

De la peinture, des parties honteuses et de la honte en général

(À propos du débat sur l'art contemporain)*

Expositions de Bonnard, Matisse, Léger, Picasso, Bacon, Dalí, Miró. Ils y viennent en foule sans pourtant être sûrs d'aimer ça.

Ils viennent pour se faire une *idée personnelle* comme on dit. Ce qui désespère la critique la plus sophistiquée, c'est de constater que jamais un texte, aussi élogieux soit-il, jamais un dossier de presse, aussi bien ficelé soit-il, n'arrivent à de pareils résultats. C'est désespérant dans une certaine perspective pédagogique et hygiéniste, mais c'est ainsi, le public ne se déplace vraiment qu'au travers des balbutiements du bouche à oreille : « Je peux pas te dire, c'est très difficile, mais va voir, c'est super... », etc. Mal dit! Cause de honte et d'ignominie, cette excitation pour une honteuse flamme venue de l'en-dessous, venue du temps des cavernes, continue à brûler. Elle n'est qu'une fiction, quelque chose qui ne sert à rien, sinon, de tableau en tableau, à ouvrir une géographie vivante de débris qui tiennent ensemble et qui permettent de toucher la honte même du plaisir. Tu peux travailler ton *look* avant de partir pour le bureau, tu peux faire semblant d'oublier ta nuit dressée en gros plan sur ta peau, sur tes yeux, sur ta bouche, mais que ce soit sur photo ou sur écran, aussi *hard* ou *porno* soit-elle, jamais l'image ne donnera à toucher cette *ressemblance* qui fait battre, à ma grande honte, le plaisir devant la peinture.

* Texte inédit (1997).

La peinture que je regarde est un découpage-montage de parties multiples assemblées dans un collage vivant, qui opère à l'intérieur de l'épaisseur infra-mince du plan avec la souplesse d'une peau *contacteuse*. J'ai honte de le dire, mais c'est beau parce que c'est excitant. C'est excitant, l'interpellation aveuglante, c'est beau, l'intensité du saisissement, quand le système nerveux enregistre le processus qui raboute et fait tenir ensemble, dans la jubilation, cette constellation de tessons marqués au sceau de l'empreinte sexuelle. C'est excitant! C'est bien ça qui coince chez les conformismes de droite ou de gauche, c'est cette sensualité de la peinture qui exaspère tous les poujadismes. L'insupportable, c'est ce qui rabat l'une sur l'autre, dans une perméabilité vivante, les oppositions de la doxa freudienne sur la beauté. Je suis saisi de honte lorsque, devant la couleur, je distingue le porte-empreintes, immédiatement marqué par la commotion devant la découverte d'une trace de partie honteuse que je désigne comme beauté. Oui, la compagnie de ce corps, c'est ce qui est ma joie; de ce déshonneur, je suis membre.

Surtout au commencement, ne cherchons pas la grille tissante de rationalité, mais le point focal d'irruption que Francis Bacon appelle « diagramme ». C'est un « retard », comme le nomme encore Marcel Duchamp, une interruption qui retarde d'un cran la saisie mais qui donne à éprouver une saveur, un parfum d'amour passé par là comme dans un rêve. Démonstration irréfutable, trace indicielle du passage d'une présence réelle, à condition que l'objet plastique produise dans le corps du regardeur un saut d'arrêt. Il faut que ça mouille d'une infiltration envahissante et humide et, en même temps, éclairante comme l'éclair.

Contre les folies constructivistes, je dis avec Henri Michaux : « Je vous ferai une architecture de loques, moi ». La peinture qui m'importe véritablement, c'est celle qui tient au tableau, celle qui expose des données plastiques permettant de s'arracher à la rhétorique obscène des nostalgies. Le paradoxe de la peinture, c'est la dureté minérale des couleurs quand, sous certaines conditions, elles arrosent la poussière pigmenteuse d'une discontinuité scintillante d'autant plus précieuse, d'autant plus joyeuse qu'elle rééclaire l'ossuaire des débris entassés dans la grisaille des jours.

