de monuments et de sourires *cheese*, à l'endroit où Pierre Bourdieu place l'art moyen.

L'attitude du voyageur lambda reste néanmoins celle de quelqu'un qui est prêt à vivre une expérience extraordinaire. Mais, si faire une expérience extraordinaire équivaut à sortir du quotidien, par définition, ordinaire, celle-ci, comme nous le verrons, ne s'appuie pas forcément sur le voyage en tant que tel, mais sur l'attitude qu'il implique. C'est cette attitude qui nous rend sensibles au réel de notre vie et nous ouvre un horizon poétique inédit. À cet égard, écrit Elvire Perego, « l'enregistrement photographique de la caméra-

1. *Photo-souvenir* est le nom que Daniel Buren donne à son travail de documentation avec lequel il formera au fil du temps une archive dont l'artiste disposera pour la diffusion et la mémoire de son travail.

2. Je pense, et ce n'est pas une coïncidence, aux safaris-photo organisés au Kenya pour le grand plaisir de touristes qui associent la photo à la cynégétique. À ce sujet, voir les commentaires de Susan Sontag sur les emprunts linguistiques comme shooting, viser...

3. « Alors que tout semble promettre la photographie, activité sans traditions et sans exigences, à l'anarchie de l'improvisation individuelle, rien n'est plus réglé et plus conventionnel que la pratique photographique et les photographies d'amateurs. » BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen*, Éditions de Minuit, Paris, 1965.

4. Augé Marc. *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, Rivages Poche, Paris, 1997.

« Ces agences qui quadrillent la terre, qui l'ont divisée en parcours, en séjours, en clubs soigneusement préservés de toute proximité sociale abusive, qui ont fait de la nature un "produit", comme d'autres voudraient faire de la littérature et de l'art, sont les premiers responsables de la mise en fiction du monde, de sa déréalisation d'apparence – en réalité, de la conversion des uns en spectateurs et d'autres en spectacle ».

stylo est analogue à la notation, à la relation de voyage, ce qu'on devait bientôt appeler l'impression de voyage, puis, chez les Anglo-Saxons, le *travel-writing* ou le *waybook*<sup>1</sup> ».

La photographie est devenue un lieu commun et le voyage est, pour les artistes, l'expérience de tous les jours. La création d'images « sans qualité » est un immense territoire à peine exploré. Dans ce territoire, la pensée est fluide et multidirectionnelle. Ce qui nous permet de dire : je fais des photos, mais « je ne suis pas photographe<sup>2</sup> ». Car cette photographie de notation est devenue malgré nous, un rite scripturaire entremêlé à notre propre existence. Tout est là : nos vacances, un moment à l'atelier, ma femme en train de faire la cuisine, une balade dans le quartier. L'artiste s'est emparé naturellement de cette écriture au quotidien qui parle de sa vie, de sa création et de sa pensée de forme horizontale, sans hiérarchie. Le langage photographique sans prétentions ce même « Art Moyen » issue de la pratique photographique amateur et des voyages de vacances, nourrit la pratique artistique de façon variée et encore non quantifiable. Nous avons pu constater, et cela avant l'avènement du numérique, l'émergence d'une nouvelle culture photographique amateur dont l'évolution a influencé et nourri la pratique de la peinture depuis les avant-gardes historiques jusqu'aux photos de Sigmar Polke, Gerhard Richter ou Adrian Scies.

La pratique de la photographie amateur s'apparente, dans la théorie philosophique de Gilles Deleuze et Felix Guattari, à un rhizome. Le rhizome est un modèle descriptif pour imaginer une théorie de la connaissance dans laquelle l'organisation des éléments ne suit pas une ligne de subordination hiérarchique mais où tout élément peut affecter ou influencer tout autre. La notion est adaptée de la structure de beaucoup de plantes, dont les bourgeons peuvent se ramifier en n'importe quel point ainsi que s'élargir et se transformer en un bulbe ou un tubercule. La prolifération d'images dans la pratique photographique amateur fonctionne effectivement comme un rhizome souterrain dans la pratique artistique. « Un rhizome, disait Deleuze, ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-êtré, intermezzo. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance<sup>3</sup>. »

Lors de chutes de neige, j'ai photographié à plusieurs reprises l'absence des voitures ayant été garées sous le manteau blanc. Ce que je photographiais était un effet de pochoir. Quelque chose de poétique se dégageait de ces images. François Lasgi<sup>4</sup> me dirait sur un mail : « j'ai beaucoup aimé l'empreinte immatérielle laissée par la voiture – comme pour le fameux “couteau sans manche auquel il manque la lame”

---

1. PEREGO, Elvire. « Je ne suis pas photographe », Actes Sud, Photo Poche n° 100, 2008.

2. Du titre du n° 100 de Photo Poche.

3. DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1989.

4. Directeur pédagogique de l'ESADHAR, campus de Rouen.

de Lichtenberg, on pourrait parler d'une automobile sans pneus à laquelle il manque la carrosserie – sur la chaussée ; la présence de l'absence, si j'ose dire, vaut largement l'absence de la présence ! »



