



Prendre le temps

Ce catalogue est édité à l'occasion de l'exposition

Prendre le temps

Denis Ansel

Joseph Bey

Robert Cahen

Daniel Dyminski

Bernard Latuner

Guido Nussbaum

Germain Roesz

Exposition du 20 septembre 2014 au 8 mars 2015

Fondation Fernet-Branca

2, rue du Ballon – 68300 Saint-Louis / Alsace - France

Exposition organisée à la Fondation Fernet-Branca

Président de la Fondation Fernet-Branca

Jean Ueberschlag

Directeur de la Fondation Fernet-Branca

Pierre-Jean Sugier

Co-commissariat de l'exposition avec les artistes

Fleur Chevalier

Membre du conseil d'administration

Jean-Marie Wintzenrieth

Chargé des finances

Daniel Reibel

Chargé du mécénat

Patrick Sirdey

La Fondation Fernet-Branca remercie la ville de Saint-Louis et son maire Jean-Marie Zoellé, la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace, la Région Alsace, les mécènes, entreprises et particuliers pour leur appui.

La Fondation Fernet-Branca remercie tout particulièrement le MAMCS, le Musée des Beaux-Arts de Mulhouse, le FRAC Alsace, UBS Art Collection, Kunstmuseum Luzern, Kunst Kredit Basel, Galerie Stampa, Werner Beck, Éric Hattan, Peter Suter, Luca Selva, Michel Samuel-Weis, Angelo Comunetti, Marc Wurtz, Jean-Rodolphe Wurtz, les Ets Bulher, la société Hubert Habermusch, Galerie Lucien Schweitzer, Mathieu Barth pour leur prêt d'œuvres ou leur soutien.

Les artistes : Denis Ansel, Joseph Bey, Robert Cahen, Daniel Dyminski, Bernard Latuner, Guido Nussbaum, Germain Roesz.

Fleur Chevalier, textes du catalogue.

Elsa Fougères, relecture.

Coralie Oberlaender, chargée des jeunes publics.

Benoit Bandelier, régisseur lumière.

La ville de Saint-Louis, qui a souhaité que soit présentée cette exposition exceptionnelle.

Traduction des textes en allemand : Anne Donzel

Conception & Réalisation : Laurent Troendlé

Impression : Imprimerie de Saint-Louis

Dépôt légal : septembre 2014

ISBN 978-2-917186-64-0

© Fondation Fernet-Branca 2014

Crédits photographiques : tous droits réservés

© Patrice Bouvier, Michel Collet, Jean-Louis Hess,

Fred Hurst, Pierre Weber.

Textes du catalogue en allemand :

Katalogtext in Deutsch:

www.fondationfernet-branca.org



Coïncidences croisées.

Robert Cahen, Daniel Dyminski, Bernard Latuner, Denis Ansel, Joseph Bey, Guido Nussbaum et Germain Roesz traversent des espaces communs, contigus, poreux. Pas d'ordre alphabétique ou de hiérarchie, juste l'échange.

Notre rencontre doit à plusieurs facteurs. Certains d'entre nous se sont croisés dans la vie, dans des expositions communes, dans des vernissages, dans l'observation des œuvres, dans le respect de pratiques différentes, dans la curiosité de l'autre où il s'agit de percevoir l'époque, de l'exprimer et de la comprendre. Mais, dans toute rencontre il faut une impulsion, une envie, une présence. La généalogie de *Prendre le temps* démarre avec Robert Cahen qui, autour d'un groupe d'artistes, me demande, dans un premier temps, de fédérer l'envie (l'organisation) d'une réflexion et d'une exposition communes. Toute rencontre et toute écoute modifient le plus souvent le projet initial. Très vite, en considérant le parcours de chacun des artistes, des considérations essentielles se sont imposées. Comment, chacun d'entre nous s'est-il inscrit dans son époque ? Comment l'opiniâtreté d'une recherche personnelle s'est-elle transformée en ce que nous appelons une œuvre ?

Comment observer ces travaux sur des décennies¹ ? Au fond, il s'agit de revenir sur les moments « artistiques » et les arts qui nous ont touchés et que nous avons traversés, pour lesquels parfois nous avons lutté, et de vérifier si, au bout du compte, certaines formes nées de nos curiosités ne se retrouvent pas, ne cherchent pas des correspondances fertiles. L'idée n'est pas, surtout pas, de dire que « tout cela » se ressemble. Dans le parcours des 7 artistes qui constituent (qui la partagent) cette exposition, bien des différences apparaissent. Je ne vais pas ici situer le parcours de chacun, ce que le texte de Fleur Chevalier développe dans le catalogue. Je vais bien davantage faire percevoir que ce que nous entrevoyions souvent dans l'histoire de *nos présents*, comme des postures non négociables, apparaît aujourd'hui comme les complémentarités d'une époque, dans l'époque. A priori, qu'y a-t-il de commun entre les propositions de Supports Surfaces et celles des Figurations Narratives ? À l'époque cela n'apparaissait pas aussi clairement. Il restait de ces séquelles des combats des anciens et des modernes autour de la figuration et de l'abstraction. De ces deux mouvements on peut garder en mémoire le combat politique, la référence au marxisme et à la psychanalyse. On peut encore considérer une volonté technique (d'outil) à distance de l'expressivité d'un moi trop présent, et mesurer ce qu'on doit ou ne doit pas à la sémiologie et au structuralisme. Donc des points de rencontre. Qu'y a-t-il de commun entre une posture minimaliste souvent très proche d'un arrière monde spirituel non affirmé et une posture conceptuelle si ce n'est une réflexion sur les outils et la raison même de l'art ? Qu'y a-t-il de différent entre utiliser des nouvelles technologies et faire usage des anciennes que nous appelons techniques ? Une manière d'aperception du monde, de le dire dans des ralentissements voire des accompagnements épistémologiques. Points de jonction.

¹ L'exposition présente les œuvres des artistes ensembles par décennie.

Qu'y a-t-il de commun entre construire et déconstruire, performer la peinture, l'exprimer dans la couleur en tenant compte des grands mouvements de l'histoire et de poursuivre l'horizon monochrome des premières avant-gardes ?

Ce qu'il y a de commun c'est que nous avons transformé les formes² que nous avons déjà, qui nous ont été données³, c'est d'intégrer des systèmes complexes qui nous viennent d'autres horizons⁴ que ceux du champ de l'art, c'est de réfléchir sans faire mélange et confusion, puis d'aller notre chemin dans une singularité probante, dans une lecture possible de l'histoire, dans un débat sur *qu'est ce que l'art dans le monde d'aujourd'hui*, et ne l'oublions pas, dans un contexte politique difficile et dans une actualité douloureuse. C'est cela qui est commun et c'est cela que nous avons voulu mettre en relation, et peut-être à vrai dire mettre en synergies croisées.

L'exposition redécouvre les postures diverses de (dans) l'époque concernée tout comme si nous relisions maintenant les revues d'art de 1970 à aujourd'hui. Une décennie n'est pas toujours (particulièrement) probante. Elle prépare parfois la suivante, parle encore de la précédente. Mais une décennie permet de faire le point, une mise au point plus exactement et sert à vérifier comment les engagements de chacun sont opérants, proposant une diversité, une singularité, une opportunité pour comprendre le(s) temps passé(s)⁵. Le regroupement est singulier parce que les postures sont singulières. Entre médiums dits traditionnels et médiums technologiques, entre figures, voire figurations, abstractions et allusions/figures, entre introspection et rétrospection, entre ironie et drame, les chemins sont vastes et les traverses réelles. Entre recherches conceptuelles, narrations, citations, inventions, les espaces sont ouverts. Entre la convocation de l'histoire, Dada, Duchamp, Manet, Monet, Matisse, etc. Entre... il s'agit toujours de la même quête, celle d'un approfondissement de l'art et de ses significations. Une chose encore unit qui relève de ce qu'on appellera une résistance. Ne pas se fier à la mode, ne pas se fier au marché, mais dans le même temps ne pas rejeter ce que l'époque, précisément, produit, capte, dérange et détruit parfois. À chacun sa réponse ne signifie aucunement qu'il n'y a plus de critères d'analyse. Ce n'est donc pas d'un émiettement qu'il s'agit mais d'une complémentarité à interroger⁶, à *scripter*.

Les 7 artistes ont accroché les mémoires, les combats politiques, les ambiguïtés des mouvements, les évaluations critiques comme on décroche la lune.

Une œuvre ce n'est pas seulement celle d'un moment, d'une trouvaille. Une œuvre c'est une inscription dans la durée, dans des trajectoires parallèles ou croisées, pas toujours linéaires.

C'est une rencontre à haut risque qui cherche à apercevoir ce qui fonde quelques-uns des champs et des aspects de l'art d'aujourd'hui. Donner à voir, dans le même temps, comment l'art de ces 40 dernières années s'est montré, s'est affirmé et comment nous-mêmes nous y sommes inscrits, comment nous avons résisté à des formes impératives, comment, simplement, nous avons tenté de faire œuvre.

Comment fait-on pour vivre ? Avec l'art une réponse s'esquisse.

Germain Roesz, juin 2014

2 Les formes sont une sorte de bornage des activités humaines. Même dans la table rase des avant-gardes elles travaillent à transformer ce que nous formons.

3 Par l'histoire, par la critique, par les objets des rituels et par les musées bien sûr.

4 Références scientifiques, psychanalytiques, philosophiques, anthropologiques et davantage encore de dégager les différentes relations qui existent entre ces champs.

5 Bien sûr que cela conforte de toujours chercher à saisir l'épaisseur du temps présent, ce que certains appellent avenir, l'à-venir.

6 Et c'est sûrement d'une odyssée individuelle et collective qu'il faudrait parler.

Denis ANSEL



Mélodrame ordinaire 1, 1987, 100 × 100 cm

1979

Denis Ansel peint des ellipses abstraites, ses *Éclipses*¹ (1979). Formé à l'atelier d'Anton Oser à Bâle de 1977 à 1980, le voisinage du siège de la Société anthroposophique universelle – le Goetheanum fondé par Rudolf Steiner – marquera ses premières toiles. Des cibles se dessinent dans le cosmos, astres et spirales propulsés au pistolet, offerts aux rétines avides du regardeur qui sonde là-haut ce qui le lie à l'Univers.

« Parfois dans l'obscurité, il y a des choses qui demeurent invisibles.
Il faut le supporter. » [Ansel²]

1987

Ansel expose une série de *Mélodrames ordinaires*, débutée en 1983, à la Société Industrielle de Mulhouse. L'une de ces toiles, *Pastiche de la nativité du triptyque Portinari*³ (1987), reprend et détourne l'iconographie du panneau central de l'œuvre de Van der Goes⁴, *L'Adoration des bergers*, transformée en goûter d'anniversaire. La vierge Marie en gâteau couronné de bougies, l'enfant Jésus en équilibre sur une pelle à tarte... on frôle le blasphème et pourtant, pinceaux et pots de peinture se recueillent tout autour avec une ferveur, celle du peintre tout à la fois ironique et fétichiste, qui corrompt son modèle pour mieux le chérir. Plus qu'une parodie grinçante comme celle qu'opérait Magritte lorsqu'il revisitait *Le Balcon de Manet*⁵, Ansel s'empare de l'esprit de ses maîtres pour analyser son propre rapport à la peinture et à l'image, un thème qui l'occupera sans cesse.

L'œil était dans la toile et regardait le peintre : les sphères célestes des débuts chutent du ciel pour se matérialiser dans une lampe de bureau. La scène de *Mélodrame ordinaire 1*⁶ (1987) est banale mais la lampe cyclope, braquée sur nous, apostrophe crûment sans aucune pudeur. À son pied, un aquarium, dans lequel tourne un vulgaire poisson rouge. Plus d'espace dans lequel plonger, sinon une cage limpide, qui a remplacé le trou noir. Comme chez le photographe, enlacés par la feuille, deux yuccas posent derrière la boîte vitrée. Dans cette nature morte loufoque, miroir absurde de notre quotidien, l'orbite inquisiteur de la lampe, éteint mais dressé comme un flash, semble vouloir immortaliser ce moment : celui, où, naïfs, nous attendions davantage de l'image.

Est-ce un hasard si cette dernière série inclura un *Hommage à Hopper*⁷ (1988) [fig. 1] ? Deux jambes de femmes offertes à la lumière vers le seuil d'une porte ouverte sur une étendue d'herbe accablée par la chaleur estivale : la mise en scène n'est pas sans rappeler celle de *Rooms by the Sea*⁸ d'Edward Hopper, où l'ouverture d'une porte sur l'océan inondait de lumière le hall immaculé d'un pavillon résidentiel. Le salon, comme scène supposée des « mélodrames ordinaires », se voyait alors relégué à l'arrière-plan par le mur blanc de l'entrée transfiguré par les rayons du soleil. Comme pour saisir ce basculement d'une banalité atone au rayonnement transcendantal, Ansel resserre encore le cadrage dans une toile américanisante de la même année, *Mélodrame ordinaire 4*⁹ [fig. 2], se focalisant cette fois sur le montant de la fenêtre, afin de concentrer l'attention du spectateur sur la seule frontière entre l'ombre et la lumière.



[fig. 1]

1 *Éclipses*, 1979, acrylique et huile sur papier, huit passe-partout, 50 × 40 cm.

2 Denis Ansel lors de notre entretien du 3 septembre 2013 à Mulhouse dans son atelier.

3 *Pastiche de la nativité du triptyque Portinari*, 1987, huile sur toile, 130 × 128 cm.

4 *Triptyque Portinari*, vers 1473-1479, tempera sur bois, 253 × 586 cm, Galerie des Offices, Florence.

5 René Magritte, *Perspective II. Le Balcon de Manet*, d'après *Le Balcon* d'Édouard Manet, 1950, huile sur toile, 80 × 60 cm, Musée des Beaux-Arts de Gand.

6 *Mélodrame ordinaire 1*, 1987, huile sur toile, 100 × 100 cm.

7 *Hommage à Hopper*, 1988, huile sur toile, 162 × 130 cm.

8 Edward Hopper, 1951, huile sur toile, 74,3 × 101,6 cm, Yale University Art Gallery, New Haven.

9 *Mélodrame ordinaire 4*, 1988, huile sur toile, 100 × 73 cm.



[fig. 2]

« Qui sait quelle belle vie ailée, dont l'œuf resta enseveli pendant des siècles sous maintes couches concentriques de substance ligneuse dans la vie sèche et morte de la société, déposé d'abord dans l'aubier de l'arbre vert et vivant, lequel s'est peu à peu converti en simulacre de sa tombe bien accommodée, [...] peut inopinément paraître hors du mobilier le plus vulgaire et le plus usagé de la société, pour enfin savourer sa belle vie d'été ! Je ne dis pas que John ou Jonathan se rendront compte de tout cela ; tel est le caractère de ce demain que le simple laps de temps n'en peut amener l'aurore. La lumière qui nous crève les yeux est ténèbre pour nous. » [Thoreau¹⁰]

Dans *Rooms by the Sea* comme dans *Sun in an Empty Room*¹¹, Hopper avait vidé les lieux. Les décors urbains de carton pâte, ses inconnus contemplatifs semblaient avoir fui la toile pour se fondre dans l'éther. Dans *Sun in an Empty Room*, la lumière projetée depuis la fenêtre sur les murs ternes d'une habitation détournait notre œil du vide ainsi figuré, l'attirant au-delà du seuil de la fenêtre, vers la forêt. D'une manière comparable, dans *Mélodrame ordinaire 4*, la lumière frappe le carreau de la fenêtre, imprimant sur sa surface réfléchissante l'ombre du paysage au-dehors, piège déceptif qui pousse définitivement notre regard vers la sortie – un champ de blé écrasé par un azur sans nuage. On repense à l'aquarium de *Mélodrame ordinaire 1*, tombe de verre dans laquelle notre œil s'échouait sans grâce pour mieux s'y abîmer, ressasser son territoire, à l'instar du poisson rouge. Ce constat morbide trouvait son illustration la plus littérale dans une autre toile de la série, *Oiseau sur un autel*¹² (1988), ouverte sur une fosse en bordure de rivière. Le poteau fiché dans le sol telle une stèle achevait d'enfoncer le clou. Des enfants ont peut-être laissé ce trou creusé dans le sol pour s'amuser... Toujours est-il qu'ils ont déserté, laissant derrière eux cette béance sur la toile, et un oiseau mort déposé sur une table basse.

10 Henry David Thoreau, *Walden ou La vie dans les bois* [1854], Paris, Gallimard, 2012, p. 376-377.

11 Edward Hopper, 1963, huile sur toile, 73 × 100,3 cm, collection particulière.

12 *Oiseau sur un autel*, 1988, huile sur toile, 152 × 146 cm.

13 *Les yeux ivres*, 1989, huile sur toile, 130 × 107 cm.

14 Plusieurs « bûchers des vanités » furent organisés sous les ordres du moine dominicain Savonarole qui s'est emparé du pouvoir à Florence entre 1494 et 1498. Furent brûlés miroirs, cosmétiques, parures luxueuses, instruments de musique et images licencieuses. Fra Bartolommeo et Botticelli y ont notamment détruit certaines de leurs œuvres.

1989

*Les yeux ivres*¹³ (1989) : un homme mi-chien mi-loup regarde la colline s'embraser. La pâte n'est plus celle, lisse et vraisemblable, de Hopper, mais celle, exaspérée et tourmentée, des Nouveaux Fauves, de Georg Baselitz en particulier, qui s'est plu lui aussi à représenter des êtres zoo-anthropomorphes, messagers mythiques d'un paganisme archaïque. Et qu'est-ce qu'un homme-chien sinon un cynique ? Cynique vient en effet du grec dérivé de κυνός (« kunos »), génitif de κύων (« kuôn »), signifiant « chien », et qui, avant de désigner une école philosophique, sert le plus souvent à qualifier une personnalité monstrueuse, sans foi ni loi. Quant à cet incendie, nous l'avons déjà vu ailleurs... dans les bûchers de *Oiseau sur un autel* et de *Hommage à Hopper*. Feu de camp sur la plage, brasier dans les blés, poteaux esseulés, à quoi riment ces autodafés sans cadavre ? Que pense l'homme-chien sans foi ni loi de ce pur « acte de foi » – traduction littérale du portugais *auto da fe* ? Que contemple la créature dans la fournaise sinon l'embrassement de notre ligne d'horizon, autrement dit, son sacrifice ? Qu'apporte Denis Ansel au bûcher des vanités¹⁴ sinon l'image elle-même ?

D'une manière comparable, dans *Regard sur une autre planète*¹⁵ (1989), Ansel censure l'horizon d'une planète imaginaire d'un carré de sable épaissi de blanc. Il a peint sa toile pour en cacher le point de fuite. Pulsion inattendue. Frustration pour le spectateur qui, pour en dévoiler le secret, ne pourrait décemment – et sans scrupule – choisir de profaner l'œuvre achevée. Comme la tombe creusée dans le lit de la rivière, cette béance immaculée appartient désormais à l'image qu'a voulue le peintre, n'en déplaît à son public. En comblant sa toile de sable, Ansel a finalement ménagé un vide dans sa composition initiale, soustrayant aux regards avides l'objet du désir, notre perspective d'évasion, notre espoir d'absorption. « Il fallait nourrir la toile »¹⁶, dit-il. Paradoxale, cette tendance du peintre pour l'horreur du vide durant cette période où il jette mots, cheveux, sable et couleurs en vrac sur l'espace du tableau ainsi métamorphosé en « théâtre de la cruauté », pour citer à dessein Antonin Artaud, qui aurait lui-même inspiré Baselitz dans sa première période dite « pandémonique », peuplée de « corps érectiles »¹⁷, et autres désastres érotiques noués de viscères.

« Parce que la nausée me surprenait souvent, je trouvais et je trouve un charme à souiller mes innocentes franchises agitées. Le poitrail plat et lacéré, je me jette sur les espaces vides. C'en est arrivé jusqu'à l'insistance. Ce qui est aussi un processus qui requiert de la pudeur. Ceci n'est pas du situationnisme, ceci est la glissade vers l'abîme, c'est effrayant, c'est la folie meurtrière dans la fange de la puberté. L'ivresse creuse les abîmes. Un mode de vie sans décrets ! Contre les larmes d'alcooliques ! Les fantaisies sur l'aggravation : « Oh donne nous un crâne d'une pure ferveur, un crâne brûlé par l'éclair du ciel. Oh sème en nous des larves astrales, au lieu de ce sang qui est le nôtre. » Artaud. » [Baselitz¹⁸]

« Les mille rires de mon océan ivre » : sur le volet gauche du triptyque *Je te comble*¹⁹ (1990), ces mots s'effacent dans les coups de brosse. Surgie d'une entaille noire sous la surface d'un océan de vin, une figure échevelée dotée de bois nous indique le chemin : Cythère, à l'horizon du panneau. On songe au fameux tableau de Watteau²⁰ dont on ne saura jamais si ses pèlerins se rendent sur l'île d'Aphrodite ou s'ils en partent. Ansel, lui, résume cette île à une lointaine parcelle de verdure sur le bord gauche du haut de la toile. Une touche de blanc scintille à côté, comme le reflet d'un miroir trop bien lustré. Le messager dionysiaque semble nous rire au nez. La peinture dégouline par endroits, seule trace des gestes cathartiques du peintre.

Sur le panneau central, une flaque de mer reflète la forêt en surplomb, son bandeau vert percé en son milieu par une orée ténébreuse, plantée de troncs morts, dressés tels trois chicots dans la bouche de l'Enfer, la gueule de la toile à « nourrir », pour reprendre l'expression du peintre. Posé comme un écran vierge de cinéma sur la cime des arbres, un ciel clair domine ce jardin déliquescents, seul refuge à investir pour le spectateur agressé par la matière s'il n'était pas lui-même envahi par ces mots, ironiques : « Je te comble ». Nous n'aurons donc jamais la paix. Sur le cadre gauche du panneau, en guise de réponse, le peintre annonce : « Je vous rendrai prolifiques à l'extrême », s'appropriant

15 *Regard sur une autre planète*, 1989, huile et sable sur toile, 152 × 152 cm.

16 Denis Ansel lors de notre entretien le 3 septembre 2013 à Mulhouse dans son atelier.

17 « Manifeste pandémonique II », in *Georg Baselitz*, Paris, Paris Musées, 1996, p. 161.

18 « Manifeste pandémonique I, 1^{re} version 1961 », *idem*, p. 160.

19 *Je te comble*, 1990, huile sur toile, 3 panneaux de 205 × 162 cm.

20 Jean-Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717, huile sur toile, 129 × 194 cm, Musée du Louvre, Paris.

avec arrogance les paroles mêmes de Dieu dans la Genèse lorsqu'il créa l'homme et la femme, puis lorsqu'il bénit Noé et ses fils : « Quant à vous, soyez féconds et prolifiques, pullulez sur la terre, et multipliez-vous sur elle. »²¹, une sentence de vie mortifère, à l'odeur putride. « Rassasie-nous nous avons faim / De commotions inter-sidérales / Ah verse-nous des laves astrales / A la place de notre sang », suppliait Artaud²². Comme un écho à sa *Prière*, gravés au pied de la forêt de Denis Ansel, les mots hurlés par le Christ avant sa mort résonnent : « Eloï, Eloï lama sabachtani ? » – « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? »²³

À droite, le troisième volet voit se réduire comme une peau de chagrin le rectangle du ciel embué d'une vapeur échappée de ce qui, pour en éprouver enfin les limites physiques, s'avère non pas être une mer, ni un océan, mais plutôt un bassin déceptif. Ce moment abstrait dans la composition n'est pas sans évoquer les profanations anti-représentatives d'Albert Oehlen. Peut-on voir néanmoins dans ces effluves une allusion à la brume d'azur qui enveloppe l'horizon de Cythère dans la toile de Watteau ? Cette fumée témoignerait alors de l'évanouissement d'un mirage : l'île de l'amour désignée sur le volet gauche... Acculant le spectateur dans l'impasse du triptyque, le volet droit semble en tous cas bel et bien réverbérer les rires sardoniques de la créature hybride du volet gauche, nous confrontant à un espace pictural plus suffocant encore que l'aquarium de *Mélodrame ordinaire 1*. Le vertige infernal de la composition s'intensifie si l'on s'attache à qualifier plus précisément l'être bachique qui orne la proue du vaisseau phallique nous indiquant la direction de Cythère : si sa chevelure en bataille le rapproche des Ménades, que l'ivresse et la rage poussaient parfois au crime, ses bois de cerf le dotent également des qualités symboliques de l'herbivore, considéré comme un animal psychopompe.

« Dans ton île, ô Vénus ! je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...
Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût ! »
[Baudelaire²⁴]

Devant cette profusion, comme un point final à son triptyque, Ansel a pudiquement censuré d'un carré la bordure entre le ciel et la forêt. Il l'a ensuite gratté, opérant une amputation symbolique de l'énergie orgiaque déversée sur la toile. Une énergie pornographique, analogue à la débauche de *Eine Welt ohne Grenze*²⁵ (1990), un tableau de la même période où une Vierge empruntée à Francisco de Zurbarán se retrouve bien malgré elle outragée de clichés Pop et balafmée de kaki, juchée sur un nuage porté par une Cadillac. Ses deux mains pieuses jointes sur le cœur voisinent avec l'image d'une plage idyllique. À ses pieds s'étendent les contours transis d'une scène de saphisme, au dessus de laquelle Ansel a collé un carré de peau de lapin, comme un cache-sexe dérisoire et obscène apposé sur la toile : en comparaison, la Vierge de Van der Goes transformée en gâteau n'était qu'un timide blasphème. Le chaos de la toile vient se heurter contre sa bordure gauche sur laquelle est écrit : « EINE WELT OHNE GRENZE » (« Un monde sans limite »). L'injonction s'avère encore une fois paradoxale tant sa présence en lettres capitales rend d'autant plus tangible la limite de la toile. Au-delà de l'espace physique du tableau, ce monde sans limite peut aussi être entendu comme une zone de non droit,

21 Le terme « prolifiques » n'est pas usité dans toutes les traductions.

22 Antonin Artaud, extrait de *Prière*, in *Tric trac du ciel, Œuvres complètes, tome I*, Paris, Gallimard, 1984, p. 223. Notons qu'Artaud parle de « laves » et non de « larves ». La transcription allemande (« astrale Larven ») du premier manifeste de Baselitz dans le catalogue Georg Baselitz, Zürich/Düsseldorf, Kunsthhaus/Städtische Kunsthalle, 1990, p. 214 confirme cependant sa traduction française en vigueur dans plusieurs catalogues.

23 Évangile selon Saint Matthieu. Encore une fois, les traductions varient.

24 Charles Baudelaire, extrait d'*Un Voyage à Cythère*, in *Les Fleurs du Mal*.

25 *Eine Welt ohne Grenze*, 1990, huile sur toile, 205 x 162 cm.

celle où Ansel a outragé l'image de la Vierge et défroqué l'œuvre de Zurbarán. « J'ai peur qu'on m'appelle une voleuse » : tracés sous la toison carrée, les mots semblent ceux de la Vierge effarouchée par les ébats qui ont lieu à ses pieds. Pourtant, ils pourraient aussi bien être ceux du peintre, dont le goût pour l'hommage à ses maîtres occupe ici l'espace avec des appropriations plus triviales, tirées de l'imagerie populaire.

1992

De la période expressionniste, Denis Ansel a conservé l'écriture : « Mon petit cochon », nous susurre-t-il, sur une nouvelle toile, comme pour réagir à ces derniers excès. Phénomène déjà rencontré chez l'artiste : Ansel a peint le fond de *Mon petit cochon*²⁶ (1992) pour le recouvrir d'une deuxième peinture. Un carré obture de nouveau la toile pour désormais l'ouvrir sur une image dont l'intégrité reste certes intacte, mais dont la vacuité n'est pas sans rappeler celle de toute sa série de peintures – vanités quotidiennes – réalisées entre 1983 et 1988. Alors que le tableau originel ne subsiste qu'en frise décorative, le centre de la toile exhibe en effet une ironique nature morte. Le principe sera appliqué à toute la série, plus tard intitulée *Paradis perdu ou les vertus de l'oubli*. Dans *On ne le tripota point*²⁷ (1993), une chaise vide de bébé a été peinte sur une image de coureurs de haies. Sur *This wife is a wet landscape*²⁸ (1993), la remise du maillot jaune du Tour de France a été recouverte d'une réunion de peluches – un lapin et une panthère rose – et d'un bilboquet. Dans les deux derniers cas, Ansel poursuit sa reprise de l'imagerie Pop en s'appropriant cette fois des poncifs télévisuels qu'il renverse²⁹ avant de les maquiller. Le Tour de France et la course de haie s'imposent comme autant d'exploits sportifs dont la portée événementielle se trouve ridiculisée par des objets tout aussi triviaux mais totalement indifférents, comme s'il fallait souiller l'insupportable unanimité qui colle à la peau des images médiatiques. Alors qu'Ansel se consumait de manière spectaculaire dans ses toiles expressionnistes, l'assagissement de sa touche marque aussi le retour affirmé du non-événement, des « mélodrames ordinaires », au cœur de sa peinture.

2001

Terre d'ombre (2001) : Ansel assemble des natures mortes interchangeables, toutes peintes dans des tonalités sépia. Si pour Maurice Denis « un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »³⁰, pour Denis Ansel, le tableau est alors effectivement une surface plane mais recouverte de potiches et de galets en un certain ordre assemblés. Pots et pichets se déplacent à mesure qu'on les associe à un nom : Merisi, Picasso, Turner, Roulev. Les noms eux aussi deviennent interchangeables sur un panneau qui pourrait se substituer au tableau noir de la salle de classe. Quel est le poids du Génie, et la mesure du Talent ? Des cailloux soupesés sur une balance aideront le spectateur à résoudre ce problème explicitement posé dans un deuxième panneau de la série *Terre d'ombre, MCLXXI*³¹ [fig. 3]. Des dates ont remplacé les éminences artistiques, certaines en chiffres arabes et d'autres en imposants chiffres romains, comme autant de chapitres ronflants pour une histoire sans substance. Seule



[fig. 3]

²⁶ *Mon petit cochon*, 1992, huile sur acrylique sur toile, 80 × 80 cm.

²⁷ *On ne le tripota point*, 1993, huile sur acrylique sur toile, 162 × 130 cm.

²⁸ *This wife is a wet landscape*, 1993, huile sur acrylique sur toile, 80 × 80 cm.

²⁹ Dans ces deux cas, Denis Ansel a peint la toile puis l'a renversée avant de repeindre par-dessus.

³⁰ Publié en 1890 dans « Définition du néo-traditionnisme » au sein de la revue *Art et Critique*.

³¹ *Terre d'ombre, MCLXXI*, 2001, acrylique sur papier, 200 × 130 cm.



[fig. 4]

compte la balance dont les épiciers se servront plus tard pour départager les héros, puis, avec emphase, décerner les médailles. Sur un autre panneau, encore : Kant, Leibniz, Descartes, Nietzsche, etc., d'illustres patronymes orphelins prétentieusement épinglés sur un fond noir comme autant de trophées. Un dérisoire escabeau posé au premier plan devrait nous donner l'illusion de pouvoir nous hisser plus haut, au moins en se gargarisant de ces références creuses citées à la volée. Mais contrairement à celle de Jacob, les échelles d'Ansel ne relient ni la terre au ciel, ni l'homme à ses anges, ni la matière à l'esprit. Marques déposées au patrimoine mondial, tous ces noms désincarnés de peintres, de philosophes, ou même d'explorateurs (Magellan), ont l'inconsistance symbolique des *ready-made*, à l'image de ces escabelles qu'on perçoit comme un clin d'œil à Marcel Duchamp.

Cette complicité avec l'auteur du *Nu descendant un escalier* sera rendue plus explicite encore dans *Une femme descend l'escalier*³² (2003) [fig. 4]. Le tableau, bifide, nous présente la dissolution d'une femme dans les eaux sombres de la moitié gauche du tableau. Cette fois, le noir endeuilé de la série *Terre d'ombre* cohabite avec le rouge le plus cru sur la moitié droite, comme si Ansel avait décidé de partager sa précédente palette de bruns entre les deux couleurs qui la composaient. Cette dualité évidente est mise en exergue par la division même de la toile en quatre rectangles égaux, de part et d'autre de la frontière médiane, créant un décalage à peine sensible et néanmoins manifeste lorsqu'on se concentre sur le centre de la composition. Plus qu'en n'importe quel autre point de la toile, une béance temporelle s'y fait sentir entre l'amorce de la descente et l'immersion de la figure, dont les contours se noient comme si le pinceau avait été déposé sur une surface aqueuse. On retrouve inversée la composition duelle de *Mélodrame ordinaire 4* : l'eau à gauche en sa qualité d'élément réfléchissant – le miroir de Narcisse – a remplacé la vitre de la fenêtre qui était plongée dans l'ombre à droite, et une femme s'est substituée à la prairie inondée de soleil qui venait imprimer les reflets de la vie sur le verre.

Couleur de vie, le rouge supplée ainsi à la lumière dans les quinze toiles de la série *Bonjour Monsieur Caravage*³³ (2002). Témoignant de la ferveur de Denis Ansel pour le maître du clair-obscur, dans ce cas précis, ce titre et l'omniprésence de la couleur rouge renvoient aussi inévitablement à *La Mort de la Vierge*³⁴, une œuvre au vérisme brutal monumentalisé par le drapé écarlate qui surmonte le lit de la vierge. Outre le réalisme de la représentation, objet du rejet de la toile par les moines de l'église Santa Maria della Scala in Trastevere, sa robe vermillon choqua également les contemporains qui voyaient dans cette insistance sur la nature charnelle de la Vierge, une atteinte au caractère divin de celle-ci. On comprend mieux pourquoi, dans *Une femme descend l'escalier*, le peintre a naturellement associé ce rouge au principe féminin. Comme pour rendre hommage à Merisi, Ansel a donc réalisé une série d'huiles, dont la première couche lumineuse d'acrylique vermillon fut maquillée par une galerie de clichés urbains, de voitures aveuglantes illuminant de leurs phares le bitume luisant. On ne cesse de penser à Hopper, et notamment à *Gas*³⁵, cette vue de station-service aux pompes rouges rutilantes entre lesquelles le pompiste esseulé se tient face à la lumière artificielle de sa boutique, devant une rangée d'herbes couleur de feu, un feu chthonien qui semble se propager à l'arrière-plan sous les sapins d'une forêt ténébreuse. La lumière naturelle perce dans le ciel à côté du Pégase de l'enseigne « Mobilgas », unique lueur d'espoir dans un paysage consumériste morose, en dépit de l'éclat contrefait des trois pompes dressées

32 *Une femme descend l'escalier*, 2003, acrylique sur papier marouflé sur médium, 130 × 101 cm.

33 *Bonjour Monsieur Caravage*, 2002, huile et acrylique sur toiles, 15 toiles de diverses dimensions, de 38 × 55 cm à 80 × 80 cm.

34 Michelangelo Merisi dit Caravage, *La Mort de la Vierge*, 1601-1605/1606, huile sur toile, 369 × 245 cm, Musée du Louvre, Paris.

35 Edward Hopper, 1940, huile sur toile, 66,7 × 102,2 cm, Museum of Modern Art, New York.

sous nos yeux tels trois sucres d'orge. Cependant, pour Ansel, le rouge n'est pas tant la couleur d'un enfer que celle des entrailles. Les phares écarlates des voitures produisent ainsi la même impression lumineuse qui advient lorsque, les paupières closes, on presse du poing nos rétines : ce vermillon ne serait autre que la couleur de l'image première, la couleur dont l'image émerge.

« Le linge taché de sang, c'est la peinture ! »³⁶ affirme justement Ansel, qui voit dans le décolleté ensanglanté de la *Sainte Agathe* de Francesco Guarino l'allégorie même de la peinture... cette tache rouge qu'avec un linge Agathe tente de dissimuler, mais qui inonde alors les toiles de Denis Ansel, non sans désir pour lui d'en canaliser l'énergie. Dans *Bonjour Monsieur Caravage*, les clichés du visible contemporain recouvrent la nappe de vermillon comme on maquille un crime. Dans la série *Vacance*³⁷ (2003) [fig. 5], cette fois, le peintre enfile à ce rouge le carcan du langage. Suivant le principe de *Bonjour Monsieur Caravage*, Ansel a recouvert chaque toile de la série d'un fond rouge, dessiné un mot en réserve, puis peint autour un paysage de carte postale tiré de ses propres photos de vacances. Comme un cosmétique³⁸ appliqué sur la peinture brute, Ansel fait résonner le mot et l'image par l'absurde : « ta », « zoo », « nez », sur le port ou au bord des fontaines, les mots utilisés comme des stimuli évoquent une idée déconnectée de son contexte-image. La béance se trouve cette fois dans ce décalage : l'impossibilité de coller l'idée que je me fais d'un nez sur un lac. Si Ansel revendique ici explicitement l'influence conceptuelle de Joseph Kosuth, notamment le triptyque *One and Three Chairs* (1965) qui confrontait une chaise, sa photographie et l'agrandissement photographique de la définition anglaise du mot « chaise » dans le dictionnaire, on songe également à Ed Ruscha qui dès les années 1960 n'a cessé de décortiquer les codes de l'iconographie industrielle – des stations-service au cinéma hollywoodien –, maximisant leur intensité pour en intégrer les effets à son travail graphique, puisant entre autres dans l'imagerie des cartes postales. Comme une photo, le mot porte avec lui son lot d'images toutes prêtes. Sorti de la phrase dans laquelle il fait sens, il devient pour ainsi dire un cliché, au même titre que les photos de vacances, cent fois vues et revues. Le principe de l'enluminure³⁹ repris dans *Vacance* par Ansel a perdu de son caractère mystique. Les photos d'après lesquelles il travaille font, comme les mots, office de ready-made.

« Le choix des ready-made est toujours basé sur l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence totale de bon ou de mauvais goût. »
[Duchamp⁴⁰]

Choisir des photos ordinaires, qui ne se distinguent aucunement. On pourrait inscrire ce choix de la banalité dans une histoire de la trivialité en peinture qui irait du Caravage à Hopper... en passant par Duchamp ? Pour le théoricien Benjamin Buchloh⁴¹, c'est suivant ce principe duchampien que l'artiste Gerhard Richter choisit les photos qu'il peint, dans le but d'abolir leurs qualités représentatives qu'il convertit ainsi en qualités picturales : « Elle [la photo] est ce en quoi tout le monde croit aujourd'hui. La normalité. [...] La photo a remplacé certaines peintures, dessins et illustrations qui, en représentant la réalité, nous informeraient sur elle. La photo exerce cette fonction avec plus de fiabilité et de crédibilité que toute autre forme d'image. Elle est l'image qui rapporte une vérité absolue parce qu'elle est objective : on la croit d'emblée, même si



[fig. 5]

36 *Ton beau rouge*, Lucrèce. Denis Ansel, Mulhouse, Musée des Beaux-Arts, 2004, p. 36.

37 *Vacance*, 2003, huile et acrylique sur toiles, 20 tableaux de 33 × 46 cm.

38 Nous reprenons à dessein le terme employé par Denis Ansel dans le titre d'un de ses travaux de la même période : *Cosmétique et miroirs*, n° 1 et 2, 2003, acrylique sur photo sur bois, 101 × 152 cm et 51 × 76 cm.

39 Ornement d'un texte par une scène ou un motif peint.

40 Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy, 1995, p. 59.

41 Benjamin H. D. Buchloh, « Ready-Made, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter », in *Gerhard Richter*, Paris, CGP, 1977.

elle présente des défauts techniques ou si la chose figurée est à peine identifiable. De plus, la photo joue un rôle culturel : chacun de nous a déjà fabriqué ses propres « images pieuses » qui montrent des parents ou des étrangers et qu'il conserve soigneusement. La photo modifie la manière de voir et de penser : les photos sont considérées comme véridiques et la peinture comme artifice. [...] Le rendu photographique de l'objet est différent de son rendu pictural parce que l'appareil n'identifie pas l'objet, mais le voit. Dans le dessin libre, l'objet est identifié, on identifie ses éléments, ses dimensions, proportions et les figures géométriques. »⁴² Se rappeler que toute image est avant tout, ce que disait Maurice Denis, des couleurs en un certain ordre assemblées... On l'oublie trop souvent lorsqu'on observe une photographie, l'assimilant sans résistance à un fragment du réel.

Réel : « 1. Qui est effectivement. 2. Il se dit par opposition à idéal. [...] »

Visible : « 1. Qui peut être vu ; qui est l'objet de la vue. Il ne se donne point de visible sans lumière ; il ne se donne point de visible sans milieu transparent ; il ne se donne point de visible sans couleur ; il ne se donne point de visible sans distance ; il ne se donne point de visible sans instrument, Poussin, Lett. 7 mars 1665. [...] »⁴³

Le réel échappe à ses préconceptions et ne saurait donc se réduire à sa représentation, le plus souvent idéalisée, résultant d'une suite de choix pour le peintre : dimensions, couleurs, formes... Toutes les zones de la toile sont importantes. C'est pourquoi Ansel tend depuis toujours à priver le regard du spectateur d'horizon, en l'incendiant, en l'enterrant, comme en l'obturant. En photographie, l'obturateur est l'élément qui en s'ouvrant et se refermant, capture la lumière en lui permettant d'imprimer le reflet inversé de la réalité visible sur la surface photosensible. Dans *On ne le tripota point* et *This wife is a wet landscape*, l'obturation du reflet inversé de la réalité médiatique – course de haies et Tour de France – par le carré peint, condamnait le centre de la toile pour mieux faire la lumière sur sa vanité, chaises de bébé et bilboquet à l'appui.

« On ne croit plus en l'image peinte, ce qu'elle représente n'évolue pas parce que ce n'est pas authentique, mais imaginé. La vie nous apparaît comme un ensemble de conventions, de lois sociales, comme un jeu de société. Les photos en sont la reproduction éphémère, tout comme les images que je peins d'après photo. Une fois peintes, elles cessent de rapporter une situation définie, la représentation devient absurde. » [Richter⁴⁴]

⁴² Gerhard Richter. *Textes*, 1962-1993, Dijon, Les Presses du Réel, 2012, « Notes, 1964-65 », p. 33-37.

⁴³ Définitions extraites du dictionnaire *Littré*.

⁴⁴ Gerhard Richter. *Textes*, 1962-1993, op. cit., « Notes, 1964-65 », p. 34.

⁴⁵ Dans une conférence intitulée « Le renoncement à la fusion ou l'amour de la peinture », donnée à l'Université de Haute Alsace en 2006.

2012

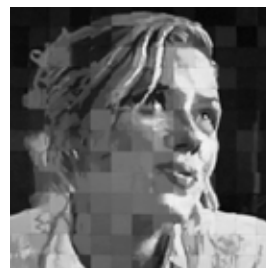
Devant la prolifération des signaux verbaux et stimuli visuels, la circulation frénétique des images au service du marketing et du grand divertissement, Denis Ansel se plaît à citer⁴⁵ cette phrase du cinéaste – et émule d'Edward Hopper – Wim Wenders : « Depuis les origines, les images, la peinture notamment, montraient et ouvraient le monde. Elles ont cessé. Les images s'appliquent désormais à nous rendre incapables d'avoir un rapport avec le monde. » Pis encore, au même titre qu'un porte-bouteille, l'image est

devenue un objet majeur de transactions industrielles, un objet vidé de son aura. Si la photographie a le pouvoir de susciter chez les fidèles une croyance de l'ordre de celle, rationnelle, de Saint Thomas, l'image médiatique devenue monnaie massive d'échange ne peut qu'échouer à inspirer la foi – quelle qu'elle soit – tant sa valeur d'usage a pris le pas sur sa valeur symbolique.

