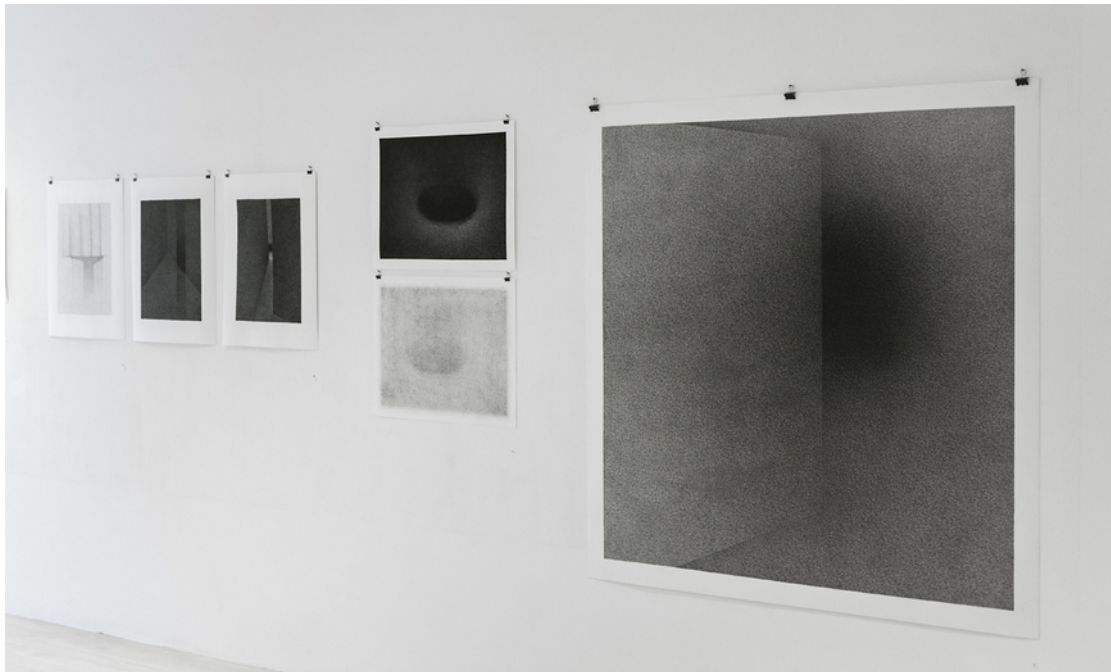


## L'espace du noir

*Le samedi 12 mars 2016, j'ai eu l'occasion de parler des dessins que j'exposais à la Galerie LIGNE Treize de Genève-Carouge. C'était la première fois que je revenais dans cette ville pour des raisons professionnelles après y avoir travaillé pendant près de deux décennies en tant que journaliste pour Le Nouveau Quotidien puis pour Le Temps depuis sa création en 1998. J'ai eu envie de dire en quoi mon activité de critique d'art et celle de dessinateur qui m'occupe presque entièrement aujourd'hui se soutiennent et se complètent. Alors que beaucoup s'interrogent sur les chemins pris par la production artistique même quand ils sont comme moi passionnés par ce qu'elle est devenue, j'ai tenté de dire en quoi elle peut être une manière de connaître et de comprendre le monde sans être happé par son actualité immédiate. Voici la transcription de cette conférence.*

*Laurent Wolf*



*Vue de l'exposition à la Galerie LIGNE Treize, Genève-Carouge, février-mars 2016.*

Dans ma carrière de journaliste et de critique d'art, j'ai sans cesse cherché à me soustraire au genre littéraire de l'interview et j'en ai combattu l'usage excessif quand j'occupais des postes à responsabilité. Il m'est bien sûr arrivé de rencontrer des artistes pour faire un portrait ou un entretien mais, dans l'ensemble, j'essayais d'éviter cet exercice pour plusieurs raisons. Premièrement, peu d'artistes parlent bien de leur œuvre. Deuxièmement, il est difficile de démêler ce qui relève de leur démarche de créateur et ce qui relève de leur stratégie de communication quand ils en parlent bien. Troisièmement, la parole de l'artiste a pris beaucoup trop de poids dans l'histoire et dans la théorie de l'art depuis le XIXe siècle.

Giorgio Vasari, qui était peintre et qui est le premier historien d'art de l'ère moderne, cite des paroles d'artistes dans ses *Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes* publiées au milieu du XVIe siècle. Il est peut-être responsable du crédit qui leur est accordé depuis lors bien qu'il ne leur en accordât aucun puisqu'il inventait presque toujours ses citations, ce qui lui permettait de dire ce qu'il voulait tout en se plaçant sous l'autorité du génie.

Je me demande donc s'il est opportun que je parle devant mes dessins. Il faut cependant noter que je suis un cas limite. Je suis à la fois critique d'art, ce dont attestent les articles et les livres que j'ai écrits depuis plus de vingt ans, et je suis artiste, ce dont atteste non la qualité que je m'attribuerais mais la présence de mes travaux dans une galerie d'art. Cette double appartenance a d'ailleurs provoqué quelques débats familiaux à propos de ma signature électronique qui mentionne côte à côte mes statuts de journaliste, de critique et de dessinateur. Lors de ces débats, on m'a conseillé de supprimer la mention dessinateur lorsque j'envoyais un courrier en tant que critique d'art et de ne laisser que celle de dessinateur lorsque je m'adressais à des gens auxquels je souhaitais présenter mes dessins. J'ai résolu de laisser les trois mentions, non par entêtement mais parce que cette pratique multiple, peut-être contradictoire, est un fait qu'il n'y a aucune raison de le dissimuler - d'autant plus qu'il n'est pas secret et qu'il est facile à découvrir sur n'importe quel moteur de recherche.