*Absences. Vues # décembre 2010.*

Au moment où j'ai pris ces photos, je n'étais pas conscient du fait que ce pochoir correspondait déjà à quelque chose que j'avais fait auparavant et que c'était sûrement à cause de cela que cette tache noire au milieu de la neige m'avait attiré. Souvent, ce qui s'offre à nous dans le monde réel fonctionne comme une métaphore. Nous avons l'impression que le rhizome souterrain de nos pensées visuelles connecte là où on ne pensait pas. En 2006, j'avais réalisé une *Peinture en forme de flaque de peinture* pour l'exposition *Zone de turbulences*<sup>1</sup>. Cette peinture au sol était un pochoir de la fenêtre qui présidait la salle. Comme si on avait peint un tableau au sol durant plusieurs séances... débordant sur les côtés, couche après couche, et qu'à la fin on l'avait fait disparaître. Le tableau était ici la présence de l'absence dont parlait François Lasgi. La présence d'un tableau sans toile auquel il manquerait le châssis.

Je devais avoir encore en tête les photos que Hans Namuth réalisa de Pollock en train de faire des *drippings* sur une toile au sol. En regardant de près, on voyait sur ces images les formes droites des pochoirs laissées par d'autres toiles...

Les photos-notations ou *vues*, comme je les appelle, de ces « carrés noirs sur fond blanc » furent prises dans l'instant comme tant d'autres, dans l'insouciance des photos de voyage, à l'occasion – une promenade dans le quartier après une tempête de neige.

1. « Zone de turbulences ». Commissaire Philippe Cyrulnik. Avec Christine O'Lougin, Sabine Massenet, Patrick André-depuis 1963, Nagi Kamouche, Benjamin Swaim et MAM. (Voir photo Partie I, chapitre Peindre par terre, § 1.8.5)

C'est seulement au moment du chargement que j'ai réalisé que cette ressemblance n'était pas due au hasard et que le sentiment du « déjà-vu » m'a envahi.

Encore une fois, le réel se présente à nous comme une métaphore de nos pensées, ou bien nos pensées s'incarnent dans des situations du réel, provoquant un sentiment de boucle qui se ferme. Cet eurêka défini par les psychologues comme le moment de l'*insight* est la découverte soudaine de la solution à un problème sans passer par une série d'essais-erreurs progressifs. Dans un article sur la pensée inventive, Charles Téjus et Patrick Brezillon situent « le moment de l'*insight* [...] en dehors de la situation cible<sup>1</sup>... », en l'illustrant avec la fameuse anecdote du bain d'Archimède.

Lors d'un entretien en 1994, Sigmar Polke avouait : « La photographie ? Elle me tient lieu de journal de bord. J'enregistre ainsi la chronique que je n'écris pas. Je l'emploie à la façon d'un carnet à dessins, dans lequel je peux m'approvisionner plus tard, prendre des images et des idées que j'introduis dans des tableaux<sup>2</sup>. » Cette déclaration correspond presque mot par mot à celle faite par Olivier Soulerin en 2010 : « Je ne suis pas photographe : la photographie est un moyen, l'appareil est un outil, le cliché un support de mémoire visuelle. Je prends des notes, comme des croquis que l'on emprunte sur le vif<sup>3</sup>. »

Ces réflexions pourraient fournir une explication sur la genèse du travail photographique du jeune Edward Ruscha. Tous ceux qui connaissent les peintures de Ruscha s'accorderont à reconnaître l'importance que prennent ses photographies dans l'ensemble de son œuvre. Car Edward Ruscha est d'abord considéré comme un peintre et seulement après, non pas comme photographe mais comme quelqu'un qui se sert de la photographie.

En 1961, Ruscha part en voyage en Europe avec sa mère et son frère. De ce voyage « touristique » et sur plus de 450 photos, on ne retrouve que très rarement les clichés qui correspondent aux voyages de ce type. À Madrid, il photographie une bouche d'égout, à Amsterdam, Vienne et Bruxelles, des vitrines de magasins, à Paris, la typographie Art nouveau d'une sortie de métro d'Hector Guimard, à Venise, de vues aériennes depuis

---

1. TIJUS Charles et BREZILLON Patrick. « La pensée inventive comme contrefactuel », dans *Eurêka, le moment de l'invention. Un dialogue entre art et science*, sous la direction d'Ivan Toulouse et Daniel Danetis, L'Harmattan, Paris, 2008.

2. POLKE Sigmar, « Les visions d'un Alchimiste », entretien avec Philippe Dagen, *Le Monde*, 15 août 1994, dans *Le photographique chez Sigmar Polke*, DOMINO Xavier, Le point du jour éditeur. 2007.