« *Soyez féconds et prolifiques, pullulez sur la terre, et multipliez-vous sur elle.* »

À rebours de l'injonction biblique, Ansel cultive désormais le vide au point de l'intégrer à son nouveau protocole pictural : la mise au carreau de photos personnelles ou puisées dans l'espace médiatique (séries télé, films, etc.) [fig. 6], le numérotage des carrés obtenus, leur découpage, puis la restitution de leur motif de mémoire sur la toile, carreau par carreau. Obsession récurrente dans son travail depuis les *Éclipses*, l'obturation se trouve rationalisée, intégrée dans la structure même de la peinture par une règle simple, imposée à toutes ses nouvelles pièces. Il ne s'agit plus seulement de censurer d'un carré la ligne d'horizon ou une zone de la composition, mais d'utiliser ce carré dans la construction même de l'image. Sable ou peau de lapin, nature morte de fruits ou de jouets, jusqu'alors le quadrilatère dissimulait l'image du dessous tout en présentant une autre alternative au spectateur, un vide de sens ou une absence de motif à combler. À présent, rendu indispensable dans la recomposition de la scène figurée, le carré peint recouvre la béance plutôt qu'il ne l'exhibe directement. Comme dans *Une femme descend l'escalier*, cette béance réside dans la jonction entre les plans – ici, les pixels – de l'image. Ainsi, la basse résolution de *Il tombe, le plongeur*⁴⁶ (2012) et *Il tombe, la pluie*⁴⁷ (2013) gêne sciemment l'œil du regardeur habitué aux surfaces lisses des clichés en haute définition. Le changement de technologie nous a obligés à opérer une modification lexicale. Il est loin le temps où l'image photographique ne pouvait être que le résultat d'une impression lumineuse sur la pellicule photosensible. En fusionnant la forme du pixel et la technique de la mise au carreau, Ansel réintroduit dans la restitution du visible un facteur humain refoulé des bases de données numériques : le trou de mémoire. Impossible de « photoshoper » ses toiles, le genou du plongeur restera à jamais démis de son mollet. L'obturation agit en amont du processus, lorsque Denis Ansel se prive des carreaux découpés, ensuite déposés dans un flacon comme des cendres dans une urne funéraire. Le peintre prend alors le risque de ne plus savoir lui-même où il se trouve dans sa grille, soumis au pouvoir du subconscient sur la création d'une image. Dans cette entreprise, chaque parcelle compte. Fragmenté, le bruissement des feuilles sous le déluge d'une averse explose en mille éclairs aveuglants.

Le thème du plongeur revient souvent dans les derniers travaux d'Ansel, de même que l'eau, perlée des rues luisantes de *Bonjour Monsieur Caravage* pour se matérialiser plus concrètement sous forme d'aires réfléchissantes dans la série *Vacance*. Cette attirance pour le scintillement devait en toute logique trouver son aboutissement dans l'exploitation du miroir, intégré à des installations murales telles que *Il tombe, le visage* (2014), simples mais efficaces, constituées de miroirs rectangulaires recouverts d'un rectangle de peinture de plus petite dimension, de sorte que seuls les bords de la surface conservent leur qualité réflexive. Contrairement aux miroirs rococos – *Christ and the*



[fig. 6]

Il tombe, l'étoile Scarlett, 2003, acrylique sur plexiglas, 52 × 52 cm

⁴⁶ *Il tombe, le plongeur*, 2012, acrylique sur plexiglas, 56 × 52 cm.

⁴⁷ *Il tombe, la pluie*, 2013, acrylique sur carton toilé, 196 × 238 cm.

Lamb et Wishing Well (1988) – de Jeff Koons, qui exaspéraient l'esthétique clinquante de la période Louis XIV afin d'instaurer un jeu de cache-cache narcissique avec le spectateur, les miroirs de Denis Ansel entretiennent plutôt leurs affinités avec l'icône byzantine, acculant le regardeur à la négation de son ego par la couleur, l'empêchant de se mirer tout en lui barrant l'accès au reflet artificiel du monde réel.

« *J'attends tout de la peinture. C'est elle qui commande. Elle n'est, pour moi, ni l'endroit de la délectation morose, ni un supermarché des visibilitées culturelles, ni une culture de l'identité, mais l'acceptation de ce qui vient à soi et qui n'a pas encore de nom.* » [Ansel⁴⁸]

Il tombe, le plongeur, prêt à briser la glace, à passer à travers le visible, au-delà de la représentation et du miroir des apparences. Comme le sang sur le vêtement d'Agathe, la tache de peinture imbibe le miroir au point d'envahir le champ de vision. Le verbe βάπτω (« baptô ») en grec, à l'origine du terme « baptiser », signifie également plonger dans un liquide. Est-ce au baptême du spectateur que l'artiste aspire en recouvrant ses miroirs de peinture ? À la restauration d'une aura à l'image déflorée par l'industrie médiatique, en tous cas, c'est certain. Comment laisser le champ libre à l'apparition, à la révélation, quand l'ego consumériste phagocyte tout, jusqu'à se projeter sur chaque réverbération d'un réel apprêté pour séduire ? Figuration d'un drapé sans autre objet, le triptyque **Koré**⁴⁹ (2003) [fig. 7] tente de répondre à cette question. Sur ce voile jeté sur l'image, rappelant la série de rideaux illusionnistes peinte par Richter en 1965, un mot se découpe en rouge, sous-jacent au motif, comme dans les toiles de **Vacance** : « koré ». Donzelle omniprésente de la période grecque archaïque la « koré » – ou jeune vierge – est systématiquement vêtue d'une tunique, au contraire du « kouros », le jeune homme nu. À l'ouverture du dictionnaire, nous sommes toutefois surpris de découvrir que le terme κόρη recouvre parfois un autre sens lorsqu'il désigne la pupille de l'œil. Pupille contre pupille, le peintre profite alors d'un face à face tautologique pour recoudre l'hymen de notre regard. Plus iconodoule qu'iconoclaste, cette aspiration au sacré, ce désir de restituer sa portée initiatique à l'image renvoie aux autodafés des débuts. Devant **Les yeux ivres**, consommateurs grisés – voire soûlés – d'images, nous étions les hérétiques dont la rétine, portée sur le bûcher des vanités, se trouvait prise au piège d'un horizon mis à feu par le peintre. On songe à une œuvre de la série *La Belle captive* (1947) de Magritte, maître de la supercherie, où un instrument à vent s'enflammait devant l'illusion d'une marine posée sur un chevalet disposé sur le sable de la plage, comme pour encadrer la mer figurée juste derrière... À quoi pense l'homme-chien, cet être cynique devant le spectacle des flammes ?

48 Denis Ansel dans un courrier électronique du 4 septembre 2013.

49 *Koré*, 2003, huile et acrylique sur toile, 33 × 46 cm - 46 × 55 cm - 33 × 46 cm.

50 L'évêque Rémi aurait prononcé ces mots lors du baptême de Clovis.

« *Courbe la tête, fier Sicambre, adore ce que tu as brûlé, brûle ce que tu as adoré.* » [Saint Rémi⁵⁰]

Lorsqu'Alexandre le Grand, surpris de voir Diogène le Cynique aussi démuné qu'un chien, lui demanda ce qu'il désirait, insensible au statut social de son interlocuteur, l'éminent promoteur de la liberté spirituelle lui répondit : « Ôte-toi de mon soleil. » De la même manière, aux cosmétiques dont on farde l'image pour la muer en support

mercantile, aux mirages de papier glacé, aux perspectives trompeuses, à la vanité d'un réalisme illusionniste et illusoire, Denis Ansel semble répondre : ôte-toi de ma pupille.



[fig. 7]

Joseph BEY



Colonnes du monde, 2011

1969

Juillet. Alunissage d'Apollo 11. Joseph Bey a quatorze ans.

1979

« On montre aussi au ciel un cercle, de couleur blanche, que certains ont appelé lacté. Eratosthène raconte dans son *Hermès que Junon, par ignorance, donna le sein au nouveau né ; mais quand elle apprit que c'était le fils de Maïa, elle le repoussa ; c'est ainsi que l'éclat du lait répandu se voit parmi les astres.* » [Hygin¹]

Joseph Bey cherche la lumière. Projeté sur des ciels plombés, son pinceau, plongé dans le noir, macule ses tableaux de gouttes ombrageuses. À la nuit tombée, le pinceau alors trempé dans le blanc fusera ses éclairs à travers l'obscurité. **Renaissance**² (1979) : de la pousse de l'herbe au mouvement des planètes, sur une séquence de cadres comparables aux photogrammes d'une pellicule, *dripping* et tachisme permettent à Bey de rejouer en boucle le film du Big Bang sans verser une seule goutte de lait.

1983

Joseph Bey cherche le relief. Ses œuvres prennent systématiquement la forme de damiers, la peinture seule ne lui suffit plus, et le collage advient alors de manière récurrente dans son travail. Ses *drippings* délayés s'écoulent sur des paysages de papiers déchirés, écartelés par leur découpe régulière en carrés collés sur des fonds en carton. Sur une séquence de cinq plans intitulée **Prudence c'est toi**³ (1983), l'horizon mis au carreau se disloque suivant les sillons d'une grille orthonormée, arpentée ça et là par un petit marcheur tiré des chronophotographies d'Etienne-Jules Marey. Le plastique peint transparent posé sur quatre de ces écrans confère à ces strates poussiéreuses les allures de coupes géologiques sur lesquelles, démultipliées, les jambes de l'homme battent la mesure, telles les aiguilles d'une horloge. Alors que le temps défile sous nos yeux, moins vélocement que la lumière, à une vitesse approximative de cinq kilomètres par heure, les palimpsestes d'affiches creusent des dunes extraterrestres dans un espace résolument bidimensionnel.

1994

Contre toute attente⁴ (1994) : un homme assis dans un théâtre rupestre contemple une fleur sur le point d'éclorre.

« *When a flower bursts, it dies immediately, producing seeds that will produce other flowers.* » [Kiefer⁵]

1 Hygin, *L'Astronomie*, « La Voie lactée », Livre II, 43, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 86.

2 *Renaissance*, 1979, acrylique sur Novopan, 40 × 40 cm chaque cadre.

3 *Prudence c'est toi*, 1983, acrylique sur papier collé sur carton, 40 × 40 cm chaque cadre.

4 *Contre toute attente*, 1994, brou de noix sur papier, 70 × 70 cm.

5 « *Lorsqu'une fleur éclot, elle meurt immédiatement, produisant des graines qui produiront d'autres fleurs.* », tiré d'un entretien entre Jean-Marc Terrasse & Anselm Kiefer, « Frontiers, Within Us, Outside Us, Us » in Germano Celant, *Anselm Kiefer*, Milan, Skira, 2011, p. 217-221, p. 220.

En 1971, Anselm Kiefer avait piqué une branche dans les entrailles d'un homme étendu. L'aquarelle *Liegender Mann mit Zweig*⁶ annonçait alors sa série d'hommes à terre veillés par les tournesols cramés, des « fleurs de cendre » coulant leurs larmes de charbon sur la chair nue prête au labour. Dans *Sol Invictus*⁷ (1995) comme dans *Aschenblume*⁸ (1995), la nuée de semis calcinés pleuvait sur un torse humain jusqu'à s'y planter, brouillant les limites entre le minéral, le végétal et l'animal. Même si la technique du grattage et la palette d'ocres utilisés par Joseph Bey évoquent les pratiques de Kiefer, le premier livre ici avant tout un autoportrait hédoniste. Là où l'esthétique de Kiefer est encore traumatisée par l'histoire allemande, Bey met le primitivisme au service de l'exaltation optimiste d'une terre refuge dans laquelle il se fond, sans mélancolie, loin des fracas du métal. La voûte des grottes construit alors à ses *alter ego* un nid dans lequel se recueillir. Eclairés par des halos de lumière puisés sous le pigment, depuis le fond du support – des versos d'affiches – abrasé par le peintre, ces orants gravés dans le brou de noix, parfois agenouillés, les yeux rivés sur la flore ou vers le ciel, sont prêts à recevoir les rayons du soleil. Plus qu'un transcendantalisme divin, il faut plutôt lire dans ces célébrations panthéistes l'expression d'un symbolisme immanentiste. Dans une toile de la même série, debout devant une fosse de pigment sombre creusée dans un fond plus clair, une silhouette humaine, massive, semble un monolithe posé devant un tronc de séquoia.

« Nous avons en nous quatre vies successives, emboîtées les unes dans les autres. L'homme est un minéral, car il a en lui un squelette, formé de sels et de substances minérales ; sur ce squelette, est brodé un corps de chair, formé d'eau, de ferments et d'autres sels ; l'homme est aussi un végétal, car, comme la plante, il se nourrit, il respire, il a un système circulatoire, sa sève est le sang [...]. Il est aussi un animal, car il est doué de mobilité et de la connaissance du monde extérieur, que lui apporte le jeu de ses cinq sens, complété par l'imagination et la mémoire. Il est enfin un être raisonnable car il a la volonté et la raison. Nous avons donc en nous quatre vies séparées, nous devons donc nous connaître quatre fois. » [Mallinger⁹]

Au regard de cette relecture ésotérique des croyances pythagoriciennes par le rosicrucien belge Jean Mallinger, ne manque plus aux âmes de Bey que le stade animal pour compléter les quatre phases de leur métempsychose. Rochers déracinés ciselés dans la boue du pigment végétal, ses flâneurs solitaires feront bientôt corps avec les éléments.

1996

Les monolithes humains de Joseph Bey poussent lentement jusqu'à s'étendre en de vastes îlots... En 1950, Jean Dubuffet mettait au point un nouveau mélange d'oxyde de zinc avec un vernis épais chargé de résine qui lui permit d'achever sa série sur le corps féminin par *L'Arbre de fluides*¹⁰, une toile de transition figurant une femme nue parcourue de vaisseaux, telle une carte fluviale, un continent de chair transfiguré par la capillarité.

6 *Liegender Mann mit Zweig*, 1971, 23,8 × 27,6 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

7 *Sol Invictus*, 1995, graines de tournesol et émulsion sur toile de jute, 476 × 280 cm, collection privée.

8 *Aschenblume*, 1995, cendre, crayon, et aquarelle sur papier, 95 × 60 cm, localisation inconnue.

9 Jean Mallinger, *Pythagore et les mystères*, Paris, éditions Niclaus, 1944, p. 143.

10 *L'Arbre de fluides*, octobre 1950, huile sur toile, 116 × 89 cm, Tate Gallery, Londres.

À partir de ce moment, dans ses paysages, Dubuffet s'attacha à dresser l'analogie entre terre et viscères, une analogie que Bey reprend à son compte dans une série de silhouettes telluriques amorcée avec *Présence du mythe*¹¹ (1996-98) [fig. 1], une toile sur laquelle les affiches repeintes superposées puis grattées et déchirées, dessinaient les contours d'une stèle anthropomorphe presque immaculée, érigée dans un espace brun-vert. Légère comme un nuage, la figure spectrale s'est depuis lors lestée d'humus. Les rapports entre vide et plein se sont inversés : poreuse, la chair humaine a pris la consistance du sol qui la supportait. Comme une carotte de sol précieusement conservée dans son bac cryogénique, la silhouette humaine de *Décision de la limite*¹² (1999) révèle à son observateur les multiples couches sédimentaires d'une anatomie labyrinthique. Quelques années plus tôt, en complément à ses peintures au brou de noix, Bey avait déjà taillé dans le bois une série de silhouettes contournées, hésitant entre négatif et positif. De la forme d'une stèle arrondie à son sommet, l'une de ces sculptures, *Délice des mondes*¹³ (1994), présentait en creux l'une de ces silhouettes monolithiques, le visage toujours orienté vers le ciel. Sans trop d'effort, un spectateur assez mince pouvait alors enjamber l'espace anthropomorphe et passer au travers, brouillant la frontière physique entre le corps de l'œuvre et celui du regardeur. Cette incertitude spatiale quant à la position du spectateur est toujours palpable dans *Décision de la limite*, où la découpe des trois châssis utilisés suggère un espace parallélépipédique semblable à une cage de verre. Momifié dans son sarcophage blanc, l'homme est prêt à retourner poussière. Bey a délaissé le brou de noix pour varier sa palette de pigments naturels en poudre qu'il mélange à un *medium* – la colle le plus souvent – afin de les étaler sur des feuilles de papier qu'il superpose ensuite – comme Germain Roesz les nappes de peintures –, puis gratte, à la recherche de la couleur perdue. Improvisé archéologue, les chemins qu'il suit sont alors instinctifs et sinueux, à l'image des méandres anatomiques de ses humanoïdes.

« *La sortie est à l'intérieur* » [Alberola¹⁴]

Dans *La Clef se trouve devant toi*¹⁵ [fig. 2] et *Une simple présence*¹⁶ (1999), les têtes enrubannées nous fixent, dépourvues d'orbites et d'expressions. Devant ce dédale, le spectateur n'a plus qu'à suivre son fil et s'enfoncer, toujours plus loin, à travers les strates de couleurs, au-delà des rivages rassurants de la forme humaine, une forme amidonnée, tellement propice à l'identification que Bey, trop à l'étroit, finira par l'atomiser. Déjà les châssis s'agitent, variant leur agencement et luttant contre tous les pourtours : celui du cadre comme celui du corps.

2000

Joseph Bey a définitivement franchi le seuil de la forme humaine pour ouvrir de nouvelles portes : *Porte du bout du monde, Porte avant le petit chemin, Petit chemin au bout du monde, Le Petit bonheur éternel*... Les titres des toiles de sa nouvelle série, débutée vers 1999, sont éloquents. Les premières multiplient les panneaux pour mieux mimer la forme du retable. Las de la ressemblance trop manifeste de ses œuvres avec le mobilier liturgique des églises, Bey réduira ensuite son format au carré... qui est aussi celui de l'icône. Peu importe le châssis, l'artiste refuse surtout qu'on lise ses tableaux à



[fig. 1]



[fig. 2]

11 *Présence du mythe*, 1996-98, pigments sur affiches marouflées sur toile, 125 × 125 cm.

12 *Décision de la limite*, 1999, pigments sur papier collé sur bois, 200 × 60 cm.

13 *Délice des mondes*, 1994, pigments et cirage sur papier collé sur bois, 200 × 70 cm.

14 Aphorisme de Jean-Michel Alberola notamment utilisé dans une peinture murale pour l'exposition *Traces du sacré*, tenue au Centre Pompidou du 7 mai au 11 août 2008.

15 *La Clef se trouve devant toi*, 1999, pigments sur papier collé sur bois, 97 × 120 cm, collection privée.

16 *Une simple présence*, 1999, pigments sur papier collé sur médium, 100 × 100 cm, collection privée.



[fig. 3]

17 *Petit chemin au bout du monde* et *Le Petit bonheur éternel*, 2000, papier collé sur médium, 300 × 250 cm pour les deux.

18 “The desert experience is archetypal. You can go to places like the middle of Death Valley here in California or the Bonneville Salt Flats in Utah, and you are the only vertical form for fifty miles. That’s about as basic an experiential state of being on earth as there is. [...] This is why the desert has always been the locale of visionary experiences. Because when you’re in the midst of infinite space and all the visual clutter has been taken away – when you can see all of the earth to the horizon and the dome of the sky enclosing all above you – the center becomes everywhere. It becomes an inner experience as much as an outer experience.”, extrait d’un entretien entre Bill Viola et John G. Hanhardt in *Going Forth By Day, Bill Viola*, New York/Berlin, Guggenheim Museum Publications/Deutsche Guggenheim, 2002, p. 90.

19 *Paysage intérieur 1* et *2*, 2004, papier collé sur médium, 100 × 200 cm pour les deux.

travers le prisme réducteur d’une seule religion. Les chemins sinueux qui composaient ses silhouettes humaines déroulent maintenant sans limite leurs couleurs à l’infini comme dans un *mandala* hindouiste ou bouddhiste, avec une différence majeure toutefois : alors que, voué à reproduire à échelle réduite le cosmos divin, un *mandala* suit systématiquement une géométrie parfaite construite autour d’un axe, Bey, quant à lui, privilégie le chaos. Le spectateur est condamné à choisir sa route et à accepter de se perdre entre les surfaces de la toile, toujours conçue comme un palimpseste. Bey opère ainsi une fusion syncrétique entre la philosophie existentialiste et ses propres inspirations orientales parmi lesquelles on peut citer *Le Livre des Morts tibétain*, le *Bardo Thödol*, destiné à préparer les mourants à leur voyage post-mortem et à leur libération prochaine du cycle des réincarnations.

Vitraux opaques, du haut de leurs trois mètres, *Petit chemin au bout du monde* et *Le Petit bonheur éternel*¹⁷ (2000) semblent célébrer les harmonies chatoyantes d’ambre et d’or qui tapissaient les toiles de Klimt. C’est pourtant les nuances de l’automne qui ont dicté à Bey le choix de ses pigments, la mer incandescente des feuilles mortes jonchant le sol des sous-bois écartée par les foulées répétées du peintre. Joseph Bey marche. Inlassablement et en toutes saisons. Ses toiles vertes témoignent alors de l’explosion du printemps dans la forêt qu’il arpente. C’est lui, le marcheur de Marey sur les vallées de papier, celui qui sillonnait continuellement les grilles ortonormées en carton des années 1980. Sa recherche du relief l’a mené à la superposition et au grattage, un geste plastique itératif à l’image du mouvement physique du promeneur. En toute logique, le passage du polyptique au carré pousse inéluctablement Bey à se concentrer sur la verticalité et l’horizontalité de ses compositions. Les sentiers qui foisonnaient se raréfient désormais sur de nouveaux horizons, dépouillés.

« *L’expérience du désert est archétypale. Tu peux aller dans des endroits comme le milieu de la Death Valley ici en Californie ou aux Bonneville Salt Flats dans l’Utah, et tu es la seule forme verticale sur 50 miles. C’est un état aussi basique que l’expérience d’être sur terre. [...] C’est pourquoi le désert a toujours été le lieu d’expériences visionnaires. Parce que, lorsque tu te trouves au milieu d’un espace infini et que tout encombrement visuel a été aspiré – quand tu peux voir la surface de la terre s’étendre à l’horizon et la voûte du ciel recouvrir tout au-dessus de toi – le centre est partout. Cela devient une expérience interne autant qu’une expérience externe.* » [Viola¹⁸]

Dans *Paysage intérieur 1* et *2*¹⁹ (2004) [fig. 3], la jungle a finalement cédé au désert. « Le centre est partout » malgré la culminance de certains points, laissant le spectateur faire l’expérience de sa dérélition, de la couleur à perte de vue. Une perte elle-même vécue par Bey lorsqu’il recouvre implacablement chacune de ses feuilles colorées par une nouvelle, l’obligeant à creuser pour retrouver la lumière de ses premiers émois. Néanmoins, le désert peut-il se contenter d’avancer sur les murs ? Seule silhouette verticale dans le lointain de son atelier, l’artiste ponce à l’horizontale, sur une table. Bientôt, les cimaises vont basculer.

Bey organise un **Parking à tableaux** [fig. 4] sur le sol de la Maison Turberg à Porrentruy, en Suisse. La réduction de sa palette l'a poussé à se concentrer presque exclusivement sur le noir qu'il décline d'abord sur des panneaux verticaux pour finalement les accrocher au sol. Sur la surface des toiles, les liserés blancs qui dessinaient des cadres destinés à accueillir l'œil du spectateur dans ces abîmes sans perspective cartographient maintenant une géographie fictive sous les pieds des visiteurs. Afin d'éprouver cet espace, le spectateur doit le parcourir physiquement, en marchant autour plutôt qu'en restant devant. « La présentation horizontale de travaux verticaux induit un regard différent [...] Ces tableaux sont habituellement présentés isolés, au plus en diptyques. [...] La portée horizontale est presque banale, il y a ce rapport à la terre » explique tout simplement Joseph Bey, de la même manière que Dubuffet, marqué par ses séjours dans le Sahara, avouait son inclination vers tout ce que l'on néglige et qui nous enrachine pourtant sans que l'on y songe : « Peut-être que je ne suis pas seul à aimer fort le sol. »²⁰ Bien que les *alter ego* de ses précédentes œuvres aient souvent eu la tête dans les nuages, Joseph Bey aussi aime fort le sol et le scrute, tel *Le Géologue*²¹ de Dubuffet. Ses étendues s'éloignent cependant du caractère viscéral, voire morbide, des terrains pétris et torturés du théoricien de l'art brut, de ses premiers travaux menés sur le sol jusqu'à des pièces telles que sa *Messe de terre*²² en papier mâché coloré, pour se rapprocher de l'esprit de ses surfaces les plus lunaires et inorganiques, comme *La Vie interne du minéral*²³ en papier d'argent ou *La Physique du sol (Texturologie XXIII)*²⁴. Par ailleurs, Dubuffet nota lui-même que ses « Topographies » se transformèrent souvent en « Tables », non au sens propre mais figuré, où une table schématiquement peinte prenait sous l'œil du spectateur l'aspect d'une péninsule.

« Je suis persuadé que n'importe quelle table peut être pour chacun de nous un pays aussi vaste que toute la chaîne des Andes » [Dubuffet²⁵]

Au pied des cimaises Bey orchestre donc sa propre tectonique de toiles grises et noires, laissant entre les panneaux dénivelés quelques failles sismiques, disposant au nord de sa Pangée un océan lapis-lazuli, au sud une fournaise écarlate, à l'est une banquise immaculée. Débutées en 2008, les œuvres sur fond noir de sa série **Le Monde d'avant** semblent ainsi figurer la structuration de notre univers après l'allumage des premières étoiles. Préfigurant son assemblage au sol pour la Maison Turberg, des quadrilatères rudimentaires de diverses dimensions s'imbriquent les uns dans les autres, comme autant de zooms sur la galaxie insondable. Sur certains tableaux, comme *Unité* [fig. 5], **Au-delà du doute** ou **Sommet mythique**²⁶ (2010), une bande de couleur – respectivement rouge, bleue ou jaune –, comparable dans sa fonction aux « zips » de Barnett Newman, vient fendre l'espace comme une stridence perçue dans le silence de la couleur, précisément pour Kandinsky, celle du « silence du corps après la mort »²⁷. Au regard de l'évolution de son travail plastique, le liseré blanc qu'utilise Bey afin de délimiter les aires de ses compositions relève davantage du plan que du cadre. Depuis qu'il a investi aussi bien les murs que le plafond pour exposer ses œuvres, le corps du spectateur joue un rôle primordial dans le travail presque cinématographique du peintre qui enceint de la même manière certaines de ses **Colonnes du monde**²⁸ (2011) devant lesquelles on défile,

20 Jean Dubuffet, « Topographies, texturologies », in *Prospectus et tous écrits suivants, Tome II*, Paris, Gallimard, 1967, p. 154.

21 *Le Géologue*, décembre 1950, huile sur toile, 97 × 130 cm, collection privée.

22 *Messe de terre*, décembre 1959-mai 1960, papier mâché, 150 × 195 cm, CGP-MNAM.

23 *La Vie interne du minéral*, décembre 1959-juin 1960, papier d'argent, 97 × 130 cm, collection privée.

24 *La Physique du sol (Texturologie XXIII)*, 25 mars 1958, huile sur toile, 114 × 146 cm, collection privée.

25 Jean Dubuffet, « Tables paysagées, paysages du mental, pierres philosophiques », op. cit., p. 81.

26 Tous les trois : pigments sur papier collé sur médium, 120 × 120 cm, 120 × 180 cm et 100 × 100 cm.

27 Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, 2006, p. 156.

28 *Colonnes du monde*, 2011, pigments sur papier collé sur bois, dimensions variables.



[fig. 5]

montant notre propre film grandeur nature. L'œuvre se saisit alors dans l'intervalle, dans l'alternance de la lumière et de son obturation. Contrairement à la *Colonne de l'infini* de Brancusi qui s'élevait toujours plus haut pour soutenir la voûte céleste, ces colonnes-là s'enfoncent dans le sol. Bancales, comme les stèles chaotiques du cimetière juif de Prague, elles ne peuvent prétendre au rôle d'*axis mundi*. Aussi minérales paraissent-elles, elles matérialisent l'irruption du néant au sein même de l'espace d'exposition, un vide paradoxalement si dense que l'on pourrait s'y cogner. Fort de sa formation de physicien, Bey sait en effet mieux que quiconque que ce que nous appelons « vide » est en réalité composé d'innombrables particules contre lesquelles nous nous frottons continuellement. Son dernier travail, *Espace sombre*²⁹ (2013), se veut justement la matérialisation du concept de matière noire, qui désigne la matière non visible indispensable à l'action de la gravitation.

« *Qu'il est doux d'être une masse !* » [Bey³⁰]

Le prolongement de son travail bidimensionnel dans la sculpture lui permet aussi de repenser la distance physique que le spectateur doit tenir vis-à-vis de ses œuvres. Contrairement à son *Parking à tableaux*, les *Colonnes du monde* imposent leur proximité au flâneur tout en conditionnant sa trajectoire dans l'espace. Une fois nez à nez avec l'une de ces colonnes, le champ de stèles funéraires perçu au début dans son ensemble perd soudain de son caractère tragique : le regard navigue désormais, heureux, entre les écorchures sidérales. La mort s'incline devant l'univers, la gravité cède à l'apesanteur.

« *J'ai aussi suspendu les tableaux les plus grands de sorte qu'ils dussent d'abord être rencontrés en contact immédiat, de manière que la première expérience soit d'être à l'intérieur du tableau. Cela devrait fournir aisément à l'observateur la clef d'une relation idéale entre lui-même et le reste des tableaux.* » [Rothko³¹]

Pour son exposition de 1954 à l'Art Institute de Chicago, Mark Rothko avait pris le parti de réduire au maximum les possibilités de recul pour le spectateur. Le peintre préconisait en général que ses spectateurs ne se tiennent pas à plus de 18 *inches* de ses toiles afin qu'ils puissent faire l'intime et intense expérience du *color field*, plonger dans les mirages éthérés travaillés par Rothko en couches superposées, à partir de couleurs qu'il broyait lui-même. En peignant à partir de pigments, Bey assume la mystique enveloppante de cet héritage, de même qu'en aspirant à l'immersion du spectateur dans ses sanctuaires galactiques. Souvenons-nous de sa série de toiles commencée en 1999, et dont les châssis semblaient taillés pour habiller les murs des cathédrales. Quarante ans auparavant, en 1959, au cours d'un pique-nique dans le temple d'Héra à Paestum, Nic, la fille aînée de Rothko, traduit pour son père la question de deux jeunes italiens : « Je leur ai dit que tu es un artiste et ils m'ont demandé si tu étais venu pour peindre les temples. » L'artiste répondait alors « j'ai peint toute ma vie des temples grecs sans le savoir. »³² Des temples séculaires érigés au « drame humain », dont Bey s'improvise le fervent charpentier lorsqu'il monte ses ambivalents « piliers de la terre », à première vue funèbres dans leur finitude minérale, mais palpitants d'activité microscopique sous les

29 *Espace sombre*, 2013, pigments sur papier collé sur bois, 60 × 200 × 20 cm.

30 Tiré de la plaquette imprimée lors de la mise en scène temporaire « Le Temps des plaques » installée dans une salle de la Fondation Fernet-Branca en avril 2012.

31 Marc Rothko, « Lettre à Katharine Kuh, 25 septembre 1954 » in *Écrits sur l'art, 1934-1969*, Paris, Flammarion, 2007, p. 161.

32 John Fischer, « The Easy Chair : Mark Rothko : Portrait of the Artist as an Angry Man » pour le *Harper's Magazine* de juillet 1970, op. cit., p. 203.

multiples éraflures de la surface. Alors que les vaporeuses méditations de Rothko invitaient le spectateur à fondre en elles, les travaux de Bey, selon leur accrochage, appellent les membres de ses visiteurs : une caresse de la main sur leurs aspérités, ou une foulée au pied afin de perpétuer le processus d'érosion entamé par l'artiste.

2013

Soulèvement de terrain à la Chapelle de Saint-Quirin. En 2011, un nouveau support s'est imposé à Joseph Bey : la plaque³³, qu'il présente à l'horizontale sur des tréteaux. « Difficile de décrire ma vie dans la « plaque ». Je me sentais minuscule, j'étais un microscopique point comparable à un atome et vivais dans un amas de points semblables », fantasme Bey. À la différence des châssis qu'il utilisait d'habitude, ces plaques sont souples et fines. Comme avec ses *Colonnes*, Bey joue sur la distance du regardeur. Si d'aventure, las du monde et de l'espace d'exposition, tel Théodore Monod à la recherche de sa météorite, nous nous rapprochons du désert de cendres, le rapport de proportion s'inverse. Accroupis devant les plaques, le nez au niveau de leur tranche, l'examen de sa surface nous confère soudain la corpulence d'un titan. Seule montagne à l'horizon, le spectateur-acteur se relève alors surpris, la mine perplexe à son zénith dans le ciel de l'atelier. Que le visiteur s'abaisse une fois de plus vers l'oeuvre, et son visage, de nouveau, mue en soleil couchant à l'horizon du sol lunaire. Inconscients de la portée cosmique de chacun de nos gestes sur la planète de Bey, nos yeux omnipotents perçoivent tout des strates de pigments érodées par son artiste démiurge. Ce jeu sur les échelles induit par la théâtralité participative des derniers travaux de Joseph Bey lui permet de matérialiser le thème de la confusion des corps avec les éléments que l'on sentait déjà palpable dans ses scènes au brou de noix. La présence du végétal s'est estompée toutefois en faveur de la roche, un choix dû aux préoccupations célestes du peintre qui, à défaut de parvenir à se procurer de la poussière d'astéroïde, a dû restreindre sa palette aux pigments en poudre.

« Je suis au pied de l'échelle. Les pieds d'atterrissage du LM sont enfoncés à seulement 1 ou 2 pouces de la surface, bien que la surface semble être d'un grain très très fin, à mesure que vous vous en approchez. C'est presque comme de la poudre. [La] masse du sol est très fine. » [Armstrong³⁴]

La Lune nous apparaît rayonnante dans son écrin nocturne, son sol n'en est pas moins gris et poussiéreux. Le ciel est pavé de cailloux. Microcosme et macrocosme se rencontrent ainsi sur ces plaques, selon le seuil d'implication physique du promeneur. Légères, elles s'opposent à la massivité des *Colonnes du monde*. Elles ont beau être travaillées de la même manière, leur forme et leur disposition n'appellent cette fois aucune connotation morbide. Résolument libéré du deuil, le noir attire la rétine vers des perspectives extraterrestres. Les sentiers praticables ont désormais disparu des paysages de Joseph Bey qui, sur ces fragments d'ardoise et de bitume, nous donne à présent la chance de tracer notre propre voie à travers les étoiles.

33 Pigments sur papier collé sur plaques de carton, 200 × 90 cm la plaque.

34 « I'm at the foot of the ladder. The LM footpads are only depressed in the surface about 1 or 2 inches, although the surface appears to be very, very fine grained, as you get close to it. It's almost like a powder. [The] ground mass is very fine. », propos de Neil Armstrong tenus à sa première sortie sur la Lune, retranscrits dans *The Apollo Lunar Surface Journal* édité en ligne par Eric M. Jones et Ken Glover (1995-2006), *Apollo 11 Lunar Surface Journal*, <http://www.hq.nasa.gov/alsj/a11/a11.step.html> (transcription : E. M. Jones, 1995).

« - *N'est-ce pas quelque chose ? Un spectacle magnifique, ici.*
[Armstrong]
- *Une désolation magnifique.* »
[Aldrin³⁵]



[fig. 4]

35 « Isn't that something !
Magnificent sight out here.
- Magnificent desolation. »,
dialogue entre Neil
Armstrong et Robert Aldrin
lors de la première sortie
sur la Lune, même source,
[http://www.hq.nasa.gov/
alsj/a11/a11.step.html](http://www.hq.nasa.gov/alsj/a11/a11.step.html).



Porte 1
2013
200 × 180 cm

Robert CAHEN



Paysages-Passage, 2009/2010, installation in situ à la Fondation Ragghianti, Lucca

1969

Septembre. Pianiste et organiste de formation, Robert Cahen fait sa rentrée dans les classes du « stage » du Groupe de Recherches Musicales (GRM) du Service de la Recherche de l'ORTF, alors dirigé par le père de la musique concrète, Pierre Schaeffer.

« *Trouver d'abord, chercher ensuite* » [Picasso]

Schaeffer, qui croyait avant tout aux vertus de l'expérimentation, ne jurait que par cet axiome du virtuose espagnol. Trouver son *medium*. L'explorer jusqu'à plus soif.

1971

De ses dix-huit mois forcés au service militaire, Cahen a gardé l'habitude de réaliser des collages, d'abord figuratifs, puis cubistes, à la manière de Braque, à partir de dégradés de gris et de noir découpés dans les magazines de mode. Ses essais plastiques sur le volume trouvent leur écho dans l'expérience du collage sonore qu'il découvre durant son apprentissage de la composition au GRM. Ayant obtenu son Diplôme du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, en « musique fondamentale et appliquée à l'audiovisuel », Cahen conclut ainsi ses années de formation par un tout premier film, *Portrait de famille*¹, dédié au Service de la Recherche de l'ORTF et surtout à son demiurge exigeant, Pierre Schaeffer, le « chef de la tribu des singes ». Parmi les pièces de musique concrète qu'il compose ensuite, Cahen signe la musique d'un essai collectif du Service de la Recherche intitulé *Dans l'œil de miroir*² (1972), et participe à cette occasion à des expérimentations sur le Truqueur Universel de Francis Coupigny. Les techniciens du Groupe de Recherche Technologique lui apprennent alors à jongler avec les sphères électroniques.

1973

Éternel retour en gare de Mézidon. Cahen réalise son tout premier essai vidéo : *L'Invitation au voyage*³ (1973) [fig. 1]. Tournés sur pellicule 16 mm et avec une caméra à grande vitesse⁴ pour obtenir le ralenti désiré, puis transférés en vidéo, les photogrammes d'un train fantôme ont trempé dans les cuves électroniques du fameux Truqueur Universel. En ressortent des images luisantes, polies par le temps, les « soleils mouillés » et les « ciels brouillés » célébrés par Baudelaire dans son poème éponyme.

« *L'Invitation au voyage* » de Robert Cahen est une des rares tentatives en France – exception faite des travaux des grands précurseurs, Foldès, Godard, Raysse – d'asseoir une fiction à partir de moyens hautement sophistiqués : synthétiseur et coloriseur »⁵

Plus qu'une fiction, *L'Invitation au voyage* s'impose comme un authentique poème vidéo soutenu par les vers de Joseph Attié, voire même, comme le formule l'historienne



[fig. 1]

1 *Portrait de famille*, 1971, 16 mm, 23 minutes 53, n&b, son. Prod. : ORTF.

2 *Dans l'œil de miroir*, 1972, vidéo 2 pouces, 8 minutes 17, couleur, son. Prod. : ORTF.

3 *L'Invitation au voyage*, 1973, vidéo 2 pouces, 9 minutes, couleur, son. Prod. : ORTF.

4 200 images par seconde.

5 Citation tirée d'une coupure presse extraite de *Vidéo Info* n° 15-16, 1976. Archives de l'INA.



[fig. 2]

6 Sandra Lischi, *Robert Cahen : Le Souffle du temps*, Belfort, INA/CICV Montbéliard, 1992, p. 33.

7 Table équipée pour la prise de vue image par image sur laquelle on pose le document à filmer, avec une caméra fixée verticalement se déplaçant de haut en bas ou de bas en haut.

8 Yvonne Spielmann, "Musicalization in Video : Robert Cahen" in *Video, The reflexive medium*, London/ Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2008, p. 174.

9 Joseph Attié.

10 *Karine*, 1976, 16 mm, 8 minutes 19, n&b, son. Prod. : INA.

11 *Ici repose*, 1977, 35 mm, 7 minutes, couleur, son. Prod. : Banc public/INA.

12 *Sur le quai*, 1978, 16 mm, 10 minutes, n&b, son. Prod. : Banc Public Ulysse Laugier

Sandra Lischi, « une toile de peintre éternellement fraîche »⁶ sans début ni fin, où la couleur ne serait pas appliquée au pinceau mais par capillarité sonore sur l'écran. Dès les premières images, le son reflue par flaques à la surface de l'image. Sous l'écho retentissant d'une sirène de paquebot, Cahen ouvre sa bande sur un mirage de flots moirés, dressant alors métaphoriquement l'analogie entre son et image, conscient que le signal électronique constituant l'image vidéo n'est rien de moins qu'une fréquence électronique, autrement dit, une onde. Ne pas se laisser abuser, toutefois. Entre les photogrammes de son banc-titre⁷, le vidéaste a glissé quelques photos de lieux et êtres chers, des clichés de voyage à Rome ou de balades avec son père, en Alsace. Obtenus par le truchement du synthétiseur, les nuages versatiles de couleur, en creusant ces images figées, donnent l'illusion de leur mouvement. Le chef de gare revient sans cesse sur le quai, capturé dans sa marche à peine amorcée. Agitant les masses colorées, le roulis d'un train sans destination accentue le cinétisme et la volumétrie tactile de ces images. Comme des mirages, les motifs finissent engloutis dans la matière électronique. Cette maison, ces enfants immolés par le feu des irisations, répondent au refrain du poète Joseph Attié : « Souviens-toi : il n'est ni chant ni matin / qui ne soit marqué du même rythme et de la même rime / où s'ouvrent l'avenir et le passé de toutes les retrouvailles. » Pour la théoricienne Yvonne Spielmann, la spécificité de Cahen est justement d'avoir compris très tôt que la vidéo détenait le pouvoir de fusionner le présent et le passé, alors que le cinéma est condamné à fractionner le réel en intervalles séquentiels⁸. En ralentissant l'écoulement du temps, Robert Cahen délite le présent et réanime ses clichés usés, pour mieux permettre au passé de rattraper le futur, de sorte qu'on ne distingue plus d'avant ni d'après, dans un temps rêvé à jamais réconcilié – « dans la gare immobile, [...] hors du temps et de l'espace. »⁹

1976

Les dernières images de *L'Invitation au voyage* comptaient parmi elles une apparition angélique [fig. 2] : le visage métamorphique d'une petite fille nimbée d'électricité qui sera celui de *Karine*¹⁰ (1976), un court-métrage intimiste entièrement construit autour des transfigurations de la fillette photographiée depuis sa naissance. Dès les premières secondes du film, assaillie par une copine, Karine cache une paire d'yeux que le banc-titre n'aura de cesse de sonder, ce jusqu'à l'hypnose. Conçue en collaboration avec le compositeur Michel Chion, la bande sonore semble égrainer le poulx d'un vinyle qui ne se laisserait plus de tourner. Elle crépite comme un feu de bois, ranimant à mesure qu'elle les consume les clichés de l'enfant, bébé, petite femme, petit animal, sur lesquels la caméra glisse ou s'arrête, suspendant alors provisoirement la pousse des cheveux, et plus généralement, la marche du temps. Robert Cahen se lance ensuite dans la réalisation de plusieurs autres courts-métrages, *Ici repose*¹¹ en 1977, puis *Sur le quai*¹² en 1978, à partir du rush tourné dans la gare de *L'Invitation au voyage* avec la caméra grande vitesse. Exploitant uniquement le ralenti film, Cahen étire au maximum ce plan-séquence noir et blanc d'effervescence entre l'arrivée et le départ d'un train, de sorte à en annuler la précipitation : les gens courent, quasi immobiles, enveloppés dans un temps monolithique qui amortit leurs déplacements.