No pasarán

Nos douaniers du patrimoine, membres du front uni de défense de l'art contemporain, ne sont pas du genre à reculer devant des pratiques ignominieuses, pas blâmables selon eux si elles sont utiles. C'est comme dans le vieux débat stalinien sur la fin et les moyens, un peu de honte est nécessaire quand il s'agit de servir.

Alors qu'on se congratule un peu partout entre gens *bien* sur la scène française de l'art contemporain, dans les journaux du soir et du matin, alors que l'on colloque à l'École des beaux-arts avec la Délégation aux arts plastiques, *Art Press* joue sur le rouge, le noir et le blanc d'une couverture pour tenter des effets de terreur¹. Travail graphique de la lettre surdimensionnée en gothiques terrifiantes, flammèches rouges sur fond noir, emprunts graphiques aux affiches nazies, tout désigne « l'extrême droite ». C'est pour la bonne cause!...

Sur la ligne d'en dessous, sobrement ronde et moderniste et ici sous-dimensionnée, en lettres blanches sur fond oblique de drapeau noir s'inscrit la suite du titre, « attaque l'art contemporain ». En bas de casse et tout en bas, la traduction « *The Extreme Right Attacks Contemporary Art* », avec, comme il convient en anglais, la première lettre de chaque mot en majuscules, installant ainsi la trace, dans la communication journalistique, de l'impossibilité d'oublier « la voix de son maître ». Derrière cette apparence de débat intervient, encore et toujours, l'emprise du publicitaire dans la lutte politique.

Nous n'en sommes plus à l'exposition de peintures, de sculptures, ou de quelconques objets somptuaires de spéculation, mais à l'exposition du seul discours pédagogique. C'est l'académisme d'aujourd'hui, l'esthétiquement correct. Je sens monter un froid glacé, dans ce climat de guerre civile, pris entre la montée de l'intégrisme des militants institutionnels du Parti de l'art contemporain, et leurs faire-valoir du camp d'en face, les moinillons du beau métier classique.

1. Voir *Art Press*, n° 223, avril 1997. Intitulé « L'extrême droite attaque l'art contemporain », ce numéro est principalement consacré à une réponse virulente à un numéro spécial publié en novembre 1996 par la revue *Krisis*.

Dans les années 1930 aussi, il fallait choisir son camp entre la peste et le choléra, dans une partie qui se jouait aux extrêmes des plateaux d'exposition. Aujourd'hui, il faudrait abandonner dans la grande soupe de la communication la violence de la rencontre avec le tableau. Et pour tenter de m'arracher à ce face-à-face de commissaires, je me propose d'évoquer l'anatomie fastueuse d'un travail de peinture où le plan du tableau induit l'expérience d'un branle, violent si nécessaire, pour faire retour sur nos petites sensations mal raboutées.

Car, derrière une apparence de débat, c'est à une pratique consommée de l'immobilisme que nous convient des gens gouvernés davantage par la défense et l'illustration de leurs propres intérêts que par une volonté de dévoilement. Il est à noter qu'il est toujours question d'art, jamais de la peinture ou du tableau, ou bien lorsqu'il est évoqué, c'est de façon négative, restrictive : c'est un peintre *mais* il fait des installations, c'est un peintre *mais* il utilise les nouvelles technologies... J'ai honte de mes tentations de réserve, de mes à-quoi-bon, puisque un peu partout des tableaux dressent des barricades. « La mort de la peinture » (Hegel), le tableau de chevalet qu'il faudrait remiser aux poubelles de l'histoire en tant qu'objet symbolique, somptuaire, « nœud papillon » ou « dessus de canapé » (Joseph Kosuth), voilà la perspective qui autorise aujourd'hui la création d'événements communiels, d'expositions envisagées comme de grands-messes spontanées, dans le genre prestation de disc-jockey pour un espace éphémère. On ne dira jamais assez la haine des responsables français du dispositif de l'art contemporain contre le tableau. Si l'art conceptuel fut mis au poste de commande, c'est qu'il s'autorisait d'une perspective wittgensteinienne : « l'éthique et l'esthétique sont une même chose ». Mais, partout en France, l'art conceptuel est entré dans le marché par l'intéressement des institutions à constituer un patrimoine. Les collectionneurs n'existant pas, l'objet éphémère exposant « des relations entre les relations » (Wittgenstein) fut acheté et stocké essentiellement par les institutions.