3. SOULERIN Olivier, « Un point d'ancrage, une articulation », dans *Les autres œuvres*, MOLINA Miguel Angel, Montreuil, Éditions du provisoire, 2010, p. 96.

l'avion, un peu partout, des calandres de vieilles voitures européennes et des publicités. Pourquoi ces images ?

Sur la relation entre ses photographies et l'ambition de peindre, Ruscha a répondu lors d'entretiens à la question. « J'ai commencé à prendre des photos quand j'étais à l'école, mais sans intention sérieuse. Jamais l'idée de pouvoir capturer ce qui est ici et maintenant, comme une réalité immédiate susceptible d'être ensuite évaluée et intégrée à une peinture<sup>1</sup>. » Comme si la photographie était pour lui un moyen ou un médiateur dans le processus conceptuel présidant à sa pratique de peintre. Le fait est que de retour de ce voyage, sa pratique de la photographie va prendre des allures de cahier de notes.

Mon ami, le peintre catalan Miquel Mont, dans un texte plein d'intelligence sur ses rapports à la photographie, parle, pour lui, d'un « usage sous le signe générique du *disegno* italien, comme tout ce qui concourt à rendre visible un projet, une forme, à construire une pensée<sup>2</sup> ».

Si l'on accepte l'idée que la notation photographique fait partie du processus de création au même titre que les dessins, les photographies faites par le peintre occupent encore une place peu visible dans cette reconnaissance.

La photographie de notation prend dans l'œuvre de Miquel Mont la forme d'albums photo. Des tirages lambda collés sur des feuilles dans des cahiers à spirale nous amènent sur la piste d'un usage quelque part familial de la photographie. Ces albums sont souvent thématiques, comme celui dédié aux halls d'entrée des bâtiments de la bourgeoisie barcelonaise des années 1970. « Les carnets – comme il les appelle – sont des ensembles de photographies de petit format associés sous la forme d'un album. Numérotés et datés, ils explorent souvent les situations trouvées dans le réel avec une approche plastique. Les relations d'espace, couleur et forme qui apparaissent en feuilletant l'album sont quelquefois mises en rapport avec un texte, un titre<sup>3</sup>. »

Gilliam Gelzer, de son côté, va tirer ses photographies sur des formats pas plus grands qu'un A-4 et les encadrer sommairement pour les exposer non loin de ses peintures et de ses dessins. La relation qui se produit entre les uns et les autres au moment de l'exposition nous conduits à les percevoir comme un seul et unique travail.

Dans les deux exemples précédents, les images prennent corps à travers l'impression

---

1. RUSCHA Edward dans *Ed Ruscha, photographe*, ROWELL, Margit, Éditions du Jeu de Paume. Paris, 2006.

2. MONT Miquel, « Sous-exposé », dans *Les autres œuvres*, MOLINA, Miguel-Angel, Montreuil, Éditions du provisoire, 2010, p. 83.

3. MONT Miquel, *op. cit.*

sur papier. Cette présence réelle de l'image est, de nos jours, d'autant plus notable que l'existence de notre banc d'images a lieu dans l'espace immatériel de nos disques durs.

Les notes photographiques ou prises de vue – comme il les nomme – d'Olivier Soulerin se produisent dans une évocation de cette existence immatérielle. Dans l'exposition *Les autres œuvres*<sup>1</sup>, il présentait un diaporama en boucle à partir d'un dispositif de projection très élaboré... une sorte de mobilier comportant le socle du projecteur, très bas sur le sol, ainsi qu'un meuble d'angle fait sur mesure et un tabouret. Les images d'Olivier défilent en fondu enchaîné sans laisser de traces. Pour Soulerin, la consistance immatérielle de ses photographies tient à leur statut de non-œuvre. Ici, l'œuvre est le dispositif. Ces photographies étaient prises avec son petit appareil de poche : « un compact numérique de qualité basique », comme il le dit lui-même. « Une fois recadrées et retouchées pour certaines, les prises de vue sont triées et stockées sur le disque dur. Elles existent comme base de données, dans la mémoire vive de l'atelier... Je ne produis pas de tirage qui en figerait l'essence dans un objet photographique fini. Je leur préfère une instabilité tangible plus en adéquation avec les sujets qu'elles montrent<sup>2</sup>. »

La position d'Olivier Soulerin souligne le caractère immatériel des nouvelles images numériques. Leur activation se produit au moment où l'image apparaît pour disparaître aussitôt. Il est très clair sur son choix à ce sujet : « Depuis peu, je réalise des diaporamas par projection vidéo. Ce dispositif est intéressant parce qu'il préserve le caractère immatériel des prises de vues, parce qu'il n'est pas immuable dans sa configuration et peut être rejoué différemment à chaque occasion. Sur l'écran, les prises de vue défilent, prennent la mesure de l'espace dans lequel elles s'inscrivent. Les images passent ; et demeurent passagères<sup>3</sup>. »