1979

Après *Arrêt sur marche*¹³ (1979), Cahen revient au *medium* vidéo. Invité à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs dans le cadre d'un projet de collaboration avec l'INA, il accède à une nouvelle machine : le Spectron, un synthétiseur anglais générateur de trames et de raies de largeurs et intervalles variables. Suivant la piste de ses collages cubistes, l'artiste examine alors conjointement la question du volume et celle de l'illusion optique, déjà éprouvée dans *L'Invitation au voyage* où le roulis du train, en bousculant les masses colorées, s'improvisait accélérateur de particules. Jeu de trames exclusivement abstrait, *Horizontales couleurs*¹⁴ (1979) évoque les peintures cinétiques de Bridget Riley tant le ballet d'ombres géométriques et de bandes verticales ou horizontales à la luminosité variable provoquent rémanences optiques et l'illusion d'une surface ondoyante, plus ou moins profonde. Submergées par ces ondes, nos rétines tangent sous les impulsions des trames taupes, rosées, mauves, noires ou grises. Les tons roses et mauves bleutés rappellent d'ailleurs les jeux de lumières hypnagogiques roses et bleues qui enveloppaient le visage d'un mannequin dans le prototype de *Préparation au sommeil* conçu grâce au concours de la société Intervidéo par l'artiste cybernétiste Nicolas Schöffer en 1967, dans l'intention éconduite de conclure chaque journée de programme de l'ORTF par une vidéo relaxante destinée à assoupir le téléspectateur.

Dans *L'Entr'aperçu*¹⁵, en 1980, Cahen poussera à son comble les possibilités du Spectron en l'associant avec le Truqueur Universel. Un train s'enfonce dans une épaisse brume aquatique. Haché menu, le métro file sous l'arche d'un pont irradié de couleurs électroniques. Comme observés à travers l'objectif d'un télescope, dans un cercle encadré des mêmes stries générées par le Spectron, deux personnages semblent se rencontrer dans un café. La scène entraperçue est très vite interrompue par le mouvement d'un bateau, qui de sa proue, en caressant lentement les vagues bleues électriques, déplace les molécules de l'image plus ou moins atomisée. Les mouvements conjoints du navire et des hachures animent les plages de couleurs, déconstruisant et reconstruisant l'image dans un ballet infini, matérialisé par les manèges de fête foraine qui battent la mesure, égrainant le temps écoulé. Des silhouettes, toujours, s'agitent dans les trames des hublots ménagés par Cahen, comme s'il avait utilisé un cache circulaire sur des photogrammes, rappelant ainsi l'esthétique du cinéma muet. Le mystère de ces séquences fantômes réutilisées par le vidéaste tout au long de la bande demeure à jamais scellé entre les persiennes du Spectron... Lors de la réalisation de *L'Entr'aperçu*, Cahen a en fait détourné en vrac des extraits de films à la source du « Nodal » de l'INA – un lieu qui recevait les images de télécinéma¹⁶ émanant de tous les studios – pour les truquer sur l'instant puis les monter avec le reste des prises de vue, également truquées, mais tournées en extérieur : « Lui c'est un Napoléon. Et lui, je ne sais plus. Mais ça, c'est la première fois que j'en parle. Je ne l'ai jamais dit à personne. Je suis fait : je vais être obligé de payer des droits. Il y a aussi Jeanne Moreau. Elle est dans le lit elle boit. Ce sont de vieux films noir et blanc. J'ai mélangé un film de Far West et un drame sentimental. J'ai fait des tas d'essais. Il en reste quelques-uns. Il y a Michel Simon qui marche sur un bateau. *L'Atalante ?* »¹⁷ Ces visions récurrentes appuient l'atmosphère spectrale de la vidéo, servie par des manèges ténébreux cernés d'arbres ombrageux, des ciels sépia, les murmures confus de la bande sonore et ses expirations asthmatiques. Les effets de couleurs varient, du plus froid au plus

13 *Arrêt sur marche*, 1979, 35 mm, 8 minutes 30, n&b, son. Prod. : Films Cinémarc.

14 *Horizontales couleurs*, 1979, vidéo, 14 minutes, couleur, muet.

15 *L'Entr'aperçu*, 1980, vidéo ¾ pouce, 9 minutes 20, couleur, son. Prod. : GRI/INA.

16 Opération consistant à transférer l'image argentique en image vidéo et permettant de diffuser des films à la télévision.

17 « Voyage au centre de la trame », entretien avec Robert Cahen par Jean-Paul Fargier, in « Où va la vidéo ? », *Cahiers du cinéma*, hors série, 1986, p. 40.

chaud, du plus sombre au plus chatoyant – la solarisation¹⁸ au noir moirée d’or rose, ou le scintillement frénétique rougeoyant de certaines vues de manèges. Tout à la fois frustrés et hypnotisés, nos yeux cherchent un indice invisible, avec lequel joue consciemment Cahen lorsque, entré dans la voiture d’un film en noir et blanc, il écarte les trames violacées du Spectron d’une trouée qu’il fait courir sur l’image à la manière d’un faisceau de lampe torche, et qui, à défaut de révéler des fragments de la première image, semblent éclairer les morceaux d’une deuxième encore sous-jacente. La tension va *crescendo* à mesure que les voix résonnent comme des incantations. Inquiétante étreinte à une fenêtre. Un dormeur se réveille en sursaut, les mains plaquées sur le visage. Le même navire, le même métro et le même train concluent une bande structurée suivant le principe du chiasme. A mi-parcours, Cahen reculait en effet son objectif du squelette métallique de la grande roue sur laquelle il avait zoomé plus avant dans le montage, donnant l’effet d’un renversement de pendule. Entre le début et la fin, quasiment identiques, les images résonnent comme autant d’impressions inconscientes, redondantes et persistantes. Le caractère poético-musical de *L’Entr’aperçu* s’appréhende de concert avec les qualités picturales de la bande, le glissement des trames engendrées par le Spectron en surimpression sur les images réelles provoquant le dégoulinement des couleurs électroniques sur un fantasma cinéphilique en perpétuelle métamorphose. L’effet obtenu était alors semblable à celui qu’exploitait Raymond Hains dans son *Étude aux allures*¹⁹ (1960), réalisée à l’aide d’un filtre en verre cannelé, et que Cahen avait justement découvert, émerveillé, à son entrée au Service de la Recherche de l’ORTF.

À cette époque, avec le vidéaste Thierry Kuntzel, Robert Cahen joue un rôle clef dans la renaissance du Groupe de Recherche Image qui avait été ouvert en 1960 au sein du Service de la Recherche de la RTF par Schaeffer, puis dissolu lors de la création de l’INA suite au démantèlement de l’ORTF en 1974. Doublement accueilli dans les studios de l’ENSAD et de l’INA, Cahen oscille entre vidéo d’expérimentation – *Trompe l’œil*²⁰, *L’Eclipse*²¹, etc. – et de commande – il réalise par exemple une série d’*Interludes*²² pour la Société Française de Production, ainsi que les génériques de l’émission *La TV que j’aime*²³. S’écartant du terrain connu de la vidéo analogique, pour créer *Artmatic*²⁴ en 1980, Cahen a cependant dû se rendre au Laboratoire de l’École Polytechnique (Lactame) afin de s’essayer à leur système informatique développé par Jean-François Colonna. Ne disposant que d’un après-midi pour faire ce travail, le vidéaste a choisi de se prendre comme cobaye et de se filmer en direct. Captés par la caméra, ses gestes étaient donc numérisés, puis enregistrés en *live*. L’artiste pouvant agir sur les teintes, Cahen a décidé d’explorer les volumes exaltés par les couleurs de sa main gelée image par image.

« C’était le contraire d’un rêve, c’était à l’opposé d’une pensée : non pas l’un de ces espaces fluides et qui s’approfondissent à mesure ; non, parfaitement opaque et volumineux ; et moi, non moins volumineux que lui ni moins opaque. Exactement de même race. Pris dans la même gelée. Et peut-être qu’un voisin qui m’aurait vu (très vaguement) se fût demandé quel était ce drôle de fantôme, qui circulait à ces heures-là. Mais moi, c’était tout le contraire. Il me semblait que j’avais été fantôme jusqu’à ce jour-là. [...] Comme si mes sens n’avaient guère

18 Inversion chromatique des valeurs.

19 En collaboration avec Jacques Villeglé, 16 mm, 5 minutes 26, couleur, son. Musique : Pierre Schaeffer. Prod. : Service de la Recherche de la RTF. Collection du MNAM-CGP, Paris.

20 *Trompe l’œil*, 1979, vidéo ¾ pouce, 7 minutes 30, couleur, son. Prod. : INA/ENSAD.

21 *L’Eclipse*, 1979, vidéo ¾ pouce, 3 minutes, couleur, son.

22 1980, vidéo 2 pouces. « Courtes séquences d’images de synthèse à l’aide du Spectron et du Truqueur Universel », archives écrites de l’INA.

23 D’après une lettre manuscrite retrouvée dans les archives de l’INA.

24 *Artmatic*, 1980, vidéo, 4 minutes 15, couleur, son.

servi jusque-là, en quelque sorte jouant à l'envers, qu'à me séparer des choses. » [Paulhan²⁵]

Une image laissant son empreinte sous la suivante, le livre feuilleté par Cahen s'exhibe sous ses différentes faces. Alors que le vidéaste semble évoluer à tâtons, les bras tendus dans l'épaisseur du sable digital, on songe au documentaire expérimental que réalisera Thierry Kuntzel avec Philippe Grandrieux en 1981, *La Peinture cubiste par Jean Paulhan*²⁶, fondé sur les écrits du critique d'art qui, rentré chez lui un soir, s'était vu forcé de se déplacer à tâtons dans l'obscurité pour ne pas réveiller sa femme. Cette expérience tactile vécue les yeux coupés de ses attentes, au sein d'un espace ordinairement familier soudain devenu étranger, lui avait permis de saisir la démarche des cubistes. En parfaite osmose avec leur sujet, afin de mieux décrire la sensation physique éprouvée par le narrateur, Kuntzel et Grandrieux avaient traité au Truqueur Universel des images tournées à la caméra Paluche²⁷, dont la surimposition conférait une impression de pulsation à l'intérieur de l'image. Dans *Artmatic*, les images numériques ont été montées par le vidéaste et ingénieur Alain Longuet. Même s'il n'a pas conservé le rythme initial des 3/5 images par seconde imposé par la numérisation puis l'enregistrement automatique, la bande son rigoureusement binaire de Cahen met l'accent sur le pouls laborieux de ce relevé d'empreintes digitales. Cette même année 1980, outre Atlantique, le vidéaste Woody Vasulka réalisait justement *Artifacts*²⁸ avec le Digital Image Articulator développé par son élève Jeffrey Schier, une machine permettant le traitement et la numérisation d'images en temps réel. Grâce à ce système, en 1983, alors à cheval sur les technologies analogiques et digitales, les co-fondateurs du centre d'art multimédia The Kitchen à New York et spécialistes de la déconstruction de l'image, Steina et Woody Vasulka, réaliseront également des études hybrides et volumétriques de main, *Hybrid Hand Studies*²⁹ (1983), à base d'images numérisées par ordinateur puis retraitées à l'aide du « Processeur de balayage » mis au point par Bill Etra et Steve Rutt.

1983

Vision hitchcockienne sur la ligne de train Paris-Liège. Soulier rouge obsédant, dans *Juste le temps*³⁰ (1983) [fig. 3], une femme seule lit dans son compartiment. Les rayons du soleil esquissent sur elle leurs croquis versatiles. Aperçu par la fenêtre du train, le paysage défile, se disloque et dégouline. Des traînées blanches sculptent l'image, vallonnent les paysages transfigurés, sous les oscillations du signal vidéo décomposé. Robert Cahen a travaillé longtemps avec l'ingénieur Jean-Pierre Mollet pour arriver à obtenir ces effets oscilloscopiques analogues à ceux obtenus par le couple Vasulka à partir de 1974 dans des vidéos comme *Télc*, *Reminiscence* ou *C-Trend* grâce au « Processeur de balayage » Rutt/Etra qui pouvait, entre autres, convertir la luminosité de l'image en hauteur de lignes de balayage. Cahen a rencontré les Vasulka pour la première fois à l'hiver 1974, lors de la toute première exposition française consacrée à l'art vidéo, *Art Vidéo Confrontation*, tenue au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris : les Vasulka étaient venus y faire une démonstration d'oscillateur et de coloriseur³¹. Plus tard, en 1977, Cahen s'est rendu à New York dans le studio de Bill Etra pour voir fonctionner son *Scan Processor* dans l'idée de reproduire cet effet de balayage dans les studios de l'INA. Il aura fallu plusieurs années au



[fig. 3]

25 Jean Paulhan, *La Peinture cubiste*, Paris, Gallimard, 1990, p. 68.

26 *La Peinture cubiste par Jean Paulhan*, 1981, vidéo, 49 minutes, couleur, son. Prod. : INA/TF1. Collection du MNAM-CGP, Paris.

27 Petite caméra basse résolution de forme cylindrique qu'on oriente vers le sujet comme une lampe torche. Ancêtre des webcams. Cahen l'utilisera également dans *Boulez-Répons*, 1985, vidéo 1 pouce, 43 minutes, couleur, son.

28 *Artifacts*, 1980, 22 minutes S1, n&b et couleur, son.

29 *Hybrid Hand Studies*, 1973-83, n&b.

30 *Juste le temps*, 1983, vidéo 1 pouce, 13 minutes, couleur, son. Prod. : INA. Collection du MNAM-CGP, Paris.

31 *Art Vidéo Confrontation 74*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1974.

responsable du studio de trucages, Jean-Pierre Mollet, avant de mettre sur pied un système comparable à partir d'un vieil oscilloscope qui transformait les images préalablement tournées par Cahen, avant de les coloriser avec le Truqueur Universel. En découlent ces paysages solarisés de poudre cendrée, quasi apocalyptiques, dont les arbres noirs ourdis d'arantèles dessinent un horizon béant. Les vertes prairies se dissolvent en mers noires agitées de vaguelettes blanches dont la texture nébuleuse évoque les nuages chargés d'un ciel d'orage. Les cèdres vibrent comme des torches le long de la voie. Le panorama n'en finit pas de se découdre alors que notre voyageuse, rejoint par un mystérieux inconnu, s'assoupit. Son manteau s'envole soudain, comme hanté par un *poltergeist*. Résultat heureux d'un défaut des machines 1 pouce qui n'arrivaient pas à produire un ralenti fluide, les ralentis saccadés accentuent le caractère surnaturel de la vidéo scandée par la bande sonore de Michel Chion, avec qui Cahen ne cessera de collaborer. Aspirés par l'oscilloscope, les contours de la réalité se décollent de leur propre motif de sorte que l'essence de ladite réalité nous apparaît comme un mirage flottant.

« *C'était un défi pour moi de créer un espace qui n'ait rien à voir avec les idiosyncrasies de la vision humaine.* » [S. Vasulka³²]

Au GRM, suivant les préceptes de Pierre Schaeffer, Cahen avait appris l'écoute des sons pour eux-mêmes, nettoyés des préconceptions auditives. Depuis, il applique cette leçon à l'image. Ne pas percevoir les trucages comme une animation poétique, un cosmétique appliqué à l'image : au contraire, l'artifice est souvent révélateur. Dans *L'Invitation au voyage*, la colorisation au Truqueur des photogrammes et photos figés mettait l'accent sur une réalité insidieuse du cinéma : son absence de mouvement, camouflée par l'intrusion fantomatique du temps dans la monstration de l'image. Dans l'ouverture de *L'Entr'aperçu*, un train pénétrait un écran d'eau incrusté sur la voie ferrée : le train sous-marin écartait les flots, conduisant le spectateur de l'autre côté du miroir, au-delà de la prise de vue réelle vers une dimension parallèle, celle, épaisse, du temps. Non pas d'un temps qui défile, mais d'un temps expansif agité d'atomes en tous sens. Un temps semblable à la mémoire, pétri de sédiments accumulés, sous la poussière desquels on cherche à la lampe torche, comme Cahen dans son véhicule de fortune récupéré à la casse du « Nodal » de l'INA, entre les vestiges cinématographiques chaque jour précipités dans le trou noir de l'inconscient collectif.

« *Là où un corps s'est effacé, il réapparaît – un autre. Qui saurait dire – inquiétante boîte magique, profondeur insoupçonnable du bloc –, qui saurait dire ce qui peut re/venir, monter du fond blanc. Quelle trace, encore, quelle trace ?* » [Kuntzel³³]

Kuntzel a souvent dressé l'analogie entre la vidéo analogique et le *Wunderblock* de Freud. Les expériences impriment leurs traces dans le bloc malléable de notre inconscient de la même manière que les électrons, en venant se heurter à la surface de l'écran, y impriment leur signal lumineux qui bientôt sera remplacé par un suivant. D'un point de vue purement technologique, il ne restera rien de ces couches de signaux, sinon, dans notre esprit, le palimpseste des images tramées et métamorphosées à la surface de l'écran

32 Steina Vasulka interviewée par Robert A. Haller en 1980. Entretien retranscrit et traduit par Dominique Willoughby dans *Steina & Woody Vasulka vidéastes, 1969-1984 : 15 années d'images électroniques*, Paris, CINE-MBXA/CINEDOC, 1984, p. 27.

33 Thierry Kuntzel in *Title TK, Notes 1974-1992*, présentées par A.-M. Duguët, Nantes, Musée des Beaux-Arts/Anarchive, 2006, p. 136.

– sans cesse rafraîchi et éternellement vierge, comme le sable de la plage chaque soir recouvert par la marée. Employées par exemple par Kuntzel dans son *Nostos I*³⁴ (1979), les inversions de valeurs, en creusant et bombant l'image, lui conféraient les allures d'un bas relief imprimé dans le grain sablonneux du *medium* vidéo, illustrant le mécanisme d'une mémoire marquée de vives réminiscences et perforée d'absences béantes. Cahen avait déjà utilisé cette technique de la solarisation dans *L'Invitation au voyage*, où la matière électronique semblait dévorer les organes de l'image, de la même manière que l'oscilloscope dans *Juste le temps* épaississait et entrebâillait les contours de l'horizon gangrené par le vide. Le plan conventionnel de cinéma mimant la *camera obscura* propre à l'image filmique – mais impropre à la vidéo analogique – se démantelait à mesure que la perspective exsudait ses couleurs sur la vitre du train, brossant sous nos yeux la matière épaisse de ses traînées lumineuses. Vouée à s'enfoncer dans les tréfonds d'une image multidimensionnelle, la main du passager – engluée dans le *medium* telle celle d'*Armatic* – échoue à saisir son journal abîmé dans un sol résolument meuble, « un monde disloqué, où les plans se chevauchent et les surfaces se morcellent et les courbes se boursouflent »³⁵.

1986

Le Vaisseau fantôme traverse le port de Trouville. Du bout de sa feuille, un palmier bat la mesure devant la rade de Nice. Coup de fouet sous les pyramides de Gizeh. Robert Cahen profite de l'apparition des premiers magnétoscopes permettant de produire des ralentis à la main pour commencer en 1984 la série des *Cartes Postales Vidéo*³⁶ (1986) [fig. 4], avec Alain Longuet et le spécialiste des effets spéciaux à l'INA, Stéphane Huter. L'obsession de ranimer les clichés anciens grâce au souffle de la vidéo trouve ici son application la plus ludique. Présentées comme des tableaux immobiles dans lesquels un détail s'anime subrepticement, ces quatre cent cinquante cartes électroniques de trente secondes ont connu un tel succès qu'elles furent notamment exploitées comme interludes sur quelques chaînes télévisées comme Antenne 2 en France, la SEPT et la RAI italienne, mais aussi en Allemagne et au Canada. Plus tard, David Claerbout poursuivra ce travail de réanimation en vidéo numérique dans des travaux comme *Angel*³⁷ (1997), réalisé d'après la photographie d'une sculpture tombale en forme d'ange tenant une rose en cuivre dans la main. Comme par enchantement, Claerbout redonnait à la rose la souplesse de la vie. Idem dans *Ruurlo, Borcurloscheweg, 1910*³⁸ (1997) où l'artiste a utilisé une photographie de 1910 d'un paysage flamand dans lequel deux hommes se tiennent à côté d'un arbre dont les feuilles sont doucement mues par une brise artificielle. Dans *Study for a Portrait (Violetta)*³⁹ (2001), il allait même jusqu'à placer un ventilateur dans la salle de projection pour faire ressentir aux visiteurs le souffle léger qui agitait cette fois la chevelure du modèle féminin. Si les *Cartes Postales Vidéo* misaient davantage sur la surprise et la fulgurance de l'apparition, chez Claerbout, l'immobilité intrinsèque des modèles photographiques fige l'écoulement du temps. Ainsi, le traitement digital qui devait insuffler la vie à l'image, en mettant paradoxalement l'accent sur le gel de sa durée – perpétuelle –, monumentalise l'impalpable – le souffle. Cet attachement à capter « le souffle invisible du vivant »⁴⁰ s'apparente à l'esthétique développée par Cahen depuis *L'Invitation au voyage* où le vidéaste faisait courir, pour les é/mouvoir,



[fig. 4]

34 *Nostos I*, 1979, vidéo
1 pouce PAL, 45 minutes,
couleur, silencieux.
Collection du MNAM-CGP,
Paris.

35 Jean Paulhan, op. cit.,
p. 36.

36 *Cartes Postales Vidéo*,
1984-86, vidéo, 450 × 30 s,
couleur, son. Prod. : INA/
FR3 (Thierry Garrel).
Collection du MNAM-CGP,
Paris.

37 *Angel*, 1997, projection
vidéo, 10 minutes en boucle,
noir & blanc, PAL, muet.

38 *Ruurlo, Borcurloscheweg*,
1910, 1997, projection vidéo,
400 × 300 cm, 10 minutes en
boucle, noir & blanc, PAL,
muet.

39 *Study for a Portrait*
(*Violetta*), 2001,
rétroprojection vidéo,
75 × 56 cm, entrelacé n&b,
PAL, muet, ventilateur.

40 Françoise Parfait,
« Nuageux, mais dégagé en
fin d'après-midi », in *David*
Claerbout : The Shape of Time,
Paris, CGP, 2007, p. 28.



[fig. 5]

la couleur électronique sur les clichés fanés de son enfance et les photogrammes qui servirent de base à sa bande. De la même manière, les œuvres de Claerbout semblent puiser leur source dans les qualités illusives du mouvement au cinéma, cette projection d'images fixes animées par le spectre du temps que Cahen exorcise dans nombre de ses vidéos – entr'aperçu fugitif entre les trames, capturé dans les filets du ralenti.

En des temps parallèles, stimulé par sa rencontre avec le chorégraphe Hideyuki Yano dont il a adapté le spectacle en vidéo, *La Danse de l'épervier*⁴¹, en 1984, Cahen s'apprête à réaliser *Parcelle de ciel*⁴² [fig. 5], sa deuxième vidéo de danse, d'après un ballet de Susan Buirge tenu à la Maison de la Culture de La Rochelle en 1986⁴³. Suivant le fil qu'il avait inconsciemment tiré en filmant sa propre main dans *Artmatic*, substituant les hommes aux machines, Cahen glisse vers la cinétique des corps. Le ralenti travaillé pour amortir le défilement des images en conférant à la durée une densité quasi monolithique servira désormais au vidéaste à approfondir ses recherches sur la sculpturalité du mouvement. S'il conservait dans *La Danse de l'épervier* les limites du décor théâtral dans lequel évoluaient les danseurs, l'atmosphère de *Parcelle de ciel* s'avèrera encore plus éthérée, ces derniers filant telles des étoiles sur la scène d'une galaxie ténébreuse. Corps électriques distendus, parcourus d'une énergie invisible à l'œil nu, les silhouettes lactescentes des danseurs ont été obtenues grâce au Merlin, un synthétiseur capable de produire des larsens d'images, et donc, d'étirer les motifs afin de créer un effet de rémanence visuelle, transformant finalement le ballet de Susan Buirge en migration stellaire.

41 *La Danse de l'épervier*, 1984, vidéo 1 pouce, 13 minutes, couleur, son. Prod. : OCTET/INA/Ministère de la culture. Collection du MNAM-CGP, Paris.

42 *Parcelle de ciel*, 1987, vidéo 1 pouce, 17 minutes, couleur, son. Prod. : MCR/La SEPT/Arcanal/INA.

43 En juin, d'après Sandra Lischi, op. cit., p. 66.

44 *Traité de la musique*, Turnhout, Brepols Publishers, 2004, p. 33.

45 Très justement remarqué par Stéphane Audeguy in « Robert Cahen, le passager », dans le livret joint au coffret *Robert Cahen : films + vidéos 1973-2007*, Imbshein, Écart Production, 2010, p. 8.

« Parlons d'abord de la musique du monde. On l'observe surtout dans le ciel lui-même, dans la combinaison des éléments ou dans la diversité des saisons. Comment donc peut-il se faire que la machine du ciel, si rapide, se meuve d'une course muette et silencieuse ? Même si ce son ne parvient pas à nos oreilles – ce qui est nécessaire, pour bien des raisons – le mouvement cependant, si rapide, des grands corps, ne saurait produire nul son, d'autant plus que les courses des étoiles sont unies par une cohésion d'une harmonie telle qu'il ne soit possible de concevoir rien d'aussi parfaitement ajointé, ni d'aussi uni. » [Boèce⁴⁴]

Éclate alors avec force l'analogie que l'artiste tisse depuis des années entre la musique du monde – des sphères –, celle des hommes et de leurs instruments mécaniques – trains, bateaux et manèges qui agitent les molécules de l'image depuis ses toutes premières bandes. Pourquoi pas : Schaeffer avait bien mixé roulements de wagons, sifflements et crissements de rails dans son *Étude aux chemins de fer* de 1948⁴⁵. Moteurs de chair et atomes de fer s'entendent enfin pour célébrer l'harmonie cinétique, sonore et visuelle, unissant les battements de notre monde avec le roulis cosmique.

1989

« Paysage passager,
messages visuels et sonores
entrelacés
la ville. »

Ainsi débute *Hong Kong Song*⁴⁶ (1989) [fig. 6]. Au New York déconstruit du *Deuxième jour*⁴⁷, conçu en 1988 à la demande de la Kitchen sur une musique de John Zorn, succèdent les gratte-ciels de la mégapole chinoise. La bande a été réalisée à la demande de l'Atelier Espaces Nouveaux qui organisait alors dans Hong Kong une série de manifestations sur le thème du paysage sonore urbain, intitulée « Urbasonic 88 ». L'action menée avec concours du Ministère des affaires étrangères, de la culture et de la communication se proposait de présenter des techniques audio-informatiques développées par des centres de recherche français, en montrant leurs applications dans les domaines de la musique et de l'architecture. C'est dans ce cadre que Robert Cahen et Stéphane Huter partirent en Chine faire le portrait symphonique d'une grande ville – pour paraphraser à dessein le titre du film avant-gardiste de Walter Ruttmann, *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927).

« Après l'architecture-sculpture c'est l'ère de la facticité cinématographique, au propre comme au figuré, désormais l'architecture c'est du cinéma, à l'habitude de la cité succède une inhabituelle motricité, immense salle obscure pour la fascination des foules où la lumière de la vitesse véhiculaire (audiovisuelle et automobile) renouvelle l'éclat de la lumière solaire ; la cité n'est plus un théâtre (agora, forum) mais le cinéma des lumières de la ville » [Virilio⁴⁸]

Interrogé par le critique Jean-Paul Fargier, le philosophe Paul Virilio avouait beaucoup aimer *Juste le temps* dans la mesure où la vidéo recoupait nombre de ses préoccupations sur la vitesse⁴⁹. Qu'aurait-il dit d'*Hong Kong Song*⁵⁰ ? La bande est construite comme une véritable promenade, un long coup d'œil fluide, contemplation paisible et métamorphique suivant navires et autobus, *travellings* avant encombrés par la foule et ses cascades de visages : « Tout disparaît, c'est brûlé, c'est quelque chose d'extraordinaire », explique Cahen. Pour cause, en tournant ses zooms avant, Huter, qui s'occupait du cadre, oubliant de les conclure par un plan fixe, a souvent arrêté sa caméra après que le zoom ait été fait, de sorte que les séquences dépourvues de fin s'enchaînent sans répit au fil du montage⁵¹. Cette heureuse méprise invite notre regard, flâneur, à suivre les silhouettes élancées des *buildings*, l'agitation au marché, la voix d'une chanteuse de rue étouffée par le réacteur d'un avion. La manipulation du signal vidéo fait écho à l'onde sonore qui, par le biais des trucages, traverse ostensiblement la ville, guidant l'œil du spectateur dans des espaces vibrants et mutants, scintillants et trompeurs.



[fig. 6]

46 *Hong Kong Song*, 1989, vidéo, 21 minutes 30, couleur, son. Prod. : Espaces Nouveaux/La SEPT/FR3/INA. Collection du MNAM-CCGP, Paris. Réalisé en collaboration avec Ermeline Le Mézo.

47 *Le Deuxième jour*, 1988, vidéo 1 pouce, 8 minutes 14, couleur, son. Prod. : Ex Nihilo/INA/The Kitchen/KTCA.

48 Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Balland, 1980, p. 75.

49 Dans « Où va la vidéo ? », op. cit., p. 27.

50 Question rhétorique, puisque le philosophe s'est exprimé au sujet de cette œuvre lors d'une rencontre avec Robert Cahen dans une émission de France Culture dont nous n'avons pas trace.

51 Effectué par Ermeline Le Mézo.



[fig. 7]



[fig. 8]

1997

Rescapé du tumulte des grandes villes, le flâneur franchit le seuil du musée. Au cours de sa toute première exposition d'installations vidéo dans l'espace du FRAC Alsace à Sélestat – *Robert Cahen s'installe*, tenue du 23 novembre 1997 au 26 avril 1998 –, Cahen présente *Paysages-Passage*⁵² sur dix-huit moniteurs à caissons transparents, laissant apparaître leurs corps électroniques dénudés. Ceux-ci étaient disposés sur une rangée serpentine de tables, elles-mêmes alignées en une seule vague, à l'instar des oscillations de la bande diffusée dans les postes, réalisée d'après les *rushes* de *Juste le temps*. Libéré du fauteuil, le spectateur peut désormais défier la vitesse de la lumière, se mesurer avec le paysage qui défile par la fenêtre du train. De l'image ou de l'homme, qui court le plus vite ? Aucun des deux, semble répondre l'artiste dans *Tombe (avec les objets)*⁵³, présentée lors de la même exposition. Tout s'enfonce au même rythme lent, en apesanteur dans l'épaisseur du temps liquide. Pour tourner les images de l'installation, le vidéaste a sacrifié une partie de son mobilier dans les eaux d'une piscine. Chaises, assiettes et couverts, Cahen a tout perdu, des jouets de ses enfants aux clés de sa voiture. Un drap blanc, tel un linceul, coule six pieds sous terre. Aucun rembobinage possible, les objets disparaissent inexorablement.

2011

« C'est en regardant longtemps de l'eau tomber, et en écoutant le bruit de sa chute, que le temps semble s'arrêter. » [Cahen⁵⁴]

Filmée du Saut du Doubs, c'est maintenant *L'Eau qui tombe* (2011). Sans un objet, sans un mot. Plus rien n'apparaît ni ne disparaît dans ce néant de matière en fusion. Projetée sur un écran de verre de 8 x 2 mètres, l'eau bouillonne, écume et chute sans jamais s'écraser. Suspendue tel un nuage au-dessus du sol, immobilisée, la cascade flotte, ses gouttes sèches et lumineuses peignant à la surface du verre une toile impressionniste, plus encore, un Zao Wou-ki tumultueux.

« Peut-être bien que le plus étonnant dans notre existence individuelle, c'est sa continuité. C'est un fil qui ne se coupe pas – nous vivons le même moment depuis la première minute de notre conception. Seule la mémoire, et jusqu'à un certain point le sommeil, nous donne le sentiment d'une vie découpée en parties, en périodes, en portions, l'impression à certains moments de « points culminants ». Les films de Hollywood et les médias renforcent évidemment cette impression. » [Viola⁵⁵]

Métaphore traditionnelle du passage du temps au cinéma, l'écoulement de l'eau chez Cahen comme chez Bill Viola n'a souvent ni amont, ni aval. L'élément fascine : il matérialise parfaitement la ductilité du *medium* vidéo, la possibilité de plonger sa main au-delà de la surface miroitante de l'image-reflet de la réalité. C'est ce que démontrait

52 Collection du FRAC Alsace.

53 *Tombe (avec les objets)*, 1997, projection vidéo en boucle, 23 minutes, couleur, muet. Collection du FRAC Alsace.

54 L'artiste lors de l'installation de *L'Eau qui tombe* à La Filature, scène nationale de Mulhouse, en novembre 2011.

55 Bill Viola, « Y aura-t-il copropriété dans l'espace de données ? » in R. Bellour (dir.) et A.-M. Duguet (dir.), « Vidéo », *Communications*, n°48, 1988, p. 61.

Viola en manipulant le temps dans *The Reflecting Pool*⁵⁶ (1977-79), figé en position fœtale au-dessus des ondes d'un bassin sur lesquelles glissaient les avatars du monde visible, miroir illusoire qu'il brisait à la fin en ressortant nu du plan d'eau, sans même qu'on l'ait vu y pénétrer. Dans ses œuvres récentes – notamment sa série des *Transfigurations*⁵⁷ où les *performers* franchissent des murs de pluie, s'immergeant dans la lumière pour finalement s'en retourner vers l'obscurité – le vidéaste américain ne cesse de mettre en scène cette traversée du miroir, en lien avec un thème récurrent dans son travail, celui de la renaissance. Lorsque dans *Corps flottants*⁵⁸ (1997), Cahen filme des Japonais plongés dans l'eau d'une source thermale, leurs corps légers échappent momentanément à la gravité dans cet espace liquide, soulagés de pouvoir reposer leurs mains sous la surface de l'eau, comme on étend ses jambes sur un matelas [fig. 7]. L'eau pour Cahen a la fonction du ralenti. Lieu de l'apesanteur, mais aussi de la répétition et du surplace, comme l'illustre la danse de Hideyuki Yano piégé dans la vapeur de *Boulez-Répons* qui déclinait H₂O sous toutes ses formes sur un concert de Pierre Boulez donné à l'IRCAM en 1985, le liquide rend au temps sa densité.

« Si tu flottes, sur les vagues / Si tu plonges, sous les vagues / Si c'est l'eau du printemps, tu ne souffriras pas » ; en choisissant dans *Corps flottants* d'adapter sous forme de poème le roman de Sôseki, *Oreiller d'herbes*, Cahen pose indirectement les mots sur son travail. La traversée d'un monde à l'autre s'opère pour lui dans le champ du réel : « Quand je viens admirer dans les montagnes les paysages naturels, tout est plaisant à voir et à écouter, sans causer le moindre mal. Pourquoi cette absence de souffrance ? Parce que je contemple ce paysage comme un tableau, que je lis comme un poème. »⁵⁹ *L'Eau qui tombe* est à l'image des écrits de Sôseki, de même que les lavis vidéographiques des *Sept visions fugitives*⁶⁰ (1995), inspirés par la peinture chinoise. Introduit par une lourde respiration, le troisième chant de ces *Sept visions* voyait les montagnes chinoises s'embrumer d'encre électronique. Prisonnier du clair-obscur, un visage féminin métamorphique apparaissait, celui qui sera repris dans *L'Étreinte*⁶¹ en 2003, alors que la silhouette d'un vieux porteur de fagot concrétait lentement dans la roche du paysage en guise de conclusion [fig. 8]. L'intégration du lavis noir et blanc en pendant à la couleur dans cette bande faisait certes écho à la peinture lettrée chinoise, mais renvoyait aussi à la solarisation que Cahen pratique depuis ses débuts. L'absorption de la figure humaine dans la matière fraîche et malléable est également une constante dans son œuvre, depuis *L'Invitation au voyage* en passant par *Solo*⁶² (1989), dans laquelle le danseur Bernardo Montet bataillait pour mener à bien sa chorégraphie, tentant de se dégager d'une puissance invisible. Sur le sable de l'arène, ses traits fondaient comme neige au soleil [fig. 9]. Semblables aux trames d'*Horizontales Couleurs*, les rayures noires et blanches de son costume évoluaient presque seules, une fois le corps dissout dans la matière épaisse par le jeu cruel des ralentis successifs. Car *L'Étreinte* est douloureuse. C'est son âme qu'il faut vendre pour devenir peinture. Collision noire et blanche de deux masses engourdis, jusqu'à l'auto-combustion, il s'agit moins de plaisir que de souffrance pour ces corps devinés, placés sous respiration artificielle par la bande-son... « Il sent admirablement la tragédie du paysage »⁶³, tels furent les mots de David d'Angers après sa visite dans l'atelier de Caspar David Friedrich. Alors que le couple lutte contre son absorption dans le macrocosme des éléments et le microcosme de la matière, devant le choc



[fig. 9]

56 *The Reflecting Pool*, 1977-79, vidéo, 7 minutes, couleur, son.

57 Inaugurée avec l'installation *Ocean Without a Shore* réalisée en 2007 pour la Biennale de Venise, d'après Bill Viola in *Bill Viola, Bodies of light*, New York, James Cohan Gallery, 2009, p. 40-43.

58 *Corps flottants*, 1997, vidéo, 13 minutes, couleur, son. Prod. : Les films du tambour de soie/CICV Montbéliard-Belfort/Arte.

59 Sôseki, cité dans *Corps flottants*.

60 *Sept visions fugitives*, 1995, vidéo, 35 minutes, couleur, son. Prod. : Les films du tambour de soie/CICV Pierre Schaeffer/Arte.

61 *L'Étreinte*, 2003, vidéo, 9 minutes, n&b et couleur, son. Prod. : Boulevard des Productions.

62 *Solo*, 1989, vidéo, 4 minutes, couleur, son. Prod. : RTVE.

63 Rapporté dans Charles Rosen et Henri Zerner, *Romantisme et réalisme, mythes de l'art du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1986, p. 58.



[fig. 10]



[fig. 11]

64 Caspar David Friedrich, 1817-18, huile sur toile, 95 × 75 cm, Kunsthalle, Hamburg.

65 *Françoise en mémoire*, 2007, installation vidéo, double projection en boucle, 6 minutes, collection du Musée d'Art contemporain de Strasbourg.

66 *L'Île mystérieuse*, 1991, vidéo, 16 minutes, couleur, son. Prod.: Fearless/Cahen.

67 *La Ligne du dessus*, 2010, vidéo HD, projection synchronisée 4 écrans, 24 minutes, couleur, son.

68 *Suaire*, 1997, double projection vidéo en boucle sur un tissu suspendu, 25 minutes, n&b, muet, cercle de gravier blanc au sol. Collection du FRAC Alsace.

69 Catherine Elwes in *Robert Cahen: Passaggi, Video-installazioni*, 1979-2008, Lucca, Fondazione Ragghianti, 2009, p. 36.

atemporel de ces deux comètes encadrées par les montagnes chinoises et le bruissement des algues, nous sommes comme le *Voyageur contemplant une mer de nuages*⁶⁴. [fig. 10]

C'est ainsi qu'il faut observer le visage de la sœur de Robert Cahen dans *Françoise en mémoire*⁶⁵ (2007), les sursauts monumentaux de sa lèvre comme autant de soulèvements tectoniques, sa frêle ossature d'oiseau chétif, comme une montagne inaltérable. Un silence imposant accentue encore le hiératisme de Françoise dont les expressions fugaces tiennent lieu de parole. Ses rides monumentalisées évoquent le visage raviné de la vieille paysanne aperçue dans *L'Île mystérieuse*⁶⁶ (1991) où Cahen posait les jalons de cette analogie entre visage et paysage par l'intermédiaire des statues de l'île de Pâques. Le vidéaste faisait cohabiter deux images distinctes sur le même écran, simulant une projection double écran, de sorte que deux temps semblaient coexister, celui des enfants jouant dans l'eau, et celui des Moaïs impavides, juchés en sentinelles dans l'herbe sèche d'un paysage colorisé oscillant entre réel et surnaturel. Le rythme modifié des êtres vivants, hommes ou chiens, perturbant nos sens hallucinés, Cahen scrutait attentivement les masques de pierre, comme pour nous donner à percevoir l'indicible contemplé par les Moaïs immortels. L'effet de double écran augmentait encore cette sensation de passage de l'autre côté du miroir, d'un endroit du décor à un envers divin : impression accrue par la solarisation notamment utilisée sur le visage marquant de cette paysanne alors qu'elle se frottait l'œil droit [fig. 11]. Sa chair roussie dévoilait son revers, minéral, son visage terre de sienne fossilisant à vue d'œil, comme les chevaux sédimentés dans le paysage, un motif que la vidéaste Ariane Michel exploite de manière comparable dans *La Ligne du dessus*⁶⁷, une installation quatre écrans sur les chevaux préhistoriques de Prjevalski. *L'Île mystérieuse* a beau se dérouler en Polynésie, autorisons-nous un détour par l'Australie, où les Aborigènes divisent le temps en deux : le temps présent et l'ère qui lui précède, le « temps du rêve », période durant laquelle le monde fut formé, et où des ancêtres mythiques accomplirent des actes dont la terre porte l'empreinte. Le double cadre de *L'Île mystérieuse* résonne justement comme une tentative de matérialiser la coexistence d'un temps domestique, le nôtre, avec un temps rêvé, monumental, auquel appartiennent les hommes de pierre et dans lequel les hommes de chair, mortels, sont condamnés à déposer seulement leurs empreintes. La vie grouille sous la pierre.