Dans les années 1980, comme nous savons, il y eut inflation. Tout était art, art de la table, art de la mode, même les *tags* étaient

exposés au Musée national des monuments français. Et que se passe-t-il lorsqu'on donne au concert du disc-jockey, au défilé de mode, à la monstration à fonction pédagogique, le statut d'objets de conservation? Ces moments éphémères passent au rang d'œuvres significatives de l'art contemporain, à conserver, stocker et gérer dans une perspective patrimoniale. Essayons d'en imaginer le coût, puisque la politique de régulation et d'action artistique ne communique jamais sur la lourdeur des engagements.

Au moment d'un premier bilan de ses acquisitions décidé par Dominique Bozo, le Centre Georges-Pompidou s'est vidé tout entier pour donner à voir majestueusement l'exposition *Manifeste* (15 mai-15 juillet 1992), soit dix-sept ans de politique d'achat d'art contemporain. La matière fut abondante, tout semblait être là – j'évite l'énumération, emmerdante au possible. Mais au juste, qu'avez-vous vu? Que nous a-t-on présenté? Cherchez aujourd'hui un catalogue, une liste d'œuvres, un texte d'introduction... il n'y en a pas!... Est-ce que l'institution manquait de moyens? Ou bien a-t-elle eu une impossibilité, peut-être une crainte à faire retour sur le travail réellement effectué? Si la communication fut somptueuse, la réflexion, encore une fois, fut totalement absente.

Recouvrement de la honte

Par l'exposition, délivrer un message – poétique, philosophique ou politique –, pourquoi pas? Mais vouloir *montrer* soulève la nécessaire mise en place d'une administration de plus en plus lourde de la gestion du stock pour être à même de refaire circuler ensuite, dans l'espace effectif de l'art contemporain, les pièces appelées à témoigner.

Cependant, au fil des années, les contraintes budgétaires s'alourdissent, et c'est l'entrée dans la crise dans la mesure même où les frais de fonctionnement finissent par absorber la totalité de l'espace, au point que, les budgets d'achat s'amenuisant, il y a de moins en moins d'œuvres produites puisqu'il n'y a plus de moyens financiers pour les acheter. C'est là que commence la crise de l'art contemporain.

Dans les années 1960, alors que mes petits camarades de Supports/Surfaces entraînent dans une analyse déconstructiviste des composantes du tableau et que d'autres, le groupe BMPT, s'occupaient du degré zéro de la peinture dans une perspective plus révolutionnaire, j'ai choisi, moi, d'affirmer le tableau comme lieu d'expérimentation plastique des résistances. C'était à la fin des années 1960 et depuis, j'ai tenté de témoigner de ma présence et de ma confiance dans les irremplaçables vertus du tableau : figure, paysage, de toutes les façons, dessus-dessous, sans jamais cesser de questionner les conditions mêmes de l'échange. Durant cette période, le discours critique sur le retour à la peinture – peindre après le dernier tableau, etc. – fut toléré à la périphérie des décisions de politique culturelle, sait-on jamais!... mais la doxa, le chic absolu, c'était l'installation. Ce qui est alors en jeu, c'est l'opération d'escamotage du tableau. Il suffit de les regarder déambuler dans l'exposition. Observez donc le sentiment de bien-être des visiteurs et leur fusion avec l'amplitude de l'espace ; malgré le plein, c'est une célébration du vide, chaque boîte s'emboîte dans un continuum ouvert, un parcours. Tout est conçu pour être vu et pour laisser voir le regardeur dans sa promenade, espace ouvert sans recoin, éloge de la transparence sur fond de musique d'ambiance. Face à cette sarabande de l'inclusion dans l'espace, le tableau pose au contraire l'expérience irréductible du face-à-face avec un objet stable à même, ou non, d'*hystériser*, dans le corps de celui qui l'éprouve, l'expérience aveuglante d'un mouvement proprement pictural : c'est-à-dire quelque chose qui produit un battement entre ce que je vois et ce qui me regarde. Est-ce bien moi, installé là, dans le feuilletage du plan, est-ce moi qui hallucine ou est-ce que véritablement je l'ai vu ? Cette expérience tournoyante n'appartient pas à l'ordre de la maîtrise sereine, mais relève de quelque chose de plus trouble qui se passe dans l'entre-deux un peu honteux d'un rapport avec l'objet.