Cette dernière phrase d'Olivier résonne en moi de façon particulière car bien que le nouveau régime des images passe par l'écran, il subsiste, je dirais, un besoin de rendre l'image charnelle. Chez Olivier, ce besoin se manifeste par la réalisation de ses « carnets » *faits-maison d'éditions*, qu'il présente lors des expositions dans les espaces dédiés à la documentation. Dans ces carnets, les images se suivent en créant avec des espaces blancs, une rime dans la lecture... Peut-être s'agit-il de cela lorsqu'il parle d'instabilité tangible, comme d'une double qualité de ses photographies divisées entre leur corporéité ou leur absence de corps et qui seraient tantôt œuvre, tantôt document.

---

1. *Les autres œuvres*. Exposition commissariée par Miguel Angel Molina. Avec Daniel Buren, Christophe Cumin, Guillaume Millet, MAM, Miquel Mont, Georges Rousse, Olivier Soulerin, Heidi Wood, Zevs. Galerie Villa des Tourelles. Nanterre, 2010.

2. SOULERIN Olivier, *op. cit.*

3. SOULERIN Olivier, *op. cit.*

Reste à signaler l'utilisation de l'appareil photo à des fins de notation qui produit un corpus d'images de qualité variable mais toujours induite par des rencontres avec le réel dans des situations qui rappellent de près ou de loin des problématiques évoquées à l'atelier. La production d'images comme des notes illustre un état d'alerte permanent qui se conjugue avec l'activité proprement artistique du peintre. Le plus souvent loin des expositions, ces images photographiques sont la partie non visible de l'iceberg de la pensée créative.

# Conclusion

## VOIR ET SAVOIR

*Donnons-en une formule extrême, sinon exaspérée : savoir sans voir et voir sans savoir. Une perte dans tous les cas. Celui qui choisit de savoir seulement aura gagné, bien sûr, l'unité de la synthèse et l'évidence de la simple raison ; mais il perdra le réel de l'objet, dans la clôture symbolique du discours qui réinvente l'objet à sa propre image, ou plutôt à sa propre représentation. Celui au contraire, qui désire voir ou plutôt regarder perdra l'unité d'un monde clos pour se retrouver dans l'ouverture inconfortable d'un univers désormais flottant, livré à tous les vents du sens...*

GEORGES DIDI-HUBERMAN<sup>1</sup>

J'arrive à la fin de mon discours avec l'étrange sensation d'avoir oublié des choses. J'ai consciemment mis de côté certains chapitres entamés concernant la création de visuels d'œuvres qui n'existent pas<sup>2</sup>, car même si elle est passionnante, cette piste m'aurait dévié de mon propos. J'aurais également aimé parler du travail photographique de peintres comme James Hyde, Gilgjan Gelzer et tant d'autres et consacrer un chapitre aux expériences pédagogiques que j'ai pu mener avec des étudiants sur la pratique photographique d'atelier. Mais je me rends compte que l'on pourrait poursuivre à l'infini des raisonnements dans un discours interminable sans qu'il soit pour autant plus pertinent.

Non loin de ce sentiment, il existe une zone d'ombre pleine de questions dont on ne distingue que vaguement les contours. Cette zone correspond probablement à l'avenir. Car j'ai parlé d'un côté de ma propre expérience en tant que peintre et, de l'autre, de l'enquête que j'ai menée sur ce que j'ai vu, lu ou entendu. J'ai essayé de tisser de liens entre les différentes informations que j'ai récoltées avec des raisonnements qui parfois, à mon plus grand étonnement, me portaient plus loin que prévu.

---

1. DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Éditions de Minuit, 1990, p. 174.

2. Les cas Hubert Renard mais aussi les projets de la Galerie Chez Robert.

Je n'ai pas tellement l'habitude de dissenter par écrit. Je suis peintre, et la logique linéaire du discours analytique est un effort que je m'emploie à accomplir avec le handicap de le faire dans une langue qui n'est pas la mienne. J'ai accompagné ces réflexions d'un travail plastique qui est en réalité mon travail; j'ai produit une exposition collective avec des artistes de grande qualité et édité un catalogue avec ses textes originaux. Tout cela me semble intéressant, mais il reste pour moi le besoin de continuer à travailler dans le domaine du concret qui est la création plastique.

L'exposition qu'Ivan Toulouse et moi-même avons organisée en 2010 avait comme titre *Théories de la pratique*. Dans le texte de présentation, nous disions que « toute création véritable surgit avant qu'on puisse l'expliquer, sans quoi elle ne serait que la reproduction de quelque chose qui existe déjà. Cependant, l'artiste questionne son travail, cherchant à le comprendre, et il trouve des mots pour en rendre compte, en temps réel, sur le mode d'une *conversation*, au premier sens du mot, c'est-à-dire dans un face-à-face où il "se tourne vers" son œuvre en gestation, vers lui-même et vers l'autre<sup>1</sup> ».