Dans l'installation *Suaire*⁶⁸ (1997), la trace juvénile des visages anonymes déposée sur le voile portait cette fois inmanquablement un référent biblique. L'écran d'étoffe était placé en l'air au dessus d'un large cercle de graviers sur lesquels les pieds du visiteur devaient crisser, invoquant le bruit caractéristique des allées de cimetières méditerranéens⁶⁹ [fig. 12]. Au-delà de l'allusion à Sainte Véronique, l'installation dessinait dans les salles un environnement funèbre au sein duquel se recueillir, et où la fugacité des motifs était monumentalisée par la mise en scène. La pérennité minérale contrastait de nouveau avec la fragilité de la figure humaine, dissoluble dans l'eau. Lors de sa récente exposition au Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, *Entrevoir*, Cahen projetait sa *Françoise*, telle une esquisse, sur une feuille transparente suspendue. Malgré l'emphase de la présentation, la vulnérabilité du modèle comme du support exacerbait à nouveau la tension entre fugacité et rémanence, un duo omniprésent dans l'œuvre du vidéaste. Cette tension entre évanescence et conservation est tout entière et paradoxalement contenue dans le cinéma. Le temps qui anime les images et aussi celui qui dévore ses enfants. Comme pour suggérer cette obsolescence programmée, la bande-son de *Karine*

exploitait le crépitement d'une aiguille sur un disque vinyle, un support qui s'efface à mesure qu'on le lit. Surprise la main dans sa bouche grande ouverte, Karine elle-même semblait craindre la fin du film. Lorsque Cahen pensait restaurer l'éclat de ses paradis perdus à travers la colorisation des clichés fanés insérés dans *L'Invitation au voyage*, il savait qu'il livrait son banc-titre en pâture aux électrons, plus malléables que les photogrammes, mais aussi plus volatiles.

« *Un film est une source pétrifiante de la pensée. Un film ressuscite les actes morts. Un film permet de donner l'apparence de la réalité à l'irréel.* » [Cocteau⁷⁰]

Comme l'explique Spielmann, Cahen a vite senti que la vidéo pouvait insuffler vie à l'image photographique, alors que le cinéma, à l'inverse, montrait seulement « la mort au travail »⁷¹, selon l'expression chère à Jean Cocteau. Pourtant, lorsqu'un électron frappe le revers de l'écran, il meurt aussitôt. À l'instar de Cocteau qui, dans *Le Testament d'Orphée*, ressuscitait une fleur d'hibiscus, afin d'empêcher le suicide de l'image – la chute de *L'Eau qui tombe* –, tel un poète romantique, Robert Cahen a décliné le ralenti sous toutes ses formes, brouillant la notion étalonnée d'avant, pendant et après, réconciliant passé, présent et futur dans une perception du temps monolithique. Entre les brèches des statues et les allées des cimetières, les spectres libérés par les pulsations du signal électronique viennent nous souffler à l'oreille leur gratitude envers le docteur Faust de l'art vidéo [fig. 13].



[fig. 13]



[fig. 12]

⁷⁰ Dans *Le Testament d'Orphée*, 1960.

⁷¹ Yvonne Spielmann, "Musicalization in Video : Robert Cahen", op. cit., p. 174.

Daniel DYMINSKI



Daniel dans la fosse aux lions, 1982, 120 x 210 cm

1975

Début du procès de la Bande à Baader : Daniel Dyminski en réalise sa propre version. Dans *Baader*¹, la figure du *leader* de la Rote Armee Fraktion se tient debout entre les silhouettes croquées de trois fonctionnaires indifférenciés. Sa figure rouge roussit tout son corps, l'unique source de chaleur de la composition, jusqu'à esquisser à ce Christ travesti en Lucifer l'ombre d'un nimbe flamboyant autour de la tête. Si Dyminski utilise la technique du XVII^e siècle de la tempera sur le visage quasi sanctifié de Baader, le trait moderne rappelle davantage celui, clinique, des croquis d'audience. Fêré de techniques picturales anciennes, Dyminski se dirige paradoxalement vers la chronique contemporaine, en témoigne la toile *VIP*² (1976), pour laquelle une « très importante personne » pose en complet trois pièces. Rien d'autre à observer, sinon deux figurants, les moitiés d'un anonyme à droite et d'un *chippendale* en maillot de bain à gauche, dont l'œil inexpressif et la pâleur évoquent la rigidité des mannequins de vitrine. Le bleu, envahissant, jette un froid glacial sur une composition dont le trait aigu et incisif associé à une utilisation plus expressionniste de la couleur, sur un visage marqué au rouge et balaféré d'ombres, évoque cette fois les notes écarlates des satires sociales et certains portraits viciés d'Otto Dix ou George Grosz. Si Dyminski décèle alors probablement dans l'engagement extrême de Baader contre la guerre au Vietnam un espoir de rédemption, sa foi pour les icônes glamourieuses demeure méfiante.

1979

Dyminski organise une suite d'exploits dérisoires : *Passage de la ligne bleue des Vosges, Traversée d'un plan d'eau à la rame, Ascension de la face Nord du Kokrouri*... un cortège de gros titres sans éclat qui ne trouvèrent jamais leur canard à part le dernier, paru plus tard dans un journal local alsacien. Des journalistes auraient semble-t-il été inspirés par les méfaits de Dyminski et ses complices quelques années plus tôt : l'ascension d'un talus d'environ vingt mètres de haut constitué des déchets de l'usine de métaux SACM, à la sortie de Mulhouse. Arrivés au sommet, les camarades ont planté la tente et bu le champagne, célébrant avec un faste ironique l'escalade de cette colline artificielle, vestige minable de l'ère industrielle. Porté sur cette toile de fond prolétaire, le toast au mousseux résonnait évidemment comme une parodie de toutes les cérémonies mondaines. Quelques mois plus tôt, lors du *Passage de la ligne bleue des Vosges* – une longue bande bleue récupérée dans une imprimerie et déposée dans les montagnes vosgiennes, entre le Markstein et le Grand-Ballon, par Dyminski lui-même – l'artiste démontrait l'aberration d'une frontière arbitrairement tracée entre la France et l'Allemagne, dont l'instabilité forçait les membres d'un même voisinage à se trincer à l'explosion de chaque nouveau conflit.

« Nous saluons avec joie le fait que les balles sifflent dans les galeries et les palais, et y atteignent les chefs-d'œuvre de Rubens, plutôt que dans les maisons des pauvres des quartiers ouvriers. »

[Grosz & Heartfield³]

1 *Baader*, vers 1975, tempera et huile sur toile, 140 × 100 cm.

2 *VIP*, 1976, acrylique et huile sur toile, 110 × 95 cm.

3 George Grosz & John Heartfield, tiré de « La Canaille de l'art », publié pour la première fois dans *Der Gegner*, Berlin, 1^{re} année, cahier 10-12, 1919-1920, traduit dans le recueil de textes de Günther Anders, George Grosz, John Heartfield et Wieland Herzfelde, *L'Art est en danger*, Paris, Allia, 2012, p. 54.



[fig. 1]



[fig. 2]

Réalisée la même année, sa série d'hommages à des inconnus [fig. 1] s'impose presque comme un geste politique : en choisissant de se recueillir sur des tombes anonymes, Dyminski dénonce l'absurdité des commémorations nationales, rétablissant pareillement l'équilibre entre les défunts exceptionnels et les trépassés ordinaires. Alors que l'impersonnalité des monuments aux morts projette son ombre plombée sur l'horizon des civils, qui oublient chaque jour un peu plus la quantité de frères disparus, fleurir chaque année la tombe d'un seul Soldat Inconnu ne suffit pas à Dyminski pour adjurer la barbarie quotidienne. Dérision du protocole ou subversion des hiérarchies, les premières actions de Dyminski s'attachent à couper toutes les têtes et à dynamiter les rituels sociaux les plus pompeux. Cet appétit démystificateur est alors partagé par des *performers* belges tels que Jacques Lizène, autoproclamé en 1970 « Petit Maître liégeois de la seconde moitié du XX^e siècle, Artiste de la médiocrité et de la sans importance » suite à la lecture d'un article de l'éminent critique Pierre Restany, indigné à l'idée que Daniel Spoerri soit considéré comme « un petit maître »⁴. Endossant l'appareil historique et détournant les codes rhétoriques de l'institutionnalisation artistique, Lizène avait déjà pris position en 1966 pour « l'Art sans talent », puis, en 1968, décidé de qualifier ses démarches de « sans importance ». À partir de 1971, ses premières œuvres vidéo consacrent ainsi quelques morceaux de bravoure telle sa *Tentative de dressage d'une caméra* en claquant des doigts, suivie d'une *Tentative d'échapper à la surveillance d'une caméra*⁵. Ses démarches pour rentrer en fanfare parmi les héros du dictionnaire Larousse de 1995 afin d'en sortir en 1996 seront d'ailleurs empêchées par la maison d'édition même.

1981

Dyminski réalise un très perfide *St Antoine prêchant aux poissons*⁶ (1981) [fig. 2]. Le Saint est absent et on devine très vite que les poissons, désignés par le titre, ne sont autres que cette rangée de zombies esquissés sans pitié : cinq figurants à l'œil vitreux. La composition en frise siérait pour une affiche de magasin de fringues si le peintre n'avait pas fardé de masques glauques les visages de ses funèbres mannequins. Ce détournement de la référence biblique dans la critique du consumérisme est toujours aussi évident dans *Caïn et Abdel* (1982) où l'expressionnisme satirique appliqué à l'imagerie de la mode poursuit le travail qui avait été amorcé dans *VIP*. L'esthétique du croquis d'audience exploitée dans *Baader* a cédé à celle du dessin de styliste au service d'une peinture caustique et synthétique, comparable aux commentaires sociaux d'un Jean-Louis Forain au XIX^e siècle, qui saisissait sur le vif l'émergence d'une société bourgeoise de la mise en vitrine. La véhémence toutefois supérieure du trait rapproche plus étroitement Dyminski des peintres allemands « dégénérés » de l'entre-deux guerre : Otto Dix, en tête, que nous citons déjà plus haut, pour les visages altérés de teintes croupissantes.

Au fil des années 1980, les compositions dépouillées de Daniel Dyminski fondées sur le dessin et les accents colorés se chargent de matière et foisonnent de détails. Le trait s'arrondit. La sécheresse cède à une truculence qui trouve dans la mythologie son terrain de jeu idéal. Dyminski a longtemps étudié le dessin à travers les œuvres baroques de Guardi ou Tiepolo et les audaces maniéristes du Parmesan, regrettant ce que la peinture pouvait cacher ou aplanir de la hardiesse d'une ligne débridée, libre et brute. Ce n'est certainement pas un hasard si on trouve parfois à sa série des opulentes

4 Cf. « Le Petit Lizène illustré », in Botquin, Jean-Michel (dir.), *Jacques Lizène (Tome III)*, Liège, L'Usine à Stars/Yellow Now, 2009, p. 22.

5 1971, Portapack Sony, transféré sur DVD, 2 minutes l'ensemble des deux performances, n&b, sonore.

6 *St Antoine prêchant aux poissons*, 1981, tempera, acrylique et huile sur toile, 120 x 210 cm.

7 *Caïn et Abdel*, 1982, tempera, acrylique et huile sur toile, 210 x 120 cm.

Venus aux bains quelques inflexions rubéniennes. La série a été débutée à l'occasion d'une commande reçue en 1987 de la firme Alsace Lait. Dans ce cadre, en plus de quelques performances montées avec la complicité de Joseph Bey, Dyminski imagina des déesses accessorisées telles des ménagères – baignoires et brosses à vaisselle [fig. 3]. Outrancières, ces Vénus répondent aux angelots armés jusqu'aux dents qu'on croise dans la *Diane endormie*⁸ (1986) ou dans le plus tardif *Chérubin désarmé par Venus*⁹ (1989). Le mièvre *putto* a troqué son arc contre un flingue et le centaure Nessos roule désormais à moto dans *L'Enlèvement de Déjanire*¹⁰ (1989). Sur le ton de la dérision, et non de la sentence, comme lors de ses actions de 1979, Dyminski corrompt les mythes anciens et les conventions iconographiques qui les caractérisent – sa *Diane endormie* puise en effet dans les multiples représentations anciennes de la chasserresse alanguie –, de la même manière qu'il a perverti les récits bibliques, afin de mieux afficher son irrévérence envers les croyances qui ont bâti l'Europe judéo-chrétienne, et par extension, sa défiance vis-à-vis d'une histoire officielle de l'art qui envisagerait les artistes comme les valets d'une mode sociopolitique.

« Historiquement, l'art a presque toujours été au service des riches, des possédants, du pouvoir et des corruptions. Lorsque l'on observe ce qui se passe autour de nous, rien ne change, il y a aujourd'hui un détournement de la force créatrice des artistes, afin de leur soustraire toute velléité critique, face aux perversités du système. » [Dyminski¹¹]

La paillardise finira par gagner l'illustration de *L'Enlèvement d'Europe*, série débutée en 1989 sur des cartes routières où l'extrémité ouest du vieux continent se prêtera aux métamorphoses les plus agressivement salaces, l'une d'elle résonnant même comme un pastiche évident de *L'Origine du monde*¹² de Courbet. C'est à cette même période que Dyminski commence à peindre sur affiche, adoptant l'acrylique et une touche preste, sur le modèle de son *Enlèvement de Déjanire*. Afin d'obtenir un dessin plus lisse, le peintre avait déjà choisi le papier marouflé comme support à sa *Diane endormie*. Ce parti pris inspirera d'ailleurs une installation éphémère réalisée à partir du thème de *L'Enlèvement d'Europe*¹³, un triptyque dont les deux panneaux latéraux – acrylique et huile sur toile – encadrent une partie centrale composée d'une pile de cartons en feuillets peinte sur la tranche. Les gens pouvaient se saisir de ces feuillets, ramenant finalement chez eux un fragment, une infime relique de l'œuvre originelle.

1989

Déclaration d'indépendance : pour la première fois, après l'avoir achevée sur place et tracé l'injonction « Independencia » dessus, Dyminski détruit publiquement l'une de ses œuvres à la Barcelona International Art Fair, sur le stand de la galerie bâloise Art Connexion. Détruire l'une de ses œuvres sur un stand de foire : le geste est fort, à la mesure du contexte économique dans lequel il opère. En déchirant sans remord la toile qu'il a exécutée, l'artiste la ravit au circuit marchand qu'elle allait intégrer, réduisant à néant le temps passé à la peindre et par là même, le célèbre adage capitaliste : « Le temps, c'est de l'argent. »



[fig. 3]

Vénus au bain et à la vaisselle, 1989, acrylique sur papier affiché, 154 × 373 cm

8 *Diane endormie*, 1986, tempera, huile et boîte de conserve sur papier marouflé sur toile, 120 × 210 cm.

9 *Chérubin désarmé par Venus*, 1989, acrylique, huile et or sur bois, 54 × 60 cm.

10 *L'Enlèvement de Déjanire*, 1989, acrylique sur papier affiché, 180 × 230 cm.

11 Dans le « Manifeste RUST » édité par l'artiste lors de son exposition à la chapelle Saint-Quirin de Sélestat, juillet 2011, p. 5.

12 Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866, huile sur toile, 46 × 55 cm, Musée d'Orsay, Paris.

13 1988, 260 × 500 cm l'ensemble.



[fig. 4]

1990

Daniel Dyminski cesse d'exposer, mais pas de travailler.

1999

Amorce de ses portraits de consommateurs. Le trait, raidi, de Dyminski n'est plus celui, souple et opulent, de sa période rococo, mais reprend le droit fil de ses premières toiles telles que **VIP**, dont la parenté avec Dix n'est ici plus manifeste tant la violence du graphisme épineux, déjà ressentie dans *L'Enlèvement de Déjanire*, s'est épanouie comme une ronce dans le style brut et tranchant d'un Max Beckmann.

« *Ma préférence va à un art plus rude, plus ordinaire, plus vulgaire, et non pas à celui qui suscite des états d'âme oniriques et féeriques, mais au contraire qui donne directement accès à ce qu'il y a d'atroce, de vulgaire, de grandiose, d'ordinaire, de banal et de grotesque dans la vie.* » [Beckmann¹⁴]

14 Tiré de *Leben in Berlin, Tagebuch 1908-1909* [Vie à Berlin. Journal 1908-1909], Munich, R. Piper, 1966, p. 21, cité dans *Max Beckmann, l'exposition*, Paris, CGP, 2002, p. 12.

15 *Consommatrice jaune*, 1999, acrylique sur toile, 100 × 100 cm.

16 *Consommatrice triste*, 2000, acrylique sur toile, 100 × 100 cm.

17 Acrylique sur toiles, 80 × 80 cm.

18 Dante, *L'Enfer*, Chant III.

19 *Porte du studio de Wim Delvoye*, 2007, acier découpé au laser et béton.

20 *Bretzel*, 2006, bronze, dimensions variables, puis *Double spirale*, 2008, argent, dimensions variables.

21 *Love Parade 2*, 2000, acrylique sur toile, 114 × 162 cm.

Dyminski confesse toutefois avoir plus directement subi l'influence d'un Bernard Buffet, l'amertume de son trait âpre et le dépit atone de ses visages le plus souvent interchangeables. Outre-Rhin, c'est également à un élève de Joseph Beuys que l'on songe, Jörg Immendorff, dont le succès n'a certainement pas échappé à Dyminski dans les années 1980, couleurs tapageuses, satire et pugnacité mises au service de l'analyse sociale dans la série *Café Deutschland* peinte entre 1978 et 1982. L'esthétique des graffitis anoblée par la *Bad Painting* a transité par les Nouveaux Fauves pour se retrouver filtrée dans le dessin de Dyminski, toujours plus franc et synthétique, à tel point que chaque peinture semble la vignette d'une même bande dessinée. Une BD tragique, dont le drame résiderait dans l'itération aliénante des mêmes motifs consuméristes, comme si Sisyphe avait été condamné à rouler éternellement un caddie au sommet de sa montagne. Des individus tous identiques poussent des chariots, se mirent dans la glace... comblés comme la *Consommatrice jaune*¹⁵ (1999) ou cafardeux comme la *Consommatrice triste*¹⁶ (2000) ? Impossible de le savoir. Le détail des émotions et des consciences est livré en option, avec le titre de la toile, selon le bon vouloir de l'artiste. Réminiscence punk, leurs cheveux, souvent tirés en brosse, soulignent avant tout l'hystérie collective des personnages parfois traités en foules anonymes. Accumulés dans les *Groupes de personnages*¹⁷ (2000), les scalps belliqueux ébauchent un horizon en forme de herse, dont les pointes acérées se referment sur l'œil du spectateur : « Vous qui entrez laissez toute espérance. »¹⁸

Wim Delvoye, dont Dyminski raffole des blasphèmes, élèvera justement ce célèbre vers de Dante en slogan pour le portail de son studio, patronné par la figure d'un Monsieur Propre encadré de fourchettes¹⁹. Peu de temps avant, l'artiste belge avait débuté une série de couronnes d'épines en forme de bretzels²⁰, un motif prisé par Dyminski qui dans *Love Parade 2*²¹ (2000) [fig. 4], avait déjà camouflé un bretzel sous les acteurs de sa toile anciennement intitulée *Groupement de consommateurs*. Héraldique culinaire commune à toute une partie de l'Europe centrale, le motif fédérateur palpète comme un cœur artificiel

sous l'armée des clones. Comme chez Delvoye, l'utilisation du bretzel tire sur la corde du réflexe pavlovien, pour mieux rire d'une société grégaire, conditionnée à réagir aux signaux les plus triviaux. Chez l'artiste belge, toutefois, la transformation ironique du bretzel en couronne d'épines avilit l'histoire du calvaire, plongeant la Bible dans le bac à frites d'un patrimoine collectif vidé de spiritualité. Au-delà de la gratuité du blasphème, l'hérésie charge surtout l'idéal capitaliste depuis longtemps caricaturé par Dyminski, qui, dans les années 1980, avait lui-même partagé sa peinture entre le détournement des thèmes tirés de l'imagerie biblique, de la mode, et de la mythologie.

Dans **Love Parade 2**, comme dans les autres toiles de sa dernière série, les galeries de consommateurs se déploient sur des fonds tapissés de filaments de couleurs. Il faut moins voir là une référence à la peinture gestuelle d'un Pollock qu'aux lectures de Dyminski dans le champ scientifique, en particulier la physique. Ici, le simili *dripping* vient rendre tangible la réalité du réseau qui nous entoure, un réseau d'ondes, une toile d'énergie tissée par les atomes, plus difficile à dompter que le feu, et que l'*homo sapiens* contemporain s'échine néanmoins à apprivoiser – autant pour percer les mystères de l'univers que pour assouvir ses besoins technophiles. Le peintre semble finalement partager le sentiment de Marshall McLuhan qui, dans le basculement du monde vers « l'ère électronique » au XX^e siècle, devinait une promesse d'évolution à condition d'user d'esprit critique.

« Notre ère est la première à avoir fait de la pénétration des consciences collectives et publiques par des milliers de consciences individuelles, parmi les mieux formées d'entre elles, une activité à plein temps. Il est à présent question de s'introduire dans les consciences à des fins de manipulation, d'exploitation et de contrôle. Avec pour objectif de produire de la chaleur et non de la lumière. Maintenir chacun dans un état d'impuissance engendré par la routine mentale prolongée est l'effet produit par un grand nombre de publicités et de programmes de divertissement. » [McLuhan²²]

Regroupés comme les zombis du **St Antoine prêchant aux poissons** mais occupés, cette fois, à se masturber en rang serré, regards éteints, les figurants aliénés de la **Love Parade 2** produisent certainement beaucoup de chaleur, mais trop peu de lumière. Alors que le slogan de la firme Nokia, « *connecting people* », s'étale encore aujourd'hui dans les *media*, Dyminski nous propose une vision pétrifiante de l'unanimisme publicitaire : promesses de téléphones, vêtements et maquillage ne suffiront pas à ranimer les foules de Narcisse neurasthéniques, ces factions en uniforme dépossédées de leurs désirs... des *homines* tellement *sapientes* qu'ils en auraient perdu l'élan vital et le secret du feu.

Aux processions contemporaines dépeintes par Dyminski répondent ces personnages isolés qui, électrisés par les filaments et la touche énergique du peintre, bras levés au-dessus de leurs têtes cadrées en plan rapproché, semblent vouloir abattre sur terre les foudres du ciel. À juste titre, puisque le modèle de cette série n'est autre que le Dieu du *Jugement dernier* de la Chapelle Sixtine, peint par Michel-Ange, mais accoutré d'une cravate et coiffé en brosse. Le **VIP** des débuts s'est attribué le trône céleste pour faire la pluie et le beau temps. Justice et divine pondération ont cédé à l'hystérie, notamment

²² Extrait de la Préface de *La Mariée mécanique, Folklore de l'homme industriel* [1951], Alfortville, èRe/Espace multimédia Gantner, 2012, p. 7.



[fig. 5]

23 Acrylique sur toiles, 270 × 270 cm et 210 × 120 cm.

24 *Mix*, 2002, acrylique sur toile, 94 × 73 cm.

25 Simon Hantaï, *Peinture (Écriture rose)*, 1958-1959, encres de couleur, feuilles d'or sur toile de lin, 2 morceaux cousus, 329,5 × 424,5 cm, CGP-MNAM, Paris.

26 *11 – 59 – PM*, 2003, acrylique sur deux toiles, 114 × 148 chacune.

27 Dans les années 1990, Daniel Dyminski a d'ailleurs peint des fresques pour la maison d'arrêt d'Ensisheim.

28 *Polyptyque Super Mario*, 2004, acrylique sur toile, 5 panneaux, 185 × 580 cm.

29 *Tomb Raider*, 2005, acrylique sur toile, 120 × 210 cm.

30 Daniel Dyminski, « Manifeste RUST », op. cit., p. 1.

ménagère, lorsque la silhouette brandit son mixeur en forme de caméra dans *Mag* ou *Vidéo*²³ (2002). Une fois la clef-mixeur du Paradis dérobée à Saint Pierre par le divin escroc (*Mix*²⁴) [fig. 5], nous pourrions nous inquiéter encore davantage. Que lire dans les nuées obscures de Dyminski, zébrées de ces filaments tressés comme autant de barbelés clôturant l'horizon ?

Dans les années 1970, Dyminski a réalisé une série de toiles abstraites qu'il appelle les « graphes » : surfaces lacérées, grattées, scarifiées du même motif répétitif tracé à la plume encrée, jusqu'à épuisement des ressources. Reproduction d'un même schème multiplié sur la toile, les filaments s'imposent logiquement comme la réminiscence de cette pratique d'une écriture répétitive, notamment explorée par Hantaï dans les années 1950 avec sa fameuse *Peinture (Écriture rose)*²⁵ réalisée sur une année entière, et promue ensuite parmi les expériences picturales d'un groupe tel que Supports/Surfaces. Passées les années 1970, englobées dans l'œuvre majoritairement figurative de Dyminski, ses toiles les plus abstraites prennent inévitablement la résonance pessimiste de ses aigres chroniques. Associées aux précédents troupeaux d'anonymes, ses voûtes nocturnes sous lesquelles nous sommes parqués, tel le diptyque *11 – 59 – PM*²⁶ (2003), semblent émaillées d'implacables clôtures électrifiées²⁷. Dans les années 1980, les sacrifices d'angelots peints par Dyminski auguraient déjà d'une désertion prochaine du ciel...

2004

Dépité, le Tout Puissant de Michel-Ange a fini par abaisser son bras droit. *Super Mario*²⁸ (2004) à la rescousse, répond, en levant son bras gauche. Pour Daniel Dyminski, le pizzaiolo moustachu rendu célèbre par Nintendo incarnera, de toute évidence, le *putto* de demain. À l'instar de Monsieur Propre sur le portail de Wim Delvoye, Super Mario démultiplié se découpe en filigrane dans l'azur d'un polyptyque écrasant à placer sur l'autel du consumérisme. La peinture de Dyminski prend alors l'allure d'un vitrail pervers cerclé des mêmes barbelés plombés qui cisailaient ses ciels abstraits de 2003. Les filaments de peinture sont cette fois canalisés dans la silhouette du seul personnage redondant, dont la prolifération confine à la disparition parmi les entrelacs cannibales, symbole d'une société d'abondance vouée à l'auto-dévoration. Contrairement à Warhol, Dyminski n'utilise jamais la sérigraphie mais, tel un fervent scribe de notre temps, copie à la main ses images Pop subliminales : Tintin, Milou, Lara Croft... Le jeu vidéo *Tomb Raider* n'a d'ailleurs jamais aussi bien porté son nom que sur la toile éponyme²⁹ de Dyminski (2005), couleur béton, où gît la guerrière sexy dans un repos éternel, le visage encadré par ses flingues. Des foules statiques de morts-vivants aux frises de gisants, l'artiste taille sur ses toiles les bas-reliefs de nos nouveaux sarcophages.

« La question se pose du danger que l'humanité fait courir à elle-même. Les voies multiples d'une autodestruction prévisible, dans lesquelles elle s'est engagée, constituent une riche préoccupation et un nouveau sujet pour [les artistes]. » [Dyminski³⁰]

Daniel Dyminski confisque au soleil les vitraux de papier qu'il avait lui-même conçus pour son exposition à la Chapelle Saint-Quirin de Sélestat. Comme on mettrait à terre une sculpture après une trop longue dictature, le peintre tire sur ses toiles translucides et laisse au sol traîner leurs dépouilles.

Depuis 2004, promis à la destruction, les idoles et acteurs désœuvrés des amères chroniques de Dyminski se déploient principalement sur des affiches, sur lesquelles il peint à l'acrylique pour les déchirer, dans un futur plus ou moins proche. Déchirer des affiches et des toiles, comme pour rompre le charme de l'image qui, devenue support publicitaire, objet de consommation et monnaie d'échange, s'est vue attribuer les mêmes fonctions que le billet de banque. À l'instar de Guido Nussbaum dans les années 1980, Dyminski a d'ailleurs commencé en 2005 une série de fausses monnaies parodiques, parmi lesquelles un *Tintin au pays des Lobbies*³¹ [fig. 6]. Sur le ton du burlesque, toujours, malgré le tournant autodestructeur que prend son œuvre, Dyminski poursuit sans faillir son entreprise critique, une entreprise dérisoire au regard des *majors* internationales. « Agir, c'est combattre »³², écrivait Proudhon. Peindre aussi. Mais peindre et agir, c'est encore mieux pour le peintre, qui renoue avec la performance. Véritables anti-publicités, ses réclames maudites développent l'univers satirique qu'il construit depuis les années 1970. Les plus grotesques détournent pêle-mêle l'iconographie religieuse et publicitaire dans un carnaval de mauvais goût, comme le *Jambon fumé Saint Danièle*³³ (2013) [fig. 7], où l'archange Saint Michel terrasse un dragon de la taille d'un lézard sous les yeux ébahis d'une Barbie dépoitraillée.

Motif trivial s'il en est, la charcuterie occupe une place privilégiée dans la peinture de Dyminski depuis les années 1980, lorsqu'il apprit, sidéré, qu'on débitait les disques compacts en tranches dans de gros rouleaux de plastique. L'idée de se payer une tranche de musique comme on avale une rondelle de saucisson ne laissa pas le peintre indemne, qui, déjà fasciné par les principes du clonage et de la répétition, trouva dans cette découverte un nouvel objet à intégrer à son travail. De dimensions cosmiques, les derniers salamis de Dyminski flottent dans la galaxie telles les planètes, leurs carrés de lard aménagés dans la viande comme autant de petites cases dans lesquelles ranger leurs habitants disciplinés comme le *Grand Salmis*³⁴ de 2013 [fig. 8]. On pense à la vision absurde que Salvador Dalí imposa en 1979 aux visiteurs de sa première rétrospective au Centre Pompidou : une voiture en lévitation au-dessus d'une cuillère jaillissant de la fosse du musée, sous une pluie de charcuterie suspendue au plafond. Au-delà de sa stature internationale de virtuose surréaliste, inspiré par sa lecture de Lautréamont, Dalí s'est insidieusement imposé comme l'un des plus éminents parodistes du XX^e siècle, à humour redoutable et l'irrévérence sans limite. Détournant tout à la fois les discours savants et religieux, les références artistiques, les théories psychanalytiques, l'histoire et les *media*, Dalí s'est joué de l'image de l'artiste, endossant lui-même le costume de la caricature, entre génie fou et clown burlesque, afin d'orchestrer une œuvre plurielle dont Dyminski s'est assumé l'héritier à ses débuts en peignant des toiles tout à fait daliniennes, peuplées de chevaux décharnés et de formes organiques à la Yves Tanguy. En 1979, Dalí prétendait dépeindre « l'inconscient collectif des masses »³⁵. Depuis lors, Dyminski n'a eu de cesse de portraiturer ces foules, non pas pour leur tendre le miroir de leurs songes inavouables,



[fig. 6]



[fig. 7]



[fig. 8]

31 *Tintin au pays des Lobbies*, 2005, technique mixte sur toile, 295 × 520 cm.

32 Dans *La Guerre et la paix*, 1861.

33 *Jambon fumé Saint Danièle*, 2013, acrylique sur toile, 530 × 280 cm.

34 *Grand Salmis*, 2013, acrylique sur toile, 280 × 500 cm.

35 Conférence de presse donnée par l'artiste, retransmise aux JT de midi et 20 heures, Antenne 2 et TF1, 18 décembre 1979.

mais pour leur présenter le reflet cauchemardesque de leur réalité quotidienne, le même dessein qui poussa très certainement Buffet à illustrer *L'Enfer* en 1976.

« *Nous avançâmes et nous vîmes d'autres ombres plongées dans le froid éternel, mais dont la tête était renversée en arrière.* » [Dante³⁶]

C'est la raison pour laquelle, démunies et défigurées par la terreur, les silhouettes nues de **Hey! You**³⁷ (2012) semblent autant de *Cri*³⁸ de Munch. Sous les couleurs de leur détresse, des slogans contradictoires et sibyllins apparaissent sur un assemblage de deux affiches : « Belflorissimo » et « Poliakov », déviant plus confortablement l'imagination du spectateur vers les marchés aux fleurs et la vodka. En 1966, suivi par une caméra de télévision, Martial Raysse décelait entre les rayonnages du Prisunic un inépuisable répertoire de formes et constatait : « c'est toujours blanc, immaculé, inaltérable, inoxydable, invincible, invaincu... »³⁹ énumérant les épithètes qui firent le succès du Pop Art. À l'inverse, refusant de séduire, Dyminski ne maquille pas le caractère mortifère de ses représentations et le dégoût qu'elles sous-tendent. Décadence, dégradation, putréfaction... ses hommes « sans qualité » n'échapperont pas au Déluge, tels ces apôtres à l'allure de courtiers en assurance figurés dans *Marcher sur l'eau*⁴⁰ (2013), plantés dans la vase comme des roseaux, à la merci du temps et du cours de la bourse, à l'instar des quilles du *Chat Bowling*⁴¹ d'Alain Séchas, qui attendent, petits clones anxieux, leur dégomme par le patron, boule en main.

36 *L'Enfer*, Chant XXXIII, source pour la *Tête renversée* de Bernard Buffet, 1976, pointe sèche, 44,8 × 37,7 cm.

37 *Hey! You*, 2012, acrylique sur papier affiche, 313 × 460 cm.

38 Edvard Munch, *Le Cri*, 1893, tempera et crayon sur carton, 91 × 73,5 cm, Nasjonalmuseet, Oslo.

39 « L'école de Nice », diffusé le 3 janvier 1967 dans *Pour le plaisir* sur la 1^{re} chaîne. Documentaire de Gérard Patris produit par le Service de la Recherche de l'ORTF.

40 *Marcher sur l'eau*, 2013, acrylique sur papier affiche, 313 × 230 cm.

41 Alain Séchas, *Chat Bowling*, 1998, chat en costume prêt à accomplir un *strike* devant des chats casqués en forme de quilles, polyester, acrylique, hauteur du chat décideur : 182 cm, hauteur des quilles : 90 cm, collections du FRAC Alsace.

2014

Dyminski prévoit de monter sa propre boucherie à la Fondation Fernet-Branca : alors qu'en 1969 – *Messe pour un corps* – Michel Journiac organisait la communion du public avec du boudin fait de son propre sang, Dyminski réduit ses œuvres en saucissons. Sur la sacro-sainte cimaise, il accroche son affiche peinte, la livre au maximum une demi-heure à la contemplation des pèlerins, puis la déchire en parcelles. Réunis en saucisses, ces lambeaux de toiles fraîches seront suspendus à la cave comme de vulgaires jambons. Aucune trace ne restera des peintures détruites sinon des photos ou les vidéos de l'action. À travers cet acte, Dyminski inscrit résolument sa peinture dans le temps présent de la performance, achevant d'affirmer son mépris pour la décoration et son refus de produire de nouvelles œuvres pour le marché, ou la postérité. Dans une démarche jusqu'aboutiste, à la limite de l'anti-art, Daniel Dyminski remet en question la sacralité même de son propre statut d'artiste, sans auréole, ni lauriers. Du Veau d'or à la chair à saucisse, il n'y a qu'un pas.



Enlèvement d'Europe

1989

184 × 137 cm

Bernard LATUNER



Il faut détruire Carthage, 2010, 130 × 195 cm

1975

« C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent ; où le soleil de la montagne fière,
Luit [...] » [Rimbaud¹]

Bernard Latuner, à travers champs, photographie l'éclat des herbes drues au soleil et en tire une série de toiles semi-abstraites intitulées **Herbages**. Des prairies synthétiques s'y dressent en factions régulières, perçant de leurs lames aiguisées le sol lisse, quasi monochrome. Sous l'œil de Latuner, l'éclat chaleureux du soleil s'est doté des reflets métalliques de la guerre. Les rizières vietnamiennes se sont télescopées dans le scintillement bucolique des pâturages alsaciens, dont les horizons s'étendent alors assombris et vidés, lorsqu'ils ne laissent pas apparaître sur leurs lignes une rangée de cibles à la disposition des soldats ou quelques trous rouges : mires de viseur ou *Dormeur du val*? Comme un jardinier qui pratiquerait l'art topiaire, l'artiste, avec raison, a canalisé l'énergie pastorale des herbes folles dans le corset plus rationnel du discours idéologique et militant. Dès lors armé de son propre viseur, Latuner part en campagne, peindre ses propres combats.

1976

Sur le fil tranchant de ses rasoirs végétaux, Bernard Latuner commence ses photos de casses. Pare-chocs défoncés, tôles embouties et câbles tendus témoignent de la colère du peintre, dont les titres des toiles battent froid au spectateur : **Rupture** et **Destruction**. Les herbes se sont couchées sous des matelas de déchets : c'est ce que l'une de ses toiles de 1977, l'**A venir**², nous promet. À gauche d'un paysage de carton déchiré, une frise de vignettes amputées déroule le film incomplet d'une route de montagne, conclu par un clochard tiré d'une photo de presse. Sous l'influence des montages de Jacques Monory, Latuner cède à la figure humaine dans des cadres-écrans ménagés sur ses toiles dépouillées. Peu avant, semblable à un constat de police, un tableau de la série **Destruction**³ (1976) inaugurerait ce principe avec sa première occurrence d'un visage incrusté sur la surface noire de la toile, quadrillée de blanc et barrée de métal broyé. En haut à droite s'étire une barrette chromatique bleu blanc rouge d'un centimètre d'épaisseur, seule trace de la couleur dans une pièce dont la vie semble avoir été aspirée par les nuances de gris, et dont le potentiel réaliste se trouve réduit à néant par le fond noir et le quadrillage, alors omniprésent dans le travail du peintre. Le même quadrillage est justement tracé en rouge derrière l'aile d'acier noir déployée sur **Rupture**⁴ (1976), comme une rémanence de la technique d'agrandissement par la mise au carreau que l'artiste emploie pour peindre d'après photo. Depuis les **Herbages**, Latuner semble traiter ses toiles comme la table de son atelier, y déposant ses outils à la vue de tous ses spectateurs : viseur de l'appareil photo, quadrillage sur le motif, choix d'une couleur et reproduction de la réalité. Le processus de création rendu ainsi transparent empêche alors l'adhésion mécanique du regardeur à l'image illusionniste que le peintre récuse. La tôle froissée ayant cédé au tissu, sur une toile sans titre de 1978⁵ [fig. 1] divisée en quatre quarts, un même rideau est reproduit trois fois sur le fond noir quadrillé, comme pour dénoncer la théâtralité de la peinture.



[fig. 1]

1 Arthur Rimbaud, *Le Dormeur du val* dans *Poésies*.

2 *À venir*, 1977, acrylique sur toile, 130 × 195 cm.

3 *Destruction*, 1976, acrylique sur toile, 130 × 97 cm.

4 *Rupture*, 1976, acrylique sur toile, 97 × 146 cm.

5 Sans titre, 1978, acrylique sur toile, 100 × 100 cm, collection du FNAC.

Sur le quart bas restant, une poupée Ken assise attend, pour s’animer, les ordres du metteur en scène qui a jeté sur les lignes vides les premiers mots d’un synopsis illisible. Au-dessus de la tête du mannequin s’ouvre dans un cadre rouge le mirage d’une route de montagne attirant le regard vers un point de fuite incertain, traduction française de ces routes interminables tracées à perte de vue dans les *Death Valley* (1974-75) de Monory.

1980

Une réminiscence de *L’Invitation au voyage* de Robert Cahen semble s’être glissée dans une toile verte de Latuner qui, comme Monory l’avait fait, a choisi sa couleur : un tram s’avance sur le quai du *Terminal*⁶ (1980). Devant la scène, un rideau s’étale sur le coin droit de la toile, occultant en partie le bas d’une deuxième vignette, plus petite : la solitude d’une femme sur un lit. Effets de cadrages et jeu de montage, Latuner a intégré dans son travail les formes de l’imagerie cinématographique pour mieux repousser l’ascendant hollywoodien. Dans le cadre principal d’un tableau sans titre⁷ (1979) de la série *Peut-être*, une flèche numérotée désigne une fenêtre aveugle sur la façade d’une avenue, alors qu’une autre flèche « numéro 1 » montre une vignette rouge, hors cadre, dans laquelle une femme se rhabille, son amant encore allongé sur le lit. Le peintre construit sa propre intrigue dans les murs de la ville de Lyon qu’il arpente, s’appuyant toujours sur des photos qu’il prend maintenant dehors à la volée, au hasard de ses errances. À ces images documentaires, il ajoute quelques clichés alléchants – ici une scène de nu, dans d’autres toiles, des plans de films noirs – qu’il marginalise cependant instantanément. Peintes en nuances de rouges, ces vignettes attirent l’œil mais leur réduction empêche de maintenir l’attention sur ces leurres très vite rattrapés par l’encombrante image du réel. Improvisé reporter, Latuner sélectionne ses meilleures prises et les monumentalise sur la toile conférant à ses chroniques de la banalité une dimension sculpturale. Sur ce même tableau, figé dans le statisme du monochrome, un homme passe sous les naseaux d’un cheval surgi d’une imposante fontaine. La flèche « numéro 2 » le désigne. Hors cadre, sa flèche jumelle montre un soldat... son passé, probablement, dans les rizières de la troisième vignette adjacente. On a bien vite oublié la chambre à coucher « numéro 1 ». Comme Jean-Luc Godard qui, dans sa première série pour la télévision, *Six fois deux, sur ou sous la communication*⁸ (1976), démontait les rouages du discours médiatique en annotant ses plans de schémas, Latuner retient son spectateur d’avaloir ses images sans réflexion préalable. Sous l’ombre du quotidien, le fantasme côtoie la mort de près. Un rideau tombé au bas du tableau conclue cette ébauche d’une fiction empêchée.

6 *Terminal*, série *Peut-être*, 1980, acrylique sur toile, 97 × 130 cm.

7 Sans titre, série *Peut-être*, 1979, acrylique sur toile, 146 × 114 cm.

8 *Six fois deux, sur ou sous la communication*, 1976, vidéo, couleur, son. Prod. : FR3/INA/Sonimage.

9 Bernard Rancillac in *Mythologies Quotidiennes* 2, Paris, MAMVP, 1977. Catalogue non paginé de l’exposition tenue à l’ARC du 28 avril au 5 juin 1977, deuxième volet de l’exposition *Mythologies Quotidiennes* qui eut lieu dans le même musée en 1964.

« [...] *l’artiste doit définir son rôle de mystificateur ou de démystificateur, et l’assumer.* » [Rancillac⁹]

Alors que, depuis la naissance du cinéma direct, les cinéastes se posent eux-mêmes la question de leur responsabilité éthique face à l’image et des limites à imposer à la manipulation du réel, certains peintres, soumis au flot pléthorique des images médiatiques, s’interrogent également : « Si la peinture ne peut échapper à sa mythologie, il s’agit de la réancrer dans le quotidien, si notre vie quotidienne est sans cesse victime de la représentation dont elle est accablée à chaque instant, c’est celle-ci qu’il faut, à son tour,

rendre mythologique. Il s'agit d'instituer une contre-mythologie. »¹⁰ Les mots radicaux du critique Jean-Louis Pradel – co-organisateur à l'ARC, avec Bernard Rancillac, Hervé Télémaque et le théoricien Gérard Gassiot-Talabot, du deuxième volet de l'exposition *Mythologies Quotidiennes* en 1977, après une première mouture historique en 1964 – cristallisent parfaitement le terreau dans lequel Bernard Latuner a mûri sa peinture, celui, engagé, de la Figuration Narrative ou « figuration critique »¹¹ : un mouvement de résistance aux clichés iconiques. Le spectre de Monory pèse aussi constamment sur le travail de Latuner : l'accouplement en grande pompe de ce cheval échappé d'une fontaine lyonnaise avec deux évocations de la guerre du Vietnam semble directement inspiré de l'esprit des *Opéras glacés* de Monory, dont l'*Opéra Furia B*¹² (1975) accolait une vue en contre-plongée de *La Danse* échevelée de Carpeaux, sculptée sur la façade de l'Opéra Garnier, à une scène brutale d'explosion, le tout mené par la baguette d'un chef d'orchestre exalté, dans un troisième cadre sur le coin haut à gauche. Dans cette toile fuchsia, fièvre monumentale et grandiloquence historique se heurtaient avec fracas à la fureur guerrière. Sans ironie démonstrative, Latuner, quant à lui, reprend à son compte cette monumentalité pompeuse pour en annuler plus froidement le lyrisme. Dans une toile de 1982, *L'Attente*¹³, Latuner reprend justement l'image de cette fontaine lyonnaise, cadrée cette fois en plan d'ensemble. Comme un rideau, la bâche rose d'un échafaudage se déploie sur la scène urbaine. Au premier plan, un type vêtu d'un blouson rouge attend assis dans ce décor en grisaille, guettant derrière lui l'avènement d'une surprise inespérée. L'ennui prend le pas sur le spectacle. Rien ne déboule sur les théâtres désœuvrés de Latuner et la grandiloquence des murs écrase ses habitants, lassés de la décevante fiction socio-historique qui fut bâtie autour d'eux. Comme pour mettre en abyme cette déception, ce plan principal laisse encore apparaître le fond noir quadrillé au bas de la toile, dans une mise à distance obstinée du spectateur, invité à agir sur son quotidien, plutôt que de sombrer dans l'image, de tout attendre d'elle, même la révolution.