Dans cette situation, les corps se tendent dans l'échange avec la peinture. À l'inverse, j'ai souvent été frappé par cette expression flottante sur les visages, par cette démarche dédagée, par cette componction du visiteur *branché art contemporain*. Ici, rien évidemment ne renvoie à la honte, ce serait *has been* ; le présent

aujourd'hui permet de chevaucher de mieux en mieux l'imbriqué, le tapissé, la ressemblance contenant-contenu. Cette satisfaction, ce sentiment d'excellence, n'est pas sans rapport avec les bavardages avertis qui devaient s'échanger devant les nudités des tableaux pompiers dans les salons du XIX^e siècle. Plus que jamais, la gestion des espaces institutionnels d'exposition constitue une donnée majeure des pouvoirs culturels. Ils cherchent à mettre sur le marché des produits inédits capables d'innover des attentes inconscientes, l'offre alors étant l'inducteur même de la demande.

Mais les amateurs d'immersion fusionnelle avec l'espace branché sont prêts à tout, même à se faire enfler de la pédagogie à haute dose. C'est devenu le point de rencontre des rejetons bien-pensants des soixante-huitards. Il y a vingt ans de culpabilisation derrière le triomphe de ce pragmatisme, ils ont grandi dans les années 1970 et si, dans leurs choix, il reste un zeste de marginalité, c'est la bonne conscience d'avoir troqué l'exhibitionnisme couleur *baba-Godard-Warhol* contre la grisaille asexuée du genre Calvin Klein. Cette génération ivre de cocooning, lorsqu'elle quitte le bureau, ou la maison encombrée d'écrans et d'appareils de toutes sortes, abandonne les couleurs pastel pour des espaces plus *cyber*, une heureuse façon d'aller prendre l'air dans l'immensité vide d'une exposition toute de blancheur arachnéenne pure et sans tache, qui s'accommode éventuellement d'un peu de noir, voire d'un bleu métaphysique. Sans aucune honte, on peut y dépenser ce qui reste de temps libre après avoir fait son shopping. Il est surprenant à mes yeux d'observer ce phénomène dans la quasi-totalité des installations-expositions si caricaturalement branchées art contemporain. Prendre la forme d'un environnement dont le modèle est le musée est une mise en abyme, qu'il s'agisse du musée scientifique, du musée d'art et tradition populaire, du musée archéologique ou de tout autre. Il est impossible de croire que, dans ces images d'espace commun, connu et reconnu, il y ait une perspective de déclassement, que nous soyons en face d'un travail de transgression tant la mise en scène produit dans les corps une distanciation qui fait du ressouvenir une opération qui n'entraîne plus aucune trace de honte,

Notes de regard

plus aucune douleur. Cette limpidité douce, cette immersion dans l'espace d'exposition, donne le sentiment d'un retour au flux amniotique. C'est à l'intérieur de ce parcours balisé, canalisé, qu'on peut faire passer en douceur les vertus tranquillissantes d'une sorte de morphine, qui irriguerait l'objet transférentiel. Il faut d'ailleurs croire que les plus lucides parmi les artistes aujourd'hui ont une conscience critique de cet aspect des choses. Si, par exemple, Christian Boltanski refuse de participer à l'exposition *Face à l'Histoire*¹, au Centre Pompidou, c'est bien qu'elle risquait de la même façon de précipiter le public dans une neutralisation affective, par les jeux enfantins de vitrines de documents mises en tension avec un parcours balisé qui guide le public vers la sortie dans un ennui, déjà, de proto-légume anesthésié.

1. « Face à l'Histoire, 1933-1996 », Paris, Musée national d'art moderne/ Centre Georges-Pompidou, 19 décembre 1996-7 avril 1997.