Mon travail de thèse était, comme cela, une « théorie de la pratique ». Je regarde maintenant en arrière et je vois que *Photographier la peinture* est pour le peintre une activité pleine de rebondissements. Prendre en photo la peinture en tant qu'œuvre picturale comme photographier des objets ou des phénomènes qui rappellent par analogie la peinture sont des activités qui ont pour origine une seule et même préoccupation : voir et savoir, le rêve d'être acteur et spectateur à la fois.

Montreuil, septembre 2012.

---

1. TOULOUSE Ivan et MOLINA Miguel Angel, *Théories de la pratique*, plaquette de l'exposition présentée à la Galerie Art et Essai en juin 2010, avec les œuvres de Samuel Aligand, Christian Barani, Léo Delarue, Patrick Hébrard et Gwen Rouvillois.

## BIOGRAPHIES

**Pierre Baumann** est artiste, maître de conférences à l'université de Bordeaux 3, docteur en arts plastiques et sciences de l'art, membre du LESA (Laboratoire d'étude en sciences de l'art) de l'université de Provence et membre du comité de rédaction de la revue *La Pensée de Midi* (Actes Sud). Son travail artistique interroge la relation de la sculpture à ses images colportées. Il est titulaire à l'université de Provence dans le département des Arts plastiques. Il a notamment publié en 2008 *Brancusi et Duchamp, les hommes-plans, sur l'inframince et les Colonnes sans fin* (PUP) et *L'Indolence de l'obscurité* (Appendices).

<http://pierrebaumann.com>

**Christophe Cuzin** se définit lui-même comme artiste peintre «en bâtiment». Il est professeur à l'ENSAPC (École nationale supérieure d'art de Paris-Cergy). Il a participé à nombreuses expositions en France comme à l'étranger, parmi lesquelles celles de l'Institut français de Cologne en 2003, l'École des Beaux-Arts du Mans en 2004, le Crédac à Ivry-sur-Seine en 2004, *La force de l'art* au Grand Palais à Paris en 2006. Il est représenté à Paris et à Zurich par la Galerie Bernard Jordan.

<http://cuzin.canalblog.com/>

**Guillaume Millet** est artiste peintre et enseignant en classe préparatoire aux écoles supérieures d'art à l'École municipale des Beaux-Arts de Gennevilliers. Il a effectué des nombreuses résidences et des expositions, parmi lesquelles, la résidence à l'Espace de l'Art Concret en 2011 à Mouans-Sartoux et les expositions *My eyes keep me in trouble* à La Station de Nice en 2010 et *extra dry* à l'appartement/Galerie Interface de Dijon en 2005. Il est représenté par la Galerie Bernard Jordan à Paris et la Galerie Nathalie Clouard à Rennes.

<http://www.galerie-nathalie-clouard.com/artiste-43-guillaume-millet.php>

**Miquel Mont**, artiste peintre est aussi professeur à l'ESBAT (École supérieure de Beaux-Arts de Tours). Il a participé à de nombreuses expositions collectives comme *Voir en peinture* au Plateau à Paris en 2003, *Afinidades electivas* – dont il fut aussi le commissaire – au Centre d'Art la Panera en Lleida, Espagne, en 2008, *Opera Serial Serial Aspects In Contemporary Art*, Galerie Nikolaus Ruzicka à Salzburg ou *Choses Incorporelles* au musée des Beaux-Arts de Libourne en 2011. Miquel Mont est représenté par la Galerie Aline Vidal à Paris, la Galeria Distrito 4 à Madrid et la Galeria Trinta à Saint-Jacques-de-Compostelle.

<http://www.alinevidal.com/>

**Olivier Soulerin** est artiste peintre et a participé à des prestigieuses expositions de groupe comme celle de la Galerie RLBO à Marseille organisée par «Le Bureau», à la Virgie à Nîmes en

2005, à « Béton Salon » à Paris, à l'Art dans les Chapelles en 2011. Individuellement, il a réalisé l'exposition *de part en bout/de bout en part* à la Galerie Carlos Cardenas de Paris en 2007. Il fut le lauréat du prix « Novembre à Vitry » en 2010.

<http://olivier.soulerin.net/>

**Heidi Wood** est d'origine australienne. Elle travaille la peinture et la photographie et a réalisé de nombreuses expositions en France et à l'étranger, parmi lesquelles *3 et 3 font... au* Centre photographique d'Île-de-France à Pontault-Combault en 2005, *Pièces à vivre* au FRAC Poitou-Charentes à Angoulême en 2008, *Musées du monde* à l'Artothèque de Caen en 2011. Heidi Wood a réalisé également une résidence au Street Art Center de Los Angeles en 2004 et à l'Abbaye Saint-André avec le Centre d'art contemporain Meymac, en 2009. Heidi Wood est représentée par la Galerie Anne Barrault à Paris.