Plus documentariste que metteur en scène, contrairement à Monory qui intègre à ses œuvres des photos de sa vie privée, Latuner ne plonge jamais le spectateur dans les méandres de l'hallucination autobiographique. Il a beau héroïser les deux vieux fauteuils restés à l'abandon dans son nouvel atelier, plus qu'une fiction domestique, sa série *Absence*, commencée en 1980, s'impose davantage comme une vanité contemporaine. Tous les profils d'un fauteuil vide et défoncé y sont envisagés : face, devant un paysage tropical idyllique mais crépusculaire, trois-quarts, derrière une pelleteuse miniature. Solidement campé, les bras ouverts, le fauteuil esseulé attend son hôte invisible. Renversé sur une autre toile, des jouets s'ébattent sous son ombre. Un cavalier lilliputien gît, tombé de cheval. De leur poids plume, ces jouets, qui traînent aux pieds des fauteuils dans plusieurs tableaux de la série, chargent ces décors désolés d'une grandiloquence dérisoire, de l'emphase puérile propre aux récits que l'on se narre enfant et qui, faute de mûrir, se seraient, avec le temps, boursoufflés d'une écrasante solennité. Fait rare, sur l'une de ces toiles, Latuner a inséré dans la composition une image tirée d'un film, *Juliette des esprits*¹⁴ de Fellini, le maître avisé de la comédie humaine, dont la muse Giulietta Masina a souvent incarné, à elle seule, le naufrage de la candeur dans le tonitruant cirque sang et noir de l'humanité.

¹⁰ Jean-Louis Pradel, « Instrument critique d'un système global du visible. », *idem*.

¹¹ Pour reprendre à nouveau les mots de Pradel.

¹² Jacques Monory, *Opéra Furia B*, 1975, huile sur toile, 195 × 228 cm.

¹³ *L'Attente*, 1982, acrylique sur toile, 114 × 146 cm, collection du FRAC Alsace.

¹⁴ Federico Fellini, 1965.



[fig. 2]

1984

Parti sans laisser d'adresse¹⁵ [fig. 2] : l'attente et la ruine s'articulent dans une nouvelle série ouvertement politisée sur l'immigration. La peinture de Bernard Latuner bascule résolument dans le commentaire socio-historique et délaisse les outils de son protocole rationnel de mise à distance : monochromes gris-vert, rideaux et quadrillages disparaissent au profit d'une esthétique mélodramatique. La juxtaposition des plans sert des compositions en forme de réminiscences douloureuses. Les coups de rouleaux écarlates passés sur certaines toiles s'ouvrent telles des plaies sur les panoramas de bulldozers et d'immeubles éventrés. Les figurants imaginaires de ces drames coexistent avec des images d'actualités, qui, sorties de leurs contextes journalistiques se parent des fards de la fiction. Pourtant, à partir de ses propres photos de décombres, de trains et de cales de ferry, Latuner dépeint les reportages universels qu'il souhaiterait voir diffusés au journal télévisé.

« Je suis un passionné de l'image. Mon projet, si je pouvais le réaliser, ce serait effectivement de prendre un atelier quelque part et de travailler sans le support de l'image. Pas de télé, pas de livre, pas de journaux, pour que je ne sois pas sollicité par l'image, savoir ce que je suis capable de faire sans support photographique. Où est la liberté du peintre si j'ai toujours un support ? » [Latuner¹⁶]

1986

Robert Cahen réalise un film sur les peintures de Latuner, **Parti sans laisser d'adresse**¹⁷, pour l'exposition de son ami au Centre d'Art Contemporain de Montbéliard.

1994

L'influence étendue des Nouveaux Fauves a poussé Bernard Latuner à s'éloigner de la vraisemblance romanesque pour revenir au schématisme de ses **Herbages**. Toujours aussi répétitives, les clairières métallisées se voient maintenant réchauffées par une touche sentimentale et itérative qui envahit la toile en *all-over*. Le peintre n'entend cependant pas renoncer à la figuration : entre les touches noires et grises, courent, englués dans la matière, des animaux pourchassés par une force invisible. Fresques inoffensives de loin, les **Paradis perdus** de Latuner suggèrent en fait de véritables massacres, desquels aucun sang ne coule. Extermination froide de la silhouette animale sous les coups de brosse répétés : l'artiste organise ces carnages picturaux pour mieux alerter l'homme civilisé de l'uniformisation croissante de son horizon. Marqué du sceau de la culture judéo-chrétienne – et par une lecture assidue de Milton – le titre invoque sans ambiguïté l'harmonie primitive du couple originel avant sa déchéance, Adam et Eve, parfois représentés dans les toiles de la série. Pourtant, à l'occasion de son exposition à la Galerie Léopard de Colmar en 1997, c'est bien le chef des amérindiens Mesquakies que Latuner cite, Don Wanatee qui, considérant avec chagrin les apports discutables de la colonisation

¹⁵ *Parti sans laisser d'adresse*, 146 × 114, 1984, acrylique sur toile, Crac Montbéliard.

¹⁶ L'artiste lors de notre entretien du 2 septembre 2013 à son atelier.

¹⁷ 1986, vidéo, 13 minutes, couleur, son. Prod. : ACTA/CAC Montbéliard/CNAP.

occidentale, pronostiquait une fin prochaine à notre monde hystérique¹⁸. Dans certains tableaux de la série, plus que dans la peinture abstraite contemporaine, Latuner semble en effet puiser dans les motifs du chamanisme amérindien. Le drame écolo syncrétique frôle parfois la parodie, comme dans le **Dossier 8253**¹⁹ [fig. 3] de ces *Paradis perdus*, où, pris dans une nuée de touches jaunes, noires et blanches, un cerf brame sous un arc de voûte gravé de l'inscription « PUB – PUB – PUB ». Portée par deux anges en grisaille, cette bannière minérale flotte, pareille à un *jingle* de la Metro-Goldwyn-Mayer, sur la tête de l'animal, qui n'est plus un lion rugissant mais un cerf misérable réduit à sa seule empreinte évanescence, sacrifié sur l'autel du divertissement. En bas de la toile, justement, une frise bouffonne d'autruches empesées défile sous nos yeux, cocufiant encore davantage le cri tragique du cerf traité avec un réalisme qui évoque immanquablement les cerfs héroïsés dépeints par Gustave Courbet dans ses funestes parties de chasses, tel le pathétique *Cerf forcé*²⁰.



[fig. 3]

1999

Avec *Les Multiples d'Adam et Eve*, Latuner s'engouffre dans un registre satirique Pop délesté de pathos, mais non moins critique. Adam et Eve redescendent sur Terre. La série partait sur une bonne nouvelle mais se transforme en cauchemar lorsqu'on découvre que leur enveloppe charnelle a mué en plastique. Embaumés dans leurs boîtes en carton, invincibles et inexpressifs, tous deux sont désormais distribués en masse par la firme Mattel. D'aucun pourrait penser que l'humanité n'encourt aucun risque de leurs frigides accouplements : malheureusement Ken et Barbie se reproduisent vite, depuis déjà plus de cinquante ans.

« Plus cruel que la guerre, le vice s'est abattu sur Rome et venge
l'univers vaincu » [Juvénal]

Les fameux vers du poète romain Juvénal, qui inspirèrent à Thomas Couture ses *Romains de la décadence*²¹, trouveront une nouvelle vie en 2003 dans la réactualisation²² [fig. 4] que Latuner fera de cette toile pamphlet de 1847 dirigée contre les scandales de la Monarchie de Juillet. Depuis, les scandales abondent toujours dans la presse et le vice consumériste a conquis la planète. Les légions de poupées Mattel s'ébattent désormais sous les regards consternés des marbres antiques, désolés. Probablement trop occupé à ruminer la guerre en Irak, un Ken G.I. mélancolique assis sur le bord gauche n'arrive guère à profiter de l'orgie. Le moralisme académique de Couture s'épanouit ici dans une satire des plus grotesques, appuyée par les physionomies aberrantes des mannequins : des corps de femmes difformes dont les pieds à la verticale uniquement conçus pour chausser des talons aiguilles sont assortis à une poitrine saillante, héritée de l'imagerie pornographique, et des corps d'hommes bodybuildés affublés de slips greffés sur leurs postérieurs, camouflant piteusement leur insoutenable nudité, conformément au respect puritain des règles perverses d'un tabou hypocrite au regard de cette apologie de l'hystérie sexuelle, véhiculée par ces surhommes en plastique au sein même de nos sociétés contemporaines. Possédé par l'esprit fellinien du *Satyricon*²³, Latuner ne fait alors qu'entamer sa critique assidue de l'atavisme historique.

18 Cf. *Voix des grands chefs indiens*, Monaco, éditions du Rocher, 1994, p. 47.

19 *Paradis Perdu, Dossier 8253*, 1994, acrylique sur toile, 114 × 146 cm.

20 Gustave Courbet, *Le Cerf à l'eau, chasse à courre ou Le Cerf forcé*, 1861, huile sur toile, 280 × 275 cm, Musée des Beaux-Arts, Marseille.

21 Thomas Couture, *Les Romains de la décadence*, 1847, huile sur toile, 472 × 772 cm, Musée d'Orsay, Paris.

22 Réactualisation des « *Romains de la décadence* » de Thomas Couture, 2003, acrylique sur toile, diptyque, 200 × 400 cm.

23 Federico Fellini, 1969.

2004

Dans l'iconographie développée par Bernard Latuner, plus encore que les produits sexistes et vulgaires d'une société contemporaine tout entière dévolue au culte du PVC, de l'artifice et du narcissisme pornographique, Ken et Barbie incarnent avant tout les V.R.P. de l'impérialisme américain, au même titre que G.I. Jo et Lara Croft, dont Daniel Dyminski a également exploité l'effigie afin de mettre en exergue le caractère mortifère d'un capitalisme cannibale. Sur une série de panneaux de Polaroids intitulée **Péplum** (2004), Latuner colle pêle-mêle les objets de ses hantises : l'héroïne guerrière de *Tomb Raider*, un char d'assaut, un gladiateur, un esclave enchaîné, un porc, les coucheries des pantins Mattel, qui, lorsqu'ils ne défilent pas en robe, marchent au pas dans leurs treillis.

« Du pain et des jeux », en somme, car « depuis sa naissance cinématographique, le Péplum ne traite en réalité que de l'empire et du pouvoir, et le nom de Rome n'est qu'un paravent derrière lequel se dissimulent d'autres villes comme Washington, Berlin, Moscou et la Rome contemporaine, cités qui ont toutes eu, à leurs heures, vocation d'Empire et rêve de dominer le monde. Mais avant que l'énorme machine hollywoodienne ne s'en empare, le Péplum est avant tout italien et sorti tout droit de l'opéra verdien, des chansonnettes entendues dans les rues de Rome, de Naples et des studios de Cinecittà créés par Mussolini. »²⁴ Sur ces propos couchés en 2004, Latuner pose la première pièce de son anti-monument. En 2003, les Etats-Unis entrent en guerre avec l'Irak. Un an plus tard, Latuner achève un nouveau **Péplum**, la première toile²⁵ de sa série éponyme, dans laquelle un char d'assaut U.S., prêt à violer l'enceinte mythique du palais de Khorsabad, fonce droit sur nous. Sous ces fragments rouges et or, l'arrière-plan en grisaille montre des galériens, et deux diplomates trinquant au dessus d'une caricature de Maure. Le destin du Moyen-Orient est scellé sous le pinceau du peintre qui reprend la voie des compositions en forme de montages cinématographiques.

Les années qui suivent, Latuner va ainsi écumer toutes les productions du genre, de Cécil B. DeMille (*Samson et Dalila*, 1949) à Zack Snyder (*300*, 2007), en passant par les films X d'Anthony Pass (*Caligula et Messaline*, 1981 ; *Les Aventures sexuelles de Néron et Popée*, 1981), n'hésitant pas à télescoper les références historiques. Fusionné avec une photo de Dresde après le bombardement par les anglais, le *Jules César* de Mankiewicz (1953) donnera ainsi **Il faut détruire Carthage**²⁶ (2010). Autre diptyque réalisé d'après le *Gladiator* de Ridley Scott, **Au nom du père**²⁷ (2009-2011) confronte un plan du film source avec, en dessous, le portrait d'un soldat de la Wehrmacht épuisé, le père de Latuner, disparu pendant la Seconde Guerre mondiale. Pour cette raison l'artiste défend également sans relâche la veuve et l'orphelin. Le triptyque **L'Empire**²⁸ (2010) est emblématique à cet égard. Alignés en frise, trois faciès héroïques tirés des films *Troie* (Wolfgang Petersen, 2004), *Alexandre* (Oliver Stone, 2004), et *300* (Zack Snyder, 2007) rivalisent d'une crispation monumentalisée par le gros plan. Concentration, yeux exorbités et dents serrées : cette tension paroxysmique s'échoue dans les trois petites vignettes éclipsées par ces surhommes monstrueux, hantées par des silhouettes voilées, une mère explorée et un enfant décharné. Voici le visage humain de l'axe du Mal qu'il a fallu diaboliser pour justifier les pires horreurs. Et quel modèle pour les futures générations ? Un réflexe antédiluvien : la quête du pouvoir et à cette fin, l'oppression des plus faibles. Latuner n'oublie pas que les vellétés conquérantes s'accompagnent invariablement de

24 Bernard Latuner, « Peplum I », in Bernard Latuner, *Peplum*, La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, 2009, p. 51.

25 *Péplum*, 2004, acrylique sur papier, 110 × 75 cm, collection privée.

26 *Il faut détruire Carthage*, 2010, acrylique sur toile, 130 × 195 cm.

27 *Au nom du père*, 2009-11, acrylique sur toile, 180 × 116 cm.

28 *L'Empire*, 2010, acrylique sur toile, 116 × 270 cm.

violences faites aux femmes, alors dépossédées de leurs corps devenus le prolongement déshumanisé des terres à occuper. En témoigne la composition étonnante d'une toile de sa série **Du pain et des jeux** de 2011²⁹ [fig. 5], d'après *Spartacus, du sang et du sable* de Steven DeKnight, Robert Tapert et Sam Raimi (2010). Sous l'imposant torse nu et musculeux d'un gladiateur sculptural, cadré avec éloquence de son menton jusqu'à mi-cuisses, un mince bandeau rouge déroule les multiples visages d'une femme saisie entre la rage et l'effroi. Prolongement moins comique de ses orgies de Barbie, la reprise des pornos italiens permet de dresser l'inventaire des traitements humiliants imposés aux figures féminines cantonnées au rôle d'esclaves consentantes ou de chiennes agenouillées. C'est notamment le cas dans le triptyque **People**³⁰ (2008), dont le titre, repris pour toute une série de tableaux, pastiche volontairement les magazines vide-ordures qui entretiennent le culte domestique de nos stars, hollywoodiennes ou non. Vous pimenteriez bien votre bain de sang avec un peu de sexe ?



[fig. 5]

Reste à savoir si, comme les Romains de Couture, nous sommes prêts à sacrifier les valeurs humanistes sur l'autel du divertissement. À travers ses **Péplums**, c'est notre position de spectateur que Latuner remet en cause. Couché sous le glaive de son adversaire, le gladiateur à terre de *Barabbas* (Richard Fleischer, 1961) nous dévisage en nous tendant la main, suspendu à notre verdict : mort au vaincu ? Le peintre n'a certainement pas choisi ce plan par hasard pour occuper, encore une fois, une toile entière de sa série **Du pain et des jeux**³¹ (2008), sans percevoir l'apostrophe explicite qu'il lance au spectateur. Le principe était le même en 1979 lorsque Robert Longo débutait *Men in the cities*, sa fameuse série de dessins monumentaux en noir et blanc inspirée des *thrillers*. Le spectateur se retrouvait alors devant ces chorégraphies homériques de blessés par balles saisis dans leur ultime effondrement, comme autant de fusillés magnifiques. La terreur esthétisée, sanctifiée par la force et la majesté sculpturale des dessins ne pouvait trouver aucune résistance chez le spectateur pris en otage et forcé de céder à une fascination des plus morbides. Plus tard, en 2007, sa série *Perfect Gods* illustrera parfaitement cette terreur glaçante imposée par le spectacle de masse en isolant, gueule béante sur des fonds noirs, l'horrible requin des *Dents de la mer*. À la séduction pétrifiante, Latuner, quant à lui, continue de préférer la mise à distance. Les coulures ont simplement remplacé les rideaux et les quadrillages des débuts. En refusant de lécher ses toiles, l'artiste rejette cette fois la glamour plastique du cinéma industriel et l'adhésion impérieuse qu'elle suscite.

« Que ces jeux romains soient exactement représentés, que la couleur locale soit scrupuleusement observée, je n'en veux point douter ; je n'élèverai pas à ce sujet le moindre soupçon (cependant, puisque voici le rétiaire, où est le mirmillon ?) ; mais baser un succès sur de pareils éléments, n'est-ce pas jouer un jeu, sinon déloyal, au moins dangereux, et susciter une résistance méfiante chez beaucoup de gens qui s'en iront hochant la tête et se demandant s'il est bien certain que les choses se passassent absolument ainsi ? En supposant même qu'une pareille critique soit injuste (car on reconnaît généralement chez M. Gérome un esprit curieux du passé et avide d'instruction), elle

29 Sans titre, *Du pain et des jeux*, 2011, acrylique sur toile, 33 × 24 cm.

30 *People*, 2008, acrylique sur toile, 116 × 270 cm.

31 Sans titre, *Du pain et des jeux*, 2008, acrylique sur toile, 200 × 200 cm.



[fig. 6]

est la punition méritée d'un artiste qui substitue l'amusement d'une page érudite aux jouissances de la pure peinture. » [Baudelaire³²]

Laborieux antiquaire académique pour Baudelaire, Gérôme s'impose aujourd'hui comme l'un des pionniers de l'image sensationnaliste telle qu'elle sera promue par l'industrie cinématographique. Sous couvert de précision historique, sa série de toiles sanglantes sur les gladiateurs – d'*Ave Caesar, morituri te salutant*³³ en 1859 à *Pollice Verso*³⁴ en 1872 – et le martyr des chrétiens sous Néron, flattait la curiosité malsaine du chaland en mal d'émotions fortes, dans un pays et à une époque où, rappelons-le, les exécutions avaient encore lieu sur la place publique. Nous n'avons pas choisi de remonter le temps jusqu'au XIX^e siècle par hasard. Depuis 2003, que ce soit par le biais de la série *Péplum* ou sa reprise des *Romains de la décadence*, Latuner s'est réapproprié de manière critique l'esthétique académique, voire pompière, qui a fait depuis lors le succès des *blockbusters* américains. Dans sa vidéo de *Témoignages*³⁵ (2009), par le biais de cadrages frontaux et dépouillés, Latuner achève ainsi d'affirmer son antagonisme avec la luxurieuse imagerie hollywoodienne. Des anonymes d'aujourd'hui (interprétés par des acteurs professionnels) se confessent sans artifice à la caméra, leur prose contemporaine faisant oublier un temps le contenu de leurs discours ponctués de références à l'Antiquité romaine. Le temps d'un aveu, des revenants de chair et d'os – Domitia la patricienne, Quintus le légionnaire, et Draxius le gladiateur – s'aliènent l'esprit des vivants pour mieux démontrer que le passé se tient devant nous, quand il ne nous regarde pas carrément dans les yeux, à l'image des acteurs de Latuner cadrés en gros plan. Rien ne les distingue physiquement sinon des détails anodins : le crâne rasé du gladiateur, les boucles d'oreilles de la patricienne, un foulard noué pour le centurion. Comme lorsque Latuner utilisait le Polaroid pour immortaliser les exploits de ses poupées, le paupérisme de ce protocole volontairement *low cost* part d'un attrait militant pour la dérision d'un cinéma étouffe-chrétien fondé sur la débauche décorative, d'un cinéma du contrôle et de la mise en scène, dont la logique même s'oppose à celle, ouverte, de la vie réelle.

32 Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, « Religion, histoire, fantaisie », in *Critique d'art*, Paris, Gallimard, 1995, p. 300.

33 Jean-Léon Gérôme, *Ave Caesar, morituri te salutant*, 1859, huile sur toile, 93,1 × 145,4 cm, Yale University Art Gallery, New Haven.

34 Jean-Léon Gérôme, *Pollice Verso*, 1872, huile sur toile, 96,5 × 149,2 cm, Phoenix Art Museum, Phoenix.

35 *Témoignages*, 2009, vidéo, 20 minutes 20, couleur, son.

36 *Satyre et Ménade*, 2007, acrylique sur plâtre, 24 × 17 cm.

37 *La Petite fille à la poupée*, 2007, acrylique sur plâtre, 19 × 13 cm.

38 Maquette de polystyrène et plastique.

2007

Bernard Latuner prépare les vestiges de demain, des fragments de plâtre peints à l'acrylique à destination des futurs archéologues. Deux jet-setteurs pornographiques (*Satyre et Ménade*³⁶, 2007) et une petite fille jouant à la Barbie (*La Petite fille à la poupée*³⁷, 2007) brouilleront plus tard les datations des historiens du sixième millénaire après Jésus-Christ pour qui, de toute façon, les deux premiers millénaires se vaudront très certainement, comme pour nous les plus anciens. Si les Romains ont laissé derrière eux d'importants vestiges de marbre, nul doute que nous laisserons derrière nous d'importantes quantités de polystyrène. Parmi les déchets informes figurés en 1977 dans *L'Avenir*, Latuner taillera dorénavant des métropoles de pacotille vouées à l'incinération prochaine (*La Nouvelle Rome*³⁸, 2009-2011). Cette esthétique de la ruine anticipée se marie évidemment avec les convictions écologistes de Latuner déjà commentées au sujet de ses *Paradis perdus*, vers lesquels il retourne avec ses récents *Ecocides* (2013) [fig. 6] d'animaux sacrifiés, portraits funéraires de bêtes mortes charriées en hélicoptère ou coincées dans les griffes des déblayeuses. En 1998, Latuner installait dans les caves

de l'Institut français de Fribourg, son premier *Musée de la nature*, une installation de troncs d'arbres emmurés dans une prison de miroirs, qui déroulaient à perte de vue le mirage d'une forêt défunte. Sur les fenêtres aveugles et glaçantes de son musée, Latuner, claustrophobe, annonçait non seulement la liquidation prochaine de l'horizon, mais également l'écrasement aliénant de la perspective, vouant nos esprits au confinement le plus réducteur.

Avant d'utiliser le miroir dans ces petits cercueils de verdure à l'usage des mégalo-poles, Latuner avait déjà inséré certaines toiles de *Parti sans laisser d'adresse* dans des caissons de miroirs. Il disposait ensuite devant la toile une mise en scène de jouets ou figurines en plastique sous vitrine, conférant à ses mélodrames prolétaires les allures de décors pour boîtes de diorama. Prisé au XIX^e siècle, le spectacle de diorama consistait originellement à tendre une toile peinte sur les deux faces de décors en couleurs transparentes de telle sorte que les spectateurs, plongés dans l'obscurité, voient ces décors évoluer en fonction de l'éclairage. Depuis, réutilisé dans les musées d'histoire naturelle, le procédé a muté et l'on appelle également diorama les boîtes plus ou moins grandes destinées par exemple à montrer au visiteur la physionomie d'un animal disparu replacé dans son contexte, reconstitué en deux ou trois dimensions. Miniaturisés à l'échelle d'un divertissement de salon, les drames économiques figurés par Latuner s'enracinaient alors dans le terreau des premières pensées socialistes. Quelle est cette espèce humaine menacée dépeinte par Latuner et mise sous cloche telle une curiosité zoologique ? Lorsque le peintre réalise en 1982 *Regards sur les Chantiers Navals*³⁹ [fig. 7] pour une commande de la Ville de La Seyne-sur-mer, il doit au moins autant à Alexandre Rodtchenko et au cinéaste Sergueï Eisenstein qu'au sculpteur réaliste Aimé-Jules Dalou. À partir de 1889, l'artiste communal et auteur convaincu du *Triomphe de la République*⁴⁰ s'est mis à courir les champs, les usines et les mines pour dessiner les modèles d'un *Monument aux ouvriers* qui ne sera jamais terminé. Comme Dalou, Latuner s'intéresse avant tout aux galériens de l'échelle sociale. Quand bien même il joue d'un cadrage en contre-plongée dans *Regards sur les Chantiers Navals*, le naturel des ouvriers prévaut, et il s'agit surtout de montrer leur piétinement par la machine – l'immense grue derrière eux. Depuis toujours, Latuner a compris qu'en héroïsant ses travailleurs, ses flâneurs désœuvrés et ses immigrés, il risquait de faire le jeu d'une société injustement hiérarchisée, où les derniers vivent dans l'espoir stérile qu'un jour, ils seront les premiers. Sous les deux ouvriers de ce chantier naval, trois câbles débordent de la scène principale et s'enfoncent dans un fond noir pour disparaître sous les plis d'un drap disposé dans le coin droit, en bas, ou sous la surface d'une bande quadrillée à droite, cette fameuse mise au carreau que Latuner a intégré en 1976 à ses toiles. Alors qu'on détaille le groupe d'ouvriers esquissé sur ce quadrillage, on ne peut finalement que songer aux grilles orthonormées visibles dans les chronophotographies d'Eadweard Muybridge et utilisées dans la photographie anthropologique du XIX^e siècle comme repère pour prendre des mesures morphologiques : « Ainsi, la grille orthonormée s'inspire de celle inventée en 1869 par l'ethnologue anglais, John Lamprey. Celui-ci avait créé ce système de repères pour obtenir des mesures morphologiques fiables à partir de ses images ethnographiques. Il appartenait au groupe de scientifiques adeptes de l'anthropométrie, qui utilisaient les mensurations pour établir des classifications et des comparaisons anthropologiques. Cette méthode correspondait au désir de donner corps à l'anthropologie évolutionniste, une science élaborée sur le schéma d'une hiérarchie



[fig. 7]

39 *Regards sur les Chantiers Navals*, 1982, acrylique sur toile, 162 × 114 cm, collection de la Villa Tamaris.

40 Installé place de la Nation à Paris.

raciale dont les hommes blancs occupaient le sommet (les femmes blanches arrivant immédiatement après), le reste de l'humanité se distribuant en groupes plus ou moins sous-développés. »⁴¹ De la même manière, sur ses grilles, Latuner a pendant un temps pris les mesures de notre civilisation, de nos travailleurs sous-estimés, de nos clichés et de nos déchets. Plaquées sur ces mêmes quadrillages, les *Serres* peintes par Bernard Latuner en 1981 d'après des photos prises au Jardin des Plantes de Paris et au Parc de la Tête d'Or à Lyon – premier pas décidé vers ses *Paradis perdus*, son *Musée de la nature*, ses *Ecocides* et sa récente série *2013, Fin de la Préhistoire* – s'imposaient comme autant de mausolées de métal et de verre, dressés avec solennité sous des ciels gris. Seule pointe colorée dans ces théâtres poivre et sel, aux couleurs des daguerréotypes : les plantes qui, en dépit de leur élégante incarcération, ont conservé leurs notes vertes. Sur ces toiles au réalisme photographique, la sauvagerie domestiquée raconte l'aventure humaine de la mise sous cloche de la nature, de sa rationalisation industrielle.

« En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde [...] est celui-ci : « Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature [...]. Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature [...]. Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu. » Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son messie. Et alors elle se dit : « Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés !), l'art, c'est la photographie. » A partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. » [Baudelaire⁴²]

Au contraire de ce que Baudelaire préconisait, Latuner peint « non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit »⁴³. Retrouver ce « bonheur de rêver » qu'exaltait le poète dans son texte « Le Public moderne et la photographie » doit passer, pour Latuner, par le réveil imminent des foules, engourdis par leurs désirs passifs et narcissiques de satisfaction immédiate, attisés par l'industrialisation massive de la production et la propagande commerciale d'idéologies consuméristes autodestructrices. Dès ses débuts, Latuner travaille d'après photo mais s'échine à garder le spectateur à distance de son modèle photographique, rappelant sans cesse le danger spectaculaire de la représentation, collant jusqu'au début des années 1980 des rideaux théâtraux sur ses toiles alors même qu'il dénoncera plus tard, à travers sa série *Péplum*, les instincts meurtriers de « la société du spectacle ». À ce moment-là, il reprendra tout à la fois les codes de la peinture académique et les cadrages sensationnalistes d'un genre cinématographique embrigadé au service de l'endoctrinement nationaliste, afin de mieux les détourner de leur utilité première. Les traces de coulure, le monochrome, le refus de livrer des toiles léchées : c'est ce qui distingue également Bernard Latuner de l'ambivalence des peintres hyperréalistes, qui semblent souvent dissimuler, par le biais même d'une apparence immaculée, ce dégoût attractif que la société leur occasionne.

41 Marta Braun, « Muybridge le magnifique » in *Études photographiques*, n° 10, novembre 2001, mis en ligne le 10 septembre 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/262>. Pour plus de détails, cf. du même auteur, *Eadweard Muybridge*, Londres, Reaktion Books, 2010, p. 193-194.

42 Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, « Le Public moderne et la photographie », op. cit. p. 276-277.

43 *Idem*, p. 279.



[fig. 4]

Guido NUSSBAUM



Bildträgerfoto A et B, 1996, 34,5 × 42 cm

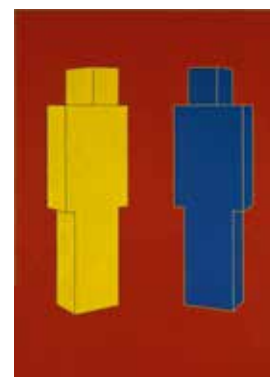
1979

Guido Nussbaum pose en bonne compagnie avec son ombre et un ami en carton de sa confection dans une photo intitulée *Friends*¹. Légèrement floue, l'image a été réalisée avec un appareil défait de son objectif : la lumière s'est donc imprimée directement sur la pellicule comme à travers une rudimentaire *camera obscura*, telle qu'on pouvait en utiliser au XIX^e siècle. La mise en scène évoque un groupe en bronze d'Aimé Morot et Jean-Léon Gérôme, *Gérôme exécutant les Gladiateurs*, où Morot, le gendre de Gérôme, afin de rendre hommage à son beau-père, avait choisi de représenter ce dernier sculptant ses propres *Gladiateurs*². Le vérisme et l'impression d'instantanéité prévalaient sur cet ensemble qui fut érigé comme monument au fameux peintre académique, immortalisé avec sa blouse et ses outils, aux côtés de ses terrifiants surhommes. Dans *Friends*, toutefois, la précision historique pâtit du flou sciemment obtenu par Nussbaum qui, ayant suivi une formation – inachevée – en photographie à l'école d'art de Zurich, maîtrise parfaitement les ressorts du *medium*. S'il est difficile de distinguer le visage de l'artiste Pygmalion, le profil grossièrement cubique de sa Galatée ne nécessite guère une précise mise au point. Serré contre son camarade à la silhouette constructiviste, Nussbaum se retrouve pris en sandwich entre sa propre statue et son ombre, elle-même révélée comme le négatif de sa sculpture. La figure démiurgique de l'artiste s'efface alors, son « je » broyé par la collision de deux masses noires et blanches, respectivement celle de sa troisième personne – son « lui » – et celle de son œuvre. Au-delà d'une illustration pragmatique de la personnalité artistique multiple de Nussbaum, qui se présente ici aussi bien en tant que photographe et sculpteur, on perçoit l'amorce d'un discours assidu, à la fois large et intimiste, sur la place et l'image publique de l'artiste dans la société, sous-homme broyé tout à la fois par son œuvre et son statut.

Déjà en 1978, Nussbaum avait intégré à l'une de ses toiles, *Il giallo e il blu*³ [fig. 1], ce bonhomme cubo-futuriste qu'il déclinait en deux teintes, comme l'indiquait le titre, le jaune et le bleu sur un fond rouge, dans une harmonie aux couleurs des avant-gardes. La composition devait entre autres servir à apprendre la perspective aux enfants auxquels Nussbaum enseignait alors le dessin, les deux masses de couleurs primaires soumises à un point de fuite placé sur la limite d'un palier symbolique, délimité par un trait jaune à peine visible sur le fond rouge envahissant. Ce détournement ludique de formes ou de couleurs toutes à la fois emblématiques d'un Malevich ou d'un Mondrian inscrivait visiblement le peintre dans la lignée des utopies artistiques du début du XX^e siècle, à une exception près : l'ouverture structurelle d'un tableau à hauteur d'homme (1m75) qui invitait le spectateur à se planter entre les deux totems modernistes dans un triangle conversationnel projetant ses filets hors de la toile.

« Les constructivistes ont soulevé des protestations. Ici, presque malheureusement, je n'ai jamais provoqué de violente protestation. Je suis trop vieux pour être punk. » [Nussbaum⁴]

Chez Guido Nussbaum, la vénération pour les prédécesseurs est toujours accompagnée d'un humour dont les mouvements avant-gardistes endoctrineurs manquaient la plupart du temps, à l'exception bien sûr de Dada, dont le spectre rôde autour des œuvres de Nussbaum. Son relief *Bildinhalt*⁵ (1973), littéralement « tableau-volume » ou « tableau-



[fig. 1]

1 *Friends*, 1979, photographie n&b, 95 × 65,5 cm, Aargauer Kunsthau, Aarau.

2 Jean-Léon Gérôme et Aimé Morot, *Gérôme exécutant « Les Gladiateurs »*. Monument à Gérôme, entre 1878 et 1909, groupe en bronze conservé au Musée d'Orsay, Paris.

3 *Il giallo e il blu*, 1978, acrylique sur aggloméré, 175 × 122 cm.

4 Guido Nussbaum lors de notre entretien du 2 décembre 2013 à son atelier.

5 *Bildinhalt*, 1973, tiges de métal galvanisé clouées sur une toile collée sur plaque d'aggloméré, 50 × 50 cm.



[fig. 2]

contenu », caricature astucieusement le postulat de l'art conceptuel réduit à la pure et simple exposition d'une idée. Depuis son cadre doré légitimant, le mot se gonfle, telle la grenouille pour égaler le bœuf, afin de laisser admirer tout le contenu artistique de ce contenant, dans une quasi-parodie de communication publicitaire appliquée aux beaux-arts. « Le message, c'est le *medium* »⁶, aurait conclu McLuhan. C'est pourquoi, dès 1979, Nussbaum s'est construit une tribune d'orateur, suivant la logique Fluxus du *do it yourself*. Bâtie de planches en bois, cette **Rednertribüne**⁷ n'est même pas exploitable par son propre créateur qui en a fait un monstre cyclopéen doté d'une enceinte à la place de l'œil et dont les lattes anguleuses s'appuient menaçantes sur un balcon néanmoins précaire. *Designer de l'absurde*, Nussbaum fabrique des objets invivables, dotés d'une personnalité plus ou moins revêche, comme ce prototype de chaise nommée **Sitzender Stuhl** (1975), qui, faute d'avoir quatre pieds, ne tient qu'assise, de préférence sur une table. Farouche, elle cache de ses bras son assise rouge, repoussant les séants inconvenants, à l'instar de la fuyante échelle grimpanche de 1974, **Kletternde Leiter**⁸, qui, elle, s'échappe irrémédiablement vers le plafond. Au-delà du refus pur et simple de la fonctionnalité des œuvres, qui s'attache à en observer les titres constate parfois leur éminente tautologie : chaise assise, échelle escaladant, ou même le « tableau-contenu » précédemment décrit.

« *Le sophiste trompe ou par des choses fausses, ou par des paradoxes, ou par le solécisme, ou par la tautologie. Voilà les limites de son art.* » [Diderot]

6 Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias, les prolongements technologiques de l'homme* [1964], Paris, Mame/Seuil, 2004, p. 27.

7 *Rednertribüne*, 1979, bois, enceinte, magnétophone, 350 cm de haut.

8 *Kletternde Leiter*, 1974, bois, 200 × 50 × 40 cm.

9 Citation tirée de l'entretien de Theodora Vischer avec Guido Nussbaum, paru en allemand dans *Prix Meret Oppenheim 2011 interviews : John M. Armleder, Ingeborg Lüscher, Guido Nussbaum, Silvia Gmür, Inès Lamunière et Patrick Devanthery*, Bern, Bundesamt für Kultur, 2011. Trad. : Patricia Nussbaum.

10 *Manöggel mit hintergründigem Lächeln*, 1980, bois, Pavatex, 143 × 55 × 25,5 cm.

L'exemplarité de la citation de Diderot tirée de son *Histoire Générale des Dogmes et Opinions Philosophiques* a fait recette dans le dictionnaire Littré de la langue française afin de renseigner la définition du terme « tautologie ». Et si l'on pousse la curiosité à rechercher la définition du « sophiste » entre les pages de ce même dictionnaire, nous trouvons : « 1 - Primitivement, chez les Grecs, une personne habile, expérimentée dans les affaires de la vie privée ou publique. [...] 2 - Plus tard, et chez les Grecs aussi, nom donné à des hommes moitié rhéteurs, moitié philosophes, qui cherchaient plus à faire parade de leur esprit qu'à reconnaître la vérité des choses. » Vendeurs et politiciens sont assurément les sophistes d'aujourd'hui, mais qu'en est-il de l'artiste et plus particulièrement de Nussbaum ? Celui-ci n'envisage pas sa fonction en dehors de l'agora : « je crois toujours que l'art au sens large a aussi une fonction éducative, et le désir d'établir une communication plus étendue m'est resté comme un vœu pieux. »⁹ Quant aux limites de son art, il en joue et les exhibe même, dans une œuvre en tension permanente entre l'ego et le monde qui atteignent leur réconciliation à travers un humour têtu, arme de toutes les démystifications.

1980

Nussbaum humanise l'un de ses nombreux **Manöggel** (« mannequin » ou « bonhomme ») d'un sourire goguenard. Toujours aussi primitif, le **Manöggel mit hintergründigem Lächeln**¹⁰ (1980) [fig. 2] se résume à une plaque d'isolement en Pavatex perforée de huit croissants de lune pour dessiner un nez, deux yeux et une bouche, le tout juché sur deux grosses pattes en planches de bois très épaisses. Construite comme

un décor théâtral, l'œuvre invite le spectateur à se cacher derrière, voire même à s'y faire prendre en photo. En vérité, Nussbaum s'est inspiré du sourire des *kouroi* grecs archaïques, qui, déplacé sur ce bonhomme au géométrisme exacerbé, se transforme en mimique clownesque. La référence savante disparaît sous le masque badin du carnaval social. Parallèlement, l'ascendant des avant-gardes esthétiques déjà noté plus tôt, et sensible ensuite dans le *Bildschöner Mannöggel*¹¹ bleu, jaune et rouge de 1981 – surnommé le « Mondrian Manöggel » –, ploie sous les galéjades de Nussbaum : ses assauts tordent le dogmatisme appliqué du constructivisme, dont les *Manöggel* semblent parfois incarner les surhommes empotés. La fonction éducative de l'art, estime Nussbaum, ne doit pas s'envisager au détriment de l'émotion.

Raides, ces Golems de bois, métal ou plastique, contrastent avec la figure de leur demiurge qui se représente de plus en plus souvent dans ses œuvres, sans la moindre solennité. Pour obtenir *Piero und Francesca*¹² (1981), Nussbaum s'est photographié dans le reflet du verre qui protégeait la reproduction agrandie d'un tableau de Piero della Francesca. Alors que l'œuvre du maître italien apparaît floue, on discerne, sur la silhouette de la Vierge, celle en surimpression du photographe, penché sur le viseur de son Rolleiflex¹³. La photo ayant été prise en extérieur, les sapins romantiques du paysage alentour apparaissent derrière de curieux anges à têtes d'ampoule, transfigurés par le reflet technoïde des éclairages installés par Nussbaum. L'artiste incarne alors le parfait touriste, davantage concentré sur son appareil que sur la toile qu'il est venu voir, claustrée sous vitrine comme un fromage dans son emballage lyophilisé. Devenue marque déposée du Louvre, la Joconde est l'archétype de ces pèlerinages où les gens se massent devant le contenant – la vitrine et l'emblème – avant de s'intéresser au contenu, n'en gardant pour seule trace qu'un vaniteux cliché nimbé de rayons artificiels. Alors que dans *Bildinhalt*, le cadre jaune d'or en forme de cage enluminée suffisait à désigner l'œuvre, ici, seuls les reflets des spots sur la cellule vitrée garantissent l'aura du chef-d'œuvre à l'heure « de sa reproductibilité technique », pour paraphraser à dessein Walter Benjamin.

Nussbaum se désigne lui-même comme un critique des *media*. Cette assertion se voit confirmée par *Fernsehabend*¹⁴ (1981-85) [fig. 3], une installation inspirée par les constellations de lueurs cathodiques perçues chaque nuit aux fenêtres des appartements. Sur une diapositive insérée sous une vitre devant l'écran d'un moniteur de télévision, Nussbaum, assis sur un canapé avec sa femme, fixe un point hors champ qu'on devine être une télé. À l'intérieur de ce poste, l'artiste a recréé un orgue à lumière, branché sur un magnétophone produisant des fréquences sonores muettes. Ces fréquences étaient elles-mêmes envoyées à l'orgue qui les transcrivait en lumière. Ce mécanisme résumait ainsi à lui seul le principe technique de la vidéo : la transformation du signal sonore en signaux lumineux. Depuis Nussbaum a légèrement modifié ce système en remplaçant la bande magnétique, fragilisée à force de tourner en boucle, par une radio. En plus de produire une infinité de fréquences sonores et ainsi, de lumières, l'usage de la radio renforçait encore davantage la mise en abyme médiatique. Au risque d'asséner une évidence : *media* est le pluriel de *medium*. Un *medium* n'est pas seulement un outil, un matériau ou un moyen d'expression, mais également un vecteur placé entre l'artiste et le public, de même que les *media*, qui officient comme les relais du dialogue social alors érigé en « communication », un terme polysémique qui n'implique pas toujours un rapport direct entre interlocuteurs. Sachant cela, l'installation se lit comme on ouvrirait



[fig. 3]

11 *Bildschöner Mannöggel*, 1981, acrylique sur bois, 175 × 122 × 5 cm.

