

LE PROTOCOLE E(S)T LE PROJET DU PEINTRE

MANUELE VONTHRON

MASTERE SPECIALISE CREATION ET TECHNOLOGIE CONTEMPORAINE
ENSCI – LES ATELIERS 2014



Introduction

Le projet comme antidote. — Comment faire une peinture ?

I

GENERALITES

1. Le protocole version outil. L'os, le roseau, la main
Le pinceau — L'envers du pinceau — À l'eau.
2. Le pinceau de Fabienne Verdier
Génies du XV^e siècle.
3. Le racloir de Richter
Spontanéité calculée.
4. Sérigraphie, impression jet d'encre, outil numérique
Gerhard Richter/ Abstract Painting.
5. La source du nouveau métier. « Le métier perdu »
Le manuscrit du moine Théophile — L'après-métier — La verticale du tableau.
6. La peinture parlée. Julien Fronsacq, à propos d'une œuvre de Christopher Wool, *Untitled*, 2002.
7. Notes préparatoires. Issues d'un carnet de Sol LeWitt, 1971
Lettre de Sol LeWitt à Eva Hesse, 14 avril 1965.

II

PARTICULARITES

8. Protocole et chronologie d'effectuation

9. Mise en œuvre de ma préparation

La toile — Le châssis.

10. Le protocole d'effectuation

Montage du châssis

Couper — Centrer — Tendre.

Les verbes de l'action

*Répondre ou badigeonner — Répondage d'une peinture noire/répondre —
Redressement de la toile et positionnement face contre face/ Renverser,
positionner, transposer — Brossage/ Passer la main —
Retournement de la toile/.*

11. Le protocole d'analytique. Rapport à la peinture

*La maîtrise, le rituel et la peinture se faisant — Le tableau ouvert —
Les séries.*

12. De la « mise au carreau » vers la « carte de points ».

13. Comme tient le sol vu d'en haut. Par Fabrice Hergott

14. La logique radicale de l'art abstrait. Par Marcelin Pleynet

15. La peinture à grands pas. Par Marie Darrieussecq

Conclusion

*Mes « ouvriers d'esprit » durant cette recherche —
« Contente-toi de faire ».*

Post-scriptum

Bibliographie

Introduction

PROTOCOLE, nom masculin. Latin médiéval *protocollum*, du grec *prôtokollon*, ce qui est collé en premier.

Le projet est un ensemble finalisé d'activités et d'actions entreprises dans le but de répondre à un besoin défini dans des délais fixés et dans la limite d'une enveloppe budgétaire allouée.

— Sens 1 : Ce que l'on projette de faire.

— Sens 2 : Première rédaction d'un texte.

— Sens 3 : Dessin et devis d'une construction (architecture).

Le fonctionnement en mode projet se distingue du fonctionnement en mode processus, car l'activité conduite n'est pas destinée à être répétée : son côté inédit et unique souligne la probabilité d'être confronté à un environnement incertain du fait de l'absence plus ou moins grande d'expériences et de pratiques antérieures.

Progrès et projet sont justement là pour témoigner de cette capacité de l'homme à faire l'histoire et à travers elle de son profond désir

de se réaliser lui-même en se voulant créateur, inspiré par la raison.
À la Renaissance, il caractérise la nouvelle temporalité scientifique
et technique avide de progrès.

Le projet est entrevu comme souci permanent d'aménager
des passages entre :

- La théorie et la pratique.
- L'individuel et le collectif.
- Le temps et l'espace.
- La réussite et l'échec.

Le projet est une figure instable qui oscille autour de quatre pôles ;
tantôt sur l'un ou sur plusieurs ; très rarement de façon harmonieuse :

- Le *pôle biologique* lié à la nécessité vitale.
- Le *pôle praxéologique* associé à la perspective pragmatique.
- Le *pôle ethnologique* dicté par l'opportunité culturelle.
- Le *pôle phénoménologique* commandé par l'enjeu existentiel.

LE PROJET COMME ANTIDOTE

Chacun de ces pôles incarne l'une des propriétés comme *antidote*
susceptible de conjurer ce qui constamment le menace.

- *Inédit vital* : antidote à la répétition et antidote à la mort.
- *Innovation culturelle* : antidote à la régression

et à la marginalisation.

— *Anticipation méthodologique* : antidote à l'impulsion
et à l'improvisation.

— *Recherche existentielle de sens* : antidote à l'absurde
et au hasard.

C'est à l'intérieur de cet espace quaternaire définissant ce que l'on
pourrait nommer le carré anthropologique du projet que s'organisent,
se décomposent et se recomposent, selon les circonstances,
ses différentes variantes. C'est du moins à l'intérieur d'un tel
quadrilatère que ces variantes peuvent aujourd'hui rendre compte
de leur usage excessif ou de leur mésusage et qu'elles puisent
les éléments qui constituent leur légitimité.

Ou l'esquisse d'un compromis entre le possible et le souhaitable.

COMMENT FAIRE UNE PEINTURE ?

Nous définissons l'aura comme l'apparition unique d'un lointain, si
proche soit-il. Suivre du regard, un calme après-midi d'été, une chaîne
montagneuse à l'horizon, ou une branche projetant son ombre sur celui
qui se repose. Cela signifie respirer l'aura de ces montagnes, de cette
branche.

Walter BENJAMIN.

Comment faire une peinture ? Ou plutôt : comment faire une peinture
pour la regarder se faire, mais sans la voir ?

Si l'artiste voit des choses que les autres ne voient pas, il est
au moment de l'acte créatif, totalement aveugle à ce qu'il fait.

Le sujet de ma peinture est la peinture, ce par quoi elle se constitue.

Par un retournement de fait, le geste se trouve en être l'outil.

« En quoi il est un instrument, une méthode pour aborder ce qui nous est fermé, l'inabordable » (Gerhard Richter).

Le protocole anticipe, accompagne et résume l'action. C'est une pensée simple, qui organise la peinture en fixant un cadre de travail et des règles du jeu.

Comment faire une peinture — ou pas ? L'œuvre d'art ne vise plus à signifier ou à représenter. Elle vise — ou pas — à produire des expériences singulières, mais comment ?

Les artistes ne revendiquent plus l'effacement des phases d'élaboration de l'œuvre. Ils fabriquent l'outil capable de faire ce qu'il sait faire. C'est ce que j'appelle *passer la main à l'outil*.

Une analyse autoréflexive de mon protocole m'amène à réfléchir sur ce qui est antérieur à la matérialité du tableau. Du « comment » émerge le quoi. Comment un nouvel outil m'amène à penser le protocole du peintre ?

Comme le dit Bernard Frize : « C'est compliqué d'organiser des situations dans lesquelles on ne fera rien et où les choses vont arriver seules¹. »

1. Extrait du catalogue de Bernard FRIZE, *Longues lignes (souvent fermées)*, Éd. Peter B. Willberg/Simon Lee Gallery, Londres, Miami, Paris, Galerie Emmanuel Perrotin.

I

GENERALITES

1. Le protocole version outil

L'os, le roseau, la main

Une autre histoire de la peinture est possible qui n'est pas celle des œuvres et des artistes, mais celle des outils et des matières ; pendant longtemps, très longtemps, l'artiste, chez nous, n'a reçu aucune individualité de son outil : c'était uniformément le pinceau ; lorsque la peinture est entrée dans la crise historique, l'outil s'est multiplié, le matériau aussi ; il y a eu un voyage infini des objets traçants et des supports ; les limites de l'outil pictural sont sans cesse reculées.

Roland BARTHES, *L'Obvie et l'Obtus*,
Éd. du Seuil, 1982.

La grotte Chauvet est le site orné le plus ancien du monde.

Pour certains chercheurs, l'ancienneté des peintures de Chauvet montre que l'histoire de l'art procède par à-coups. Des techniques artistiques sont découvertes puis oubliées, pour être ensuite réinventées.

Les peintres préparaient leur support, ils aplanissaient avec soin la surface de la paroi de la grotte en la raclant au préalable, ce qui rendait également le fond plus clair. Sur certaines figures, comme les chevaux, l'artiste utilisait l'estompe, étalant le pigment peut-être avec son doigt mouillé, pour créer des dégradés et donner du relief à la représentation. Parfois, il incisait ces derniers par endroits pour créer des rehauts clairs.

L'homme du paléolithique initiait le principe de l'imprimerie, en déposant de la peinture sur la main avant de l'appliquer sur la paroi et de réaliser des motifs, des tampons de points ou en projetant un colorant, en le soufflant, la main apparaissant alors en positif.

Un pochoir délimitait la zone à remplir. Puis, avec un outil creux tel un os, un roseau ou la bouche, la peinture était expulsée sur le support. Le remplissage s'effectuait grâce au procédé du badigeonnage en utilisant des peaux ou des fourrures pour appliquer les pigments. L'artiste fabriquait des pinceaux à partir de poils d'animaux ou de matériel végétal.

Dans la réalité, on peut supposer que tout acte artistique devait nécessiter une certaine préparation : chercher le minéral avec la bonne couleur, le broyer afin d'obtenir une matière « étalable » et pérenne, fabriquer éventuellement un pinceau, choisir et tailler la bonne pierre pour graver la roche. Un vrai « travail », réfléchi, pensé, organisé.

Dans la grotte des rêves perdus découverte en 1992, l'homme se pose déjà « acteur » d'un protocole technique.

LE PINCEAU

Le pinceau, du latin *peniculus*, petite queue, est un assemblage de poils d'animaux ou de fibres végétales ou artificielles. Ce sont les Magdaléniens (17 000 av. J.-C.) qui ont pour la première fois recours aux brosses et aux pinceaux.

Des méthodes globales d'examen utilisées pour la peinture de chevalet ont été mises en œuvre pour étudier l'art pariétal.

S'intéresser aujourd'hui aux façons de peindre, c'est peut-être s'éloigner un temps de la recherche des fonctions signifiées et signifiantes de la peinture, s'écarter de l'étude technique de la fabrication de la matière picturale, mais c'est aussi atteindre les qualités d'une œuvre. Les matières premières et les outils nécessaires à l'application sur un support précis sont autant de témoignages des choix effectués par l'artiste préhistorique¹.

1. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/bspf>

La radiographie et la réflectographie infrarouge dévoilent différents stades des œuvres lors de leur conception.

Cette méthode mise en œuvre dans le cas d'études sur l'art pariétal aura permis d'observer [...] de légers « coups de pinceau » pour les œuvres la galerie Cartailhac à Niaux, où l'on retrouve sur la paroi les témoins spécifiques d'une peinture liquide, et où, la matière venant à manquer, l'artiste s'est interrompu pour recharger son instrument en couleur¹.

Le pinceau est l'instrument par qui tout arrive, objet de toutes les expérimentations et innovations. Constitué d'un « cœur », d'un « ventre » et d'un « manteau », il se gonfle d'encre par capillarité et la retient par la force cohésive du liquide, conservant ainsi sa « charge » pour la libérer au fil du geste, comme une cartouche de stylo².

Il semble que le pinceau ait déjà existé sous une forme très primitive il y a une dizaine de milliers d'années. Ce n'est toutefois qu'avec l'avènement de la calligraphie, en Chine, qu'il fait véritablement son apparition. L'évolution technique de cet outil est donc intimement liée à celle de la calligraphie. L'innovation réside en un pinceau dont la touffe de poils est constituée d'une colonne centrale et d'un manteau externe, l'idée étant de tracer un maximum de caractères sans retremper le pinceau dans l'encre de seiche³.

Parmi les Anciens, certains « ont le pinceau et l'encre » ; d'autres ont le pinceau, mais n'ont pas l'encre, et inversement, d'autres encore ont l'encre, mais pas le pinceau. Bien que les idées exprimées respectivement par le terme pinceau et celui d'encre soient assez expressives par elles-mêmes pour cerner la notion avec plus de précision, en voici les bases : elles datent de l'époque Song ; dans l'art de la calligraphie, le pinceau sert à camper les formes et les structures, l'encre à différencier les ombres et les lumières⁴.

1. <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/bspf>

2. <http://www.fabienneverdier.com>

3. Pierre RYCKMANS, *Les « Propos sur la peinture » du moine Citrouille-Amère. Traductions et commentaires de Shitao*, Hermann, 1984, p 47.

4. Notes, p. 49.

La conceptualisation euclidienne de l'espace a déterminé aussi bien nos conceptions esthétiques que notre classification des beaux-arts voire des techniques. Nous avons pris l'habitude de distinguer le dessin, art du trait pratiqué avec des outils tels que la plume et le crayon, propres à tracer des lignes, et la peinture, art de la surface pratiqué avec des outils tels que le pinceau, la brosse ou la truelle, propres à répartir de la couleur. Idéalement, la ligne n'a ni corps, ni couleur, ni grain, ni aucune autre qualité sensible, parce qu'elle est de nature abstraite, intellectuelle, rationnelle : son rôle est de séparer, de définir, d'ordonner, de mesurer, d'exprimer le nombre et la proportion. La surface est au contraire le domaine des qualités sensibles — couleur, texture, grain, patine, etc. —, qui ne sont pas mesurables, mais qui rendent les objets présents à nos sens. [...] Les formes que le pinceau produit en calligraphie [...] ne sont ni des traits, ni des touches, ni des aplats. Elles n'entrent ni dans la catégorie de la ligne, ni dans celle de la surface et sont donc étrangères à nos classifications¹.

Pour bien écrire, il faut un pinceau dont la pointe soit fine, plie dans n'importe quelle direction sans jamais fourcher et se reforme aussitôt que la pression se relâche. Le papier sur lequel on écrit doit avoir des qualités particulières : une légère rugosité d'abord, qui crée une friction et freine légèrement la marche du pinceau, de manière que la main perçoive bien le contact entre la pointe et le papier et puisse jouer mieux de la pointe contre le papier. Le papier doit ensuite avoir la capacité d'absorber une grande quantité d'encre sans que l'encre se répande jamais au-delà de la surface touchée par le poil : il doit absorber l'encre comme du papier buvard, mais en saisissant de manière précise, instantanée et définitive la forme déterminée par le pinceau².

Le premier descriptif européen du pinceau vient de Cennino Cennini, en Italie. Il explique la confection de l'outil dans le fameux *Libro dell'Arte* (fin du XIV^e siècle).

La première fabrication industrielle eut lieu en France vers 1789.

1. <http://expositions.bnf.fr/chine/pavillon/1/1/antho4.htm>

2. *Ibid.*

La France rayonnait alors dans le monde entier, et le monopole de la fabrication du pinceau lui était acquis. Les fabrications françaises sont toujours parmi les meilleures et reconnues internationalement.

Moi je n'y vois que des corps éclairés et des corps qui ne le sont pas, des plans qui avancent et des plans qui reculent [...]. Mon pinceau n'y doit donc pas voir mieux que moi ! Dans la nature, il n'y a que le soleil et les ombres¹.

L'ENVERS DU PINCEAU

Quand je commence, il me semble que mon tableau est de l'autre côté, seulement couvert de cette poussière blanche, la toile. Il me suffit d'épousseter. J'ai une petite brosse à dégager le bleu, une autre le vert ou le jaune : mes pinceaux. Lorsque tout est nettoyé, le tableau est fini².

Oui parce que je crois que l'art commence avec tous ces choix. Les brosses que l'on trouvait quand je suis arrivé à Paris, après la guerre, après la période de clandestinité, étaient très belles. Il y avait de très beaux pinceaux, des viroles chromées qui me paraissaient destinées précisément à un type de peinture que je n'ai pas envie de faire. Les petites brosses carrées sont parfaites pour la peinture pointilliste. D'ailleurs, si vous regardez bien les premiers tableaux cubistes de Picasso et Braque vous constaterez qu'ils ont d'abord été faits avec ce genre d'outils [...]. Je n'avais pas du tout envie de ça alors j'ai préféré aller chercher des outils non pas rustiques, mais, disons, plus proches de ceux qui me touchaient, les outils des peintres en bâtiment. Je suis donc allé

¹/³. Affirmations de Goya rapportées dans Paul ELUARD, *Anthologie des écrits sur l'art*, Éd. du Cercle d'art, 1972.