<http://heidiwood.net/>

**Zeus** est le pseudonyme de Christophe Aguirre Schwarz. [Artiste urbain contemporain](#) français, il est connu depuis les années 1990 pour ses diverses œuvres de [Street art](#). Il rentre dans le monde de l'art lors de l'exposition *Street Art* à la Galerie Agnès b. en 2001. Il participe en 2004 à la *Biennale Art Grandeur Nature* avec Synesthésie à Paris, à *Intersection des arts*, Chapelle de la Salpêtrière à Paris en 2006 et en 2009, il expose à l'entrée du Palais de Tokyo *Euro Liquidated*. Il est représenté à Paris par la Galerie Patricia Dorfmann.

<http://www.patriciadorfmann.com/>

## BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris, Payot & Rivages, 2007.
- AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, Hoëbeke, France, 1998.
- ARDENNE Paul, *Art, L'âge contemporain*, Paris, Éditions du regard, 2003.
- ASTOLFI, Jean-Pierre, *L'erreur, un outil pour enseigner*, ESF éditeur, 2009.
- AUGÉ Marc, *L'impossible voyage, le tourisme et ses images*, Paris, Rivages poche, 1997.
- BACON Francis, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1996.
- BAILLY Jean-Christophe, *L'apostrophe muette – Essai sur les portraits du Fayoum*, Malakoff, Hazan, 2012.
- BAJAC Quentin, *Après la photographie? De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2010.
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1980.
- BAUDELAIRE Charles, *Baudelaire critique d'art*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1992.
- BENJAMIN Walter, *Sur l'art et la photographie*, Ligugé-Poitiers, Éditions Carré, 1997.
- BOIS Yve-Alain et KRAUSS Rosalind, *L'informe, mode d'emploi*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1996.
- BOURDIEU Pierre, *Un art moyen*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.
- BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.
- BOURRIAUD Nicolas, *Formes de vie, L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999.
- BOURRIAUD Nicolas, *Playlist. Le collectivisme artistique et la production de parcours*, catalogue de l'exposition, Paris, Palais de Tokyo, 2004.
- BOURRIAUD Nicolas, *Qu'est-ce que l'art aujourd'hui?* Paris, *Beaux-Arts magazine*, Numéro spécial, 1999.
- BOVIER Lionel, «De la théorie de la surcharge à l'œuvre comme décor», dans *John Armleder*, Paris, Flammarion, 2005.
- BREA José Luis, *Las auras frías*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1991.
- BRIAND-PICARD Claude, CUZIN Christophe, PERROT Antoine, *Peindre?* Paris, Positions Galerie B. Jordan M. Devarrieux, 1996.
- BUREN Daniel, *Au fait, Photos-souvenirs 1965-1988*, Villeurbanne, Art édition, 1988.

- D'ASTIER Martine, *Jacques Henri Lartigue. Une vie sans ombre*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes, 2009.
- DA VINCI Leonardo, *Cuaderno de notas*, Madrid, Editorial Busma, 1982.
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- De MÉREDIEU Florence, *Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas culture, 1994.
- DELEUZE Gilles, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- DEOTTE Jean-Louis HUYGHE Pierre-Damien, *Le jeu de l'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Éditions de Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2010.
- DUBUFFET Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973.
- DUCHAMP Marcel, *Duchamp du Signe*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1994.
- DUHEM Ludovic, «Le milieu technique de l'art» dans *Technique et création*, sous la direction d'Ivan Toulouse, Paris, L'Harmattan, 2012.
- ECO Humberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Editorial Lumen, 1984.
- FLUSSER Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Belval, Éditions Circé, 2004.
- FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, 2004.
- Fontcuberta Joan, *El beso de judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1997.
- FOUCAULT Michel, *Le jeu de Michel Foucault*, in *Dits et Écrits*, t. II., Paris, Gallimard, 1994.
- FRANCASTEL Pierre, *La réalité figurative*, Paris, Denoël, 1965.
- FRAZER, James George. *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid, Fondo de cultura económica, 1991.
- FRÉCHURET Maurice, *Adrian Schiess*, Clermont-Ferrand, Un, Deux... Quatre Éditions, 2009.
- GOUDINOUX Véronique et WEEMANS Michel, *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La lettre volée, 2001.
- GUELTON Bernard, *L'exposition, interprétation et réinterprétation*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- HARRISON Charles et WOOD Paul, *Art en Théorie 1900-1990*, Malakoff, Hazan, 1997.
- HUITOREL Jean-Marc, *Les règles du jeu, le peintre et la contrainte*, Alençon, Frac Basse-Normandie, 1999.
- GRASSER Olivier, *De singuliers débordements*, catalogue de l'exposition, Amiens, Maison de la Culture d'Amiens, 2002.
- JOLY Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Malakoff, Nathan, 1993.
- JUDD Donald, *Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong éditeur, 1991.
- KRAUSS Rosalind, *El inconsciente óptico*, Madrid, Editorial Tecnos, 1997.
- KRAUSS Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Forma, 1996.