12 *Piero und Francesca*, 1981, photographie couleur, 74 × 64,5 cm, Aargauer Kunsthaus, Aarau.

13 Il s'agit en fait d'un appareil de type Rolleiflex produit par une marque de l'Est.

14 *Fernsehabend*, 1981-85, moniteur de télévision, diapo, orgue à lumières, 53 × 59 × 37,5 cm.



[fig. 4]

une poupée russe : née avant la télévision, la radio est majoritairement devenue un *medium* informatif et discursif ainsi qu'une plate-forme pour la diffusion de produits musicaux ; la télévision ajoute l'image à cette dimension discursive et mercantile. Plongés dans une semi pénombre caravagesque, Nussbaum et sa femme, religieusement assis ensemble, regardent hypnotisés dans la même direction sans échanger un regard l'un pour l'autre. Or, comble – fortuit ? – de l'ironie, le moniteur qu'a utilisé l'artiste se trouve être de la marque « Médiator », une vertu discutable si l'on en croit la photo : certes fédérateur sur les divans du monde entier, le moniteur de télévision n'est pas un bon entremetteur pour autant. Conséquence de cette chaîne de communication médiatique jalonnée d'intermédiaires, notre regard glisse sur celui du couple qui nous échappe, happé par la farandole de propositions qui défilent sur leur poste. En 1983, comme un moyen d'ouvrir une brèche dans ce circuit fermé, Bill Viola réalisait *Reverse Television, portraits of viewers* pour la chaîne bostonienne WGBH, une série de quarante-quatre portraits d'une trentaine de secondes chacun. Les programmes quotidiens s'interrompaient pour laisser apparaître l'image d'un inconnu assis, comme nous, dans son fauteuil, chez lui. Contrairement à la mise en scène de *Fernsehabend*, le regard frontal du téléspectateur plongeait invariablement dans le nôtre sans qu'il puisse toutefois nous observer. L'effet de miroir sans tain n'a pas été retenu par Nussbaum, qui a préféré clore ostensiblement le circuit en renonçant à tout vis-à-vis illusoire, de sorte que nous nous trouvons rejetés par l'image, alors même que la lumière chaleureuse fabriquée par l'orgue nous invite à contempler béatement ce spectacle surnaturel. En coupant la rumeur de son magnétophone, puis sa radio, Nussbaum a également mis l'accent sur la sacralité de l'âtre électronique. En 1958, le sculpteur cybernétiste Nicolas Schöffer avait conçu un synthétiseur – le Luminoscope – qui, branché entre une régie et un récepteur, pouvait distordre le signal vidéo en de multiples effets lumineux. L'engin servit notamment à Schöffer au sein des *Variations Luminodynamiques*, un programme de variété diffusé le 25 octobre 1961 à la télévision française, réunissant danseurs et musiciens. Ce Luminoscope avait la forme d'une vaste boîte, produisant ses propres effets grâce à un système composé de petites sculptures mobiles indépendantes et contrôlables, animées par des moteurs. Sur les écrans des téléspectateurs, la prise de vue réelle du *show* venait alors se mélanger avec ces « variations luminodynamiques » abstraites qui ont donné leur nom à l'émission. Optimiste, Schöffer, brillant acteur de l'art cinétique, croyait aux pouvoirs spirituels et thérapeutiques de la lumière et des couleurs, ainsi qu'au futur d'un art cathodique hérité tout à la fois d'inventions telles que l'« orgue de couleurs » utilisé par Alexandre Scriabine¹⁵, et des fantasmes synesthésiques avant-gardistes – de Kandinsky à Ludwig Hirschfeld-Mack (*Farbenlichtspiele*, 1922-23). C'était sans compter le rejet de ses expérimentations par le réseau de télédistribution qui calfeutre toutes les brèches par lesquelles les artistes pourraient s'infiltrer et mettre en danger la structure unilatérale de la communication médiatique. Dans *Fernsehabend*, à l'inverse, conscient de cette réalité, Nussbaum, qui n'a jamais tenté de se faufiler dans les rouages de l'industrie médiatique, en expose les écueils sans prétendre y échapper. La diapositive insérée sur l'écran du moniteur souligne ainsi le conservatisme d'un *medium* qui n'a fait que poursuivre la pragmatique recherche photographique de la vraisemblance unanime, l'éloge du simulacre et de la médiocrité visuelle, sanctifiée par les rayons artificiels d'un petit orgue sans envergure.

15 1911, d'après la conférence donnée par Grégoire Quenault le 27 juin 2013 lors du colloque international *Regards sur l'Expanded Cinema : art, film et vidéo* organisé les 27 et 28 juin 2013 par Annie Claustres, Larisa Dryansky et Riccardo Venturi à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), Paris.

« Car n'oublions pas qu'un art non socialisé, une expérience qui n'aboutit pas à un niveau social élargi est une expérience ratée, un art raté. » [Schöffner¹⁶]

Depuis 1968, Nussbaum a fait sien « le postulat que l'art ne devrait pas être un domaine réservé aux élites en place »¹⁷. C'est pourquoi il a développé un mode d'expression simple et efficace fondé sur la confrontation de concepts élémentaires. Pour atteindre son but – élargir la portée de son langage artistique – Nussbaum est prêt à payer de sa personne, quitte à se présenter lui-même comme un raté. Il incarne tour à tour le téléspectateur engourdi, le touriste obtus au musée – on pense au pendant photographique de **Piero und Francesca, Sturz des Ikarus**¹⁸ (1981), où Nussbaum face à nous s'abîmait dans la contemplation d'un plan de Bruxelles à côté d'un tableau de Bruegel, *La Chute d'Icare*, mis sous vitrine aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique –, jusqu'au peintre usé par le temps. Un début de calvitie s'improvisera alors l'anti-héroïne de toute une série de toiles dans lesquelles un ou plusieurs fronts dégarnis apparaissent, isolément du reste du peintre. Dans **Selbstporträts**¹⁹ (1984) [fig. 4], les fronts jouent à cache-cache derrière une suite de monochromes bruns au sein d'une mise en abyme guignolesque, un théâtre minimaliste de marionnettes inspiré par un autoportrait de Poussin où le peintre posait devant ses toiles entassées²⁰. Dans **2 : I**²¹ (1983), trois fronts se répartissent sur les bords d'un fond rouge animé de coups de brosse. La dimension épique du rapport entre le corps du spectateur et la couleur prônée par un peintre abstrait tel que Barnett Newman endosse alors un costume clownesque du fait de l'omniprésence intrusive et bouffonne de l'artiste réduit à sa seule tignasse lacunaire, démultipliée de manière névrotique sur un petit *color field*. Avec l'humour qui lui est coutumier, le peintre conceptuel Claude Rutault proposait pour sa *définition/méthode 295. l'épreuve de la peinture* (2010) d'exposer sans jamais la restaurer, ni la repeindre, une toile de 1973 peinte de la même couleur que le mur sur laquelle elle était initialement accrochée, à côté d'une seconde toile, identique, qui devra être repeinte chaque fois que la couleur du mur changera : « cette proposition confronte deux façons pour la peinture de regarder le temps passer : ne rien faire, subir le vieillissement, ou prendre en compte le temps qui passe et les modifications du contexte : repeindre. »²² Chez Nussbaum, la dégradation induite par le passage du temps est essentiellement introduite par la figure du peintre, corps précaire de sa production artistique et facteur mortel au sein de la Grande Histoire de l'Art. Dans la photographie **Hochhaus**²³ (1981), improvisé gratte-ciel, l'artiste se tient debout, tête baissée au dessus d'une foule microscopique de figurines rassemblées en cercle, avec une ambulance. On suspecte un suicide. L'un d'eux se serait jeté du sommet du crâne de Nussbaum. Seul maître de cette petite fiction, coincé dans un cadre trop étroit pour lui, *a priori* tout puissant, l'artiste a pourtant gardé un pansement à son doigt. Dix-sept ans plus tard, Nussbaum rejouera la scène et accolera cette deuxième version à la première, accusant les changements de mode vestimentaire et les cicatrices laissées par le temps. En 2015, peut-être, l'artiste posera de nouveau, blessé, en « suicidé de la société »... Jeune, Nussbaum a eu une passion pour les peintres maudits, même s'il avoue n'avoir cessé de faire le contraire. Sous le gui spectral des mythologies artistiques du XIX^e siècle, son front creusé de sillons embrasse néanmoins avec dérision celui qui dévorait le visage

16 Nicolas Schöffner in « Art et Télévision », texte inédit rédigé pour l'ouvrage édité sous la direction de Douglas Davis, *The new television : a public/private art. Essays, statements and videotapes, based on "Open circuits : an international conference on the future of television"* (MIT Press/Electronic Arts Intermix, 1977), reproduit dans la thèse de Grégoire Quenault, *Reconsidération de l'histoire de l'art vidéo à partir de ses débuts méconnus en France entre 1957 et 1974*, sous la direction de Claudine Eizykman, Université de Paris 8, 2005, Annexe 25, p. 164-165.

17 Entretien de Theodora Vischer avec Guido Nussbaum, trad. Patricia Nussbaum, op. cit.

18 *Sturz des Ikarus*, 1981, photographie couleur, 50,5 × 71,5 cm, Aargauer Kunsthau, Aarau.

19 *Selbstporträts*, 1984, huile sur toile, 120 × 90 cm, collection privée.

20 Nicolas Poussin, *Autoportrait*, 1650, huile sur toile, 98 × 74 cm, Musée du Louvre, Paris.

21 *2 : I*, 1983, huile sur toile, 45 × 75 cm, collection privée.

22 Citation tirée de la notice de l'œuvre fournie par la Galerie Perrotin.

23 *Hochhaus*, 1981, photographie couleur, 300 × 86 cm, Aargauer Kunsthau, Aarau.



[fig. 5]

24 Pierre-Jean David d'Angers, *Johann Wolfgang von Goethe*, entre 1829 et 1831, tête colossale en plâtre, Musée d'Orsay, Paris.

25 *The Seven Year Itch*, Billy Wilder, 1955.

26 *Beinmoment*, 1984, résine synthétique sur aggloméré, 137 × 103 × 50 cm, achetée par l'artiste Eric Hattan.

27 *3000.- Sfr*, 1983, huile sur toile, 50 × 60 cm.

28 *Preisbild aus dem kalten Krieg*, 1982, diptyque, huile sur toile, 90 × 125 cm chaque partie.

29 *1982 Sfr*, 1982, huile sur toile, 72 × 72 cm, collection UBS (Union de Banques Suisses), Zürich.

30 *Gelbe Füße*, 1983, huile sur toile, 110 × 25 cm, collection Ricola AG, Laufen.

31 *Main tenant un pied pendant 3 min*, 1983, huile sur toile, 70 × 40 cm, collection privée.

échevelé de Goethe sculpté par David d'Angers vers 1830²⁴, et dont les proportions crâniennes excessives devaient témoigner du génie du philosophe.

Ainsi, *Midlife Crisis* (1984) [fig. 5], le titre d'un photomontage sexué de fronts dégarnis, pourrait aussi bien être celui d'une comédie hollywoodienne comme *Sept ans de réflexion*²⁵. Nussbaum s'inspire d'ailleurs d'un geste des Marx Brothers lorsqu'il réalise sa sculpture de jambes *Beinmoment*²⁶ en 1984. Acteur muet de l'histoire de l'art, Nussbaum semble avoir hérité du burlesque le principe clef de son moteur comique : la friction brute d'un corps avec son environnement physique et social, un principe notoirement éprouvé par Chaplin à travers son personnage de clochard marginal, mais aussi par l'un des plus éminents ratés du cinéma muet, l'impassible Buster Keaton. Jusque dans les années 1990, Nussbaum semblera en feindre le stoïcisme méthodique et même reprendre à son compte le principe schizophrénique de son court-métrage *Playhouse* (1921) dans lequel Keaton, tour à tour spectateur et artiste joue tous les rôles d'un spectacle narcissique, à l'instar de Guido Nussbaum en placide promoteur de son œuvre dans sa série de photos couleur *Bildträger* (1994-96), où, dans un véritable tourbillon autistique, le peintre dédoublé présente sa propre toile dans laquelle le peintre dédoublé présente sa propre toile...

1982

À vendre, produit rare : calvitie d'artiste, **3000.- Sfr**²⁷. Dans cette huile de 1983, Nussbaum estime en francs suisses la valeur de son front dégarni. Si jusqu'à présent le peintre ne mordait pas tant à l'ironie qu'au burlesque, la série *Preisbild* assume une causticité très Pop. Comme leur nom l'indique, il s'agit d'un ensemble de tableaux portant leur prix en étendard. C'est précisément le cas pour ce diptyque dédié à la Guerre Froide, *Preisbild aus dem kalten Krieg*²⁸ (1982), constitué d'une première toile aux couleurs du drapeau états-unien doté, à la place des étoiles, d'une évaluation à 695 roubles, ainsi que d'une deuxième toile aux couleurs du drapeau de l'ex-URSS, chiffré, à la place du trio étoile/faucille/marteau, à 926 \$. Afin de réaliser ces bannières, scrupuleux, Nussbaum, qui ne différencie pas les hypocrisies du régime soviétique – dit communiste – de celles du tout capitalisme américain, a tenu compte du taux de change de l'époque. À l'heure de la mondialisation, l'art est désormais un placement ordinaire et une monnaie d'échange incontestable. Alors qu'on produit des images pour décorer les billets de banque, Nussbaum décide de décorer ses images de nombres. Dans *1982 Sfr*²⁹ (1982), c'est même l'année qui a servi à estimer la toile en francs suisses. En répétant sur la toile la date de sa gestation, encore une fois, Nussbaum ne recule pas devant le pléonasme pour matérialiser la quantité de vide produite par un objet qui occupe pourtant l'espace d'un carré de 72 x 72 centimètres. Si la qualité d'un objet est à la mesure de son prix, alors plus le chiffre est gros, mieux ce sera. Telle est la logique du marché de l'art qui pratique ainsi la méthode Coué sur ses clients.

Ce pouvoir performatif du chiffre, quasiment magique, se mue très vite en critique de la performance productiviste avec des toiles comme *Gelbe Füße*³⁰ (1983) [fig. 6] ou *Main tenant un pied pendant 3 min*³¹ (1983). Dans le premier, une colonne de pieds jaunes joints par le mollet puis la voûte plantaire, se dresse sur un fond gris entre deux amorces de colonnes rouge et bleue. Tel un Magritte repeint aux couleurs de Mondrian,

ce Möbius pédestre s'impose comme un totem artistique absurde rappelant certaines réflexions mille fois entendues dans les couloirs de musées, prononcées par des garants de la prouesse technique en quête du pied absolu, ce pied si parfaitement exécuté qu'il nous certifiera la qualité d'un artiste dont on pourra admirer la dextérité sans faille. Ainsi, lorsque dans une toile sans titre plus tardive de 1987³², Nussbaum assemble quatre planches pour peindre dessus deux pieds vus de dessous coincés entre ce qui ressemble alors à des lattes de parquet violettes, on songe à une singerie des raccourcis virtuoses et délirants pratiqués par les peintres maniéristes au XVI^e siècle. **Main tenant un pied pendant 3 minutes**, quant à elle, se rapproche davantage de la performance sportive que du culte esthétique relatif aux parties du corps les plus difficiles à reproduire. L'image de cette main bleue tenant un pied bleu fonctionne comme une parodie de l'athlétisme équilibré de la statuaire grecque classique, à la manière de Degas lorsqu'il choisissait de dépeindre, hors scène, les contorsions inélégantes des danseuses. Doit-on attendre de l'artiste un quelconque exploit ? Nussbaum confesse volontiers l'influence de Bruce Nauman quant au choix de travailler avec son propre corps comme modèle, et une telle toile n'est pas, elle-même, sans évoquer les titres de films de ce dernier. Seul hiatus : si dans un film, ce pied pourrait en effet être tenu trois minutes durant, ici, il s'agit d'une peinture. Ce pied y sera donc tenu *ad vitam aeternam*, aussi longtemps que le spectateur souhaitera rester planté devant le tableau. L'ajout des « trois minutes » qui conférait au sous-titre de la toile les qualités aguicheuses d'un gros titre de journal sportif heurte donc toute logique, du fait du *medium* choisi par Nussbaum. Cette bévue pourrait pourtant passer facilement inaperçue... malgré la paradoxale limpidité de cette proposition, qui mise sur la simplicité des *stimuli* : deux couleurs complémentaires – l'orange et le bleu – un pied, une main, et l'ajout d'une notion de durée contredisant la nature du support. L'arnaque devrait s'avérer évidente, mais l'image détient un pouvoir indéniable de mystification auquel le spectateur, dupe consentant, cède sans trop de résistances. Parmi les œuvres de Nauman que Nussbaum admire se trouve justement un néon en spirale rose et bleu, deux couleurs qui, ensemble, sont réputées pour favoriser un état léthargique chez le spectateur. Dans la spirale hypnotique, on peut lire la phrase suivante qui donne son titre à cette œuvre de 1967 : « The true artist helps the world by revealing mystic truths »³³. Une phrase à ne pas prendre au pied de la lettre selon Nussbaum qui explique : « on peut aussi l'interpréter au contraire comme une invitation aux artistes à dévoiler ce qu'il y a de mystique dans des vérités présumées, à les mettre à nu. Quand on veut mystifier une chose, on essaie de la voiler. Sa démystification ne rend pas forcément la chose plus claire, mais elle en devient dès lors plus disponible pour être discutée. Si je me suis efforcé à un langage clair, c'est peut-être pour éviter toute forme de mystification. »³⁴

« Moi je ne soulève pas le monde, mais je soulève les dollars ! », clamait ironiquement Salvador Dalí lors d'une action publique organisée pour l'émission *Du tac au tac*, programmée sur la première chaîne française le 30 décembre 1972. À cette occasion, le divin alchimiste transformait en futur placement tous les objets qu'il plongeait depuis la fenêtre de son luxueux appartement de l'hôtel Meurice dans un baril de goudron déposé sur le trottoir. « 5000 \$ ont émergé de la cuve magique », s'ébahissait alors le journaliste courtisan, acteur élogieux de cette mascarade. Magicien lui aussi, Guido Nussbaum, nous l'avons vu, est également capable de transformer ses toiles en chèques en bois.



[fig. 6]

32 Ohne titel, 1987, huile sur bois, 67 × 47 cm, Kunstverein, Bâle.

33 « Le véritable artiste aide le monde en révélant les vérités mystiques », verre, tubes en néon, transformateurs, 150 × 140 × 5 cm, Kunstmuseum, Bâle.

34 Entretien de Theodora Vischer avec Guido Nussbaum, trad. Patricia Nussbaum, op. cit.



[fig. 7]

1987

Dans *Schnippvideo*³⁵ (1987), Nussbaum se filme de face devant un fond coloré sans montrer son visage. La caméra cadre son torse de manière à laisser voir ses mains. Chaque fois qu'il claque des doigts, la moitié gauche ou droite de ce fond change de couleur. Sans pinceau, ni palette, Guido Nussbaum dicte sa loi à l'image. La figure de l'artiste prestidigitateur n'est pas nouvelle dans son travail. Déjà en 1985, dans la série *8 Tafeln*, Nussbaum se représentait en illusionniste, prenant parfois sa femme comme cobaye pour ses expériences de trompe-l'œil. Ainsi, dans une volonté d'instaurer une confusion entre peinture et sculpture, le peintre a par exemple taillé le bord de la toile *Grüne Beine*³⁶ en biais, afin de simuler l'existence tangible de la planche peinte en bleu sur laquelle reposent des jambes vertes. Dans *Beine vor blauem Hintergrund*³⁷, une boîte en bois s'ouvre pour laisser apparaître une paire de jambes, celles de sa femme que Nussbaum transporte également sur un plateau dans *Kunstkellner*³⁸ [fig. 7], littéralement « serveur d'art », où le plateau du serveur a été substitué à un panneau de bois peint en rose. De dos, l'artiste nous offre encore une perspective peu flatteuse sur la raréfaction dramatique de ses cheveux. Cette fragmentation des corps et le surgissement inattendu de ses morceaux, sur, sous, entre, derrière des planches n'est pas sans évoquer les spectacles de magie, où le prestidigitateur enferme son assistante dans une caisse qu'il découpe ensuite sous nos regards catastrophés. Divisé en deux moitiés rectangulaires horizontales, *Roter und gelber Widerschein*³⁹ [fig. 8] présente en haut sur un fond marron une main féminine posée sur un châssis matérialisé par une seule bande couleur bois. Idem sur la partie basse, avec une main masculine posée sur une bande identique mais devant un fond gris bleu. Le titre encore une fois trompeur – souvenons nous de *Main tenant un pied pendant 3 minutes* – indique l'apparition de reflets rouge et jaune : en effet, la paume féminine est inondée d'une légère lumière rouge, de même que la paume masculine, d'une faible lumière jaune. C'est l'unique présence de ces deux teintes sur la toile vouées à suggérer l'existence d'une perspective irréaliste. Moins secret qu'un magicien, Nussbaum n'hésite pas à dévoiler ses propres « trucs » en court-circuitant d'emblée la logique rationnelle du spectateur, démontrant par A + B que, comme le disait Léonard de Vinci, « la pittura è cosa mentale »⁴⁰ plutôt qu'affaire nasale. Nussbaum a en effet exécuté plusieurs toiles ornées de nez : nez monumentaux comme dans *Nasensbild*⁴¹ (1986) ou frise de nez comme dans *Nasenfries grau-violett*⁴² (1987) [fig. 9]. Sur ce dernier, les narines alignées comme autant d'yeux disent au spectateur que la contemplation d'une peinture revient toujours à s'amputer d'au moins quatre de ses sens – l'odorat, certes, mais aussi le toucher, le goût et l'ouïe – qui, invoqués par la bidimensionnalité du format, deviennent de lointains souvenirs, comme la durée abolie de *Main tenant un pied pendant 3 minutes*. La démonstration évoque celle de Magritte en 1936, dans *Ceci est un morceau de fromage*, où une part de fromage peinte sur une petite toile orange bordée d'un cadre doré avait été mise sous une cloche en verre par le soigneux peintre belge. Ainsi handicapé, le regardeur inconscient ferait mieux de ne pas se laisser porter par la paresse oculaire, au risque de se voir défié par l'encombrant Guido Nussbaum, amateur des ménages à trois entre l'artiste, le spectateur et l'œuvre – quand il ne convie pas en plus sa femme Patricia. Tout est bon pour gêner l'œil : représenter ses mains sur un monochrome comme si l'artiste installait sa toile au mur sous nos yeux (*Die angeschnittene*

35 *Schnippvideo*, 1987, vidéo, 14 minutes, couleur, son, Aargauer Kunsthaus, Aarau. Prod. : Video One, Aarau.

36 *Grüne Beine*, 1985, huile sur bois, 45 × 43 cm, Aargauer Kunsthaus, Aarau.

37 *Beine vor blauem Hintergrund*, 1985, huile sur bois, 45 × 43 cm.

38 *Kunstkellner*, 1985, huile sur bois, 43 × 45 cm, collection privée.

39 *Roter und gelber Widerschein*, 1985, huile sur bois, 45 × 43 cm, Aargauer Kunsthaus, Aarau.

40 « La peinture est chose mentale. »

41 *Nasensbild*, 1986, huile sur bois, 34,5 × 23,5 cm, collection privée.

42 *Nasenfries grau-violett*, 1987, huile sur aggloméré, 48,7 × 72,5 cm, Banque Bruxelles Lambert, Lugano.

43 *Die angeschnittene Hand*, série *8 Tafeln*, 1985, huile sur bois, 43 × 45 cm, Aargauer Kunsthaus, Aarau.

*Hand*⁴³, 1985), ou encore, se figurer sur un fond noir derrière son monochrome pourpre en laissant apparaître son front et ses deux mains portant le tableau, avec sur le bord droit de la composition, des empreintes digitales bleues-vertes indiquant dans une mise en abyme burlesque que la toile aurait été transportée sans égard par l'artiste avec ses mains sales (*Die violette Tafel*⁴⁴, 1985 [fig. 10]).

Dans cette optique de démythification artistique, si la peinture permet à Nussbaum de tester le potentiel déstabilisant de ses équations visuelles, la photographie, quant à elle, lui permet en parallèle d'asseoir une critique sociale fondée sur la réinsertion de son personnage d'artiste au sein de l'industrie culturelle. Prise en 1980, sa photographie *Nu-Akt*⁴⁵ [fig. 11], amorçait déjà l'élaboration de ce personnage de prestidigitateur, réintégré dans son environnement naturel : le musée des Beaux-Arts de Lucerne, où Nussbaum posait le doigt en l'air, appuyé contre une cimaise, désignant le *manöggel* de tableaux érigé à côté de lui. Afin de mettre en scène ce géant composé de nus féminins, Nussbaum avait choisi quelques originaux dans la collection. Le doigt levé, tel celui de Saint Jean-Baptiste, nous faisait alors apparaître l'artiste comme un demiurge fétichiste, créateur d'une nouvelle œuvre essentiellement constituée de pièces de musée. On songe à *Sea Paintings*, l'installation de marines anonymes collectées par Hans-Peter Feldmann, accrochées « un peu de biais sur les murs, comme à la maison, pas comme on fait dans les musées »⁴⁶. En sapant le bon goût et les hiérarchies esthétiques, tout comme Nussbaum, Feldmann se plaît à démythifier l'histoire de l'art et le *connoisseurship*, le plus souvent de manière comique, comme dans sa clownesque série de portraits anciens affublés de nez rouges, une greffe qu'il avait d'ailleurs opérée sur la reine d'Angleterre d'un billet de dix pounds. Au contraire de Feldmann néanmoins, Nussbaum utilise des toiles de maîtres pour constituer son *manöggel* de nus, s'inscrivant dans l'histoire de l'art comme un manipulateur, un apprenti sorcier sous son écrasant monument à la gloire des artistes muséifiés.

« Soyez modernes, collectionneurs, musées. Si vous avez des peintures anciennes, ne désespérez pas. Gardez vos souvenirs mais détournez-les pour qu'ils correspondent à votre époque. » [Jorn⁴⁷]

1988

Enseveli sous 2 mètres 60 de rayures décoratives multicolores, une main sort d'un rectangle mauve comme pour faire la quête. « L'aumône pour Guido Nussbaum ! », semble réclamer sa toile *Automat*⁴⁸ (1988), portant elle-même le nom d'un distributeur de billets de banque. Déjà, les *Preisbilder* démontraient que le pouvoir suggestif d'un artiste s'accroissait à mesure que sa cote augmentait, résumant l'ensemble d'une carrière à une somme algébrique de nombres. Souvenons-nous encore de Nussbaum dans *Friends*, l'artiste flou en porte-à-faux entre son œuvre et son statut. Dans *Sturz des Ikarus* (1981), Nussbaum synthétisait ironiquement sa position sociale : debout devant *La Chute d'Icare*⁴⁹ de Bruegel, l'artiste tel un touriste absorbé par son plan de Bruxelles semble assez peu se soucier du contenu historique véhiculé par cette toile dont la composition est pourtant savamment articulée entre divers pôles clairement présentés : au premier plan l'agriculteur concentré sur son labeur terrestre avec le chasseur les yeux rivés au ciel, puis, au second



[fig. 10]

44 *Die violette Tafel*, même série, 1985, huile sur bois, 43 × 45 cm, Aargauer Kunsthau, Aarau.

45 *Nu-Akt*, 1980, photographie couleur, 74 × 90 cm, Aargauer Kunsthau, Aarau.

46 Texte du galeriste affiché en guise de cartel sur le stand de la galerie Massimo Minini lors de la FIAC de 2012.

47 Asger Jorn, « Peinture détournée », préface au catalogue *Modifications*, Paris, galerie Rive gauche, 1959, reproduit dans *Asger Jorn, un artiste libre*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage/ La Bibliothèque des Arts, 2012, p. 135.

48 *Automat*, 1988, huile sur toile, 260 × 100 cm, collection privée.

49 La toile est hypothétiquement attribuée à Bruegel, vers 1555, huile sur toile, 73,5 × 112 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.



[fig. 12]

plan, les marchands sur leur navire, et la forteresse, symbolisant la puissance militaire. Dans le coin droit, le pied d'Icare promis à la noyade pour avoir voulu s'approcher au plus près du soleil, s'agite au-dessus de l'eau dans l'indifférence générale, y compris celle de Nussbaum posté devant la vitrine. S'il a choisi de poser devant ce tableau, pourtant, c'est bien pour s'ajouter au diagramme. Qu'incarne aujourd'hui Icare sinon l'artiste maudit en quête de vérité dans une société de classes inflexible⁵⁰ ? Le choix même de Bruegel, un peintre satirique et moralisateur longtemps décrié pour sa vulgarité, n'est pas anodin pour Nussbaum qui s'affirme également comme un chroniqueur burlesque des aberrations de son temps.

« Ce nouvel art politique (pour autant qu'il soit possible) devra s'attacher à la vérité du postmodernisme, c'est-à-dire à son objet fondamental – l'espace monde du capital multinational – au moment même où il réussit une percée vers un nouveau mode, encore inimaginable, de représentation de ce dernier, qui nous permettra peut-être de recommencer à appréhender notre position de sujets individuels et collectifs et à regagner une capacité à agir et à lutter qui se trouve à présent neutralisée par notre confusion tant spatiale que sociale. » [Jameson⁵¹]

50 Précisons que cette lecture est volontairement marxiste et anachronique.

51 Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA, 2011, p. 104. Première édition américaine : Duke University Press, 1991.

52 *Mikrophon*, 1986, huile sur toile, 92 x 155 cm, collection privée.

53 *Palaver*, 1992, argile cuite, 42 x 56 x 13 cm, Aargauer Kunsthaus, Aarau.

54 Marshall McLuhan, cf. *La Galaxie Gutenberg*, 1962, et op. cit.

55 Argiles cuites, 43 x 68 cm chacune.

56 *Karl Marx*, 1994, argile cuite, 39,5 x 50,5 cm, collection privée.

Le sentiment de responsabilité de Guido Nussbaum n'est plus à démontrer et sans cesse pour lui se pose la question de la place du spectateur par rapport à ses images, de son intégration dans l'espace d'une œuvre éminemment théâtrale – en témoignaient déjà ses *Manöggel*, ses objets envoûtés, et ses toiles conçues comme des spectacles illusionnistes. Dans un esprit similaire à sa *Rednertribüne*, la toile *Mikrophon*⁵² (1986) [fig. 12] est emblématique à cet égard : sur une surface incarnat de 92 x 155 centimètres, un micro dressé toise de haut les spectateurs invités à devenir acteurs. Placé un peu trop haut pour la bouche, y parler ne donnerait de toutes façons absolument rien : autant s'adresser à un mur. Comme dans l'installation *Fernsehabend*, Nussbaum ne prétend pas tant rétablir une communication bilatérale en donnant la parole à ses spectateurs, que confronter ces derniers à la réalité médiatique des démocraties occidentales. Pas de hasard non plus si certaines pièces de sa série de terres cuites prendront la forme de petits écrans de télévision, rectangulaires avec des angles arrondis. L'une d'entre elles, *Palaver*⁵³ (1992) présente quatre personnes en plein conciliabule : Nussbaum, sa femme et leurs clones, réunis en un cercle d'initiés nous excluant d'office de la composition. Leurs palabres narcissiques et inaudibles matérialisées ainsi sur les tablettes d'argiles traverseront les âges, de la même manière que les tablettes romaines ont survécu à la découverte de l'imprimerie et l'invention de la télévision. De « la galaxie Gutenberg » au « tam-tam tribal »⁵⁴ électronique, l'évolution des techniques de communication a-t-elle véritablement favorisé une répartition plus équitable de la parole ? Quelle différence, pour les citoyens, entre le *Politbüro Gorbatschow* (1992) et le *Politbüro Breschnew*⁵⁵ (1992) ? Nussbaum aurait également pu puiser dans les programmes de la chaîne française du Sénat pour trouver à représenter des rangées d'hommes en cravates, mains levées en assemblée. On ne s'étonnera donc pas de compter parmi cette série, un écran de terre cuite à l'effigie de *Karl Marx*⁵⁶ (1994).

1997

Des tablettes en terre cuite au globe terrestre, Guido Nussbaum a peu à peu déplacé son intérêt des oligarques vers le « village global »⁵⁷ : « Après cela, je me suis concentré presque exclusivement sur la représentation du globe terrestre, dont on parle souvent, à tort, comme d'une image du monde. Car cette boule qui figure la terre est tout sauf une simple représentation, c'est plutôt un modèle, un instrument créé pour faciliter la navigation et la conquête impérialiste de la terre. »⁵⁸ Qui a suivi sa scolarité en Europe serait d'ailleurs tenté de penser que le vieux continent se trouve au carrefour du monde pour l'avoir toujours vu représenté au centre du planisphère. Alors même que la platitude de la Terre avait été remise en question depuis longtemps, c'est ce qu'admettaient inconsciemment les colons au XIX^e siècle, et qui leur permit d'établir une hiérarchie ethnocentriste des peuples au regard des valeurs occidentales. Dans *Eurosphäre auf Gartenerde*⁵⁹ (1997), démantelée, l'Europe dérive sur la planète bleue jetée au sol tel un vulgaire ballon. Pour réaliser cette photo, une sphère peinte a été déposée sur un plan de terre, produisant une mise en abyme discordante entre la représentation fictive de la planète et la réalité minérale et apolitique de sa surface. Au contraire, déposée sur un drap, comme dans *Grün-rosa Erde auf grauem Samt*⁶⁰ (1996), la planète semblera un bijou jalousement conservée dans son écrin de velours.

Avant de commencer ses portraits terrestres en 1991, Nussbaum utilise pour la première fois un globe en 1988, afin de réaliser la sculpture vidéo *Heim-Welt*⁶¹. Installé sur une colonne, un globe terrestre était filmé par cinq caméras. Cinq moniteurs empilés en demi-sphère au sol étaient chacun reliés à l'une de ces caméras, filmant chacune un continent. Lorsqu'un visiteur faisait tourner ce globe placé sous haute surveillance, les continents glissaient alors d'un écran à l'autre sur la demi-sphère de moniteurs. Si les caméscopes utilisés pour faire office de caméras renvoyaient inévitablement au tourisme de masse, cette mise en scène orwellienne transformait surtout la Terre en objet de convoitise, en propriété privée plus surveillée encore qu'une villa hollywoodienne, à tel point qu'on n'aurait guère été surpris d'entendre une alarme retentir au moment de toucher le globe. Depuis, Nussbaum n'a cessé de décliner les représentations de cet enjeu stratégique, de ses tablettes non figuratives en terre cuite à ses *tondi* peints.

2004

Deux ans de suite, au musée des Beaux-Arts de Bâle et dans un théâtre de la ville, Guido Nussbaum organise un tribunal de l'art duquel il s'ordonne juge. Après avoir réalisé une série de toiles représentant les sculptures érigées dans l'espace public, Nussbaum a convoqué les citoyens au procès contre ces œuvres, chacune attaquée et défendue par deux avocats. À l'issue du débat, l'œuvre était soit acquittée, soit reconnue coupable. À regret, Nussbaum devait alors aller affubler la véritable sculpture d'une médaille de la honte. Contrairement à certains procès menés au sein du groupe surréaliste, celui-ci n'avait pas pour but de discuter la pertinence d'un camarade, mais d'inviter les Bâlois à argumenter congrûment leur rejet – ou non – pour l'art contemporain, loin des habituelles discussions du café du commerce. Les participants volontaires pouvaient ainsi se voir désignés comme jurés : à ceux qui le souhaitaient, Nussbaum distribuait des cartes à

⁵⁷ Marshall McLuhan, op. cit.

⁵⁸ Entretien de Theodora Vischer avec Guido Nussbaum, trad. Patricia Nussbaum, op. cit.

⁵⁹ *Eurosphäre auf Gartenerde*, 1997, photographie couleur, 72 × 102 cm.

⁶⁰ *Grün-rosa Erde auf grauem Samt*, 1996, photographie couleur, 30 × 30 cm.

⁶¹ *Heim-Welt*, 1988, globe terrestre posé sur un pilier de béton, 5 caméscopes, 5 moniteurs, Museum für Gegenwartskunst & Kunstmuseum, Bâle.

jouer, puis, à l'issue de la discussion, tirait au sort les cinq cartes qui désigneraient les jurés. En amenant l'art sur le terrain solennel du drame judiciaire façon *Douze hommes en colère*⁶², Nussbaum espérait parallèlement porter les foules sur le terrain de l'art, duquel les masses ont été écartées par maints intermédiaires.

« *Je suis désolé, mais je ne veux pas être empereur, ce n'est pas mon affaire. Je ne veux diriger ni conquérir personne. Je voudrais aider tout le monde dans la mesure du possible...* » [Chaplin⁶³]

Si Nussbaum posait le doigt levé sous sa nuée de *tondi* comme il l'a fait pour *Nu-Akt* sous son *manöggel* de nus féminins, on pourrait aisément le confondre avec le dictateur de Charlie Chaplin. Commandée par la commune de Steinbach suite à l'alarme d'un vigneron quant à la quantité de cadavres contenue dans son terrain⁶⁴, *Cote 425*⁶⁵ (2013) assoit pourtant sans détour les convictions pacifistes de l'artiste. En 2004, Nussbaum est donc allé creuser cette terre, y dégageant une tranchée de six mètres dans laquelle il fit couler le béton, après avoir disposé, sur l'un des côtés de ce trou, une planche gravée en relief d'une inscription bilingue. Environ cinq mois plus tard, le monument fut sorti de sa tombe et érigé à la verticale, sali de la terre rouge sang qui s'était incrustée sur le béton. Une fois la tranchée rebouchée, on installa un banc à côté de la stèle. Sept ans après, en 2011, pour tourner la vidéo qui accompagne la toile qu'il a tirée de cette action, Nussbaum invite Robert Cahen à y fumer une cigarette réparatrice, alors qu'un peu moins d'un siècle avant, durant la « Grande Guerre », tout geste fraternel entre Poilus et Prussiens se voyait sévèrement réprimé.

62 *Twelve Angry Men*, Sidney Lumet, 1957.

63 Début du discours du barbier juif travesti en Adenoid Hynkel dans le film *Le Dictateur*, Charles Chaplin, 1940.

64 Un ancien champ de bataille.

65 *Cote 425*, 2012, huile sur toile de 140 × 90 cm surmontant une prédelle de 3 écrans vidéo.

66 Guido Nussbaum lors de notre entretien du 2 décembre 2013 à son atelier.

67 *Erdsack*, huile sur bois, 90 × 60 cm.

« *En France, je n'ai jamais exposé. Je n'ai jamais spécialement voulu. Quand Robert m'a demandé de participer à une exposition j'ai accepté, à condition que cela ne devienne pas une exposition promotionnelle, mais plutôt une exposition expérimentale.* » [Nussbaum⁶⁶]

2014

Avec pour seul bagage, son *Erdsack*⁶⁷ – « sac-monde » – en bois peint recto/verso, Nussbaum envisage de se rendre à pied à l'exposition *Prendre le temps*, depuis son atelier, à Hégenheim, jusqu'à la Fondation Fernet-Branca de Saint-Louis. Il compte sur son ami Robert Cahen pour documenter cette action en vidéo...



[fig. 8]



[fig. 9]



[fig. 11]

Germain ROESZ



Vibration (recto), 2004-09, 236 x 186 cm

1970

« *Il y avait tache de sang.
Il y avait tache de sang.
Faut-il attendre que mes yeux saignent ?* »¹

Roesz découpe ses toiles en lambeaux. La peau soyeuse de sa **Dame insupportable**² (1971), est mise à mal par les coups répétitifs au blanc de zinc qui charpentent le tableau, un bâti quasi monochrome morcelé de cloisons. Germain Roesz, 21 ans, a atterri depuis trois ans sur le territoire de la peinture. Il en cartographie les fondements, qu'il s'approprie activement. **Frontières**³ (1972) [fig. 1] nous présente le plan de sa nouvelle demeure écarlate, ménagée dans sa base de blanc de zinc industriel, qu'il s'achète alors en grande quantité. Les murs bleus scandent les masses rouges. Un raz-de-marée de touches multicolores assiege la rive du territoire.

« *La digue provisoire coule par-dessus l'œil ébloui.* » [Roesz⁴]

1973

Qu'ils soient abstraits ou figuratifs, les premiers travaux de Roesz s'apparentent alors aux compositions morcelées de Nicolas de Staël. Le portrait aux tons fauves de sa **Grand-mère**⁵ (1972) [fig. 2], s'impose comme l'un de ses premiers essais de construction/déconstruction de l'espace. La fragmentation colorée de la silhouette anime son statisme sans que la composition atteigne pourtant les qualités rythmiques de **Visage dysharmonie**⁶ (1973), où le cadre sera peint pour atomiser jusqu'au corset spatial de l'œuvre. De la même manière que Bram van Velde, qui dès la fin des années 1930 compartimentait l'espace en jouant du contrepoint, Roesz orchestre une polychromie symphonique de part et d'autre de ses courbes tracées sur la surface de la toile. Le visage désaccordé trouve ainsi son harmonie dans l'écho des touches qui se répondent.

1979

« *I am interested in the skin of the world, the sound of the world.* »
[Motherwell⁷]

Peinte sur un drap, **Comme une peau**⁸ (1979) [fig. 3] marque le début d'une nouvelle série de toiles brossées en cascades, les **Blanches**. Sous les reliefs sereins de cette pluie, l'onde de choc de chaque coup porté au tissu s'en fait encore sentir jusque dans les tréfonds d'une peinture écorchée vive où les couches d'épiderme s'accumulent. Miroir polychrome du spectateur, au plus distrait, **Comme une peau** ne livrera que ses reflets les plus superficiels. Le regardeur patient devra quant à lui en sonder attentivement la surface pour retrouver les premières couches, effacées par l'écume. L'idée d'une série de peintures dont chaque strate devra rester visible – un challenge impossible – était déjà en germe dans **Blanche coulure**⁹ de 1977, toutefois marquée par un gestualisme abstrait,



[fig. 1]

- 1 Texte tiré d'une toile de Germain Roesz : *Il y avait tache de sang...*, 1970, acrylique sur bois, 201 × 105 cm.
- 2 *Dame insupportable*, 1971, huile sur toile, 120 × 70 cm.
- 3 *Frontières*, 1972, huile sur toile, 96 × 96,5 cm, collection particulière
- 4 Prononcé à la fin du film consacré à Germain Roesz par Shahla Taheri en 2012.
- 5 *Ma grand-mère*, 1972, huile sur carton, 102 × 89 cm.
- 6 *Visage dysharmonie*, 1973, huile sur toile, cadre peint, 171 × 120 cm.
- 7 « Je suis intéressé par la peau du monde, le son du monde. » Citation de Robert Motherwell rapportée par Dore Ashton, et dont Octavio Paz s'inspirera pour titrer un poème sur l'art du peintre abstrait : *"The Skin of the World, the Sound of the World"*, Robert Motherwell. Ashton avait présenté le poète à Motherwell au début des années 1970.
- 8 *Comme une peau*, 1979, vinyl sur drap avec trou, 198 × 103 cm.
- 9 *Blanche coulure*, 1977, vinyl sur toile, 247 × 90 cm.