2. Jean PAULHAN, *Braque le patron*, Gallimard, 1980.

chez un marchand d'outils de peinture en bâtiments. Cela a commencé comme ça et ensuite j'ai fabriqué mes outils moi-même, quelques fois d'ailleurs dans l'urgence¹.

Qu'elle se répande maintenant [...]. À quel moment ai-je cessé de les dessiner au pinceau ? Du temps s'écoule avant que je me serve de l'encre avec sans-gêne. Enfin un jour j'y vais carrément. Par gestes saccadés, je la fais déboucher en flots de la bouteille ouverte. Qu'elle se répande maintenant [...]. Le flot qui coule, souverain, semble impudent. Plutôt, car il coule assez mollement, me rend impudent par son noir barbare².

Pour Fabienne Verdier, l'outil pinceau est saisi à bras-le-corps, mesure parfois près de deux mètres et pèse soixante-dix kilos une fois encre .

L'expérience des flux, de septembre 2009 à juin 2010...

Le point de départ du travail photographique de Philippe Chancel présenté dans le livre sur Fabienne Verdier *Palazzo Torlonia* à Rome est un film documentaire tourné en neuf mois dans l'atelier de l'artiste et monté en trois mois à partir d'une cinquantaine d'heures de rushes. Il suit l'exécution de deux tableaux monumentaux destinés aux murs du palais romain.

Philippe Chancel :

Il s'agit de déceler les fragments symptomatiques d'un récit entièrement découpé au scalpel à l'ère de la révolution numérique [...]. Voir en 25 images/seconde ce que la persistance des impressions lumineuses

1. <http://dfxdemartini.wordpress.com>

2. Yves MICHAUD, « Émergences-résurgences », in *Les Sentiers de la création*, Genève, Skira, 1993.

de nos rétines ne permet pas d'enregistrer avec netteté [...]. Ces images existent, mais elles nous échappent, on ne peut ni les voir, ni même les distinguer, elles sont infra, comme ces images infra, une façon de revisiter l'image instantanée. Tout un monde sépare une photographie prise au 1/25 de seconde et les 25 images contenues dans une seconde de vidéo HD¹.

À partir des rushes, il effectuera deux mille cinq cents captures pour enfin choisir les plus appropriées :

De ces étranges apartés avec sa peinture, je ressortais frustré, car tout semblait m'échapper. Le mal ordinaire du preneur d'images ? Pas seulement. À vrai dire, à l'instar de la danse du sorcier de Jackson Pollock saisie par la caméra de Hans Namuth dont la découverte fut pour moi un choc esthétique, j'avais cette obsession de pouvoir formuler, dans ces autres circonstances, la part irrationnelle et quasi mystérieuse des flux sortant du pinceau extraordinaire, car sans cesse imprévisible, de Fabienne, un matériau par définition fuyant, insaisissable, sauvage, à la grammaire complexe toujours en devenir².

À L'EAU

Je travaille une technique à l'eau qui me permet de parcourir et de nourrir un trait sur plus de quatre mètres sans avoir besoin d'aller recharger mon pinceau, comme y oblige la peinture à l'huile, explique-t-elle. J'accède ainsi à une troisième dimension³.

1. Fabienne VERDIER, *Palazzo Torlonia*, Rome, Éd. Xavier Barral, 2011, p. 29.

2. *Ibid.*

3. www.sciencesetavenir.fr

2. LE PINCEAU DE FABIENNE VERDIER

Élan vital

Espace du dedans

Expérience contemplative

Biorythmes séquentiels

Voyager hors cadre hors espace-temps humain

Fluidité conductrice, animée

La matière ne peut rester sans rien faire

Effusion totale du pigment bleu

Faire l'expérience sensible immédiate du réel

Émergence du flux qui circule dans l'espace

qui erre vogue ondoie ondule¹

C'en est ainsi que Fabienne Verdier nous ouvre les portes
de son atelier dans le film *Flux* réalisé par Philippe Chancel.

Tout comme la calligraphie, la peinture de Verdier est verticale et joue
de la gravité du poids du pinceau, de la charge de l'encre, du corps.

1. Philippe CHANCEL, *Fabienne Verdier : Flux*, film documentaire sur le travail de Fabienne Verdier, 90 minutes, 2010.



Philippe Chancel Image infra 2010

Il y a là un écoulement de la matière et un jeu avec la gravité.

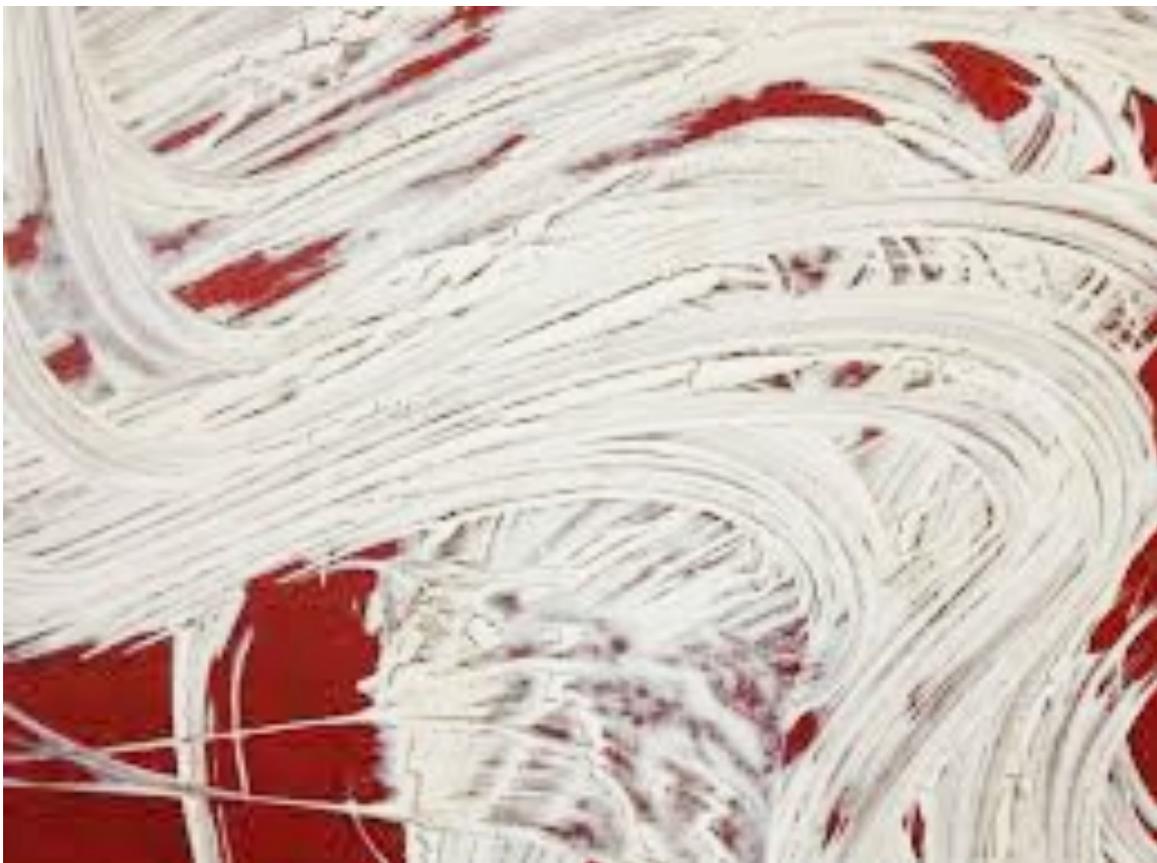
Toutes les formes sont façonnées par la gravité. Un mécanisme de son invention lui permet donner souffle et vélocité à ses œuvres.

« C'est un hommage à Newton et à la puissance de la gravitation. »

En tension entre ciel et terre, le pinceau est conduit par l'esprit et la main. Dans cette expression se trouvent saisis dans l'instant

« le geste qui foudroie la forme » et sa germination.

L'instant est fondateur dans l'œuvre de Verdier : c'est l'*ainsité* où s'ancre l'écriture spontanée.



Jan Van Eyck Le portrait de Margareta 1439 détail
Fabienne Verdier , Margareta. La pensée labyrinthique II, 2011 détail encre sur toile

Elle a conçu avec l'architecte Denis Valode un atelier mi-fabrique mi-chapelle au sein duquel elle a ancré un pinceau à plus de dix mètres de hauteur le mécanisme qui lui permet de déplacer, d'orienter, d'ajuster le pinceau et ainsi d'en libérer la charge. Ce pinceau, elle le fabrique selon une technique ancestrale datant de la dynastie Tang, qui lui a été enseignée par un « trésor national », maître Akeji, qui n'est plus pratiquée aujourd'hui. Son montage s'effectue par la méthode *Juanxinfa* (cœur enrobé) et non *Hunjiefa* (crins mêlés en couches mélangées).

Constitué de trente queues de cheval et chargé de dizaines de litres de matière, le pinceau est extrêmement lourd à déplacer. C'est pour s'affranchir de ce poids de peinture qu'elle le fixe au faite de son atelier avec un système de poulies et un cordage. Elle retrouve ainsi la liberté de le mouvoir dans l'espace sans en subir le poids : affranchi de la pesanteur, c'est alors un pendule entre ciel et terre.

Fabienne Verdier file la métaphore lorsqu'elle parle du trait de la peinture comme d'un corps vivant, à part entière, doté d'une ossature faite de chair et d'une circulation sanguine... Et de citer Matisse disant : « Un certain rouge pénètre la pression sanguine ; un certain bleu pénètre notre âme. » Ou encore Edouardo Chillida : « L'étonnement devant ce que j'ignore fut mon maître. »

GÉNIES DU XV^e SIÈCLE

C'est en suivant son intuition et son cœur que Fabienne Verdier a pu entrer dans un travail de création en prise directe avec les peintres flamands au musée Groeninge de Bruges, en juin 2013, une authentique rencontre avec « ces génies du XV^e siècle » qui peignent sur bois « avec des pinceaux à deux poils ».

« Au-delà du visible, il y a une vérité invisible. » Pour elle, les chefs-d'œuvre des peintres flamands incarnent leur spiritualité et leur expérience intérieure :

En observant ce fascinant portrait que Van Eyck a peint de son épouse Margarita en 1439 — le premier qu'un artiste ait jamais fait de sa femme —, je me suis rendu compte que la dentelle de la coiffe de fronces reprenait la forme d'une pensée labyrinthique. [...]

C'est une représentation du mystère de l'âme humaine. J'ai voulu explorer ce thème infiniment complexe.

Avec ce travail, pour lequel elle convoque tout à la fois le cosmologiste Nicolas de Cues et les fractales du mathématicien Benoît Mandelbrot, Fabienne Verdier poursuit sa recherche sur les formes et les forces de la nature.

Je cherche à reproduire non pas la narration d'une histoire, mais l'essence de cette histoire, et ce que cette essence peut apporter à l'esprit qui la regarde.

C'est une épreuve photo gravée à la taille réelle de l'œuvre qui lui permettra d'entrer en dialogue avec la « supraprésence » simultanément lointaine de Margareta et d'y accéder par les méandres labyrinthiques de sa coiffe, avant de réaliser une série de dessins épurés aux lignes serpentine, aux lignes qui retracent celles des grands fleuves, des lignes de nos veines. Le labyrinthe, cette figure graphique de la quête initiatique que presque toutes les civilisations ont représentée et qui convoque toutes les disciplines, de la métaphysique à la géologie, aux mathématiques et à la géométrie.

Première révolution : le passage de l'encre noire à l'encre blanche, le blanc de titane, le plus répandu sur l'écorce terrestre, Robert Ryman, le grand saut, le choix d'une couleur pour le fond, celle de la robe « rouge » et l'utilisation d'une technique de tamis-pochoir pour la déposer sur la toile ; mais aussi, l'impossibilité d'accéder à une vitesse prégnante dans le trait... Pour retrouver la vitesse, l'artiste va transformer l'outil en coupant le manche de son pinceau suspendu et en le greffant à un guidon de vélo : « Tout à coup, je pouvais tourner sur moi-même. »

Peut-être ne sait-elle pas tout à fait ce qu'elle fait, mais elle le fait, et l'outil réalise ce qu'il est capable de faire : « Corps, esprit

et pinceau ne font qu'un et dans le trait de peinture naît une troisième dimension. » Elle accède aux circonvolutions tout en gardant la saisie spontanée de la matière surgissant d'une fraction de seconde.

Elle travaillera ensuite le glacis. À la recherche d'une alchimie exacte pour nourrir le trait, c'est là encore dans l'œuvre de Van Eyck, dans le savoir-faire du métier... retrouvé, qu'elle découvrira la réponse en recourant à la technique du glacis, posé en multicouches, constitués d'éclats de pigments qui le nacent sur lesquels la lumière vient se réfléchir.

Sous un certain angle, le film *Flux* pose le déroulé chronologique des différentes étapes dans le *process* de peinture de Fabienne Verdier.

Nous en sommes les premiers regardeurs avec l'artiste

et le photographe : l'artiste dans la fosse, l'ascèse préparatoire, plans sur les notes consignées, les notes d'atelier poétiques, littéraires, analytiques, théoriques, matières premières d'une recherche de sens et de forme ; mais aussi travail créatif intégrant un dispositif programmatique et une temporalité de longue durée, travail de finition dans le trait, éveil du trait avec de l'eau brossée sur la surface du sol, limité, délimité, par des marqueurs ; échecs, rebuts, reculs, coopération avec les proches exécutants, regard sur les mains de celui qui tend le châssis, déplacements du peintre, silence.

Proche de l'acte en pensée de Verdier, on touche à l'acte de peindre, la spatialisation virtuelle avec les mains, la répétition des gestes,

on mesure la tension avant l'élan qui « foudroie la forme ». Quelques mots adressés avec une douceur intelligente à son mari, à l'autre homme, suggèrent à peine le pourquoi d'une consigne déjà dessinée, travail de finition dans le trait, destruction des œuvres qui n'ont pas reçu le souffle par le feu. Invités que nous sommes à être parmi les premiers à regarder l'œuvre se constituer dans l'immédiateté de l'instant.

Il semble que les artistes n'aient pas conscience de ce qu'ils font en raison de la part de l'inconscient qui se manifesterait dans leur spontanéité. René Passeron évoque Freud : « Qu'est-ce que créer sinon rectifier ce qui est, pour faire exister ce qui doit être¹ ? »

Cette part d'inconscient participe peut-être chez Verdier de la phase d'ascèse préparatoire, tant le corps, l'outil et l'esprit apparaissent comme chevillés ensemble pour faire ce qu'ils peuvent faire dans l'apparition programmatique du trait par l'outil, une œuvre contemporaine qui s'affranchit de tous les écueils de mise à mort de la peinture.