- KRAUSS Rosalind, *Lo fotogràfic. Por una teoria de los desplazamientos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.
- LAVAUD Laurent, *L'image*, Paris, Flammarion, 1999.
- LAVRADOR Judicaël, « Peinture environnementale. Les artistes s'étalent », *Beaux-Arts magazine* n° 231, 2003.
- LEGUILLON Pierre, « Oublier l'exposition », *art press*, 2000.
- MALRAUX André, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1965.
- MARCADÉ Bernard, « L'in situ comme lieu commun », *art press* n° 137, 1989.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, Folio, 1964.
- MIRZOEFF Nicholas, *Una introduccion a la cultura visual*, Barcelona, Paidós Arte y Educació, 2003.
- MONDZAIN Marie-José, *Homo Spectator*, Paris, Bayard, 2007.
- MONDZAIN Marie-José, *Le commerce des regards*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- MILLET Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1987.
- MOINEAU Jean-Claude, *L'art dans l'indifférence de l'art*, Paris, PPT éditions, 2001.
- MOISDON Stéphanie, *John Armleder*, Paris, Flammarion, 2005.
- NANCY Jean-Luc, *Noli me tangere*, Paris, Bayard Éditions, 2003.
- ORTEGA Y GASSET José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- ORTEGA Y GASSET José, *Ensayos filosóficos. Biología y Pedagogía*, vol 2, Madrid, Revista de Occidente, 1962.
- PANOFKY Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets Editores, 1983.
- PARSY Paul-Hervé, *Art Minimal*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1992.
- PENDERS Anne-Françoise, *Brancusi, la photographie ou l'atelier comme « groupe mobile »*, Bruxelles, La lettre volée, 1995.
- PERRET Catherine, *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La différence, 1990.
- PEREGO, Elvire, *Je ne suis pas photographe*, Arles, Actes Sud, Photo Poche n° 100, 2008.
- PIAGET Jean et INHELDER Bärbel, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Paris, PUF, 1947.
- POINSOT Jean Marc, *L'in situ et la circonstance de sa mise en vue*, Paris, Cahiers du MNAM, n° 27, 1989.
- RAILLARD Georges, *Ceci est la couleur de mes rêves*, Paris Éditions du Seuil, 1977.
- RICARDOU Jean, *Problèmes du nouveau romain*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- RANCIERE Jacques, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003.
- RIEGL Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques*, Paris, Klincksieck, 1978.
- RICHTER Gerhard, *Textes*, Dijon, Les presses du réel, 1995.
- RIOUT Denys, *Qu'est ce que l'art moderne? Le Livre de Poche Essai*, 2000.
- ROUILLÉ André, *La photographie*, Gallimard, 2005.
- ROTHKO Marck, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Paris, Flammarion, 2005.

- ROWELL Margit, *Ed Ruscha, photographe*, Éditions du Jeu de Paume, Paris, 2006.
- SANS Jérôme, *Au sujet de...* Entretien avec Daniel Buren, Paris, Flammarion, 1998.
- SONTAG Susan, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2000.
- SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Nathan, 1998.
- STOCKHOLDER Jessica, *Coating*, Éditions Incertain sens, Rennes 2009.
- TAILLANDIER Yvon, dans *Joan Miró. Écrits et entretiens*, présentés par Margit Rowell, Paris, Daniel Lelong Éditeur, 1995.
- TIO BELLIDO Ramon, *L'art et les expositions en Espagne pendant le Franquisme*, Paris, Isthme Éditions, 2005.
- TRÉMEAU Tristan, « Penser en peinture » dans *Miquel Mont*, Roma Publications, 2004.
- TOULOUSE Ivan, *Technique et création*, plusieurs auteurs, Paris, L'Harmattan, 2012.
- VALÉRY Paul, *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1998.
- VILA-MATAS Enrique, *Historia abreviada de la literatura portatil*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- VILA-MATAS Enrique, *Barthelby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Éditions Galilée, 1989.
- VIRILIO Paul, *La machine de Vision*, Paris, éd. Galilée, 1988.
- WOLF Laurent, *Vie et mort du tableau. 1 Genèse d'une disparition*, Paris, Klincksieck, 2004.