[fig. 2]



[fig. 3]

10 *Écritures*, 1970-73, vinylique sur toile libre, 172 x 114 cm, collection privée.

11 Terry Riley, 1964.

12 Bazaine cité dans *Jean Bazaine, hommage*, Paris, Louis Carré & Cie, 2004, p. 53.

13 Aurélie Nemours in « Entretien avec Philippe Piguet », *La Croix*, 11 août 1996, citée par Alfred Pacquement dans la préface du catalogue *Aurélie Nemours, Rythme, Nombre, Couleur*, Paris, CGP, 2004, p. 7.

14 Avec Tony Langen, Christian Haag, Jean-Marie Krauth, Philippe Charvolin, Dominique Régnier, Claude Gagean, Carole Couillandre, Georges Rixens.

dont témoignent les coulures au bas de la toile et un geste brutalement interrompu en fin de parcours – on pense aux coulures polychromes façon vitrail sur fond blanc de Sam Francis. Depuis, les toiles blanches de Roesz ont été soumises à un protocole bien précis : répétition successive du même coup de brosse sur la surface entière de la toile avec plusieurs couleurs diluées jusqu'au voile ultime de blanc de zinc. Un équilibre subtil se joue alors entre l'opacité et la transparence dans cette série de toiles transpercées de part en part par la lumière des blancs et ciels presque traités en lavis, éclairant paradoxalement les autres couleurs qu'ils camouflent. Chaque trace laissée par le pinceau scande l'espace telle une virgule chromatique. À ce terme trop restreint de « virgule », l'artiste lui préfère d'ailleurs celui d'« inflexion », plus fertile, qui renvoie aussi bien à la grammaire qu'au son, mais aussi aux sciences optiques. Grammaire : l'écriture, d'abord lisible, que Roesz a déclinée très tôt dans *Il y avait tache de sang...*, jusqu'à n'en plus conserver que le geste dans *Écritures*¹⁰ (1970-73) [fig. 4], a semble-t-il mué. Les mots exécutés de plus en plus vite ont laissé leur cadavre sur ses toiles, résumant la structure de la phrase à une suite de mouvements. Musique : alors que de Staël écoutait les compositeurs viennois, comme Schönberg, Roesz écoute plutôt les minimalistes américains, notamment Terry Riley et Philip Glass. Les notes répétitives et cristallines d'*In C*¹¹ auraient-elles déposé sur chaque toile de la série *Blanche* leurs modulations translucides ? Optique : car « inflexion » désigne également la déviation d'un rayon lumineux. On songe aux écritures blanches de Mark Tobey voire même aux calligraphies de Brion Gysin, qui à la fin des années 1950, empreint de mystique soufi, avait développé à Tanger une pratique picturale fondée sur son étude de l'arabe et du japonais, et qui tendait à allier la répétition matricielle du signe à une recherche accrue de la lumière. Frappé par la luminosité du paysage hollandais – « ciel, terre et eau répercutés à l'infini »¹² –, Jean Bazaine nourrira la même obsession dans ses œuvres à partir de 1956, ses huiles maritimes scandées du même mouvement itératif que les *Blanches* de Roesz, mais surtout ses aquarelles regrattées et relavées où le blanc jaillit parmi la couleur pour mieux l'éclairer.

« Ce qui est avant la forme, c'est le rythme dont le nombre est le secret. » [Nemours¹³]

Le rythme, déjà sensible et capital dans la construction de *Visage dysharmonie*, s'est épanoui dans un espace pictural que Germain Roesz refusera désormais de composer, s'éloignant ainsi des affinités qu'il avait à ses débuts avec Nicolas de Staël dont l'œuvre toute entière s'était attachée à fusionner compositions spatiale et musicale. « Je cherche un espace mais je ne le compose pas », affirme au contraire Roesz pour qui la pensée doit travailler avec le corps, dans l'instant. Le dénudement de l'écriture réduite à sa simple chair se proposait déjà d'abolir le différé entre la pensée de l'écrit et sa retranscription picturale en plaçant plutôt l'immédiateté au centre d'une peinture résolument expérimentale.

Parallèlement, l'attention du peintre gravite aussi autour du groupe japonais Gutai, créé au début des années 1950, et dont les manifestations alliaient la performance et l'investigation de la matière picturale. En 1979, Roesz co-fonde¹⁴ donc le groupe ATTITUDE, et exécute par ce biais plusieurs actions dans la rue. Avec Georges Rixens, ils baladeront dans les rues de Strasbourg une toile fraîchement peinte vouée à perdre ses couleurs sur le macadam, recouvrant la ville d'un *dripping* itinérant. Un autre jeu

comparable consistera à attacher tout ce que l'on rencontre de l'atelier à la galerie ATTITUDE – fondée en même temps que le groupe – avec une corde peinte. L'atelier sort de ses murs. La peinture gagne du terrain.

1981

Roesz fait désormais courir ses inflexions sur des aires géométriques. Les triangles et les trapèzes enclavés dessinent, derrière les coups de brosse, des espaces en trompe-l'œil. Les perspectives rudimentaires questionnent la place du corps du spectateur devant des compositions spatiales parfois imposantes, semblables à des juxtapositions d'écrans de projection. C'est notamment le cas dans *Suite smiling, trapèze*¹⁵ (1983) [fig. 5], où l'écran trapézoïdal du premier plan laisse voir en transparence un deuxième replié derrière lui, qui dirige notre œil plus loin encore dans l'espace d'une toile peinte suivant le même protocole que les *Blanches*. Le voile au blanc de zinc n'est toutefois plus l'enjeu final des *Géométrales* où les figures géométriques viennent aider le peintre à complexifier le rythme minimal qu'il s'était imposé jusqu'à présent. Les formes délimitent ainsi des zones tonales : une touche bleue plus foncée sur les pourtours droits du trapèze répond à un contrepoint jaune plus vivace dans le côté gauche du trapèze. L'espace, qui malgré la superposition des couches, apparaissait bidimensionnel dans les *Blanches*, s'ouvre au milieu de la toile dans l'entrebâillement des trapèzes comme pour écarter les rideaux de pluie polychrome. L'espace du tableau devient presque scénique, à l'image du rapport que le peintre entretient avec l'atelier, « cet espace que l'artiste pense lui-même comme étant un théâtre, mais aussi une arène »¹⁶, le laboratoire de toutes les investigations. Mis en abyme à l'intérieur de ses propres limites, le cadre de la toile explose et se multiplie dans la profondeur de champ.

Feed-back : « *Alimentation en retour. Contre-réaction, renvoi ou réflexion d'un signal électrique ou d'une émission d'ondes radioélectriques. [...] Ce phénomène est parfois utilisé en trucage vidéo pour produire des effets particuliers de fuite en perspective.* »¹⁷ ; « [...] *action exercée sur les causes d'un phénomène par le phénomène lui-même. SYN. : réaction, rétroaction.* »¹⁸

En dialogue permanent avec ce qu'il peint au moment où il le peint, « le peintre est absorbé par (et dans) ce qu'il fait et dans (et par) ce qu'il voit (en train de se faire, et qu'il fait, et qui le fait). Il trace et projette, mais aussi voit et vit cette trace et cette projection. Il fait le monde, et le monde qu'il fait l'interroge comme s'il ne l'avait jamais vu, ou pas encore vu. »¹⁹ Roesz transforme ce qu'il peint qui le transforme en transformant ce qu'il peint. La constance tient un rôle prépondérant dans ce travail de longue haleine dont l'artiste revendique la dimension poétique²⁰, un terme dérivé du verbe grec ποιέω (« poïéo ») : créer, mais aussi faire, agir. La création est en effet l'affaire de chaque instant dans la vie de Germain Roesz qui décuple les supports, comme autant de lieux d'expression, ou « surfaces d'inscriptions », pour reprendre ses mots : dessins, écrits, livres-objets, peintures, sculptures... Intégrée à ce processus interactif, la mémoire prend alors une place capitale jusque dans le protocole chromatique développé depuis les *Blanches*. Dans ses premières peintures, par souci d'économie, Roesz ajoutait



[fig. 4]



[fig. 5]

15 *Suite smiling, trapèze*, 1983, acrylique et huile sur toile, 208 × 295,5 cm.

16 Michelle Debat in *Germain Roesz, peintures, 1970-2011*, Paris, L'Harmattan/Cour Carrée, 2012, p. 11.

17 Fabien Marguillard, *Dictionnaire des techniques audiovisuelles et multimédias*, Paris, Dunod, 2006, p. 123.

18 *Le Petit Larousse illustré*, 1995.

19 Germain Roesz dans *Germain Roesz, peintures, 1970-2011*, op. cit., p. 35.

20 Le terme désigne l'étude des conditions de la création artistique.



[fig. 6]

des couleurs à l'huile dans son blanc de zinc. Cette habitude de ne jamais utiliser la couleur pure l'a conduit à réutiliser ses pots de peinture sans les rincer, de sorte qu'une nouvelle couleur soit toujours affectée par la précédente : « Pas de couleur qui serait un commencement absolu »²¹. Roesz frappe sa couleur sur plusieurs toiles en même temps, avant d'attaquer la couche suivante. Si du blanc, il souhaite aller au noir, il devra alors en passer par toute une gamme de gris. Achevée, la toile portera en elle la mesure du temps de sa conception, sédimenté sous chaque coup de brosse, chaque inflexion. Fonction perceptive et fonction mnésique fusionnent finalement dans l'association du rythme et de la couleur. Au contraire de Robert Cahen, Germain Roesz a quelquefois pratiqué le Super 8 mais jamais la vidéo analogique, ce *medium* où la couleur provenait d'un impact lumineux, d'un signal évanescant déchargé par le tube cathodique sur les luminophores au revers de l'écran – d'une pluie de gouttes lumineuses métamorphosées en couleur par capillarité électronique. Formé par l'œuvre de Détélef Kieffer au sein des percussions de Strasbourg, Roesz n'a certes pas suivi l'enseignement de Schaeffer, mais l'écoute des compositeurs minimalistes lui a donné une conscience spatio-temporelle accrue de la couleur, ses touches itératives appuyées sur plusieurs toiles à la fois mimant la densité des nappes sonores manipulées par un Riley – dont la musique répétitive était composée de sons qu'il enregistrerait jusque dans la rue.

Densité et capillarité convergent justement dans la pratique du pliage, débutée dès les années 1970, et qui incarne parfaitement l'aspiration de Roesz à une toile sédimentaire devenue réceptacle mnémorique. Avec son axe tracé au milieu droit de la composition et divisant ses deux trapèzes concourants, même si elle n'est pas le fruit de cette technique, **Rouge verte**²² (1981-83) en porte les stigmates évidents, de même que **La Paix**²³ (1984-85), un « *Wandelaltar* »²⁴ de plus de quatre mètres de long dont le regardeur peut ouvrir et fermer les volets à loisir, lui révélant alors de nouvelles combinaisons chromatiques, des facettes inconnues de l'œuvre. Consacré par Simon Hantaï, et, dans une toute autre voie, par Michel Parmentier (du groupe BMPT) qui exécutait ainsi ses bandes horizontales, le pliage de la toile libérée du châssis a servi de terrain d'études à plusieurs sympathisants au mouvement français Supports/Surfaces, officiellement constitué en 1970, comme André-Pierre Arnal ou Patrick Saytour. Néanmoins, à cette époque, Roesz ne se préoccupe pas encore de leur théorisation sur la matérialité de l'œuvre qu'il intégrera plus tard grâce à sa découverte de Daniel Dezeuze et de Jean-Pierre Pincemin.

« Supports/Surfaces n'a pas été insensible à ce néoformalisme géométrisant ni à l'option de série. Mais il refusa l'industrialisation des formes, avançant la présence du corps comme essentielle et sans délégation possible. » [Dezeuze²⁵]

Avant de se lancer dans l'examen du support, Pincemin explique lui-même avoir débuté dans la suite du minimalisme : en 1967, les empreintes qu'il imprime sur toiles libres avec des objets trouvés puisent leur origine dans l'idée de matrice et de la répétition mathématique, de la même manière que le geste répété par Roesz sur ses toiles depuis les **Blanches**. À la différence cependant que Pincemin avait arrêté d'utiliser le pinceau dans le but d'une élimination du sujet-peintre, une motivation qui n'a jamais concerné Roesz pour qui « chaque artiste vient avec son corps »²⁶. Son gigantesque retable, **La Paix**,

21 Alexandra Pignol, « L'Ombre avec son ombre » in Germain Roesz, *Stries Sites*, catalogue réalisé à l'occasion des expositions à L'Arsenal de Metz et au Centre d'Art de Trois Rivières au Canada, 2006.

22 *Rouge verte*, 1981-83, huile sur toile, 148 × 197 cm.

23 *La Paix*, 1984-85, acrylique et huile sur toile et bois, 250 × 484 cm.

24 Retable « à transformations ».

25 Daniel Dezeuze au sujet de l'Art Minimal, *Dictionnaire de Supports/Surfaces (1967-1972)*, Saint-Étienne, Ceysson, 2011.

26 Germain Roesz citant Paul Valéry lors de notre premier entretien le 3 septembre 2013.

comble en effet parfaitement cet axiome en appelant également la participation physique du spectateur. Ce désir de confrontation avec la toile peinte envisagée comme un champ plutôt qu'une composition, comme un espace à expérimenter pour le regardeur, découle évidemment de son admiration pour Barnett Newman qui avait rendu primordiale la déambulation devant ses œuvres. À l'heure des **Géométrales**, l'empoignade du flâneur chez Germain Roesz se joue plutôt dans le bâti, la découpe du châssis et l'ébauche d'une topographie tracée entre les nappes colorées. Encore une fois semblable à un retable, **Smiling Haste in the Melancholia**²⁷ (1982-83) [fig. 6] combine justement les deux. Sur deux rectangles imbriqués, horizontal et vertical, une architecture à l'austérité romane découpe l'espace, fenêtres et arcades opérant des zooms²⁸ et délimitant de nouveaux plans dans le déferlement coloré. Roesz adore Piero della Francesca, redoutable géomètre et auteur de *La Flagellation du Christ*²⁹, une passion qu'il partage avec Robert Motherwell. Dans sa série *Open* engagée en 1967, le peintre américain accordait aussi une importance cruciale aux axes dans ses étendues colorées ocres et ultramarines. Ainsi, lorsque Michelle Debat note la récurrence du triangle dans les toiles de Roesz³⁰ – qu'il commence à décliner dans les années 1980 avec ses **Géométrales** – on songe aux triangles de la série *Summertime in Italy* démarrée en 1960 suite au voyage de Motherwell en Italie. Très vite, afin d'étudier les interactions entre les structures intérieure et extérieure du tableau, la recherche architecturale menée dans les toiles de Roesz se répercute sur la découpe des châssis. Dès 1983, dans **Chinatown**³¹ [fig. 7], l'écran trapézoïdal qui s'éloigne en partant du côté droit semble faire écho à la forme du châssis, comme s'il s'agissait d'un pan même de la toile replié derrière elle, d'une manière comparable aux deux écrans entrebâillés dans **Suite smiling, trapèze**. Un axe divise le tableau en deux, mais la composition en quatre, puisqu'il traverse le trapèze intérieur. Les harmonies rose/blanc et jaune/vermillon se répartissent en contrepoint dans les zones ainsi délimitées, de sorte que la moitié droite du tableau paraisse le négatif de la moitié gauche.



[fig. 7]

1983

ATTITUDE s'éteint. Un nouveau groupe émerge : le FAISAN, qui poursuit sa route dans la direction activiste du précédent, animé par une ardeur critique encore une fois sous-tendue par le nom de l'association, où, hissé hors de l'atelier, le terme ποιέω (« poiéô ») trouve sa connotation la plus politique.

« Il y a chez chacun, à sa façon, la volonté de sortir du splendide isolement de « l'artiste adulé ou maudit », du plasticien toujours seul, selon l'image qu'en consacre à satiété « la société du spectacle » [...] Il n'est pas sans intérêt de rappeler que le début des années 80, loin d'être une période de renouveau de la création, est le moment de l'hystérie autour de la « figuration libre », du naufrage de la pensée indépendante et créatrice. Nous entendons par là, non pas ce que firent certains artistes dont demeurent aujourd'hui les œuvres (tels Blais, Combas, etc.), mais l'ambiance que créaient « les petits marquis » de la culture, apôtres de la pensée unique, du consensus

27 *Smiling Haste in the Melancholia*, 1982-83, acrylique et huile sur toile, 212 × 337,5 cm.

28 La découverte du film *Le Mystère Picasso* (Henri-Georges Clouzot, 1956) a laissé un impact sur le travail de Germain Roesz.

29 Vers 1455, huile et tempera sur bois, 59 × 82 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

30 In Germain Roesz, *peintures, 1970-2011*, op. cit., p. 17.

31 *Chinatown*, 1983, acrylique et huile sur toile, 223 × 232 cm - 156 × 218 cm, collection privée.

mou autour de « la fête des arts » ou « les épiciers en gros » du marché libéral déréglementé, sans parler des « jeunes critiques cherchant jeunes peintres pour réussir ». L'heure était à cette stupide incantation qui prônait la mort de l'histoire : une sorte de degré zéro de la pensée artistique sinon de la pensée tout court. . . Les artistes de Faisant se réunissent loin des clameurs pour parler, construire, vivre, travailler car pour eux, seuls le travail et le faire sont fondateurs. » [L. Angeletti³²]

Leur attitude, c'est la distance vis-à-vis du marché de l'art, l'écart par rapport à l'idolâtrie et toutes les fadaïses qui favorisent le mercantilisme en dépit de l'expérimentation artistique. L'exaspération est d'ailleurs partagée par les nombreux collectifs alternatifs qui éclosent au même moment, tels l'Ollave à Lyon ou Calibre 33 à Nice. Afin d'inaugurer leurs activités le FAISAN organise une première manifestation en juin 1983, « Je déménage, ils exposent, musique en tête ». Au milieu d'un accrochage improvisé dans un appartement vide, René Bastian joue à cette occasion une pièce électronique, caché sous une œuvre de Germain Roesz d'où il pouvait sortir la tête. Le compositeur restera tapi sous la toile. Cette mise en scène du tableau apparaît comme le paroxysme de la modification des châssis opérée depuis 1981 par le peintre. Un réflexe quasi pavlovien exigerait qu'on brandisse immédiatement – et à juste titre – les *Shaped Canvases* de Frank Stella, et pourtant, c'est bien la peinture performative et habitable de Robert Rauschenberg qui nous taraude ici. *Minutiae*³³ (1954), sa première *combine painting*, sert en effet de décor mobile pour la chorégraphie éponyme de Merce Cunningham, montée sur une musique de John Cage le 8 décembre 1954 à la Brooklyn Academy of Music. Si les recherches plastiques de Germain Roesz visent avant tout l'analyse de la grammaire picturale, l'utopie Fluxus de réunir l'art à la vie a néanmoins laissé son empreinte, notamment par l'intermédiaire de John Cage.

« Et si la peinture coexistait à vos luttes, à vos inquiétudes, à vos repas. » [Roesz³⁴]

1987

Avec son châssis graphique, *Silence*³⁵ (1987) semble un origami aplati. Les noirs et blancs s'y imposent en masse, conférant une tonalité dramatique à la toile marouflée sur bois. Dans le cadre d'une enquête sur la luminosité, les années 1980 voient le noir envahir l'espace de nombre d'œuvres de Roesz. Plusieurs tableaux réalisés questionnent alors la possibilité du rouge ou du noir comme sources lumineuses, un défi que Pierre Soulages avait magistralement relevé avec la couleur noire. *La Chute*³⁶ (1987) [fig. 8] témoigne pareillement de cette prospection sur le clair-obscur³⁷ combinée avec le rythme induit par la touche répétitive, mais également la médiane qui divise le châssis, un triangle qui déborde sur ses prérogatives géométriques en tendant vers la forme trapézoïdale. De part et d'autre de l'axe : deux zones contrastées dont, encore une fois, l'une paraît le négatif de l'autre.

32 Lucien Angeletti, « Au commencement était le groupe » in *Faisant, groupe d'artistes, 1983-2036*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 6-7. FAISAN prendra un T en 1992. Pour conjurer ce mythe de l'artiste isolé, cf. la thèse de Germain Roesz, *Contre l'héroïque et solitaire image de l'artiste : duos, groupes, collectifs*, sous la direction de Claude Gagean, Université de Strasbourg 2, 1999.

33 Robert Rauschenberg, *Minutiae*, huile, papier, tissu, coupure de journal, bois, métal, et plastique avec miroir monté sur fil de fer tressé, sur structure en bois, 214,63 × 205,74 × 77,47 cm, collection privée, Suisse.

34 Extrait de *Notes et chants dans l'atelier*, in Germain Roesz, *Points itinéraires*, Colmar, Galerie Jade, 1988, p. 34.

35 *Silence*, 1987, diptyque, acrylique sur toile marouflée sur bois, 248 × 116 cm - 245 × 206 cm.

36 *La Chute*, 1987, acrylique sur toile marouflée sur bois, 220 × 196 cm - 107 × 68 cm.

37 « Clair-sombre », dirait Roesz.

Cette propension à la dramatisation lumineuse vire au tragique lorsque Roesz figure à partir de 1986 des crânes sur ses compositions, associant le thème de l'anamnèse, contenu dans son protocole de couleurs, à l'esthétique du *Memento mori*. Tracée au noir sur un fond lumineux similaire aux *Blanches*, la tête de mort expressionniste de *Crâne équilibre*³⁸ (1987-88) reçoit dans l'œil gauche la projection d'un trapèze tracé depuis la fraction sombre de la toile carrée, d'1m86 de côté. Le crâne à taille humaine dévore de ses orbites le regardeur épouvanté. Sur des formats correspondant souvent aux dimensions de son propre – et grand – corps, Germain Roesz a réalisé une série entière de vanités d'après l'étude de la très sobre *Vanité* (ou *Allégorie de la vie humaine*)³⁹ du janséniste Philippe de Champaigne, en s'inspirant de l'équilibre synthétique et classique de son modèle du XVII^e siècle. De cette rencontre, Roesz conservera le motif du sablier, écho à la sédimentation des strates colorées et surtout à sa pratique du pliage : chaque image retournée a son envers, chaque pli effectué engendre sa déperdition de matière picturale.



[fig. 8]

1990

Dans la maison qu'il vient de louer, Roesz observe le carreau brisé de l'une de ses fenêtres. Du dessin de la fêlure, il tirera alors un signe qui inspirera toute une série : les *Fluviales*.

« De toutes façons, je me méfie des décisions globales, du type schoenbergien : il suffit d'avoir une œuvre dans sa tête, et il ne reste qu'à l'écrire ! En fait, le compositeur établit des plans puis il aborde le matériau, puis il retouche ses plans, revient au matériau, et tout son travail suppose une série d'allers et retours. C'est comme le cours d'un fleuve : le fleuve se développe selon les failles du terrain et dessine de grands méandres pour contourner un obstacle. La création est, elle aussi, un processus organique. Comme en géologie, certains matériaux sont très résistants et l'on ne voit pas d'emblée comment les utiliser ; puis une solution s'impose, qui n'est généralement pas celle que l'on avait initialement envisagée. La création, c'est la confrontation entre une décision et un accident. On songe à Léonard de Vinci, qui observait des traces d'humidité sur ses murs pour trouver des formes ; chaque créateur a son propre mur, dont les traces indiquent des formes auxquelles il n'aurait pas songé. Pour ma part, plus je compose, plus je tiens compte de l'accident et du quotidien. » [Boulez⁴⁰]

Le temps ne s'écoule plus dans la profondeur de la toile, comme dans les *Blanches*, mais le long de ces fleuves, à l'horizontale, parfois sur des grands formats panoramiques, suivant le rythme de la marche du spectateur. Marqueurs métriques et repères architecturaux, des poutres jaunes et rouges se disloquent dans le tumulte bleu du diptyque *En garde*⁴¹ (1990-93), constitué de deux gigantesques trapèzes accolés l'un à l'autre. Comme dans certaines *Géométrales*, les panneaux semblent entrouverts, non plus dans la perspective de la toile mais dans l'espace d'exposition. Un effet de perspective trompeur, provoqué

38 *Crâne équilibre*, 1987-88, acrylique et huile sur toile, 186 × 186 cm, collection Mathieu Barth.

39 Philippe de Champaigne, *Vanité* ou *Allégorie de la vie humaine*, première moitié du XVII^e, huile sur bois, 28 × 37 cm, Musée de Tessé, Le Mans.

40 Réponse de Pierre Boulez à un texte de Jean-François Lyotard sur « La Réflexion créatrice », entretien mené par Claude Samuel in *Eclats/Boulez*, Paris, CGP, 1986, p. 19.

41 *En garde*, 1990-93, acrylique et huile sur toile, 182 × 181 cm - 253 × 254 cm, 253 × 253 cm - 211 × 210 cm.



[fig. 9]



[fig. 10]



[fig. 11]

42 *Window' river*, 1993, diptyque, acrylique sur bois, 219,5 x 87 cm - 219,5 x 44,5 cm.

43 Comme Pincemin, Noël Dolla avait d'ailleurs été invité à exposer en septembre 1986 avec les membres du FAISAN dans le cadre de « Le Faisan invite, le Faisan vous invite ».

44 Germain Roesz, *L'éclat rouge, un peu de Colmar*, Colmar, J. Do Bentzinger, 2009, p. 50-51.

45 *Ouananiche*, 1994, acrylique sur toile, recto/verso, 196 x 296 cm.

par le côté bas du trapèze gauche qui s'enfuit vers le haut. La peinture de Roesz prend une dimension scénique, voire même cinématographique. Il faut s'installer dans son alcôve, flâner le long du cours d'eau, devant les torrents de peinture diluée, s'arrêter, et pourquoi pas, regarder au carreau, comme dans *Window' river*⁴² (1993), où le fleuve tracé en noir sur le volet gauche complète un panneau droit ajouré de trois rectangles analogue au battant d'une fenêtre. Pourtant, renversé, le châssis pourrait presque passer pour un retable. Pour les pessimistes, ses trois prédelles évidées ouvrent désormais l'horizon des fidèles sur le néant, pour les profanes optimistes, au contraire, sur ce qui déborde de vie autour de la toile. On songe de nouveau à Rauschenberg. Et à Noël Dolla⁴³. Comme le Niçois, Roesz peint sur torchons – entre autres boîtes de fromage, nappes d'Ispahan et dessus de chaise. Sur ce support éminemment domestique récupéré dans ses tiroirs en 1995, le peintre décline l'idéogramme du fleuve qu'il aperçut par la fenêtre de son bureau. Ce qui lui plaît dans ses torchons à carreaux, c'est la parenté de leur matrice avec les fenêtres, mais aussi probablement, leur affinité subliminale avec les rythmes géométriques d'Ellsworth Kelly ou d'Aurélie Nemours. Dans les années 1990, en effet, Germain Roesz structure le plus souvent le fond de ses toiles en damiers colorés, une manière de contrebalancer le tracé sinueux de son fleuve sans perdre le rythme inhérent à ses plus anciens coups de brosse, entre les nappes desquels le cours d'eau calligraphié risquerait désormais de se perdre. Cette passion pour l'élément aquatique n'est pas une nouveauté dans le travail de l'artiste qui confesse : « J'ai souvent observé l'eau et j'ai souvent réfléchi à la manière de la rendre, de la représenter. Certaines piscines de David Hockney, voire certains tableaux humides de Gilles Aillaud ont pu donner un début de réponse. Plus récemment la pluie colorée et luisante des peintures de Peter Doig m'a touché de la même manière. »⁴⁴ La pluie colorée des *Blanches* était luisante elle aussi, mais depuis, les nappes de gouttes diluées ont cédé à l'ébauche sur des surfaces topographiques. La terre entière semble avoir été mise au carreau dans *Ouananiche*⁴⁵ [fig. 9], monumental recto/verso réalisé pour une lecture en 1994. Sur son recto, le fleuve apparaît à droite en noir, en plein, à côté de son jumeau de gauche, contourné, en creux. Le négatif et son positif, encore. Les deux formes en écho s'ouvrent telles deux arches sur les paysages en lavis d'acrylique, des carrés d'herbe, fragments de soleil couchant, lambeaux de ciel et échantillons de mer indigo. Semblable à un rouleau de photogrammes, le découpage fait songer aux pellicules peintes des films du cinéaste expérimental Stan Brakhage, d'autant que, bien que le support ne soit pas transparent, le tableau a son verso. Au revers, éclair de lumière, un seul fleuve blanc zèbre l'échiquier, longe une cascade de vermillon, enfin, se jette dans une pièce d'océan turquoise. Explosion de couleurs fossiles entre les dalles du panorama.

1995

Germain Roesz et Jean-François Robic fondent L'épongistes, un duo artistique visant à connecter poésie et arts plastiques par le biais de la performance. Professeurs en art forts de leurs références historiques, tous deux commencent à (ne pas) chercher dans l'espace public des sculptures – « trouvées » – qu'ils épinglent en photo à leur tableau de chasse. Plutôt que de chasse, on devrait d'ailleurs parler de balades. Leurs prises de clichés s'opposent aux standards photographiques du fait de leur règle d'or : cadrage

rapide, netteté visée mais flou accepté. Disons que le style est documentaire, rétif à la mise en scène. La photo doit être prise à la volée. Roesz et Robic font rapine dans les marges du territoire culturel : « Avec le travail de L'épongistes s'opère un passage du déplacement de l'œuvre (Duchamp) dans le champ de l'art, puis du tout le monde est artiste (Ben) vers tout est œuvre (tous ne sont pas artistes). »⁴⁶ Et quel mal y a-t-il à ne pas être artiste ? Sculptures trouvées, statu-e/ts tombé(e)s.

1997

« Plus de lumière ! » furent les dernières paroles de Goethe avant de rendre l'âme. Cent soixante cinq ans après la mort de l'écrivain, Roesz inscrit ces mots sur une toile, **Mehr Licht**⁴⁷ (1997) [fig. 10]. Les photons pullulent alors dans les œuvres du peintre, laissant des empreintes circulaires sur des toiles libres pliées en plusieurs portions. De part et d'autre de **Mehr Licht**, les cercles roses, gris, outremer et violets apparaissent nets à droite alors que, flous à gauche, leur reflet s'estompe comme si le fond bleu ciel du côté droit était passé à l'avant-plan du côté gauche, ne permettant de percevoir ces ronds colorés qu'à travers un voile de brume aqueux d'où émerge l'apostrophe de Goethe. Des cercles noirs mortifères obturent cependant la luminosité du pan droit, pour avertir du basculement de l'autre côté, de la disparition de toute couleur après la fermeture des yeux. La clôture des paupières est toute entière contenue dans la pratique du pliage.

« Rien avant rien après tout en faisant. » [Degottex⁴⁸]

Jean Degottex résumait ainsi le principe de ses *Déplis*, initiés en 1979, utilisant même le terme de « désœuvrement » à propos de ses *Lignes-Report*, plus précoces (1977), construites à partir d'un tracé régulier de lignes reportées en négatif par pliage sur des fonds quasi monochromes : « C'est Geneviève Simon qui dans l'étude pour sa thèse à propos de mon travail, l'utilise. Je l'ai retenu immédiatement comme qualifiant bien ma démarche : de désœuvrement en désœuvrement... Et puis, j'aimais bien l'équivoque du mot dans les deux sens. »⁴⁹ Œuvrer et désœuvrer, faire et défaire la toile. Lorsqu'une toile est pliée, une partie de sa surface se substitue à la vue. L'addition d'une couleur d'une zone à une autre se fait par soustraction de matière. Une fois achevée, la section donneuse devra accepter qu'on abîme son intégrité physique afin d'imprimer son fossile sur la section receveuse. Le devenir de l'œuvre dépend de son effacement partiel. Le temps ainsi injecté dans la toile donne à voir le déroulement du travail de l'artiste. Semblable à **Disparition**⁵⁰, **Empreinte**⁵¹ (1997) est toute entière fondée sur cette déperdition de matière, inhérente à l'application même d'une note colorée sur un support. Sur la partition textile, les notes noires ténébreuses s'éclaircissent, poussière grise, jusqu'à s'évanouir dans la lumière blanche de la toile, comme en musique un son naît, conflue et s'éteint dans les remous d'une mélodie. Comparable au protocole harmonique des **Blanches**, le travail prend toutefois un tour plus optique dans une pièce comme **Les Points cardinaux**⁵² (1997) [fig. 11], nappe fauve de pastilles éblouissantes perforée de noires sur le bord droit, chatouillant la persistance rétinienne et préfigurant les impacts lumineux de sa **Suite Penzé**⁵³ en 2002, elle-même composée autour d'un motif circulaire récurrent : la projection d'un soleil sur une flaque bleue. Éclipse de couleur. On songe

46 Jean-François Robic et Germain Roesz, *Sculptures trouvées : espace public et invention du regard*, Paris/Budapest/Torino, l'Harmattan, 2003, p. 82.

47 *Mehr Licht*, 1997, acrylique sur toile libre, 240 × 232 cm.

48 « Notes de parcours (du concret de la peinture) » in Jean Degottex, Lyon/Quimper/Evreux/Bourg en Bresse, Fage/Musée des Beaux-Arts/Musée de l'ancien évêché/Musée de Brou, 2008, p. 66.

49 Jean Degottex, entretien avec Dominique Bozo, « À propos des Toiles-Report », in Degottex, *toiles, papiers, graphiques, 1962-1978*, Paris, ARC/MAMVP/Éditions du regard, 1978, p. 22.

50 *Disparition*, 1997, acrylique sur toile libre, 236 × 306 cm.

51 *Empreinte*, 1997, acrylique sur toile libre, 238 × 232 cm.

52 *Les Points cardinaux*, 1997, acrylique sur toile libre, 233 × 241 cm.

53 *Suspension*, 214 × 168 cm ; *Concentrique*, 210 × 168 cm ; *Excentrique*, 170 × 169,5 cm. Acrylique sur toiles libres.



[fig. 12]

à Robert Delaunay, le père de l'orphisme qui, dans les volets de son appartement, avait perforé un trou pour observer la diffraction des rayons lumineux⁵⁴.

2004

Vers 2003, Pincemin commence une série de toiles sans titre ponctuées de pastilles polychromes peintes dans une matière épaisse avec de la pâte à modeler, donnant une impression de flou et de densité à la couleur. On songe aux précédentes toiles de Roesz, plus liquides.

« Les artistes de la galerie Denise Renée représentaient ce qu'il y avait de plus nouveau : un art objectif, visuel, débarrassé du fatras poétique, psychologique et historique. C'est à travers Vasarely qu'il était possible de deviner les inventeurs du Bauhaus, Mondrian et de comprendre l'avant-garde russe. En corollaire l'esthétique industrielle, l'étude de la forme des machines, des voitures, des avions et une « prospective en architecture » étaient de mise. L'on ne dira jamais assez l'importance de Vasarely sur la pensée des avant-gardistes manipulant les principes minimaux de la géométrie ou de l'informatique. » [Pincemin⁵⁵]

⁵⁴ Cf. Blaise Cendrars in *Le Lotissement du ciel, La Tour Eiffel Sidérale*, Paris, Gallimard, 1996, p. 340.

⁵⁵ Jean-Pierre Pincemin, « Monkey Business » in *Jean-Pierre Pincemin, 1944-2005*, Paris, Gallimard, 2010, p. 38-40.

⁵⁶ Jean-Pierre Pincemin cité par Déborah Laks dans « Dans la fibre de la couleur », même ouvrage, p. 22.

⁵⁷ *Vibration*, 2004-09, acrylique sur toile libre, 236 × 186 cm.

⁵⁸ Germain Roesz cite également volontiers le travail de Wladyslaw Strzemiński.

⁵⁹ *La porte étroite*, 2003-05, acrylique sur toile, 202 × 202 cm.

L'ancien membre de Supports/Surfaces avoue ainsi sa dette envers les représentants de l'art optique : « Maîtrisant les couleurs et les formes, dominant le format, possédant une intention, le peintre est censé mieux jouer sur les différents degrés de vitesse de perception, qui existent bel et bien dans l'œil du spectateur. »⁵⁶ Jeune homme insatiable Germain Roesz a tout avalé, y compris les expositions de la galerie Denise René. Latentes, ces influences ressurgissent de manière évidente dans sa série « rayonniste » de toiles striées, alliant itération du motif et effet de rémanence optique tout en jouant sur les vitesses de perception. *Vibration*⁵⁷ (2004-2009) en constitue un parfait exemple. Dans l'œil du spectateur, ce qui existe au verso : l'impact des droites vermillons, assénées sans répit, superposées sur les autres couleurs, hérissées sur fond vert comme une forêt de bambous. Retournée, la toile libre montre la transformation des rayons solaires en rubans mauves sur plage de ciel. Transformation physique. Le mot choisi à dessein évoque *La Paix*, son retable « à transformations » de 1984-85, dont les deux volets se repliaient pour montrer leurs revers. Encore une fois, l'idée du recto/verso dérive du pliage, technique que Roesz pratique en travaillant sur plusieurs couches de tissu, dont la densité influe sur le degré d'imprégnation de chaque strate. De la géologie, encore. Les lignes conduisent l'œil du regardeur à se cogner sur le bord de la toile, à balayer l'espace pour le traverser. Oscilloscope. Transformation lumineuse. Le titre, *Vibration*, convoque les vibrations chromatiques de Jésus-Rafael Soto⁵⁸. Les coups de brosse des *Blanches* et des *Géométrales* se sont rigidifiés en une multitude de cordes tendues dont la dimension préhensible apparaît clairement dans l'architecture primitive de *La porte étroite*⁵⁹ (2003-05) [fig. 12]. La peinture de Germain Roesz serait-elle pénétrable ? La répartition des couleurs sur le recto de *Vibration* semble le confirmer : l'effet de plénitude lumineuse, dû à la vivacité

du jaune à droite, se disperse à gauche où le V blanc recouvrant le ciel semble le négatif du V bleu de droite. Les deux aires de la toile se complètent implicitement de part et d'autre du large « zip » rose pâle brossé en son milieu. L'écho contrapunctique creuse ses hauts et bas-reliefs sur l'espace pourtant bidimensionnel. La volumétrie naît de la gestion de la lumière, de la couleur et du rythme, capital encore une fois, à tel point que le motif même des baguettes invoque les recherches cinématographiques d'un Hans Richter, ses *Rhythmus 21* (1921-23) et *Rhythmus 23* (1923-24) en particulier. Roesz réalise en peinture son *Entr'aperçu*.

« Il y avait des barreaux aux fenêtres que j'agrippais comme pour saisir le ciel impossible. [...] À propos de ces barreaux (dont on dit en argot qu'il s'agit d'une harpe) je m'en servais souvent comme instrument en passant un morceau de bois ou de métal sur chaque corde de la fenêtre. La contexture des barres et sûrement leur ancrage dans les linteaux donnaient des sons différents, des hauteurs de notes différentes. » [Roesz⁶⁰]

Soto a toujours prétendu être un impressionniste. Qui a décrété que Roesz était un peintre abstrait ? Son parcours est d'ailleurs jalonné de passages figuratifs. Pour l'artiste, néanmoins, « nos images sont une sédimentation de la mémoire, du rêve, du vouloir et de l'oubli. »⁶¹ Le temps érode les contours de la réalité, ne reste que l'éclat du soleil sur les barreaux, la musique du bois sur le métal. La restitution du passé passe par la réactivation de ces sensations. Pourquoi pas de l'empreinte laissée sur la rétine par une bataille de Paolo Uccello, celle de San Romano⁶², de ces lances jaunes et rouges dressées sur un fond noir, dont *Scansions sur rouges*⁶³ (2006-07) [fig. 13] perpétuerait le souvenir.

2009

Germain Roesz achève son *Hommage à Schongauer, La vierge et l'ange*⁶⁴ (2008-09).

« Mais encore, le lisse de la Vierge au buisson de roses de Schongauer ne m'a jamais quitté, ni sa fraîcheur. Je crois qu'il m'est arrivé de sentir l'odeur des roses et le rire humble de la vierge. Ce tableau à la Collégiale Saint-Martin (à l'époque) nous apparaissait parfois avec ses panneaux fermés. Le polyptique gardait en ce temps sa fonction religieuse. Nous comprenions, enfants, dans la fermeture des panneaux, dans la vierge flamboyante et jeune, nous comprenions qu'elle disparaissait de nos yeux pour quelques semaines, que quelque chose s'absentait » [Roesz⁶⁵]

Peindre pour exorciser l'absence de la Vierge. Intégrer la disparition à tous ses protocoles. C'est ce que fit Roesz, marqué par l'œuvre de Schongauer qu'il côtoya toute son enfance. Le tour de passe-passe opéré par les volets du retable alimenta vraisemblablement les jeux de permutations qui jalonnent son travail sur la base des duos envers/endroit,



[fig. 13]

⁶⁰ *L'éclat rouge, un peu de Colmar*, op. cit., p. 18-19.

⁶¹ *Idem*, p. 13.

⁶² *La Bataille de San Romano : la contre-attaque de Micheletto da Cotignola*, vers 1435-1440, Musée du Louvre, Paris.

⁶³ *Scansions sur rouges*, 2006-07, acrylique sur bois, recto/verso, 45 × 45 cm.

⁶⁴ *Hommage à Schongauer, La vierge et l'ange*, 2008-09, acrylique sur toile, 178 × 344 cm.

⁶⁵ *L'éclat rouge, un peu de Colmar*, op. cit., p. 52-54.



[fig. 14]

Suaire du cercle, 1997,
acrylique sur toile libre,
103 × 100 cm

négatif/positif. Un goût pour la permutation sensible jusque dans le titre en contrepoint poétique qu'il donna en 2006 à son exposition de toiles striées à L'Arsenal de Metz et au Centre d'Art de Trois Rivières au Canada : « Stries Sites ». *L'Hommage à Schongauer*, ne prend d'ailleurs pas par hasard la forme d'une annonciation, thème pictural bipartite par excellence annonçant la pénétration chez la Vierge de l'Esprit Saint, et la transformation alchimique de sa lumière en enfant dans le corps féminin. La Vierge à l'enfant, à droite, reçoit ainsi la lumière de l'archange Gabriel, à gauche : une scène qui ne figure pas dans la *Vierge au buisson de roses*⁶⁶, mais sur le revers des volets du *Retable de Jean d'Orlier*⁶⁷ dont le caisson central en bois sculpté a aujourd'hui disparu. Dans *L'Annonciation* du maître colmarien toutefois, la Vierge ne porte encore aucun enfant : Roesz a fusionné l'iconographie de ces volets avec celle du panneau central de la *Vierge au buisson de roses*, maculant par conséquent son vêtement d'écarlate, évoquant le long drapé rouge de la madone de Schongauer.