1. André SCHERB, *La Fable et le Protocole*, L'Harmattan, 2012.

3. Le racloir de Richter

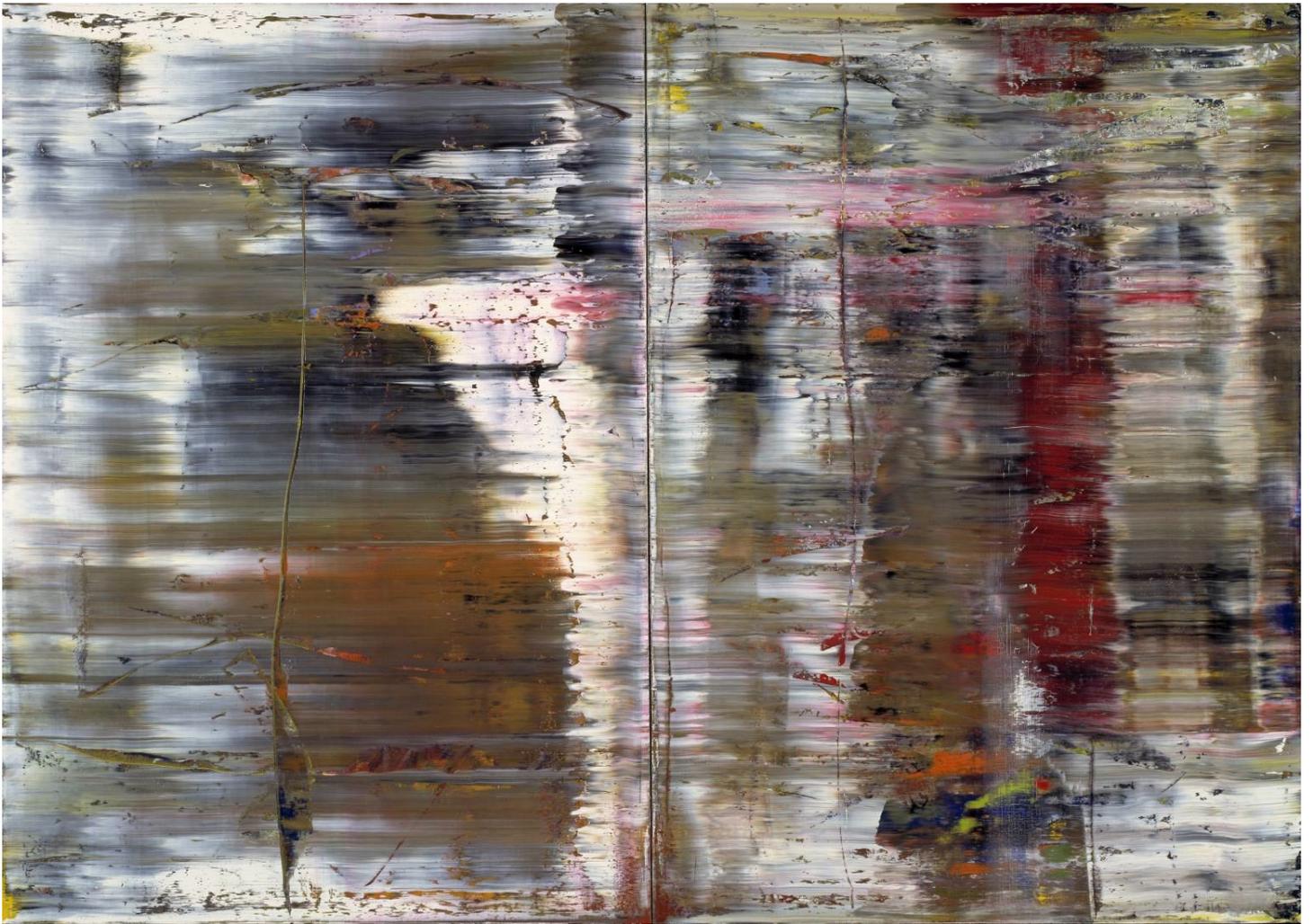
Chez les Grecs, le geste, *actio*, est une des composantes fondamentales de l'éloquence. Les textes d'Aristote, de Cicéron ou de leurs successeurs en traitent abondamment.

L'*actio* doit exprimer les mouvements de l'âme dans trois registres, la physionomie (*vultus*), la voix (*sonus*) et le geste, ou mouvement (*gestus*), auxquels il faut ajouter la démarche (*incessus*).

Le geste n'est donc pas seulement mouvement ; il est fondateur de la relation à autrui :

Si l'idée est le point de départ du tableau, il est illustration. Inversement, agir et réagir sans idée préconçue vers une forme qui peut être nommée et expliquée donne naissance à l'idée¹.

1. Gerhard RICHTER, *Textes*, Les Presses du réel, 1995.



Gérard Richter Abstract Painting 726 1990 huile sur toile



Titien Le concert 1510. huile sur toile

Gerhard Richter est né en 1932 à Dresde, en Allemagne, ville qui échoit à la RDA après la guerre. Il passe à l'Ouest en 1961. Ses grandes toiles abstraites exhibent leur processus d'élaboration. Les partis pris plastiques sont repérables. Grâce aux superpositions, on peut lire l'ordre des opérations. Les toiles sont de tailles et de supports différents, mais ce qui a été décidé est rendu visible. Richter est connu pour la diversité de ses outils et techniques (spatules, pinceaux, brosses, estompes, tracés directs, transferts, champs nébuleux...).

SPONTANÉITÉ CALCULÉE

Dans le documentaire de Corinna Belz, *Gerhard Richter Painting* (2011), sont ancrées dans ma mémoire les séquences sans paroles qui le montrent au travail, maniant ses outils en gestes lents et mesurés. Les toiles sont accrochées au mur. Un assistant travaille à la maquette de la série de peintures. Il s'agit d'une reconstitution des formats à l'échelle de la galerie. Puis vient la préparation des seaux emplis de matière. Enfin, Gérard Richter peint — c'est la première phase du film — au pinceau. Gérard Richter pratique sereinement la *spontanéité calculée*. Tout est mis en place pour que l'œuvre se fasse

d'elle-même. Un premier jet presque engagé dépose la couleur largement en courbe colorée, puis un coup de pinceau vient détruire l'unité de la toile.

Dans une deuxième phase, le pinceau est remplacé par le fameux « racloir », le « traînard ». Ce racloir mesure deux mètres de long. Figé dans les bois de l'établi, l'outil est capable de faire et de défaire d'un geste unique.

Richter s'en saisit calmement et le charge de matière sur toute sa longueur. Le tableau est à la mesure du racloir, ou bien est-ce le contraire. L'artiste opère un mouvement d'une lenteur éloquente qui le mène à traverser l'œuvre dans sa longueur et en un bloc-temps. La toile est recouverte dans sa totalité. Par ce second passage actif négatif, la peinture située en dessous se révèle avec une précision des plus évidentes. Une matière complexe se construit ainsi d'arrachements organisés.

Si le geste lent produit la grâce, le geste rapide produit la force. Il faut cependant posséder la rapidité pour maîtriser la lenteur. Gerhard Richter maîtrise l'un et mesure l'autre. L'ampleur de l'exercice produit une jouissance orgasmique de la rétine. Les reculs et les avancées en nombre sont toujours parfaitement joués.

Par un nouveau passage chargé de couleur, l'aléatoire vient se prendre en larges rainures. Ce ne sont là encore que les apparences d'une manœuvre qui joue également des pressions et des angles choisis.

Le geste de Richter est comme suspendu. Il y a bien là, c'est certain, une résonance communicante entre la nature de l'information, la loi de fonctionnement et l'interprétation du cerveau :

Cette possibilité de se dégager de l'action en cours est évidemment assurée par une automatisation et une délégation de responsabilité que le cortex cérébral affecte à des centres inférieurs situés dans la moelle, le tronc cérébral, les ganglions de la base du cervelet¹.

En clair, la *simplicité* du mouvement ne s'exprime pas seulement dans les lois de contrôle, qui font aujourd'hui le régal des mathématiciens, roboticiens et physiologistes. Un langage naturel des gestes fait partie du répertoire des moyens que le vivant utilise pour se frayer un chemin dans les méandres de la complexité.

L'apport majeur du geste, défini dans toute sa richesse, est d'être à la fois immédiatement accessible à la conscience, pour paraphraser Bergson, mais aussi à l'inconscient. Il est action et, surtout, il est acte. Le geste est action. Se jouent sous mes yeux de peintre regardeur médusé une intelligence, une subtilité, une diplomatie. Le peintre est-il ému ou légèrement parasité par la captation de la caméra ? Nous sommes au cœur de la *simplicité*, une orchestration totale avec des gestes humains. Le mot est absent, mais le geste éloquent. Le racloir aura pris la place du pinceau pour la phase finale de réalisation.

1. Alain BERTHOS, *La Simplicité*, Odile Jacob, 2009.

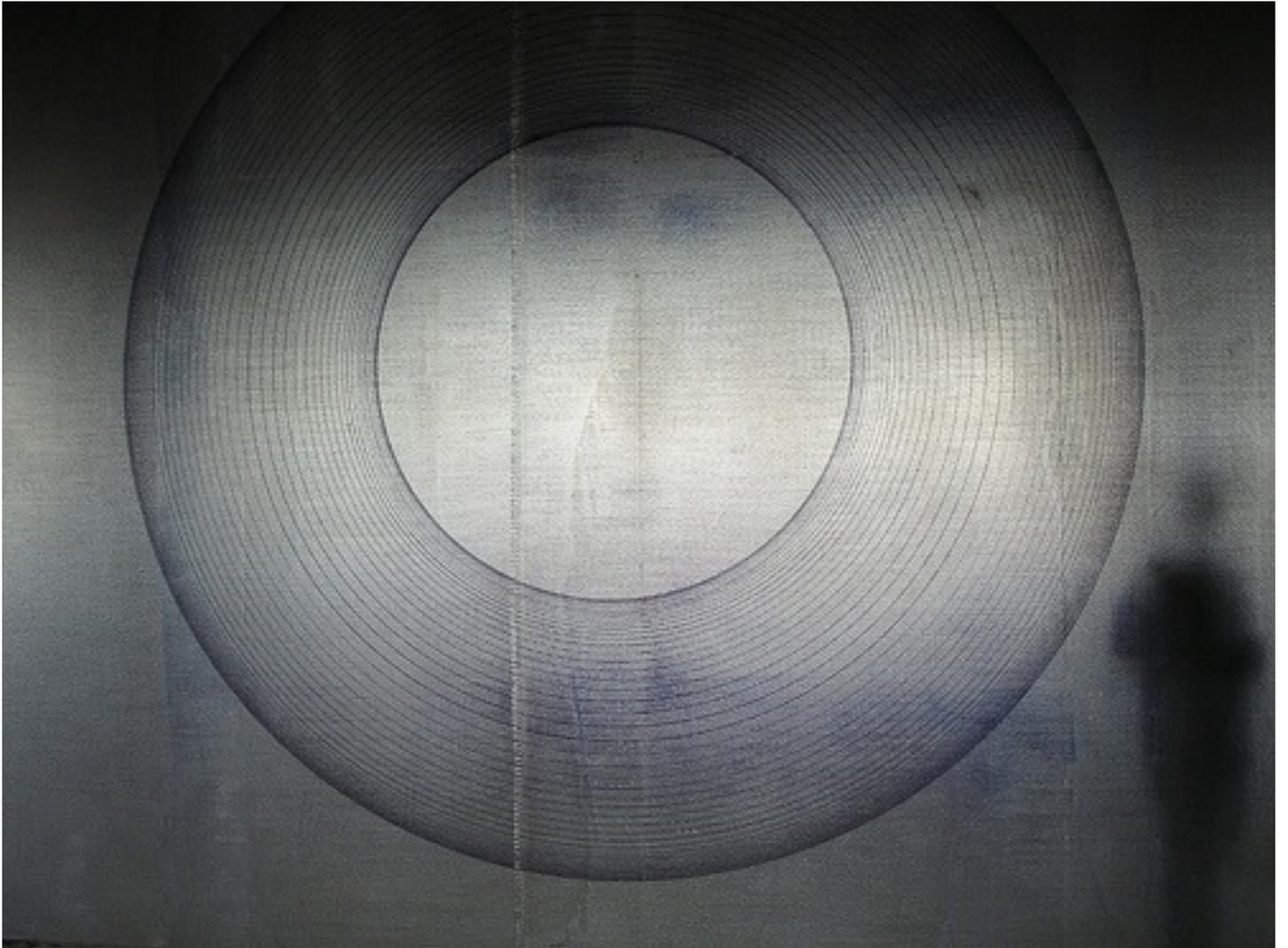
4. Sérigraphie, impression jet d'encre, outil numérique

Comme l'eau, comme le gaz comme le courant électrique viennent de loin dans nos demeures répondre à nos besoins moyennant un effort quasi nul, ainsi seront nous alimentés d'images visuelles ou auditives naissant et s'évanouissant au moindre geste presque à un signe.»

Paul VALÉRY, *La Conquête de l'ubiquité*, in *Œuvres*, Gallimard, « Pléiade », 1960.

Sérigraphie : économique et débrouillarde, mécanique et gestuelle, matérialisation d'une image, art du multiple.

Choisir de donner vie à un visuel par la sérigraphie c'est prendre cette décision dès sa conception face à l'ordinateur. En effet,



Marcel Berlangar Tore 2007



Gerhard Richter Strip 2012 tirage Numérique

chaque couleur qui constituera l'image finale devra être travaillée séparément, comme en couches successives, et celles-ci seront par la suite appliquées sur le papier les unes après les autres.

Agrandissement d'une image, accentuation des contrastes, obtention d'un film tramé permettant d'impressionner l'image... Un tissu plus ou moins tramé est enduit par le passage au racloir d'un « film » photosensible, exposition de l'ensemble à une lumière très vive.

L'écran est lavé à l'eau claire. Les parties noires non impressionnées se dissolvent et libèrent les mailles de l'écran. Les parties blanches, au contraire, durcissent en obstruant l'écran et dégagent une image négative.

L'écran est posé sur le support. L'encre est versée et étalée sur l'écran à l'aide d'un racloir. Elle est pressée fermement. Le colorant traverse les mailles du tissu et dégage une image positive. Le même écran peut être utilisé un grand nombre de fois.

L'impression numérique utilise deux technologies distinctes et complémentaires, le jet d'encre et l'électro-photographie.

Le jet d'encre consiste à projeter sur le support des gouttelettes d'encre microscopiques à partir de têtes jet d'encre, qui émettent un flux continu dévié électriquement ou propulsent à la demande des gouttes par des impulsions électroniques.

APPARENCE

Apparence, nom féminin (bas latin, du latin classique *apparere*, apparaître).

Le processus d'apparition de l'image dans l'*ainsité* de la peinture se faisant m'amène à m'interroger dans mon travail sur le rapport visuel et physique que l'on peut avoir avec une image.

L'introduction d'une matière numérique vise à une expérience perceptive qui ne privilégie pas la chronologie, mais favorise la créativité en mettant en œuvre des opérations de construction et de déconstruction stimulant la divergence créative.

Ici, mobilité et souplesse nient toute intention préalable.

Dissociée de sa matière, désépaissie, l'image peinte engendre une discontinuité, les combinatoires offertes engendrent une perte de sens ou ouvrent à la polysémie.

Des possibles sont engendrés par le motif reproduit et reconduit, tandis que le mouvement est initié par la machine et son outil, le logiciel, par l'entremetteur et le programmeur.

GERHARD RICHTER

Abstract Painting

Dans une réalité imposée par la machine et la technologie, le « sujet », pour l'artiste, est l'interface et les processus mis en jeu. Il devient dès lors moins ce que l'on en voit que ce que l'on n'en voit pas :

Ajouter, retrancher, multiplier ou diviser ne sont pas des opérations destinées uniquement à des nombres ou des entités abstraites que l'on apprend à manipuler en cycle élémentaire. [...] Elles font partie intégrantes de nos structures mentales et constituent les premiers régulateurs entre nos activités sensorielles et perceptives, pour mettre de l'ordre dans l'univers chaotique des multiples sensations dont nous sommes le siège en permanence¹.

La toile *Abstract Painting (724-4)*, travaillée au « traînard » est au départ de la série des *Strips*. C'est dans cette peinture que Gerhard Richter va choisir cette ligne de peinture. On imagine alors l'immense richesse de cette ligne initiale qui conduit l'œuvre en se divisant jusqu'à 4 096 fois :

Le statut de la peinture est ici extrêmement fragile, bien qu'il soit puissamment formulé dans son assimilation aux défis technologiques, comme si la peinture s'affaiblissait à nouveau au contact des innovations technologiques. C'est une destruction de l'expérience picturale en passant par la pratique de la peinture comme oppositions radicales aux velléités totalisantes de la technologie. Acte manifeste de déploration des pertes que subit la peinture sous l'égide de la culture numérique².