#### CATALOGUES ET AUTRES PUBLICATIONS

- 1960 *Les Nouveaux Réalistes*, Paris, Paris-Musées, 1986.
- Les autres œuvres*, Montreuil, Éditions du provisoire, 2010.
- Vitamine P, nouvelles perspectives en peinture*, Paris, Phaidon, 2004.
- Les formes du délai*, catalogue de l'exposition. Marie Cozette, Keren Detton, Julie Pellegrin. Bourges, La Box, 2007.
- Georges Rousse*, Entretien de Philippe Piquet. Livre publié à l'occasion de l'exposition Georges Rousse au musée de Châteauroux, Nantes, Éditions Joca Seria, 2003.
- Maintenant*, catalogue de l'exposition, Arles, Les Rencontres, 2011.
- L'empathie des parties*, Plusieurs auteurs. Une exposition de Miquel Mont, Gloria Picazo et Noëlle Tissier. Catalogue de l'exposition, La panera de Lleida et le CRAC de Sète, 2009.
- GODEFROY Cécile, *Métamorphoses en peinture*, catalogue de l'exposition *Novembre à Vitry*, 2004.
- POIRIER Matthieu, *L'image mise à nu par ses transferts, Même...* Catalogue de l'exposition « Flash », 2007.

#### PAGES WEB

[www.slash.fr/articles/entretien-john-armleder](http://www.slash.fr/articles/entretien-john-armleder)  
[www.interface.art.pagesperso-orange.fr](http://www.interface.art.pagesperso-orange.fr)  
[www.service-public.fr](http://www.service-public.fr)  
<http://culturevisuelle.org/icones/447>  
[www.centremiro.com/pdf/GomisIMiro\\_cas.pdf](http://www.centremiro.com/pdf/GomisIMiro_cas.pdf)  
<http://art-flux.univ-paris1.fr/spip.php>  
<http://www.secuartsgraphiquesetplastiques.org/>  
<http://revues.unilim.fr>  
<http://www.pierrebaumann.com>  
<http://www.m190.fr/index.php?/artistes/heidi-wood/>  
<http://culturevisuelle.org>  
[www.paris-art.com/](http://www.paris-art.com/)  
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Principe\\_du\\_tiers\\_exclu](http://fr.wikipedia.org/wiki/Principe_du_tiers_exclu)  
[http://www.mamco.ch/artistes\\_fichiers/L/leguillon.html](http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/L/leguillon.html)

## PHOTOGRAPHIER LA PEINTURE

### De la photographie document de l'œuvre à la photographie de notation.

Les taches de couleur au sol ont toujours existé dans l'atelier. Je ne sais comment, subitement, un jour, je les ai vues, non pas comme une saleté «pittoresque», mais comme de la peinture, une peinture sur le sol, des prolongations du tableau en dehors de ses limites. J'ai photographié ces taches de peinture comme d'autres phénomènes périphériques au tableau. La pratique photographique à l'atelier a généré des documents qui incarnaient un regard sur la peinture en train de se faire. Je pense aujourd'hui que cette activité photographique a largement contribué à une prise de conscience de mon travail en peinture et de ce qu'il est devenu par la suite. L'enregistrement photographique des œuvres fait partie de ce que l'on pourrait appeler la production de documents pour l'archive. Ces images sont destinées à la préservation d'une mémoire, à la création de dossiers ou bien à l'illustration de sites Internet ou de publications.

J'ai constaté chez d'autres peintres de ma génération, que le passage au numérique a non seulement développé le travail de postproduction directement lié à l'enregistrement des œuvres -le plus souvent assumé par l'artiste lui-même-, mais qu'il a aussi facilité une activité photographique parallèle que certains artistes assimilent à de la notation ou du croquis. Photographier son propre travail implique de donner à voir, en même temps que les œuvres, le regard que nous portons sur elles. Mais la plupart du temps, ces images sont des documents. Le devenir-œuvre de l'archive tient à une opération par laquelle, d'après Olivier Corpet, l'archive évite à l'œuvre de se renfermer sur elle-même, de se dégrader, voire de se perdre: l'archive peut alors lui sauver la mise, la remettre en mouvement.

## PHOTOGRAPHING PAINTING

### From photography documenting artworks to photography as note.

Stains of color on the floor have always existed in the studio. I do not know how, suddenly, one day, I saw them, not as "picturesque" mess but as painting; a painting on the floor; extensions of the painting beyond its edges. I photographed these paint stains like other phenomena peripheral to the painting. Photographic practice in the studio generated documents that incarnated a way of looking at the painting being made. Today, I think that this photographic activity greatly contributed to an emerging awareness of my work in painting and what it became thereafter. Recording artworks in photographs is part of what we could call the production of documents for archives. These images are destined to preserve a memory, create files or illustrate websites or publications.

I have observed among other painters of my generation that the change to digital not only developed post-production work directly linked to recording artworks – most often done by the artist him/herself – but also facilitated a parallel photographic activity that certain artists see as similar to note taking or sketching. Photographing one's own work involves showing both the artwork and the way we look at it. But most often, these images are documents. The archival image becomes artwork in an operation by which, according to Olivier Corpet, the archive prevents the artwork closing in on itself, from degrading itself, or even becoming lost: the archive can thus save it and put it back in motion.