« Enfant j'avais du rouge dans le regard. La cécité est une fente pour le temps qui vient. Si je considère juste le drapé j'ai une formidable entrée dans la couleur, une porte vers une abstraction rouge. Se perdre dans le manteau de la Vierge n'est pas irréparable. Lorsqu'un jour j'ai pu voir, en vraie grandeur, Vir heroicus sublimis de Barnett Newman j'ai retrouvé les rouges que j'ai toujours cherchés. » [Roesz⁶⁸]

Depuis, Roesz a grandi et les rouges de Barnett Newman se sont superposés à ceux de Martin Schongauer, imprimés au fond de sa rétine [fig. 14]. Strates historiques. Newman envisageait un rapport presque épique entre le corps du spectateur et l'espace de sa peinture. L'expérience se devait d'être aussi bouleversante qu'une rencontre. Bouleversante également fut la rencontre de la Vierge avec l'archange. Braqué sur elle, le projecteur de lumière dramatise la scène, cristallisant la projection d'un corps sur un autre, télescopée en aval dans la projection du corps du spectateur sur l'œuvre, et en amont du corps du peintre sur le territoire de la toile : « *L'écran (et donc l'image) était grand. C'est cela qui donnait sa vraie magie au cinéma. Plus tard, pour ma peinture, le fait de faire des grands formats provenait de la force des écrans, du combat des indiens. La taille, l'espace du tableau est un combat possible pour le peintre. Un grand format est une épreuve physique.* »⁶⁹ À l'inverse de ses grands formats, ses *Linéales* s'étirent, planches de bois rectangulaires, comme si Germain Roesz n'avait voulu peindre que sur des châssis en forme de « zips ». De part et d'autre de ces axes suspendus au mur, comme sur les volets du *Retable de Jean d'Orlier*, le vide des cimaises attend probablement sa Vierge et son archange. Assis à droite, attendons alors que le peintre vienne, à gauche, nous inonder de sa lumière.

« Ces dates que je donne (et toute date que je donne) ne sont pas à considérer avec certitude. Plusieurs raisons, les séries se superposent et doivent les unes aux autres, je n'ai pas de trajectoire linéaire, je ne vais pas d'un endroit à un autre, j'explore un territoire, du début à la fin je ne fais rien d'autre et je n'en ai jamais vu les confins. » [Roesz⁷⁰]

⁶⁶ Martin Schongauer, *La Vierge au buisson de roses*, 1473, tempera sur bois, 201 × 112 cm, exposée depuis 1973 à l'église des Dominicains, Colmar.

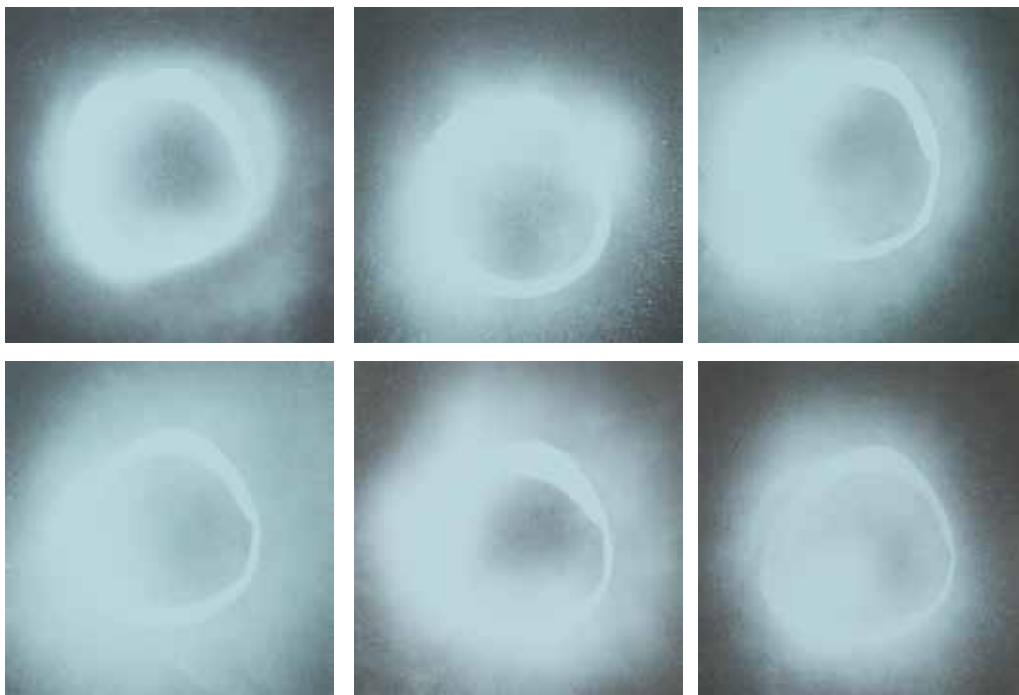
⁶⁷ Martin Schongauer, *L'Annonciation*, panneaux du *Retable de Jean d'Orlier*, entre 1470 et 1475, huile sur bois, Musée Unterlinden, Colmar.

⁶⁸ *L'éclat rouge*, un peu de Colmar, op. cit., p. 56-57.

⁶⁹ *Idem*, p. 61.

⁷⁰ *Idem*, note 51, p. 78.

1970-1980



Denis Ansel

Éclipse

1979

50 × 40 cm chaque



Joseph Bey

Renaissance

1979

40 × 40 cm chaque



Guido Nussbaum

Bildinhalt

1973
50 × 50 cm



Guido Nussbaum

Kletternde Leiter

1974
200 × 50 × 40 cm



Robert Cahen

Collage

1969-71
24 × 32 cm



Guido Nussbaum

Rednertribüne

1979
300 × 130 × 86 cm



Guido Nussbaum

Kleiner Blechredner

1978
24 × 18,5 × 15 cm



Guido Nussbaum

Ausgerissener Manöggel

1979
202 × 55 × 47 cm
Collection privée



Robert Cahen

Collage

1969-71
12 × 9 cm

Daniel Dyminski

Baader

vers 1975
140 × 100 cm



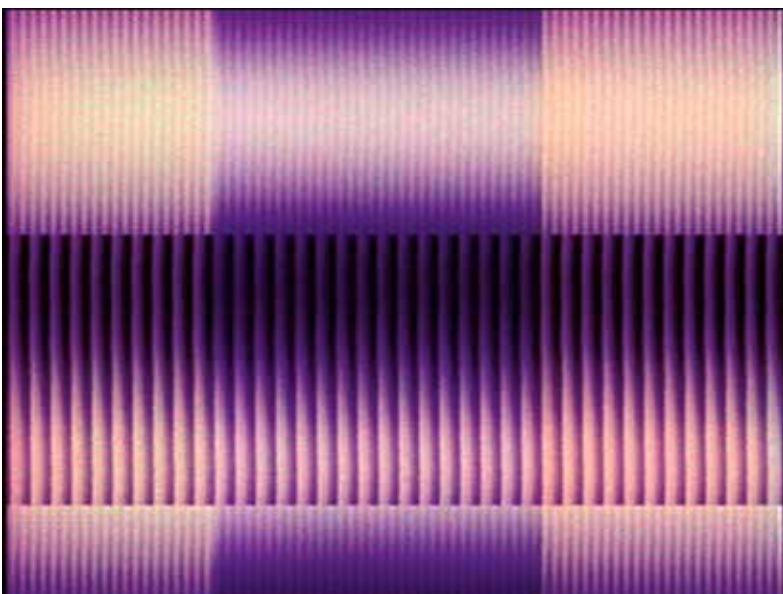


Bernard Latuner

Herbages

1975

114 x 146 cm



Robert Cahen

Horizontales couleurs

1979

vidéo, 14 min, couleur, muet

Bernard Latuner

Rupture

1976

97 × 146 cm



Guido Nussbaum

Friends

1979

95 × 65.5 cm

Aargauer Kunsthau, Aarau



Robert Cahen

Sur le quai

1978

16 mm, n&b, 10 min, sonore

Prod. : Banc public Ulysse

Laugier



Germain Roesz

Visage dysharmonie

1973

171 × 120 cm

Germain Roesz

Dite rose

1975

305 × 226 cm





Germain Roesz

Blanche écriture

1979

200 × 120 cm



Daniel Dyminski

VIP

1976

110 × 95 cm



Robert Cahen

Karine

1976

16 mm, n&b, 8 min 19, sonore

Prod. : INA

1980-1990



Guido Nussbaum

3200 SFr

1982

78 × 120 cm

Guido Nussbaum

*Main tenant un pied
pendant 3 min*

1983

70 × 40 cm

Collection privée



Robert Cahen

Artmatic

1980

vidéo, 4 min 15, couleur, sonore

Bernard Latuner

Absence

1980

130 × 97 cm





Robert Cahen

L'Entr'aperçu

1980

vidéo, 9 min 20, couleur, sonore

Prod.: GRI/INA



Germain Roesz

La Paix

1984-85

250 × 484 cm



Denis Ansel

*Pastiche de la nativité
du triptyque Portinari*

1987
130 × 128 cm



Denis Ansel

Oiseau sur un autel

1988
152 × 146 cm



Denis Ansel

*Regard sur une autre
planète*

1989
152 × 152 cm



Germain Roesz

Aux quatre vents

1991

150 × 190 cm



Guido Nussbaum

1249.-

1982

70.5 × 150 cm

Guido Nussbaum

1982 SFr

1982

72 × 72 cm

Collection UBS (Union de
Banques Suisses), Zürich



Joseph Bey

Prudence c'est toi

1983

40 × 40 cm chaque



Bernard Latuner

Serres

1981

114 × 146 cm

104



Bernard Latuner

L'attente
1982
114 × 146 cm



Bernard Latuner

Terminal,
série *Peut-être*
1980
97 × 130 cm

Germain Roesz

Crâne équilibre

1987-88

186 × 186 cm

Collection particulière



Denis Ansel

Les yeux ivres

1989

130 × 107 cm





Germain Roesz

Silence

Diptyque

1987

248 × 116 cm - 245 × 206 cm



Daniel Dyminski

Caïn et Abdel

1982

210 × 120 cm

Daniel Dyminski

Diane endormie

1986

120 × 210 cm



1990-2000

Robert Cahen

Tombe (avec les objets)

1997

projection vidéo en boucle,
23 min, couleur, muet.

Collection du FRAC Alsace



Robert Cahen

Paysages-Passage

1997

installation vidéo, sonore
Dix-huit moniteurs plexi/transparents
sur table courbée
Collection du FRAC Alsace





Guido Nussbaum

Mittelmeer

1992
21 × 27 cm



Guido Nussbaum

Indonesien

1992
21 × 27 cm



Guido Nussbaum

Eurosphäre im Gras

1997
72 × 102 cm

Joseph Bey

Contre toute attente

1994
70 × 70 cm



Denis Ansel

Eine Welt ohne Grenze

1990
205 × 162 cm





Germain Roesz

En garde

1990-93

182 × 181 cm - 253 × 254 cm,
253 × 253 cm - 211 × 210 cm



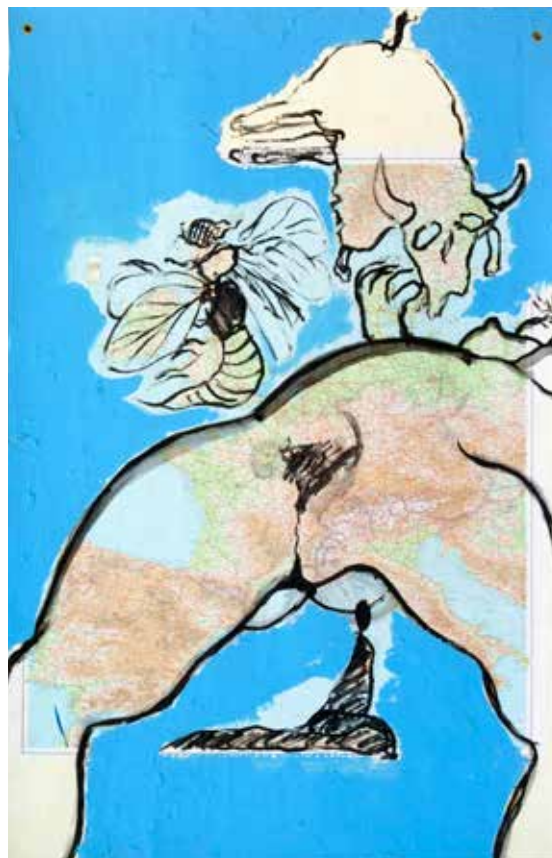
à gauche

Joseph Bey

Décision de la limite

1999

200 × 60 cm



à droite

Daniel Dyminski

L'Enlèvement d'Europe

1989

144 × 93 cm



Joseph Bey

Le Petit bonheur éternel

2000
300 × 250 cm



Joseph Bey

Petit chemin au bout du monde

2000
300 × 250 cm

Denis Ansel

Je te comble

1990
Triptyque
205 × 162 cm chaque panneau





Bernard Latuner

Paradis perdu

Les 14 stations du paysage

1997

65 x 700 cm

Bernard Latuner

Paradis perdu

1994

200 x 200 cm

collection privée



Denis Ansel

This wife is a wet landscape

1993

80 x 80 cm



Denis Ansel

Mon petit cochon

1992

80 x 80 cm





Daniel Dyminski

*L'Enlèvement
de Déjanire*

1989
180 × 230 cm



Germain Roesz

L'échelle et L'écaille

1990
235 × 52 × 25 cm
et 263 × 43 × 25 cm

2000-2014



Bernard Latuner

Péplum

2004

50 x 50 cm

Guido Nussbaum

WKT Arald

2009

30 cm



Guido Nussbaum

Euro Welt

2009

47,5 cm



Denis Ansel

Il tombe, le plongeur

2012

56 × 52 cm



Bernard Latuner

La Nouvelle Rome

2009-11



Denis Ansel

Il tombe, la pluie

2013

196 × 238 cm

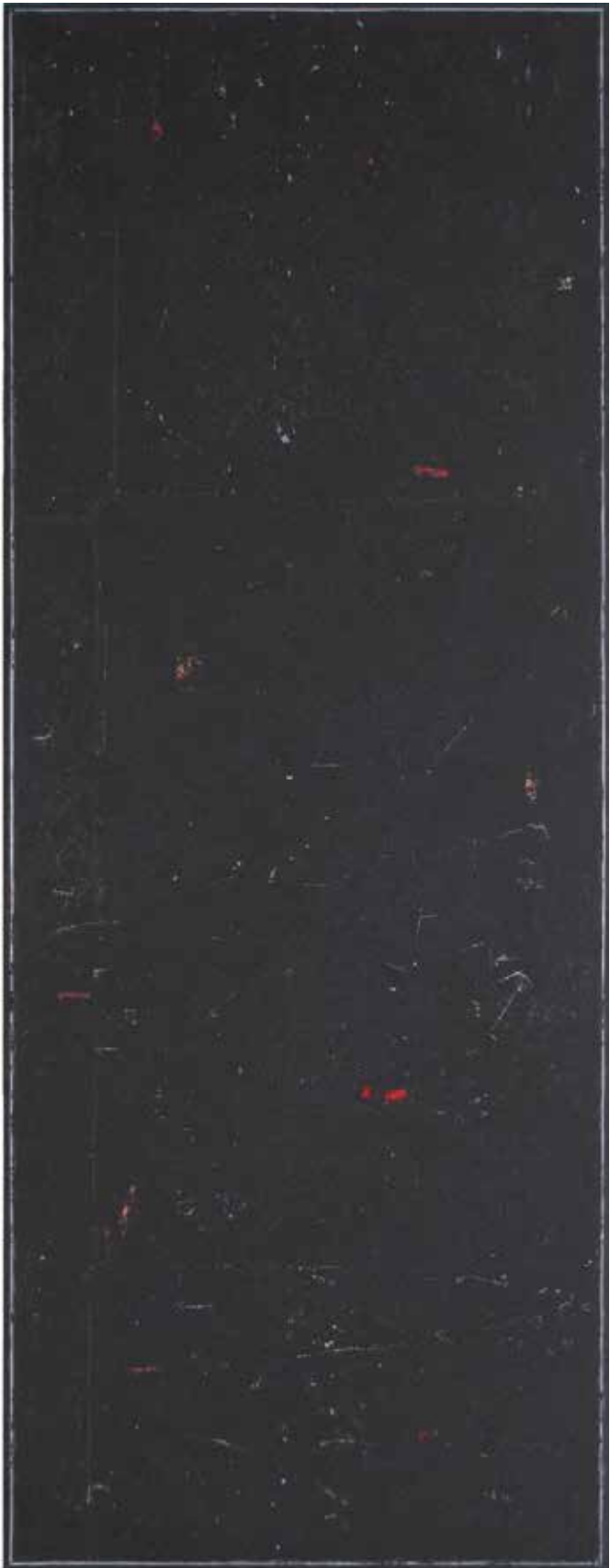


Joseph Bey

Au-delà du doute

2010

120 × 180 cm





Robert Cahen

La Barre jaune

2014

projection murale en boucle,
6 min, couleur, sonore.

Prod. : Pixea Studio

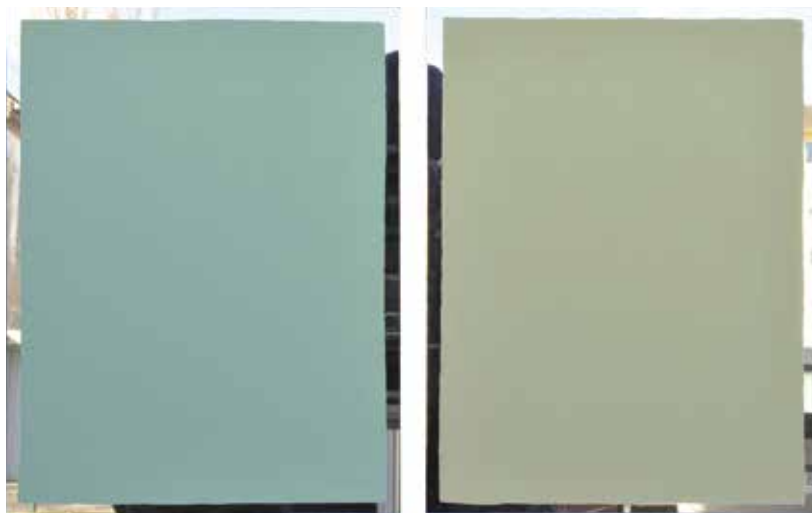
page de gauche

Joseph Bey

Porte 2

2013

200 × 160 cm



Denis Ansel

Il tombe, le visage

2014

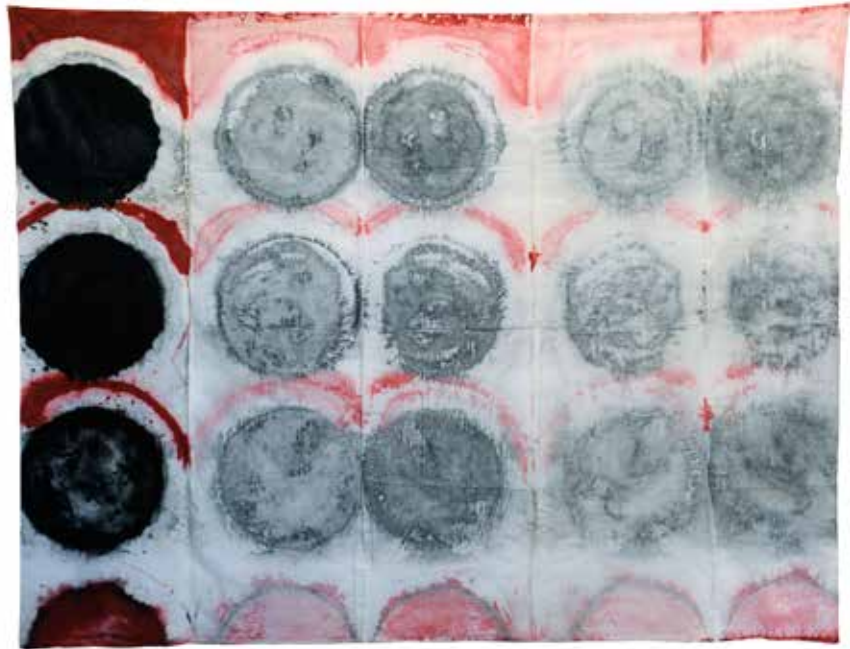
60 × 46 cm chaque

Germain Roesz

Disparition

1997

236 × 306 cm



Daniel Dyminski

Hey ! You

2012

313 × 460 cm





Robert Cahen

L'Eau qui tombe

2011
 installation vidéo couleur, sonore
 Photo de l'installation in situ
 à La Filature, scène nationale
 de Mulhouse



Robert Cahen

Françoise

2013
 projection en boucle sur feuille
 transparente suspendue,
 6 min, couleur, muet

Daniel Dyminski

11 - 59 - PM (a)

2003
 114 × 148 cm





Germain Roesz

*Hommage à Schongauer,
La vierge et l'ange*

2008-09

178 × 344 cm

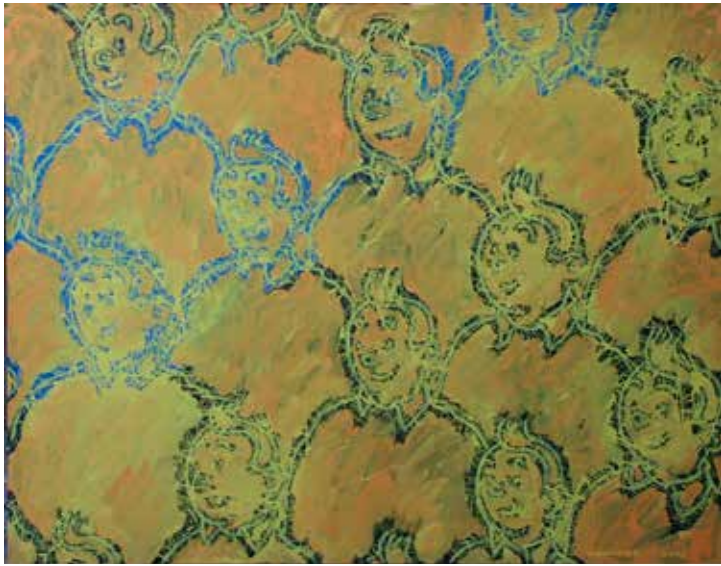


Daniel Dyminski

11 - 59 - PM (b)

2003

114 × 148 cm



ci-dessus
Daniel Dyminski
Tintin
 2004
 114 × 146 cm



ci-dessous
Germain Roesz
Vibration (verso)
 2004-09
 236 × 186 cm



ci-dessus
Daniel Dyminski
Marcher sur l'eau
 2013
 313 × 230 cm

ci-dessous
Guido Nussbaum
La grande moquette (Art-Show)
 2012
 140 × 190 cm



Joseph Bey

Le Temps des plaques

2011

200 × 90 cm la plaque

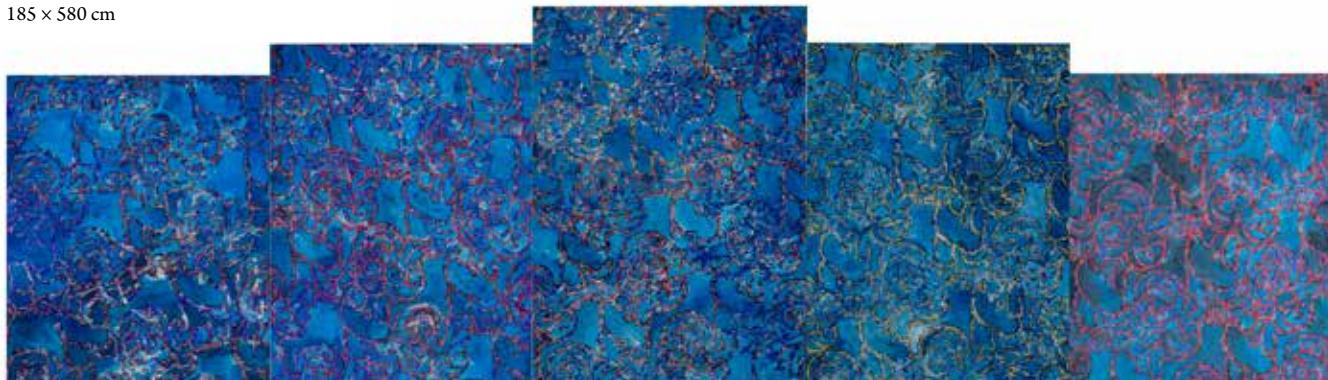


Daniel Dyminski

Polyptyque Super Mario

2004

185 × 580 cm



Germain Roesz

Chine 12, Entrecroisement

2010-12

280 × 488 cm





Joseph Bey

Espace sombre

2013

60 × 200 × 20 cm

Bernard Latuner

Le Musée de la Nature

2011

150 × 150 × 150 cm



Biographies



Denis Ansel (1958)

Je suis né à Bâle en 1958. Ma pratique artistique est le produit de ma rencontre avec le peintre suisse Anton Oser en 1977. Par-delà l'idée de faire carrière un jour, la peinture s'est présentée à moi comme un outil de la pensée, le moyen d'écrire un rapport au monde et de dépasser les modèles culturels préfabriqués dans lesquels j'avais évolué.

J'ai fait en 1979-80 un voyage seul, en Inde, Pakistan, Afghanistan, Iran, Turquie, Grèce, Bulgarie, Italie, Espagne, Suisse, Allemagne, Pays-Bas et Grande Bretagne pour me confronter à l'altérité que pouvaient m'offrir d'autres histoires culturelles. J'ai observé les gens et j'ai visité les musées, des lieux dévolus au pouvoir ou à la religion, l'état de la lumière sur le paysage, la musique des langues et l'importance des odeurs, des couleurs, de la cuisine.

Entre 1981 et 83, j'ai pris des cours à l'Académie du peintre Amadéo Roca Gisbert à Madrid. Il m'a initié à l'ordinaire étrangeté du monde visible et à la manière dont le visible agissait comme un miroir par la picturalité.

Entre 1982 et 85, j'ai dessiné dans des écoles tantôt à Paris, à Brighton, à Madrid ou à Mulhouse. En 1987, j'ai commencé à donner des cours de dessin. En 1990, l'artiste et enseignant Jacky Chevaux m'a demandé de le remplacer à l'École des Beaux-Arts de Mulhouse (aujourd'hui la HEAR). J'ai donné des cours de peinture et plus tard une initiation à la lecture des images à l'Université de Haute Alsace.

J'ai réalisé entre 2000 et 2010 quelques conférences, notamment dans les écoles d'Art sur l'enseignement des arts plastiques aux adultes, mais aussi en milieu psychiatrique sur les protocoles qui agissent dans l'acte de création, enfin en milieu universitaire, sur l'imaginaire qui travaille notre représentation du corps humain ; j'ai également tenté d'éclairer les enjeux de la peinture figurative, ou encore donné une conférence sur le dédale qui existe au cœur de la représentation.

Un catalogue existe de mon exposition mulhousienne en 2004 : « Ton beau rouge Lucrèce ». En 2007 j'ai contribué par un texte à une édition du CREL au titre de « Labyrinthes ». En 1997, un recueil poétique : « En peinture s'écrit le nom ». J'ai participé à des expositions collectives en Allemagne, en Italie, aux États-Unis, en France, et réalisé plusieurs expositions personnelles : « Premices » (1979) ; « Mélodrames ordinaires » (1987) ; « Je te comble... » (1991) ; « Paradis perdu ou les vertus de l'oubli » (1994) ; « Objets d'amours et collections d'heures » (1997) ; « Terre d'ombre » (2001) et « Ton beau rouge Lucrèce » (2004)



Joseph Bey (1955)

Artiste plasticien, Joseph Bey axe depuis quelques années sa recherche artistique sur l'absence de lumière. À l'image de son expérience de vie, il s'est d'abord immergé dans un univers empreint de spiritualité où les formes n'étaient qu'épure et les lignes fugitives. Aborder son œuvre aujourd'hui, c'est se confronter à la matière sombre et à sa profondeur. De ce nouvel univers, où le minéral règne en maître, émane une certaine quiétude, une sérénité dépouillée de tout paraître.

Depuis près de 30 ans Joseph Bey a participé à de nombreuses expositions collectives et montré son travail dans plusieurs foires :

Art Barcelone – 1989
Jeune peinture – Angers 1993
Galerie Euros – Mulhouse 1995
Galerie Arnoux – Paris 1996
ART'96 – Strasbourg 1996
ST'ART – Strasbourg 1998
ST'ART – Strasbourg 2001
Du Blanc – Tokyo 2002 et 2004
Delémont – Suisse 2010
La Maison Turberg – Suisse 2012...

Joseph Bey a également réalisé des expositions dédiées :

Galerie du Petit Pont – Strasbourg 1987
Venus aux bains – Mulhouse, Strasbourg, Bâle (en 1988, 1989, 1990)
Galerie Arnoux – Paris 1993
Le Centre Français – Karlsruhe 1994
Galerie Brogly – Strasbourg 1998
Galerie Cheloudiakoff – Belfort 2002
Musée de Saint-Dié – 2005
Musée des Beaux-Arts – Mulhouse 2005
Le lézard – Colmar 2007
L'escalier – Brumath 2009
Chapelle Saint Quirin – Sélestat 2013
Galerie Courant d'Art – Mulhouse 2013...



Robert Cahen (1945)

Vit à Mulhouse. Artiste vidéo, réalisateur, compositeur de formation, Robert Cahen est issu des frontières entre les arts. Diplômé du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris en 1971 (classe de Pierre Schaeffer), il a su prolonger en vidéo les expérimentations techniques et linguistiques de la musique concrète. Chercheur à l'ORTF, Robert Cahen est un pionnier dans l'utilisation des instruments électroniques. Considéré comme l'une des figures les plus emblématiques dans le domaine de la création vidéo, son travail est reconnaissable à sa manière de traiter les ralentis, ainsi qu'à sa façon d'explorer le son en relation avec l'image pour construire son univers poétique. Dès sa première vidéo en 1973, *L'Invitation au voyage*, il manipule l'image et la rend malléable. Il réalise en 1983 *Juste le temps*, une fiction vidéo de treize minutes, considérée comme une œuvre charnière pour la vidéo des années 1980. Les œuvres de Robert Cahen sont présentes dans de nombreuses collections publiques en France (MNAM, Paris ; MAMCS, Strasbourg) et à l'étranger (MoMA, New York ; Harris Museum, Preston ; ZKM, Karlsruhe).

Bourse de la Villa Médicis Hors les Murs 1992

Installation vidéo permanente à Lille sur le site Euralille, France 1995

Sélection d'expositions :

1987 : Documenta 8 ; 1997 : 1^{re} exposition d'installations vidéo au FRAC Alsace ; 2004 : Biennale de Shanghai « Techniques of the visible » ; 2008 : exposition d'installations au City Hall de Hong Kong, Chine ; 2009 : exposition au Harris Museum de Preston, UK, exposition « Passaggi » à la Fondazione Ragghianti, Lucca, Italie ; 2010 : rétrospective Cinéma et Vidéo au Jeu de Paume, Paris, Biennale Picha à Lubumbashi, Congo, RDC, et professeur associé à l'Ecole Le Fresnoy, studio national des arts contemporains, Tourcoing, France ; 2011 : exposition « Narrating the Invisible » au ZKM, Centre des Arts et des Médias, Karlsruhe, Allemagne (curator : Chiara Marchini), exposition « D'un côté de l'autre » à la Galerie Lucien Schwitzer, Luxembourg, exposition « Du visible à l'invisible », Galerie Banditzaros, Séoul (curator : Sujung Shin), exposition d'installations vidéo « Voyager/Rencontrer » au Minsheng Art Museum, Shanghai (curator : Hou Hanru) ; 2013 : Patagonia International Experimental Documentary Festival (PAFID), Argentina, installations vidéo « La peinture en mouvement », Musée Unterlinden, Colmar, France ; 2014 : « Entrevoir, Robert Cahen » (commissaire : Héloïse Conésa), Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strasbourg, France, Manizales Festival del Imagen, Colombie.

Robert Cahen est représenté par la Galerie Lucien Schwitzer. Une édition DVD de ses films et vidéos, « Robert Cahen, films + vidéos, 1973-2007 » est disponible chez Ecart Production/Amazon.fr. Son travail est distribué par Heure Exquise ! contact@exquise.org, par Electronic Arts Intermix, www.eai.org, et par IMAI www.imaionline.de.

Monographie : Sandra LISCHI, *Il respiro del tempo – Cinema e video di Robert Cahen*, Pisa, Edizioni ETS, 2009/*The Sight of Time, Films and Videos by Robert Cahen*, Pisa, Edizioni ETS, 1997.

Contact : cahen@robertcahen.fr



Daniel Dyminski (1950)

Vit et travaille en Alsace, aux frontières de la Suisse et de l'Allemagne. À partir de 1966, alors qu'il suit un apprentissage de retoucheur photo dans l'entreprise Braun à Mulhouse (spécialisée dans la reproduction des œuvres d'art) et une formation à l'école des Arts Graphiques, il complète ses connaissances à l'École des Beaux-Arts de Mulhouse, ainsi qu'à la Gewerbe-Schule de Bâle. Il apprend parallèlement les techniques de peinture anciennes à Heidelberg en Allemagne et s'initie également aux techniques de restauration des tableaux.

Dès 1970, les débuts de sa pratique artistique sont nourris par les lectures dans des domaines tels que la philosophie contemporaine, la biologie, la physique et divers autres univers scientifiques. Ses recherches plastiques le poussent rapidement vers les installations, la performance et la peinture de grands et très grands formats. S'ensuivent de nombreuses expositions en France, en Allemagne, en Suisse, en Espagne, en Ukraine, en Pologne, ou au Japon. Sa réflexion tourne autour des perversions politiques et économiques qui entravent le développement social et culturel de l'humanité. À partir des années 80, il entame la réalisation de peintures murales monumentales qui comptent parmi les plus grandes en France, pour des entreprises telles qu'EDF, ou pour des municipalités. Entre 1990 et 2000, afin de se libérer des pressions du monde artistique et de pouvoir mener librement sa propre réflexion, Daniel Dyminski rompt tous contacts avec le milieu de l'art. La peinture qu'il développe durant cette période l'amène à considérer la « destruction » comme part intégrante du processus de création.



Bernard Latuner (1942)

Anagramme : NATUREL

Né à Mulhouse le 8 mai 1942 – aucun souvenir.

1956-1960 : École des Beaux-Arts de Mulhouse avec dérogation spéciale. *Quand on joue encore aux dinky-toys, il n'est pas facile d'étudier Rembrandt...*

1961-1962 : Régiment parachutiste « dur ».

1965-1975 : Premières expositions : Salon Grands et Jeunes d'aujourd'hui, Grand Palais, Paris ; Création d'une bande dessinée de science-fiction pour un film du Service de la Recherche de l'ORTF. *Les images de la guerre du Vietnam bombardaient le monde, les Westerns nous ouvraient les portes de l'aventure, Bergman et Fellini nous dévoilaient l'insoupçonnable.*

1975-1985 : Galerie Claude Bollack, Strasbourg ; FIAC, Grand Palais, Paris (1978-81) ; Art Basel, Bâle (1978-81). *Le monde ronronnait dans les 30 glorieuses, les femmes se sentaient libérées et tout paraissait envisageable. 5 années de boxe. Violence et hommage à Fernand Léger.*

1985-1995 : Fresques réalisées avec les détenus de la centrale d'Ensisheim et de Longuenesse ; Médaille pénitentiaire reçue par Robert Badinter, alors Ministre de la Justice ; Prix du Centre Européen d'Actions Artistiques contemporaines, Strasbourg ; Centre d'Art Villa Tamaris, La Seyne-sur-Mer ; Instituts français d'Amsterdam, de Budapest, Fribourg et Karlsruhe ; Saga Grand Palais, Paris ; Art Jonction, Nice ; Décor pour L'Idiot d'après Dostoïevski, mise en scène Bernard Bloch, Théâtre National de Strasbourg. *La terre commençait à perdre son combat contre les hommes. Les doutes s'installaient.*

1987 : *Mariage avec Geneviève, la passion dépasse la raison.*

1995-2014 : Rétrospective, Centre d'Art Villa Tamaris, La Seyne-sur-Mer ; Musée Archéologique, Strasbourg ; Acteur dans le film de Vincent Froelhy, *Ardennes, de terre, de ciel, de Rimbaud*, FR3 Ardennes ; ST'ART, Strasbourg ; Apollonia, Échanges Artistiques Européens, Strasbourg ; Chapelle St Quirin, Sélestat ; Musée des Beaux-Arts de Mulhouse ; *Le Musée de la Nature*, installation sur le parvis de la mairie d'Illzach ; chargé d'atelier d'art plastique à l'Institut médico-éducatif Marie-Pire Riespach. *La colère, les passions s'intensifient, le temps se restreint. Mais le monde apparaît sous un nouveau jour grâce à Elsa qui, en 2002, a donné naissance à Louise.*

Acquisitions : FNAC ; FRAC Alsace ; CRAC de Reims, Bourges, Altkirch et Montbéliard ; Abbaye des Prémontrés ; Centre d'Art Villa Tamaris ; Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg ; Musée des Beaux-Arts de Mulhouse ; Villes de Colmar, Neuenburg am Rhein ; Mulhouse ; Institut français Amsterdam, Budapest, Fribourg ; Parlement européen ; Banque populaire.



Guido Nussbaum (1948)

Guido Nussbaum ist 1948 in Muri, Aargau, geboren. Zwei Jahre nach dem Vorkurs an der Kunstgewerbeschule Luzern besuchte er 1967-69 die Fotoklasse an der Kunstgewerbeschule in Zürich. Nach der Weiterbildung zum Zeichenlehrer in Luzern und Zürich, 1973-75, wirkte er sieben Jahre lang als Fachlehrer an der Bezirksschule Aarburg. Er ist mit der aus Frankreich stammenden Kunsthistorikerin Patricia Nussbaum-Allain verheiratet. Seit 1982 lebt er in Basel, wo er 1987-1992 an der Mal- und Bildhauerfachklasse der Schule für Gestaltung unterrichtete. Guido Nussbaum stellt seit 1981 regelmässig in der Galerie Stampa aus. Repräsentative Ausstellungen fanden 1987 in der Kunsthalle Basel und zehn Jahre später im Aargauer Kunsthaus, Aarau, statt. 1988 ist er in die kommunistische Partei der Schweiz, der PdA, beigetreten. 2011 erhielt er von der eigenössischen Kunstkommission den renommierten Prix Meret Oppenheim.

Seine letzte Ausstellung war im Kunstraum Baden von Mai bis Juli 2014 zu sehen.

Guido Nussbaum est né à Muri en Suisse, dans le canton d'Argovie, en 1948. Deux ans après le cours préparatoire à la Kunstgewerbeschule de Lucerne, il fréquente, entre 1967 et 1969, la classe de photographie de la Kunstgewerbeschule de Zürich. Après une formation complémentaire en tant que professeur de dessin à Lucerne et Zürich de 1973 à 1975, il exerce la profession d'enseignant à Aarburg pendant près de sept ans parallèlement à son activité artistique. Il est marié depuis 1971 à l'historienne de l'art Patricia Nussbaum-Allain, d'origine française. Il s'installe ensuite à Bâle où il enseigne de 1987 à 1992 à l'École d'art, dans la classe de peinture et d'art plastique. Il adhère au parti communiste suisse en 1988. Guido Nussbaum expose régulièrement à la Galerie Stampa depuis 1981. Les expositions les plus représentatives de son travail ont eu lieu en 1987 à la Kunsthalle de Bâle et, dix ans plus tard, à la Kunsthaus d'Aarau, où lui fut consacrée sa plus vaste monographie. En 2011, la Confédération helvétique lui attribue le prestigieux Prix Meret Oppenheim. Son exposition la plus récente s'est tenue au Kunstraum de Baden de mai à juillet 2014.



Germain Roesz (1949)

Peintre, il vit et travaille à Paris et Strasbourg. Il conjugue la pratique des arts plastiques, de la poésie et de la recherche théorique. Il est professeur (en théorie, pratique et sciences des arts) à l'université de Strasbourg. Nourri par ses recherches et sa quête poétique sa peinture trace un territoire entre rigueur et chaos, entre l'histoire de la peinture (toute), l'organique et le minéral. Il tente, dans un esprit de cohérence, de saisir dans et par la peinture un espace qui est sa propre matrice et qui ouvre le monde. Il s'agit d'une hétérogénéité voulue, de ruptures, de disruptions comme autant d'expériences renouvelées. Cette peinture conduit à une lecture qui abstrait du réel toute anecdote. Une corrélation se fait jour entre l'intériorité expressive et la volonté de construire la peinture. Dans le champ strictement poétique, il réalise depuis 1994 des performances poétiques : lectures de poésie/action avec des musiciens contemporains (Gaëtan Gromer, Christophe Rieger, Pierre Zeidler), avec L'épongistes (Robic/Roesz, duo créé en 1995) ou en solo. De nombreuses publications personnelles (plus d'une centaine dont *Germain Roesz, Peintures 1970-2011*, texte M. Debat, éd. Cour Carrée/Harmattan, 2012) ou en collaboration avec des ami(e)s poètes et philosophes, dans des revues et chez différents éditeurs, jalonnent son parcours. Il est membre fondateur du Groupe *Attitude* en 1979 et du Groupe du *Faisant* en 1983. Il crée la revue *Feuilleton(s)* en novembre 1983 et les éditions *Lieux-dits* (avec S. Villaume) en janvier 1991. Il a été membre associé du Collège des Arts (équipe de recherche issue du Collège International de Philosophie, sous la direction de J.-L. Déotte). Il est membre du comité de lecture d'Esthétiques à L'Harmattan, dirige *ARS* et *Espaces-Dessins* dans la même collection. Il crée la revue *Compresse* (avec S. Villaume et D. Guth) en 1999.

Nombreuses œuvres dans les collections publiques et privées (Algérie, Allemagne, Belgique, Canada, Chine, Corée du Sud, Danemark, Espagne, Finlande, France, Iran, Italie, Suisse, Montenegro, Pologne, USA)

Sélection parmi 50 expositions personnelles entre 1976 et 2014 :

1980, Galerie Nane Stern – Paris/1982, Galerie Jade – Colmar/1982, Musée d'Art Moderne - « *Le mauve te va bien* » – Strasbourg/1988, Galerie Moving Space - Gravures - Gand – Belgique/1995, Galerie Cour Carrée - « *Dédicace* » – Nancy/2006, Centre d'art contemporain - Trois Rivières – Québec/2012, Musée Hurrelle - Durbach – Allemagne

Sélection parmi 285 expositions collectives entre 1976 et 2014 :

1980, Peinture 72-80 - Réalisation Christian Bernard – Strasbourg/1980, Galerie Tilly Hadereck - Stuttgart – Allemagne/1981, Galerie Napalm – Saint-Étienne/1982, Galerie Ollave - Groupe Attitude – Lyon/1982, La Chambre Blanche - Groupe Attitude – Québec/1987, Galerie Calibre 33 – Nice/1987, Kampnagel I - Hambourg – Allemagne/1987, « *Identité Modernité* » - Galerie Sarradet – Carcassonne/1997, Musée du cinéma - « *Opération Strzemiński* » - Lodz – Pologne/1998, Art Exchange - Faisant - New York – USA/2011, Qiaoshe Galerie, avec le peintre chinois Du Dakai, Zone 798 - Pékin – Chine