1. *Ibid.*

2. Benjamin H. D. BUCHLOH, *Catalogue d'exposition Gerhard Richter*, New York, Éd. Marian Goodman Gallery, 2009.

5. La source du nouveau métier

« Le métier perdu »

Fait de recettes, de formules, de procédés, d'exercices manuels aussi, dont l'apprentissage théorique et pratique exigeait des années, ce précieux savoir est aujourd'hui disparu. On peut craindre qu'il en soit de lui comme de ces espèces végétales et animales que l'homme dans son aveuglement anéantit les unes après les autres. Mais, irrémédiable dans le cas de formes vivantes qu'il faudrait un pouvoir divin pour recréer, cet anéantissement ne l'est peut-être pas dans le cas des savoirs traditionnels.

Claude LEVI-STRAUSS, *Le Regard éloigné*, Plon, 1983.

C'est en faisant lecture de l'introduction du livre *Le Métier du peintre*, de Pierre Garcia, livre de chevet de cinq cents pages sur le « métier du peintre » et compagnon de l'atelier, mais longtemps perdu... puis retrouvé inopinément il y a quelques semaines, que j'ai pu trouver réponse à certaines interrogations quant à la césure effective et bien réelle concernant la transmission d'un métier, celui

de peindre. Amorcée bien en amont de l'impressionnisme, celle-ci prendrait voie de cicatrisation .

L'un des enjeux de l'artiste « peintre » aujourd'hui ne serait-il pas de se saisir du métier et d'en pérenniser les traces ? Comme le dit Auguste Renoir dans la préface du *Livre de l'art* de Cennino Cennini, « la peinture est un métier, comme la menuiserie et la ferronnerie, elle est soumise aux mêmes règles¹ ».

Cependant, d'après le peintre italien de la Renaissance Cennino Cennini, il ne fallait pas moins de douze ans au peintre pour acquérir la maîtrise de son métier :

Pour rester avec le maître dans sa boutique, te mettre au courant de toutes les branches qui appartiennent à notre art, en commençant par broyer les couleurs, cuire les colles, pétrir les plâtres, te rendre pratique dans la préparation des panneaux, les rehausser, les polir, mettre l'or et bien faire le grené, il te faut six ans. Ensuite, pour étudier la couleur, orner de mordants, faire des draperies d'or et te rompre au travail sur le mur, il te faut encore six ans².

« Il faut », dit souvent le métier. « Il faut employer ce corps pour tel résultat et de telle façon ; par contre il ne faut jamais employer cet autre corps. »

1. Cenninno CENNINI, *Il libro dell'arte*, Florence, 1437.

2. *Ibid.*

LE MANUSCRIT DU MOINE THÉOPHILE

Ces commandements, exprimés avec vigueur, peuvent laisser croire que ces tours de main rébarbatifs contraignent le travail et restreignent la liberté du peintre, alors que c'est la matière que le métier prétend diriger et que seule la maîtrise de ses matériaux permettra au peintre d'atteindre sa liberté de création. Le métier évitait à chaque peintre de devoir réinventer la peinture et de bénéficier de la force de recherche d'une communauté. Il conservait et offrait ainsi à tous les techniques des plus grands peintres et leur permettait de ne pas réitérer les erreurs et les impasses techniques qui, bien souvent, se révèlent après-coup.

Révélatrice de cet esprit de l'ancien métier est la citation suivante extraite de l'introduction du très ancien manuscrit dit « du moine Théophile » :

Je n'ai écrit mes observations ni par l'amour d'une louange humaine, ni par le désir d'une récompense temporelle ; [...] je n'ai soustrait rien de précieux ou de rare par une malignité jalouse ; [...] je n'ai rien passé sous silence, me le réservant pour moi seul, mais [...] j'ai voulu subvenir aux besoins et aider au progrès d'un grand nombre d'hommes¹.

Pierre Garcia ne dit pas autre chose :

Le savoir des anciens peintres est complet et efficace et l'on peut dire

1. THEOPHILE, *Diversarum artium schedula*, réimpression Léonce Laget, 1990.

que le métier donnait au peintre le sens et les raisons des opérations et des gestes qu'il invitait à pratiquer et que le métier essayait même souvent de comprendre les origines des réactions des matériaux qu'il mettait en œuvre et le pourquoi de ses techniques¹.

Faut-il comprendre qu'une connaissance parcellaire est voué à l'échec. Le bitume fut le symbole de cette perte-là. Le métier avait l'avantage d'offrir une qualité de contact avec l'environnement.

J'allais à travers champs vers Colle di Val d'Elsa [...]. Arrivé dans un petit vallon à une grotte sauvage, je raclai la grotte avec un outil et je vis différentes veines de couleurs, telles que l'ocre, la sinopie obscure et claire, de l'azur et du blanc. [...] J'allais à la veine de l'ocre, et je te promets que jamais je ne dégustai une couleur d'ocre plus belle et plus parfaite².

L'usage, l'outil du sabre d'encollage pour enduire et encoller leurs supports se perdit. Les peintres oublièrent les gestes qui accompagnaient traditionnellement l'emploi de leurs matériaux et même l'idée des gestes précis de mise en œuvre. Avec les gestes a aussi disparu le sens même de ces gestes...

La perméabilité de la frontière qui séparait l'art de la peinture des autres disciplines avait toujours profité aux peintres, avec notamment l'accès au meilleur des technologies de leur temps. Celle-ci aussi disparut, et avec elle les ateliers, le statut d'apprenti, les enseignements consacrés aux techniques de la peinture...

1. Pierre GARCIA, *Le Métier du peintre*, Dessain et Tolra, 1990, p. 14.

2. *Ibid.*, p. 26.

À partir du XIX^e siècle apparut une nouvelle forme d'érudition qui, paradoxalement, au lieu de lui assurer sa survie, paracheva sa perte en prenant un nouveau pli, celui des « secrets des grands maîtres ». Celui-ci prônait que la grande virtuosité technique des anciens relevait de secrets d'ateliers aux propriétés merveilleuses et magiques.

L'APRÈS-MÉTIER

La peinture a ensuite été traversée par une succession de mouvements et d'écoles à un rythme effréné.

On peut imaginer un temps où les peintres qui ne broient plus eux-mêmes trouveront enfantin et indigne d'eux d'étaler la peinture et ne reconnaîtront plus à cette touche personnelle qui fait aujourd'hui encore la valeur de leurs tableaux que l'intérêt documentaire du manuscrit ou de l'autographe¹.

C'était la période de l'après-matière, et le travail même des matériaux a tout d'un coup semblé sans intérêt. Les structures de formation furent considérablement modifiées par le passage de la peinture classique à la peinture moderne.

Les nouveaux peintres revendiquent une liberté totale d'image et d'exécution : « Peindre comme l'oiseau qui chante² », écrit Manet.

1. Louis ARAGON, *Écrits sur l'art moderne* [1930], Flammarion, 1981.

2. Cité dans P. GARCIA, *Le Métier du peintre*, *op. cit.*, p. 18.

Et les nouveaux peintres sont des autodidactes : « Pour moi, dit Corot, personne ne m'a jamais rien enseigné¹. »

Les touches de plus en plus rapides et les superpositions qui permettent l'apparition d'images fugitives ne permettent plus aux peintres d'attendre des réponses du « métier perdu ».

Les nouvelles images, qui demandent de nouvelles techniques, laissent penser le métier comme peu « compétent ». Celui-là même qui est rejeté, car lié à la peinture classique et retranscrit des considérations esthétiques au travers de règles techniques, n'appartient plus au patrimoine commun des peintres.

Apparue au XVIII^e siècle, l'industrie du XIX^e siècle va encore contribuer à la disparition du « métier », s'adressant directement aux peintres en leur proposant des toiles déjà préparées, des couleurs déjà broyées, vendues en tubes, prêtes à l'emploi. Et ce en proposant des corps toujours plus performants et faciles à l'emploi qui se chargent de tout.

Les peintres vont alors utiliser des vernis nitrocellulosiques destinés à la carrosserie automobile ou encore celles des peintures destinées au bâtiment. Apparaissent ainsi de nouveaux matériaux produits par une industrie qui semble alors toute-puissante et dont

1. *Ibid.*

les performances dans d'autres domaines semblent prometteuses. Les peintres de l'après-métier vont dès lors multiplier les contresens techniques. Déjà relégué dans des ateliers en voie d'extinction, avec des peintres qui se veulent leurs propres maîtres, relégué à l'arrière-plan par des querelles esthétiques et des révoltes contre la tradition et la peinture académique, le métier en fut réduit à perdre sa structure et ses raisons. Jean Clay historien d'art décrit ainsi ce qu'il considère comme « la principale rupture théorique de l'art moderne » :

C'est la mise en évidence de la matérialité de l'objet pictural. Évidence qui nous renvoie à une fabrique, à un procès de production. L'œuvre se donne enfin pour ce qu'elle est : de la matière travaillée par un geste ; du geste investi dans de la matière. La question du « comment c'est fait » surgit au premier plan dans de la matière. La peinture devient autonymique (autoréflexive). Elle se questionne comme technique.

LA VERTICALE DU TABLEAU

Sans doute est-ce l'avènement de la société industrielle qui a entraîné la fin de la peinture classique. Mais quelles que soient les raisons de cette disparition, cette mine de connaissances continue d'apporter certaines réponses dans le travail de l'atelier. Il s'agit ici d'un aspect méconnu de l'art, qui ne compromet en rien les techniques inventives d'artistes modernes et contemporains qui ont fait œuvre dans la

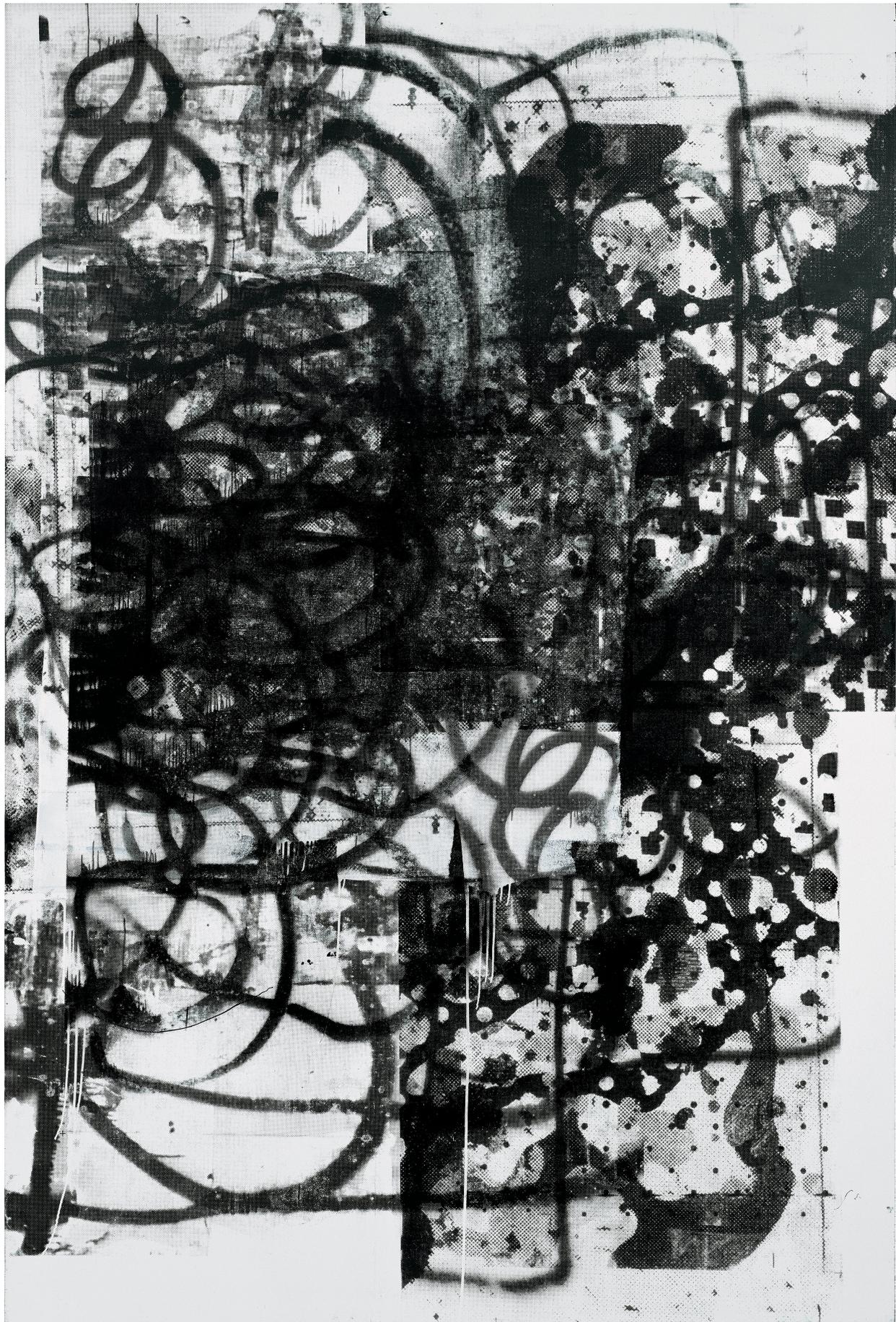
peinture en ayant su identifier et convoquer cette perte pour s'en saisir dans leur création et, creusant l'écart, trouver une pratique et une connaissance autonome du médium. J'ai abordé la peinture à la verticale du tableau. C'est la restauration de toiles anciennes, de toiles de maîtres, qui m'a initié à la peinture. Une peinture posée, couchée, offerte à sa réparation...

Toute peinture est une stratification de couches innombrables selon le principe du « gras sur maigre » situées entre la préparation et le vernis final, « accrochées » à sa trame... On comprend mieux la nécessité d'une cohérence technique si l'on imagine, en suivant le poète Paul-Jean Toulet : « C'est inévitable, et Newton n'y ferait pas mieux ; tels ces fruits engraisés par l'automne, qu'on entend du poirier, avec une pesanteur soudaine, qui tombent. Et peut-être sont-ils las d'être poires¹... »

Cette première « dé-formation » a forgé mon identité de peintre.

Il s'agissait alors de respecter l'œuvre en tentant de réitérer les gestes actés lors du processus de réalisation

1. Archives personnelles.



6. LA PEINTURE PARLÉE

Julien Fronsacq,

à propos d'une œuvre de Christopher Wool,

Untitled, 2002

Contraignant à mes yeux, dans la mesure où je n'ai pas l'habitude de parler devant un tableau, j'ai l'habitude de parler avec un diaporama, un septorama, et puis je n'ai pas l'habitude de parler si longtemps devant une seule et même œuvre.

Alors j'ai été un peu lâche, je m'en excuse, puisque je vais vous parler de cette œuvre de Christopher Wool en mettant en perspective cette œuvre au regard de l'ensemble de la production de Christopher Wool, qui est assez longue.

Cette œuvre date de 2002. Elle est intitulée « sans titre », en anglais. On reparlera de la question des titres. Les outils sont intéressants : sérigraphie, peinture au pistolet sur toile, dimensions 274 cm sur 182,8 cm.

L'exposé nous permettra finalement, je l'espère, de mieux comprendre le processus de cette œuvre, qui est un petit peu le résultat de toutes les productions précédentes et de tous les processus qu'il a mis en place précédemment dans son travail.

Christopher Wool est né en 1955, à Chicago. Il arrive à New York dans les années 1970 et commence pour ainsi dire son œuvre aux alentours des années 1985, avec une série pour laquelle il emploie... un outil particulier : un rouleau produisant un motif qui est donc posé sur la toile un peu à la manière d'une impression. On a donc immédiatement, dès 1985, une question, qui est la mise en dialogue entre motif apparemment abstrait et une sensation, disons de l'ordre du décoratif.

Bien sûr, cette question du décoratif a tourmenté toute l'histoire de l'abstraction depuis sa naissance, que les peintres abstraits se soient confrontés directement ou aient tenté d'éviter à tout prix ce résultat.

....Dès le départ, avec cette série de 1985, des *rollers paintings*, des peintures rouleaux, on a cette sensation d'un effacement qui tendrait vers le monochrome, une peinture d'une couleur sans motifs. Et pourtant, l'effacement dans le même temps, simultanément, donne une sensation de gestualité.

Tout au long de son œuvre, encore une fois, on retrouvera cette sensation d'une gestualité contrariée, d'une gestualité mécanique.

Évidemment, à cette époque-là, on peut penser à des œuvres antérieures de grands maîtres de la peinture et de la sculpture, vous vous en doutez, on pense immédiatement à un tableau de Rauschenberg *Raised de Kooning*, pour lequel il s'approprie un dessin de De Kooning qu'il va gommer, effacer à la gomme, on en verra les traces du premier dessin, et puis les traces du gommage. On retrouve un petit peu cette sensation-là dès 1985 et jusqu'au tableau que l'on a sous les yeux de 2002.

La sensation d'une accumulation, d'une superposition, d'une stratification et, dans le même temps, d'une stratification qui a l'air d'être comme autant d'annulations de gestes qui se succèdent, se juxtaposent et laissent penser qu'il n'y a plus rien à voir.

À mon sens, dès 1985, et c'est le cas avec le tableau que l'on a sous les yeux, j'ai l'impression que les choses se juxtaposent, s'additionnent, et pourtant il n'y a pas d'effets de matière ou très peu. La peinture est relativement plate. Il y a donc une relation ambivalente, ambiguë, contrariée avec ce que l'on pourrait appeler la surface.

Cette question de la peinture plane est une question fondamentale dans la peinture américaine, et l'ensemble des références bibliographiques que nous allons avancer aujourd'hui sont essentiellement américaines.

Il est pour nous toujours un peu difficile de... et je vous demande de faire cet exercice avec moi, de nous mettre dans la peau d'un artiste, d'un amateur d'art ou d'un spectateur américain l'ensemble de la peinture de Christopher Wool est hantée par toutes les théories américaines, Cela signifie que, pour nous, il faut faire fi de toute la rhétorique picturale européenne et particulièrement française et de tous les enjeux, de tous les débats intellectuels et théoriques français, qui ont à voir avec la peinture, je ne vous parlerai pas de structuralisme, je ne vous parlerai pas d'un post-structuralisme stricto sensu à la française, même si je ne rentrerai pas dans le débat, ces théories françaises, évidemment, comme vous le savez ont voyagé, ont été assimilées, redéployées et redéfinies aux États-Unis.

Christopher Wool est né en 1955. C'est un artiste qui forcément a été marqué par une la production critique, la production théorique de Clement Greenberg. C'est une la référence que nous connaissons bien. Même si nous n'avons pas encore

la possibilité de nous approprier l'ensemble de la production critique de Clement Greenberg en français, il demeure un certain texte intitulé « La peinture moderniste », qui date de 1961. Si Christopher Wool n'avait que six ans lors de l'écriture de ce texte, il est sûr que Christopher Wool connaît bien cette référence, et ce texte de Clement Greenberg est la référence obligée pour n'importe quel artiste de cette génération-là.

...Il s'agit pour Clement Greenberg de montrer que la peinture moderniste est le résultat d'une succession de ruptures qui, évidemment, produisent un mouvement, une direction, auxquels les peintres eux-mêmes ne peuvent se soustraire. Il y a une forme d'obligation de volonté, dit Clement Greenberg, d'une volonté moderniste qui sous-tend ces différentes expériences. Il s'agit pour Clement Greenberg de montrer comment la peinture moderniste est obligée d'interroger ses outils, ses éléments premiers constitutifs, pour en arriver à une interrogation du support, de ses limites et se débarrasser de tout ce qui serait inutile.

Si Clement Greenberg commence avec un déroulé historique, ou, je dirais, historiciste, il en arrive assez rapidement dans sa démonstration à déterminer, définir les obligations d'une peinture moderniste des années 1960. Et, pour Clement Greenberg, la peinture moderniste des années 1960 doit être dans la planéité, un effet pur qu'il appelle de pure opticalité, en se débarrassant de tout ce qui pourrait être de l'ordre d'une illusion de tridimensionnalité, d'une composition centrée afin de déterminer précisément ce qui caractérise la peinture et ce qui la distingue de la sculpture.

.... En 1981, deux ouvrages, deux textes sont essentiels, le premier, de Douglas Crimp, *The End of Painting*, le second, de Thomas Lawson, *Last Exit Painting*. Nous sommes à un moment où, comme le fera plus tardivement ou rétroactivement Douglas Crimp, la peinture est, selon ces auteurs, une peinture qui devient le royaume d'une expression d'une pure subjectivité sans relation avec l'histoire, où les peintres revendiquent le droit de se débarrasser de la peinture

... Vous vous rendez bien compte que, là, nous sommes en 1981, dans un pur contre-pied avec ce que préconisait Clement Greenberg lui-même, il n'y a plus de direction claire. Les peintres affirment leur liberté d'exprimer leur propre imagination, leur propre subjectivité.

C'est donc à ce moment-là, en 1981, qu'un certain type de critiques considèrent que la peinture est morte, terminée.....

Dès 1987, Christopher Wool réalise une série essentielle qui a peut-être fait sa célébrité : la série de tableaux de mots, les *Words Paintings*

...*TRBL*, trouble peut-être comme la possibilité de signifier quelque chose avec ces simples lettres ou au contraire la possibilité de sublimer une polysémie. Il y a évidemment une citation célèbre aux États-Unis de Raymond Chandler, *Trouble is*

my Business, le trouble c'est mon business, c'est mon affaire, c'est mon commerce, ou avec *TRBL*, nous pouvons également faire *true blue*, bleu, bleu réel, ou encore terrible.

...En 1988, Steven Parrino réalise un tableau avec un mot, *GAG*, encore une fois un mot très court, qui, c'est un faux ami comme on dit en traduction, n'est pas un gag, mais un bâillon. Ce tableau de mots avec un bâillon est une toile qui n'est pas tendue sur le châssis, mais qui est froissée. Évidemment, on a le sentiment que Steven Parrino bâillonne éventuellement la possibilité de signifier quelque chose au tableau, bâillonne le tableau. En tout cas, s'il ne bâillonne pas le tableau, il est certain qu'en froissant la toile comme il le fait, il maltraite, soumet le tableau à une opération fétichiste ou sadomasochiste.

Si Christopher Wool, de l'aveu de Steven Parrino lui-même, entretient une sympathie, une amitié avec Steven Parrino, il se distingue d'autres artistes de la même génération. Peter Halley réalise en 1984 un texte, *The Crisis in Geometry*, la crise dans la géométrie.

Peter Halley rappelle à quel point il n'est plus possible en 1980 de réaliser une abstraction comme on le faisait au début du XX^e siècle. Peter Halley fait l'aveu d'une expérience probablement mythique, probablement fabulée, mais en tout cas explicite, où, en réalisant un tableau abstrait dans son atelier, composé de carrés, de rectangles, de lignes construisant un réseau, pas si éloigné d'ailleurs du tableau de Bernard Frize présenté samedi dernier ici même, Peter Halley a le sentiment que le tableau qu'il vient de réaliser n'est pas une géométrie pure, nous y revenons, une géométrie autonome, mais bien une géométrie qui entretient une relation intime avec l'urbanisme de Manhattan composé en damier, ce réseau d'avenues et de rues perpendiculaires, ce réseau de rectangles comme autant de lots d'immeubles, de lots de maisons. Et Peter Halley d'enchaîner, de prolonger sa démonstration pour prouver à quel point son abstraction à lui résonne au-delà d'une simple actualité ou d'une simple analogie avec l'urbanisme de Manhattan et entretient justement une actualité avec la production technologique contemporaine aux années 1980, c'est-à-dire l'électronique, ces circuits électroniques constitués de rectangles et de carrés reliés par des réseaux.

Peter Halley, par la suite, simplifiera certains de ces motifs ou l'on a l'impression que ce simple carré et son réseau, ces conduits sont des conduits d'évacuation, de ventilation, à une cellule, à une prison, à une salle de prison. Il s'agit donc pour Peter Halley de façon assez ambiguë dans son programme, ça n'est pas très explicite non plus, mais c'est cette ambiguïté-là peut-être qu'on retrouve dans les œuvres de Christopher Wool. Ces œuvres, malgré lui, peut-être, dans un premier temps, puis, de façon volontaire, sont les emblèmes de la production médiatique,

de la production technologique et de la production ou de l'économie carcérale. C'est en ceci peut-être que l'on peut renvoyer le projet emblématique de Peter Halley à la production précédente de Christopher Wool, lorsque Christopher Wool présentait, déposait des emblèmes à même la toile, des emblèmes figuratifs iconiques, comme l'aigle dont je vous parlais à l'instant et peut-être aussi, de la même manière, il s'agit pour Christopher Wool d'assumer un déterminisme de la société et de sa culture ou de sa contre-culture, comme je viens de vous le rappeler. Certains des mots renvoient à la production cinématographique, à la production musicale qui sont peut-être les constitutifs de la culture et de l'imaginaire de Christopher Wool.

Je crois qu'au-delà d'un simple aveu des plaisirs culturels de Christopher Wool, il s'agit pour lui de produire un état d'urgence, de créer une atmosphère de violence, de rage, soit contre la société, soit contre ce fameux déterminisme dont je parlais avec Mike Kelley.

En tout cas, il est bien clair que si ces mots sont présentés de façon mécanique, déposés avec un système de pochoirs, de stencils, de *tracers*, comme un peintre en lettres de façon très traditionnelle, on quitte clairement l'apparence d'une objectivité, d'une apparente mécanique pour arriver sur le terrain de la subjectivité, de l'urgence et de l'émotion.

En 1991, Christopher Wool réalise une exposition au Boijmans Van Beuningen, à Rotterdam, avec un catalogue intitulé *Cats in Bag Bags in River*, des chats dans des sacs des sacs dans la rivière. Au-delà de la violence à laquelle, maintenant, nous sommes familiers dans l'œuvre de Christopher Wool, pour le catalogue, Christopher Wool présente des photographies de ses tableaux en cours de réalisation dans l'atelier. On retrouvera dans peu de temps l'emploi de ces photographies intermédiaires dans la production des tableaux, j'y reviendrai.

En tout cas, surgit ici dans l'œuvre de Christopher Wool quelque chose qui n'est pas présent ici sous nos yeux, quoique, la photographie...

En 1993..... Christopher Wool abandonne la production des motifs réalisés au rouleau, dont je vous parlais au début de sa carrière. À la même époque, justement, Christopher Wool commence une chose relativement inédite, qui est la superposition des motifs. Les motifs s'interpénètrent et ne sont pas tous du même ordre. Certains motifs sont reconnaissables, motifs décoratifs, et d'autres, en guise de détails, sont des accidents, des accidents qu'il reprend des photographies qu'il réalisées dans son atelier et qu'il duplique, reproduit à la surface même de la toile. ... À partir de ce moment-là, au-delà d'une simple juxtaposition des motifs gestuels ou des motifs mécaniques et des motifs peints, Christopher Wool va rendre les choses extrêmement ambiguës puisqu'il va enchevêtrer les accidents picturaux photographiés, sérigraphiés, agrandis ou réduits et va les mêler à d'autres motifs,

tels des entrelacs, tel un *dripping*, un *dripping* à la manière de Jackson Pollock, mais un dripping extrêmement mécanique.

..... Lorsqu'on produit une réalisation picturale, lorsqu'on réalise un tableau, le signe, l'emblème, le motif peut appartenir ou procéder d'un diagnostic ou procéder du symptôme, être de l'ordre de l'objectivité analytique ou de l'ordre d'une subjectivité, d'une déconstruction. Il est impossible de spécifier, de distinguer l'un de l'autre, évidemment. Je ne peux pas m'empêcher de penser à ce texte lorsqu'on vient d'évoquer, d'analyser, de faire la liste de mots des tableaux de mots de Christopher Wool et qu'il est très difficile, Christopher Wool le sait bien et en joue, d'identifier ce qui sortirait de sa bouche, ce qui serait un appel urgent. L'expression d'un état d'urgence auquel il serait assujéti, un appel à l'ordre, une recommandation ou une expressivité pulsionnelle convulsive.

En 1998, Christopher Wool réalise sa première rétrospective au Musée d'art contemporain de Los Angeles, le Moca, et apparaît là un motif inédit, un motif gestuel réalisé au spray, à la peinture en spray projeté, sans poser le pinceau sur la toile. Et l'on va retrouver, d'un tableau à l'autre, d'un tableau à une sérigraphie sur papier, la reproduction d'un geste reproduit mécaniquement par sérigraphie. Ainsi, dans un tableau, nous aurons évidemment un tableau qui procède d'une gestualité, d'une certaine forme d'expressivité, et puis Christopher Wool reprend cette gestualité, la photographie, la duplique, la reproduit, et la sérigraphie à nouveau sur une de ses œuvres.

... Avec ce tableau qui est sous nos yeux de 2002, j'ai le sentiment que la juxtaposition est la même. Nous avons des aplats sérigraphiés mécaniques, dont l'effet est parfois produit par la trame de l'écran qui semble transparent, l'écran de sérigraphie. On ne peut s'empêcher, c'est injuste, mais c'est comme ça, de penser à Andy Warhol, et puis, dans le même temps, au-delà d'un aplats qui aurait peut-être fait plaisir à Clement Greenberg lui-même, on a des détails réalisés au spray, tout à fait gestuels et qui contredisent bien sûr, vous vous en doutez, l'analyse élémentaire préconisée par Clement Greenberg. De la même manière, d'autres motifs gestuels ont été reproduits mécaniquement, alors même qu'à certains endroits une coulure transparent, une coulure blanche, qui vient se poser sur une trace de spray reproduite en sérigraphie. Et il est très difficile de déterminer le mécanisme de stratification. On a un tout, une unité, un magma de l'ensemble de ces gestes.

... Ainsi nous sommes pris dans une difficulté à identifier les intentions de Christopher Wool, à connaître l'attitude, comme on aime le dire dans l'art contemporain, ou son attitude par rapport à la peinture, son rapport à la peinture pour le dire de façon encore plus biographique, et il est certain que chez Christopher Wool il s'agit de faire collision de l'ensemble des outils théoriques que chacun d'entre nous convoque pour révéler nos habitudes, nos réflexes, nos réflexes

théoriques et conceptuels, mais même peut-être nos réflexes visuels, qui nous empêchent d'appréhender pleinement, de saisir un tableau qui semble, comme il le disait, pour, ou comme il l'a intitulé pour l'un de ces tableaux de photographies, pour faire de ce tableau un déserteur, un tableau qui s'échappe, qui nous échappe. Je vous remercie.

7. NOTES PRÉPARATOIRES

Issues d'un carnet de Sol LeWitt, 1971

1.

Parfois, l'artiste réalise le dessin mural, et d'autres fois il utilise des assistants.

2.

Les dessins muraux sont interprétés à partir de plans, de dessins sur papier, de mots écrits ou oraux.

3.

L'utilisation d'assistants pour la réalisation de dessins muraux a mené à un type de dessin mural dans lequel l'assistant prend certaines décisions esthétiques tout en mettant en œuvre l'idée de l'artiste.

Réaliser des dessins sur les murs est une façon de transmettre des idées en utilisant des lignes.

4.

Chaque individu étant unique, les mêmes instructions seront mises en œuvre différemment.

Chacun comprendra ces instructions différemment.

5.

Le plan de l'artiste sera assez général pour autoriser de nombreux écarts tout en demeurant l'art de l'artiste.

Même si les plans précis varient avec chaque interprétation.

6.

L'artiste doit toujours tenir compte des diverses interprétations de ses idées. L'assistant perçoit d'abord l'idée de l'artiste, puis la réorganise selon son expérience.

7.

Chaque personne trace une ligne différemment. Chaque personne comprend les mots différemment.

8.

Ni les lignes ni les mots ne sont des idées.

Ce sont les moyens par lesquels les idées sont transmises.

Les dessins muraux peuvent être réalisés sur une partie d'un mur ou, de préférence, en utilisant la surface entière du mur.

9.

Il vaut mieux avoir un dessinateur par mur.

10.

La conception de certains dessins muraux est déterminée par les particularités architecturales du mur.

11.

Tous les dessins du mur contiennent des erreurs, elles font partie de l'œuvre.

12.

Le plan existe en tant qu'idée, mais il a besoin d'être traduit dans sa forme optimale, ainsi est-ce prescrit.

Les idées de dessins muraux seules contredisent l'idée de dessin mural.

Certains dessins muraux sont très ennuyeux à réaliser pour le dessinateur et sont aussi fatigants physiquement.

Malgré l'ennui et la fatigue, certains dessinateurs sont pris d'une fascination irrépressible pour le dessin mural et n'arrivent pas à s'arrêter facilement.

13.

Mais le plan explicite accompagne aussi le dessin mural.

Ils sont d'une égale importance.

14.

Les contributions du dessinateur ne sont pas anticipées

par l'artiste même quand lui, l'artiste, est aussi le dessinateur.

15.

Si un seul dessinateur suivait deux fois le même plan, cela donnerait

deux dessins différents.

(Personne ne peut faire deux fois la même chose.)



Sol Lewitt wall drawing 122

Lettre de Sol LeWitt à Eva Hesse, 14 avril 1965

Chère Eva¹,

Cela va faire quasiment un mois que tu m'as écrit, et peut-être as-tu oublié quel était ton état d'esprit (quoique j'en doute). Tu ne changes pas et, fidèle à toi-même, tu ne le supportes pas. Non ! Apprends à dire au monde : « Va te faire foutre ! » une fois de temps en temps. Tu en as le droit. Cesse un peu de penser, de t'inquiéter, de te méfier, de douter, de t'effrayer, de peiner, d'espérer une issue facile, de lutter, de te cramponner, de t'embrouiller, de gratter, de griffer, de marmonner, de bafouiller, de grogner, de te rabaisser, de broncher, de marmotter, de grommeler, de miser, de culbuter, d'écumer, d'escalader, de trébucher, de tramer, de rouspéter, de pleurnicher, de te lamenter, d'affûter, de désosser, de déconner, de pinailler, de chicaner, de compisser, de trifouiller, de t'emmerder, de te leurrer, de moucharder, de cafarder, de poireauter, de tâtonner, d'abominer, de payer, de scruter, de percher, d'entacher, de trimer, de trimer encore et encore. Arrête — et contente-toi de FAIRE !

D'après ta description, et d'après ce que je sais de ton travail antérieur et de ta capacité, ton travail semble très bon : « Dessin propre, clair, mais dingue comme des machines, en plus grand et en plus vigoureux... »

1. Lettre de Sol LeWitt à Eva Hesse, datée du 14 avril 1965, in *Sol LEWITT*, LEWITT, Sol, *Dessins muraux de 1968 à 2007*, catalogue sous la direction de Béatrice Gross, Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2012. Première publication en anglais in Lucy R. LIPPARD, *Eva Hesse*, cat. exp., New York University Press, 1976. L'original de la lettre est conservé dans la LeWitt Collection, Chester, Connecticut, États-Unis. Traduit de l'anglais par Catherine Vasseur.

véritable non-sens ». Ça m'a l'air bien, formidable — du véritable non-sens.

Va plus loin. Encore plus de non-sens, encore plus de dinguerie, encore plus de machines, encore plus de seins, de pénis, de chattes, de ce que tu veux — fais foisonner tout ça avec le non-sens. Essaie de titiller cette chose en toi, ton « humour bizarre ». Tu appartiens à la part la plus secrète de toi-même. Ne te préoccupe pas de ce qui est cool, fais ce qui selon toi n'est pas cool. Fabrique ce qui t'est propre, ton propre monde. Si tu as peur, fais-le fonctionner pour toi — dessine et peins ta peur et ton anxiété. Et cesse de te préoccuper de ces choses grandes et profondes telles qu'« opter pour un but et une manière de vivre, l'approche cohérente d'une finalité même impossible ou d'une finalité même imaginaire ». Tu dois t'entraîner à être stupide, muette, étourdie, vide. Alors tu seras capable de FAIRE ! J'ai grande confiance en toi et bien que tu te tourmentes, ton travail est très bon. Essaie un peu de faire du MAUVAIS travail — le pire qui te vienne à l'esprit — et vois ce qui se passe, mais surtout détends-toi et envoie tout au diable — tu n'es pas responsable du monde —, tu es seulement responsable de ton œuvre — donc FAIS ÇA. Et ne pense pas que ton œuvre doive se conformer à une quelconque forme, idée ou saveur préconçue. Elle peut être tout ce que tu veux qu'elle soit. Mais si la vie était plus facile pour toi en arrêtant de travailler — eh bien, arrête. Ne te punis pas. Je pense toutefois que c'est si profondément enraciné en toi qu'il devrait t'être plus facile de FAIRE ! Quelque part, malgré tout, il me semble que je comprends ton attitude, parce que je traverse parfois un processus similaire. Je suis pris dans une « Déchirante Réévaluation » de mon travail et je change tout autant que possible = je déteste tout ce que j'ai fait, et j'essaie de faire quelque chose d'entièrement différent et meilleur. Peut-être ce genre de processus m'est-il nécessaire, parce qu'il me pousse à avancer. Le sentiment que je peux faire mieux que la merde que j'ai faite.

Peut-être as-tu besoin de ton déchirement pour accomplir ce que tu fais. Et peut-être que cela t'incite à mieux faire. Mais c'est très douloureux, je le sais. Ça irait mieux si tu avais assez confiance pour faire le boulot sans même y penser.

Ne peux-tu laisser le « monde » et l'« ART » tranquilles et aussi cesser de flatter ton ego ? Je sais que tu (comme n'importe qui) ne peux travailler que jusqu'à un certain point et que le reste du temps tu es livrée à tes pensées. Mais quand tu travailles ou avant de travailler tu dois vider ton esprit et te concentrer sur ce que tu fais. Après que tu as fait quelque chose, c'est fait et c'est comme ça. Au bout d'un moment, tu peux voir que des choses sont meilleures que d'autres, mais tu peux voir aussi dans quelle direction tu vas. Je suis sûr que tu sais tout cela. Tu dois aussi savoir que tu n'as pas à justifier ton travail — pas même à tes propres yeux. Bon, tu sais que j'admire grandement ton travail et que je ne comprends pas pourquoi il te tracasse autant. Mais tu peux voir ce qui va suivre et moi non. Tu dois aussi croire en ta capacité.

Je crois que c'est le cas. Alors, tente les choses les plus outrageantes que tu peux — choque-toi toi-même. Tu as en ton pouvoir la capacité de tout faire.

J'aimerais voir ton travail, mais je me contenterai d'attendre août ou septembre. J'ai vu des photos de choses nouvelles de Tom chez Lucy. Elles sont impressionnantes — surtout celles qui ont la forme la plus rigoureuse : les plus simples. Je suppose qu'il en enverra d'autres plus tard. Dis-moi comment se déroulent les expositions et ce genre de choses.

Mon travail a changé depuis que tu es partie et il est bien meilleur

Je ferai une exposition du 4 au 9 mai à la Daniels Gallery, 17 East 64th Street (là où était Emmerich). J'espère que tu pourras être là.

Mon affection à tous les deux,

Sol

II. PARTICULARITES

8. Protocole et chronologie d'effectuation

1.

Montage sur châssis d'une toile polyester enduite.

2.

Répendage ou badigeonnage partiel au White-spirit.

3.

Répendage sur la toile d'une peinture noire (réitération du geste d'une à trois fois).

4.

Redressement de la toile et application de celle-ci sur une seconde toile face contre face temps de pause de quelques minutes (réitération du geste d'une à trois fois).

5.

Brossage avec la main du verso de la toile.

6.

Retournement de la toile et effectuation d'un des verbes d'action.

7.

Effacement partiel au chiffon.

8.

Répétition ou non des opérations 4, 5, 6 et 7 en continu et jusqu'à trois fois.

9.

Désagrafage et jetage immédiat ou passage à l'effectuation d'un protocole « Sans titre ».

9. Mise en œuvre de ma préparation

Je porte des gants. Je suis à l'extérieur.

J'agite le pot de peinture.

J'ouvre en désolidarisant avec un embout plat serrage en faisant levier sur un endroit situé n'importe où sur la circonférence du cercle.

Je verse dans un récipient en verre une certaine quantité que je lie avec du solvant et à peine d'huile de lin.

Le geste anticipe la mesure.

C'est un geste autre que celui de la préparation d'un support.

Ici, les deux principaux « acteurs » attendus sont l'adhérence pour son accroche et sa stabilité, la viscosité permet de doser la « lenteur » active dans la turbulence.

La peinture se doit d'être la plus liquide et le support rigide comme un panneau de bois, tendu comme un tambour, les huit couches d'enduction font mur.

La toile

J'utilise une toile prête à l'emploi.

Lisse et sans trame apparente cette toile est prête à l'emploi.

Elle peut être vue comme un écran de projection.

Elle offre la propriété de capter la lumière synthétique ou naturelle.

Elle est la matrice et le fond.

Sa texture est « polyester » ; toute déformation se rattrape
à la chaleur.

Très résistante, grâce à ces nombreuses couches d'enduction,
elle répond à l'effacement de la peinture.

La toile est délébile.

Le châssis

Les châssis sont à clés et en bois.

Les clés sont disposées à l'intérieur des angles. Elles permettent de jouer sur l'assemblage mobile des différents bois.

Les tranches du châssis font 7 cm d'épaisseur. À peine perceptibles en vue de face, elles permettent à la toile de sortir du mur dont elles l'extraient.

Sur les côtés, cette épaisseur permet une vision d'angle distincte qui cadre la toile.

Ces tranches libres constituent l'entre qui appelle à un manque.

Fonctionnent-elles comme un cadre ?

Elles proposent deux points de vue qui opèrent différemment de face en continuité avec le mur, mais avec une saillie vers le regardeur, de côté pour cadrer l'œuvre en laissant une lecture directe des réfractions aléatoires de la peinture selon l'angle de vue.

10. Le protocole d'effectuation

Avant chaque série, une même méthode est réitérée : « en chemin », le rituel qui me permet de convoquer le corps, le geste, la main et l'esprit, de les connecter, de les conditionner, afin de procéder à l'expérience singulière de l'apparition de l'image, l'instantanéité immédiate de la peinture se faisant.

J'en suis l'initiateur et le guide, mais de nombreuses variables sont à prendre en compte.

L'atelier véranda est posé sur une terrasse.

Les châssis et le rouleau de toile sont adossés au mur.

Les outils sont posés à même le sol, avec la toile, une pince à tendre, une agrafeuse pleine, un marteau, un outil de vissage à embout plat, un mètre à utiliser une fois pour marquer la découpe de la toile en rouleau.

Le sol est aspiré, et je le peins au rouleau en blanc mat.

Je mesure, marquage mental, délimitation de la zone de travail.

La surface au sol de l'atelier est utilisée à son maximum en fonction des formats. Montage du châssis

COUPER

La découpe de la toile

Je pose le rouleau de toile de 220 × 1 000 sur le sol.

Je déroule la toile à un point mesure qui est de 220 cm.

Mes tranches font 7 cm, et je laisse une marge de 5,5 cm libre afin de pouvoir exercer la bonne tension sans être gênée par le trop ou trop peu de toile polyester déjà enduite.

Je coupe droit fil avec l'habitude. Les ciseaux trouvent seuls leur voie dans le tissu.

CENTRER

Le positionnement de la toile sur son châssis

La toile est posée au sol dos contre terre.

Le châssis en bois, face intérieure vers le ciel, est placé au centre de la toile.

Je mesure la surface laissée libre pour la prise de tension avec la largeur de mon pied, et j'ajuste ainsi au fur et à mesure en plaçant correctement le pied le long des bois du châssis au centre des quatre longueurs du carré.

Le corps est la mesure.

TENDRE

Le geste de la tension

C'est en faisant levier avec la tête de la pince sur les montants du châssis qu'il est possible de déployer les forces de tension très importantes que nécessitent les toiles grand format.

Les tensions des premiers points sont faibles, celles des points antagonistes fortes.

C'est un travail de concentration, d'équilibre et de force agile.

Chaque point d'agrafe posé m'amène à faire deux tours, soit deux fois une longueur, du moins pour les huit agrafes principales situées sur chaque longueur.

Pour ce faire, la toile est adossée verticalement contre le mur.

Je suis debout, perchée sur un promontoire à la bonne hauteur, les bras pliés.

Dès lors que je tourne la toile, je suis debout les pieds posés à même le sol.

Je manie les outils, la tension à exercer, la pression de l'agrafage, et procède à la rotation de la toile qui mesure 195 × 195.

Par le regard, j'approche l'ensemble ou les différents points clés possibles sur- ou sous-tension.

Avec la main, je touche la toile, ressens pour comprendre et évaluer son comportement, les sur- ou sous-tensions.

Je répète le processus avec régularité jusqu'à l'obtention d'une toile droit fil, et ce avant de finaliser les angles.

Je masque les tranches et les bois du châssis afin de les isoler des écoulements de peinture.

Les bois intérieurs du châssis sont également masqués.

Le geste répété devient autonome si le geste, le regard et la main travaillent de concert.

Les verbes de l'action

Badigeonner, redresser, répandre, passer, traverser, racler, faire rouler, renverser, détruire, projeter, incliner, retourner, égoutter, effacer...

Ce dispositif conjuguant une grammaire perceptive spatiale et dynamique s'accompagne d'un vocabulaire ordonnant une série d'actes opérationnels qui sont autant d'effectuations.

Répandre ou badigeonner

Pour ce premier geste qui sera invisible, mais qui imprègne d'ores et déjà la toile posée sur le sol, deux possibilités sont permises : le badigeonnage au pinceau ou le répandage sans contact direct avec la toile, le liquide étant versé ou projeté.

Pour cela, il faut trouver l'axe entre le corps et la toile, régler les distances et projeter mentalement les étapes suivantes.

Répandage d'une peinture noire/

Répandre

Je répands la peinture noire sur la toile afin d'en préciser le dessin. Il en résulte une tache, un flux, une projection.

Cette opération, je peux la répéter d'une à trois fois.

Redressement de la toile et positionnement face contre face/

Renverser, positionner, transposer

La toile est verticale afin d'être positionnée sur une seconde toile et d'opérer un transfert qui reproduit la forme — tache ou flux — en l'inversant.

Par la pression, elle se propage et gagne en précision tout en perdant de sa matière.

Il est difficile, voir impossible, d'avoir des repères exacts du fait de la taille de la toile (195 × 195).

Le positionnement s'effectue à la vitesse du geste et se trouve réduit par la durée dans laquelle il s'inscrit.

Plusieurs positionnements empiètent sur la forme et la dérèglent par les déplacements de peinture qu'ils engendrent.

Brossage/

Passer la main

Le frottage gestuel effectué au verso de la toile (les deux toiles sont face contre face, couchées au sol) imprime un geste expressif mais indirect, désinvesti, inversé, qui transparaît, mais s'inscrit de manière un peu contrariée.

Il y a là un premier travail à l'aveugle et une perte de repère du fait que la toile est abordée par son envers.

Retournement de la toile/

D'une, on passe à deux. Les deux toiles sont posées sur le sol, le processus est en cours, et l'un des verbes d'action rappelés ci-dessus peut mener droit à l'étape suivante, le séchage.

Ce n'est toutefois pas toujours le cas. Je renouvellerai alors un des processus en continu jusqu'à trois fois, pas davantage.

Malgré une mécanique gestuelle précise pour chacune des actions

et le suivi de la procédure, il s'agit de quelque chose de l'ordre d'un effacement, d'un accident, qui, simultanément, révélera l'immédiateté de la peinture se faisant, et ce tout d'un bloc.

À partir de là, soit la toile est désagrafée sur le champ puis jetée, soit tous les blancs sont recouverts, la surface entière est couverte, et un enchaînement qui est celui de la série des « Sans titre » peut être poursuivi.

Dans ce cas, l'état d'épuisement général peut être propice à la finition de la peinture.

11. Le protocole d'analytique

Rapport à la peinture

Il existe toujours une première action, qui détermine les suivantes.

C'est une forme de système ouvert, une calligraphie de la dynamique des fluides.

La première étape pour l'impression d'une toile dans la toile, d'un transfert consiste à constituer une marge dans le *all-over* : ligne verticale sur la gauche du tableau. Cela permet de projeter un plan et de situer un vide, fond et surface sur lesquels des formes viennent prendre naissance, tandis que d'autres formes sont en gravitation, comme des barbes à papa, sur la droite.

Une seconde forme pour déterminer la première. On ne sait si la première aimante la seconde ou si, au contraire, la seconde s'en échappe. On ne peut la discerner dans sa totalité, le cadre du tableau faisant office de cache.

Rien n'est prédéfini. Les formes sont peintes comme extrudées du blanc de la toile puis gommées partiellement.

Il y a également transfert du signe créé par le geste, du jeté là vers, sorte de croix flottante qui se liquéfie sur la gauche du tableau.

LA MAÎTRISE, LE RITUEL ET LA PEINTURE SE FAISANT

Le geste technique vise la maîtrise, sans pour autant exclure errements et tâtonnements, alors que le geste artistique cherche l'œuvre

Tout en la faisant. Il est moyen d'expression, voire fin en soi.

Toutefois, à l'origine, l'un est indissociable de l'autre. « Parce que le geste indique une liaison forte à la vie tout en esquissant les mondes technique et esthétique, nous nous persuadons de l'artifice qu'il y aurait à séparer brutalement le technique, l'affectif et le symbolique¹. »

Le rituel permet de convoquer le corps, le geste, la main et l'esprit, de les connecter, de les conditionner pour procéder à l'expérience singulière.

L'apparition de l'image correspond à l'instantanéité immédiate de la peinture se faisant. J'en suis l'initiateur et le guide, mais de nombreuses variables sont à prendre en compte.

Dans un désir de neutralité, l'expressivité du geste a été mise à distance. Le pinceau n'est pas utilisé.

1. Pierre-Damien HUYGHE, *Art et Industrie*, Circé, 1999.

L'action est première, mais c'est une action « directe », sans pathos, performée par un *bottom-up/top-down* incessant et une porosité certaine à ce qui me touche : bruits de la ville, images mentales, ondes magnétiques, météorologies.

Je cherche des solutions qui soient des principes simplificateurs en tenant compte de mes expériences passées et en anticipant l'avenir. Des phénomènes se produisent sous mes yeux avec une rapidité inouïe ou une lenteur molle.

Le poids du corps vide et celui du corps plein qui gère l'attente... Patience du corps, conscience du déjà projeté là, liquide noir et visqueux.

Il s'agit là encore pour le sujet dont je suis le miroir d'une nouvelle mise à distance que les effectuations programmatiques autorisent.

La main ne pose pas problème. Elle n'est bonne à rien, mais se prête humblement à tout.

Le « je », inévitablement, n'est plus. L'intention s'évapore, et ne reste pour seul guide que l'analyse des variables indépendantes et dépendantes qui vont construire et permettre à la peinture de se produire en temps réel.

Le protocole concentre l'élan de l'écart.

Le regard se trouble, et le corps est ailleurs lorsque la peinture d'un bloc émerge de son gouffre.

Les ratages sont fréquents. Il est impossible de les prévoir et supposément on aimerait gagner chaque fois.

LE TABLEAU OUVERT 1

Mes formats sont identiquement carrés, 195 × 195 ou 150 × 150.

Mes couleurs, à l'huile, sont également uniques pour chaque série, aujourd'hui le noir.

Ma toile est toujours en Polyester.

Je fais tout pour simplifier la mise en œuvre de mon travail : peu d'outils, une brosse ou un couteau, des toiles préenduites chez le fabricant et un jet de Térébenthine sur le support avant de peindre.

Mon attitude est la plus passive possible.

Seul le corps reste en alerte.

Parfois, des idées aussi simples que des traces de pas dans la neige ou un verre d'eau bu me viennent à l'esprit.

Ma peinture est instantanée, sans retouches ni recours.

C'est la peinture en se faisant qui me conduit à finir la toile.

Le tableau s'offre alors au regardeur.

C'est ce dernier qui lui donne sens, pour peu qu'il s'y engage.

LES SÉRIES

LES NOIRES, 1985, huile sur toile et pigments, pinceau.

LES PAYSAGES BITUMES, 1987, huile sur toile et bitume et spray,
pinceau.

LES TERRES, 1987, huile sur toile et pigments, pinceau.

TOBIE ET L'ANGE, POINT DE VUE, 1989, huile sur toile, pinceau.

LES VEGETATIONS, 1990-1991, huile sur toile, arrosage au pinceau.

LES SANS TITRE, 1991-2013, huile sur toile, racloir.

LES NOIRES, 1996, huile sur toile et pigments, racloir.

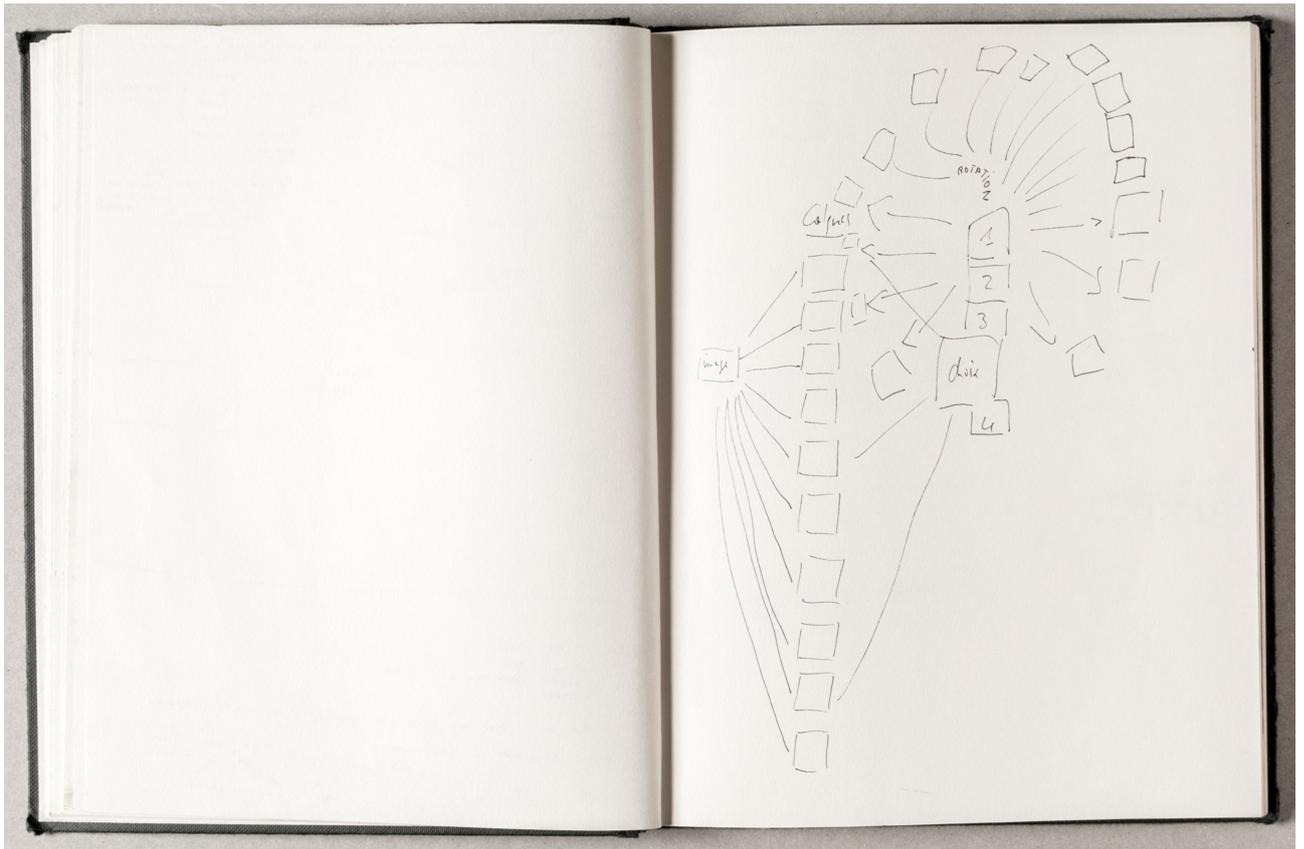
LES BLANCHES (+ dénomination de la couleur), 2003-2009,
huile sur toile, répandage.

À partir de 2009,

LES SANS TITRE (NOIR ET/OU BLEU), 2010, huile sur toile, transfert.

LES SANS TITRE, 2013, huile sur toile, transfert.

« SANS TITRE », toute la surface de la toile est couverte.



12. De la « mise au carreau » vers la « carte de points ».

Ebauche du protocole peinture, outil numérique, procédé sans contact (graveuse laser).

1. Découpe et prélèvement d'une section de toile peinte;
2. Photomacrographie de la section;
3. Traitement de l'image par le logiciel, recadrage, manipulation, résolution et formatage pour l'alimentation de la machine;
4. Préparation d'un nouveau support vierge, toile polyester;
5. Positionnement du support et du traceur laser, paramétrage de l'impression, gravure (absorption du rayonnement laser dans la couche d'enduction);
6. Passage au pinceau de la couleur noire.

13. Comme tient le sol vu d'en haut

Par Fabrice Hergott

Ce devait être au printemps de 1987. On était venu me montrer quelques ektachromes de ses derniers tableaux. Arrivé par je ne sais plus quelle voie, mon interlocuteur était convaincant et retenu.

Je regardais ses photos sans paraître écouter. Tout de suite, je me suis rappelé les paysages imaginaires d'Hercules Seghers (1589 ou 1590 - 1640), avec ses coulures monochromes et ses invraisemblances techniques.

Nous n'étions plus dans l'actualité, et cette référence tout artificielle me permettait de garder avantageusement un pied au sol.

Quelque temps plus tard, j'allais voir Manuele Vonthron dans son atelier.

De ces premières visites, je me souviens de la fraîcheur de la longue cour pavée et de l'odeur de la térébenthine. Cet atelier sur deux niveaux, comme deux étagères rafistolées et ouvertes à tous les vents, exigeait que l'on montât une échelle de fer d'où les tableaux se voyaient d'abord sous l'angle du sol. Manuele arpentait nerveusement le plancher irrégulier à grands pas. Je la suivais d'un œil, tandis que

l'autre glissait à la surface de ses peintures, et rassemblais mes idées autour de ce qui pouvait être des silhouettes. Nous parlions très peu ou très mal. Nous jouions à contourner ses tableaux.

Dès l'entrée, une tension régnait comme avant l'orage. Plus tard, quelques mots faciles ponctués de mimiques parvinrent à réduire cette électricité sans toutefois la supprimer. On aurait dit que sa peinture résultait de la condensation de cette atmosphère suffocante, mais cristalline.

Manuele suivait chaque inflexion de ma sincérité. Le moindre écart d'attention me valait une boutade. J'y répondais une fois sur deux, mes mains dans les poches. En cherchant à comprendre, je ne voyais qu'une chose : « Cela semble tenir. » Non comme une architecture, un édifice, mais comme tient le sol vu d'en haut, grâce à lui-même, de par le simple fait géologique de ce qui s'est déposé et concentré, qu'elle avait su restituer avec ses essences et ses pigments mélangés dans quelques pots rassemblés loin des toiles.

Après Seghers, je ne voyais plus très bien à qui me vouer. Dubuffet, peut-être ? Ses « Texturologies », auxquelles il était facile de penser, et, plus encore, la série des « Langages des caves » ou cette « Pierre dans l'eau », qui ont le même aspect de paysage noyé bien qu'assez bavards, comme toujours chez Dubuffet. C'est pourquoi la légèreté et la transparence de Duchamp convenaient mieux. D'autant plus que vivait là je ne sais quelle fatigue (et presque du dégoût) des manières

de l'art et de la peinture, cet à-quoi-bon des « Élevages de poussière » étalé entre les urgences de la « Mariée ».

Nous n'en parlions jamais, et à aucun moment ces noms ne furent prononcés. Pendant les vingt ou trente minutes que durait chacune de mes visites, des pensées s'amassaient, rapides et compactes comme sous l'effet d'une drogue qui se dissipait dès l'instant où je me retrouvais dans la rue.

Difficile de comprendre d'où venait cet entremêlement d'idées et d'images. Les apparences d'humidité de ses tableaux, leur aspect tout à la fois peint et naturel, comme s'ils s'étaient faits d'eux-mêmes, ramenaient sous mes yeux l'image d'une réalité un peu scandaleuse. Elle semblait avoir conscience des questions que je me posais.

Le mystère de ses tableaux était dans mon esprit plus que sous mon regard. Ils étaient concevables, puisqu'ils étaient là, mais restaient insaisissables, comme des écoulements de mercure.

Aujourd'hui, en cette fin d'hiver, alors que ces tableaux me reviennent à l'esprit avec une netteté de cliché, je comprends mieux :

ils dissimulaient leur composition. Je constate le résultat d'un hasard suscité avec bonheur sous l'action d'une fatalité naturelle, têtue et proche parente des lois de la gravitation. Peut-être même entretiennent-ils quelque connivence avec l'organisation de la matière plus qu'avec ses apparences.

Préférant les mutations de structure aux métamorphoses des formes, ils montrent ce qui arrive à l'endroit où le métal devient bois (si l'on veut), où l'air se change en eau (et inversement), dans une discrète indifférence à l'effort, et comme dans un élevage de poussière où la poussière n'aurait pas de prise.

Fabrice Hergott.

Fabrice Hergott est directeur du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

14. La logique radicale de l'art abstrait

Par Marcelin Pleynet

Le critique, et plus encore l'historien d'art, est souvent embarrassé lorsque, pour la première fois, il visite l'atelier d'un artiste contemporain. Il doit se défaire de toute habitude et de tout automatisme de jugement et regarder avec, si je puis dire, un œil tout neuf. Ce fut incontestablement mon cas lorsque récemment je vis les œuvres de Manuele Vonthron.

Non que je n'eusse pas déjà connu ses peintures. J'avais eu l'occasion de les voir au début de l'année lors d'une exposition, préfacée par Marie Darrieussecq, rue Saint-Florentin, à Paris. J'avais alors remarqué, parmi d'autres, quelques très grandes toiles qui m'avaient incité à proposer à Manuele Vonthron d'en voir de nouvelles dès que possible.

Le temps passant et puis l'été, je dus lui téléphoner pour prendre rendez-vous... Elle venait de terminer un ensemble de peintures qu'elle accepta de me montrer.

Son atelier est très clair, et les toiles appuyées contre le mur reposent sur le sol.

Je suis d'abord assez dérouté, et j'ai bien entendu immédiatement tendance à associer ce que je vois à ce que je connais. Que dire ? « Tachisme » ? Mais qu'est-ce que cela peut bien signifier d'autre qu'une vague réminiscence ? Tachisme ne convient pas.

Art abstrait, bien entendu. C'est dans cette histoire que je dois m'efforcer de penser ce que me présente l'art de Manuele Vonthron, qui me précise qu'elle peint au sol, en se situant simultanément sur chaque côte de la toile.

Je pense alors que l'art abstrait est né le jour où Kandinsky, dans son atelier, considérant une de ses peintures, présentée la tête en bas, fut surpris par ce qui se montrait ainsi de façon quasi abstraite...

Et qu'il décida d'exploiter cette surprise.

Dans un autre type de perception, il faut aussi évoquer les *drippings* que Jackson Pollock peint à terre (même si Pollock, comme l'a spécifié sa compagne Lee Krasner, reste obsédé par Picasso).

Cette histoire est très chargée, et je n'en finirais pas de citer tout ce que m'évoque ce que Manuele Vonthron me permet de voir.

Sans doute son œuvre se trouve-t-elle plus marquée par les expériences de Marcel Duchamp que par quoi que ce soit d'autre. Même si ces expériences ont pu faire, par ailleurs, assez misérablement école.

Manuele Vonthron me parle... et cherche à rattacher ce qu'elle

me montre à une modernité qui a déjà fait ses preuves. Ce qui peut sembler le plus évident c'est l'œuvre de Georg Baselitz, qui présente ses peintures la tête en bas en renversant le tableau tel qu'il l'a peint. Mais dans la série que me présente Manuele Vonthron, il n'y a pas de figure, pas même de suggestion de figure dans l'image abstraite. Des taches noires sur fond blanc que l'on ne peut même pas associer aux figures du test de Rorschach.

Les taches ici ne se distinguent jamais vraiment du fond.

Elles établissent et maintiennent un espace difficilement identifiable, si ce n'est dans une constante ambiguïté du fond blanc et de la surface.

La plupart des peintures de Manuele Vonthron font 195 × 195 cm.

Et comme je lui demande où est le haut et où le bas, elle me répond que cela ne lui importe guère, qu'elles pourraient être accrochées en ne privilégiant ni haut ni bas, ni droite ni gauche, chaque côté de la peinture pouvant indifféremment jouer tous ces rôles.

Cela, autant que je sache, dans la désormais vaste histoire de l'art abstrait, aucun artiste n'a jamais osé le faire.

J'en arrive à la conclusion que, s'il y a, dans cet ensemble, une vraiment troublante originalité, c'est à partir de ce point de vue qu'il faut la penser.



NOIR 3 2010 195X195 HUILE SUR TOILE

Marcel Duchamp, encore une fois, avec, par exemple, ses *Rotative demi-sphères* (machines optiques) de 1925. Encore sont-elles présentées sur un pied qui fait socle, et branchées sur l'électricité.

C'est-à-dire, comme pour l'ensemble de son œuvre, avec un haut et un bas.

Rien de tel ici. Les peintures, carrées pour la plupart, ne tournent pas automatiquement sur elles-mêmes. C'est l'artiste qui tourne autour d'elles en réalisant. Difficile de ne pas être impressionner par ce que cela suppose.

Les titres pas plus que les peintures ne donnent jamais prises à quelque imaginaire que ce soit. Il semble même vouloir décourager tout investissement imaginaire. Je lis le plus souvent au dos des reproductions que Manuele Vonthron me fait parvenir pour rédiger cet essai : *Sans titre* ou *Noir*, même sur celles qui comportent un peu de bleu.

Manuele Vonthron m'écrit : « Ce sont toutes des huiles sur toile polyester (enduites huit fois). Je les ai peintes au sol par les quatre côtés. »

En conclusion, je me trouve devant une œuvre subtilement inédite et d'une intelligence vive, toute picturale, dont il y a à l'évidence beaucoup à attendre, et qui impose déjà avec force son originalité.

Étant entendu qu'elle doit être perçue pour ce qu'elle est, je détecte là une incontestable révolution dans la perception

de la peinture, et plus encore dans l'histoire de l'art contemporain.

J'imagine une exposition qui présenterait l'ensemble de ces onze peintures, quatre fois, et qui serait chaque fois une exposition

différente, puisque, chaque fois, le haut serait différent, et forcément différente l'œuvre.

Encore faudrait-il que celui ou celle qui se chargerait d'une semblable exposition prenne la responsabilité de ce qui se joue de fondamental dans cette aventure. Et, revenu de tout préjugé, se donne les moyens de la faire percevoir pour ce qu'elle est : peinture vivante ouverte et ouvrant l'histoire de la peinture sur ses virtualités encore jamais exploitées.

Marcelin Pleynet, novembre 2010.

PS. Manuele Vonthron me dit qu'elle n'est pas une intellectuelle. Je n'en crois rien, son œuvre parle pour elle, et elle parle picturalement magnifiquement bien.

Marcelin Pleynet est poète, romancier et critique d'art.



SANS TITRE 2 2010 195X195 HUILE SUR TOILE

15. La peinture à grands pas

Par Marie Darrieussecq

Manuele Vonthron parle de « ce qui se trame dans l'instant peint ».
Je regarde ses toiles et je vois l'évidence de cet instant-là, de ce coup de pinceau-là. Les autres possibles s'annulent : ce qu'elle n'a pas peint pour peindre ce qui est là. Ce qui est là devient seul visible.
Le bon geste pour laisser sa trace sur la toile, comme par le *qi*, le souffle, qui anime la main dans la peinture chinoise. « Il m'est arrivé, dit-elle, de voir les toiles se faire toutes seules, le liquide était comme animé. »

Manuele traverse son atelier à grands pas, s'arrête, boit un verre d'eau. La tension, avant que ça advienne. Parfois, comme une dalle à soulever, présence des morts, terrain miné, chausse-trappes. Et puis ça circule à nouveau, ça respire. La couleur en dispersion trouve sa forme. Il faut traverser et aussi se laisser traverser, devenir poreuse au monde, à la lumière, devenir le geste...

Beaucoup de toiles, pour arriver à la toile qu'elle cherchait sans savoir à quoi elle ressemblerait. Toiles qui ne sont « pour rien » qu'en apparence, toiles qui contenaient la toile à venir, comme les ratures en écriture, comme les pages jetées, les manuscrits enfouis, qui ne sont pas perdus, mais font advenir le livre. Manuele voit les blancs sous le liquide en train de tracer sa couleur, en train de couler en trace. Voit la forme du blanc dessous. Pas dessous, mais dessus, autant « dessus » que la couleur.

Au début, Manuele travaillait surtout les couleurs sombres, le noir qui est une couleur. Des encres, des paysages romantiques au bitume. Puis l'air marin a soufflé dans l'atelier : est-ce par là que le bleu est entré ? Mais si le bleu est la couleur de l'eau (et de l'air), c'est d'un savoir ancien, d'un savoir de l'enfance, d'un savoir collectif qui a à voir avec l'eau matière autant que l'eau couleur. « L'eau est bleue, pas d'un bleu d'eau, d'un bleu de peinture liquide » disait Artaud des rivières de Van Gogh. Il y a un bleu chez Manuele, qui fait voir l'eau et l'air autrement.

Marie Darrieussecq

Marie Darrieussecq est écrivaine et psychanaliste.



SANS TITRE 1 2009 195X195 HUILE SUR TOILE

Conclusion

Une chose qui émerge le fait avec sa négativité. [...] Si l'artiste n'est pas dramaturge, il est publiciste.

Paul VIRILIO, entretien avec Catherine Ikam (Ubikam).

À mon corps défendant, j'ai troqué la locomotion pour l'assise, et j'affronte une multitude de situations plus déroutantes et complexes pour le peintre *simplex* que je suis.

D'emblée, je comprends que seul un faire-face simplificateur me permettra de traiter les informations et la situation.

Je sens que je dois, tout comme le lézard lance sa langue ou va être la mouche (et non pas où elle est), mettre le doigt sur la « ligne courbe » du corps calleux et emprunter celle de mon cerveau.

Lui faire confiance et user de sa flexibilité pour inventer des solutions à la seconde.

C'est l'outil.

Entre le mode de génération et le fruit, il se fait un contraste.

Paul VALERY.

Tâtonnements, bricolage, hésitations, tours de passe-passe et marques du métier entretiendront une dialectique du flou et du précis à l'œuvre.

MES « OUVROIRS D'ESPRIT » DURANT CETTE RECHERCHE

L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique

Ce que sait la main

La Fable et le Protocole

L'Art à l'état gazeux

Petite Poucette

Anthropologie du projet

La simplicité

Chez Verdier, l'outil a creusé l'écart avec l'*ainsité* en lui faisant vivre l'expérience de l'unité : la vitesse et l'apparition d'un trait en trois D.

En toute logique, le maître Gerhard Richter utilise « le traînard » librement. C'est le degré ultime de l'« éloquence muette » dont les classiques qualifiaient la peinture.

Dans la source du métier perdu je découvre la définition du « protocole », et je le pose comme opérateur de la technique « gras sur maigre », ou l'irréversibilité de la peinture.

Le métier retrouvé est le droit fil d'un *modus operandi*, tandis que l'irréversibilité caractérise son *modus operatum* (partie que je n'ai pas abordée pour sa lourdeur technique).

Process mental pour LeWitt, qui fait le mur en séparant la conception de la réalisation, la forme simple est l'outil qui libère l'œuvre d'art du geste de l'artiste.

Tout comme Watt ne comprenait rien à la peinture non plus qu'à la physique, me plonger dans les méandres virtuels d'une réalité augmentée ou celle d'un corps — mais lequel ? on s'en doute, bien sûr — ratage ou raclage, « il est impossible de comprendre la culture si l'on est complice ; et si l'on avoue cette complicité à la culture, nous ne comprenons pas la culture, mais la culture nous comprend. » Sans nul doute et ici même en chemin d'opérer avec mes moyens propres une ouverture à l'image projetée là aux apparitions produites par des copies en masse et ainsi là.

Le flux, ou encore sa représentation : basculement du visible à l'haptique, perception...

Balises d'un *process* invisible, l'outil prolonge le corps, fait ce qu'il sait faire, maille une peau, intuite le schéma... par l'outil.

Image *infra* du geste entremetteur : prenons deux pépins d'une même orange ; disposons-les dans deux univers distincts. S'ils étaient des atomes quantiques intriqués, alors, en affectant un des pépins, l'autre le serait quasi instantanément...

Neutralité du schéma ou peut-être celle du conduit d'évacuation :
il s'agit là de convoquer des points, de créer la ligne et de trouver
l'axe, support d'une collaboration compétente entre la matière
et la machine. Construire avec la transparence, fluidifier sans l'aplat.

« CONTENTE-TOI DE FAIRE »

Le protocole, dans mon projet de peindre, est une ouverture
à la porosité.

Fable intime ou logique de fabrication, le protocole engage l'acte.

Il construit par stratification, mais il est perméable et autorise
l'élaboration d'étapes hétérogènes — canne de l'artiste qui peint.

Il m'autorise dans une pensée de l'instant qui révèle des intentions
profondes, sans pour autant devoir me justifier par une intention
verbale.

Il est aussi l'initiateur même de ma démarche, puisqu'il m'a permis
de conduire mon projet de peintre en isolant l'essence de mon
implication et mon heureux passage pour ces quelques mois partagés
avec d'autres à l'ENSCI en quête d'une texture numérique et
picturale.

« L'hybride » tramé me permettra d'aborder de nouveaux champs
exploratoires (et en toute modestie) sur ses conditions d'apparition
et son apparente singularité.

Don't Cry, Work, disait Warhol, ou encore, LeWitt à Esse :

« Contente-toi de faire. »

à Richard Sennett, cependant, que je donnerai le dernier mot. Vous le trouverez dans les remerciements qu'il adresse notamment à un philosophe, Richard Foley.

Alors qu'il était bloqué dans l'écriture de son livre, *Ce que sait la main*, celui-ci lui demanda : « Qu'elle est ton intuition directrice ? »

Il répondit d'instinct : « Faire, c'est penser. »

GO !

Post-scriptum

Le geste technique vise la maîtrise (sans pour autant exclure les errements et les tâtonnements), alors que le geste artistique cherche l'œuvre tout en la faisant. Il est moyen d'expression, voire fin en soi. Toutefois, à l'origine, l'un est indissociable de l'autre : « Parce que le geste indique une liaison forte à la vie tout en esquissant les mondes technique et esthétique, nous nous persuadons de l'artifice qu'il y aurait à séparer brutalement le technique, l'affectif et le symbolique¹. »

1. P.-D. HUYGHE, *Art et Industrie, op. cit.*

Bibliographie

- ARAGON, Louis, *Écrits sur l'art moderne*, Flammarion, 1981.
- BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus*, Éd. du Seuil, 1982.
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, 2003.
- BERTHOS, Alain, *La simplicité*, Odile Jacob, 2009.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., *Catalogue d'exposition Gerhard Richter*, New York, Éd. Marian Goodman Gallery, 2009.
- CENNINI, Cenninno, *Il libro dell'arte*, Florence, 1437.
- CLAY, Jean, *De l'impressionnisme à l'art moderne*, Hachette, 1975.
- ELUARD, Paul, *Anthologie des écrits sur l'art*, Éd. du Cercle d'art, 1972.
- GARCIA, Pierre, *Le Métier du peintre*, Dessain et Tolra, 1990.
- HUYGHE, Pierre-Damien, *Art et Industrie*, Circe, 1999.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Le Regard éloigné*, Plon, 1983.
- LEWITT, Sol, *Dessins muraux de 1968 à 2007*, catalogue sous la direction de Béatrice Gross, Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2012.
- LIPPARD, Lucy R., *Eva Hesse, cat. exp.*, New York University Press, 1976.

MICHAUD, Yves, « Émergences-résurgences », in *Les Sentiers de la création*, Genève, Skira, 1993.

PAULHAN, Jean, *Braque le patron*, Gallimard, 1980.

RICHTER, Gerhard, *Textes*, Les Presse du Réel, 1993.

RYCKMANS, Pierre, *Les « Propos sur la peinture » du moine Citrouille-Amère. Traduction et commentaires de Shitao*, Hermann, , 1984.

SCHERB, André, *La Fable et le Protocole*, L'Harmattan, 2012.

VALERY, Paul, *La Conquête de l'ubiquité*, in *Œuvres*, Gallimard, « Pléiade », 1960.

VERDIER, Fabienne, *Palazzo Torlonia*, Rome, Éd. Xavier Barral, 2011.

THEOPHILE, *Diversarum artium schedula*, réimpression Léonce Laget, 1990.

Webographie

Clottes, Jean, Daniel Vigears, Phillippe walter, Michel Menu, *Façons de peindre au Magdalénien*, Bulletin de la Société préhistorique française, Année 1993, Volume 90, numéro 6, p426- 432.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bspf_0249-7638_1993_num_90_6_9672

VERDIER, Fabienne, site personnel de l'artiste.

<http://www.fabieneverdier.com>).

<http://www.sciencesetavenir.fr/a-voir-a-faire/20130523.OBS0429/fabienne-verdier-les-sciences-d-un-coup-de-pinceau-geant.html>

Verdier, Fabienne, conférence du 9 juin 2013, musée Groeninge, Bruges.

(<http://www.youtube.com/watch?v=hJq3Wh1meiA>).

La Manoeuvre du pinceau.

<http://expositions.bnf.fr/chine/pavillon/1/1/antho4.htm>.

DEMARTINI, Dominique, *Entretien avec Pierre Soulages*, Aisthesis, 2003.

<http://dfxdemartini.wordpress.com/entretiens-avec-des-artistes/entretien-avec-pierre-soulages/>.

FRONSACQ, Julien, *Peinture parlée, Christopher Wool Untitled 2*, Centre Pompidou Virtuel

www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action.