À cette raison purement pratique s'ajoute une raison plus sérieuse. J'ai commencé par être sociologue, puis j'ai pratiqué la peinture et je n'ai pour ainsi dire fait que de la peinture de la fin de l'année 1971 au printemps 1991. Je suis ensuite devenu journaliste culturel spécialisé dans les arts plastiques pendant une durée égale. Enfin, je me suis remis au dessin. Dans mon existence subjective, il n'y a aucune différence entre ces activités.

### **Trois marches et une porte**

Pas loin de cette galerie, un ami dont j'ai fait la connaissance lors de mes études à l'Université de Genève habite dans une grande maison de style typiquement carougeois. Il m'a acheté un nombre considérable de toiles jusqu'en 1991. Je n'étais plus allé chez lui depuis des années jusqu'à ce que je vienne séjourner dans un appartement voisin au début de cette exposition. Il s'agit d'une maison dont les portes sont ouvertes et je me suis glissé à l'intérieur de son logement pendant son

absence. Il possède certaines de mes premières peintures. Je suis tombé sur l'une d'entre elles dont le motif est proche de ce qui est présenté dans le cahier de dessin dont les images défilent en ce moment derrière vous sur l'écran d'un iPad : une forme géométrique très simple évoquant une sorte de passage, une porte précédée de trois marches d'escalier, une percée au fond de l'image et une transition entre l'espace dans lequel se trouve le spectateur et l'espace à l'arrière de l'image.

Il se trouve que cette toile est la cinquième que j'ai peinte. Elle date du mois d'octobre 1971. J'ai eu la surprise de m'apercevoir que 45 ans plus tard je dessine à peu près la même chose. Au moment où j'ai peint cette toile, en 1971, j'étais encore sociologue. Je travaillais dans un laboratoire associé du CNRS et de l'EHESS à Paris. J'étais identifié comme sociologue de l'architecture et de l'urbanisme. J'avais passé un doctorat sur le design industriel qui était devenu un livre intitulé *Idéologie et production*.



*Sans titre, 1971, huile sur toile, 92X73 cm., détail.*

Replacée dans ce contexte, cette toile relève d'un environnement intellectuel soucieux de comprendre la manière dont les individus occupent l'espace qui est

autour d'eux et agissent pour l'organiser. À l'époque, l'une des expériences dont on parlait le plus dans le milieu de la sociologie urbaine parisienne concernait un groupe de chercheurs engagés dans une étude consacrée aux interactions entre l'architecture et ses usagers. Cette recherche reposait sur une pétition de principe en accord avec l'air du temps et avec la critique de l'architecture autoritaire puisqu'elle avait pour objectif de voir s'il était possible de concevoir des logements sans en imposer le plan et les modalités d'usage aux futurs occupants.

Ces chercheurs avaient inventé un dispositif qui permettait aux usagers d'organiser l'espace des appartements qui leur étaient destinés avant qu'ils ne soient terminés et de formuler leurs souhaits sans être soumis à la volonté exclusive des promoteurs et des architectes. Ils avaient inscrit sur le sol d'une halle des périmètres délimitant la surface des futurs logements en indiquant les points d'arrivée de l'eau et de l'énergie. Et ils confiaient aux futurs habitants des panneaux en polystyrène aimanté pour répartir les parois. En fixant ces panneaux à un plafond métallique, les futurs habitants pouvaient donc choisir librement la manière dont ils souhaitaient organiser l'espace de leur logement. Après avoir répété de nombreuses fois cette opération avec de nombreux futurs habitants de la future ville démocratique, les chercheurs ont dû se rendre à une évidence consternante compte tenu de leurs attentes : ces usagers libres suivaient rigoureusement la même logique stéréotypée que celle dont on voulait les libérer et ils organisaient leur futur logement comme le plus conformiste des architectes l'aurait organisé sans avoir à les consulter.

En ce qui concerne l'usage de l'espace, la question qui se posait à cette époque était la suivante : y a-t-il une relation, et si oui quelle relation, entre la manière dont les individus organisent leur espace et la manière dont l'espace en général est socialement organisé ? La relation entre l'organisation sociale de l'espace et la liberté des individus ne concernait pas seulement les cercles parisiens de la sociologie urbaine. Elle préoccupait, par exemple, les anthropologues et les sociologues aux États-Unis. Elle préoccupait aussi quelques artistes alors débutants et aujourd'hui célèbres, dont les œuvres sont des représentations ou des objectivations de ces préoccupations. Deux d'entre eux ont fait depuis une brillante carrière, Bruce Nauman et Dan Graham.

Entre 1968 et 1970, Bruce Nauman a réalisé dans son atelier plusieurs performances dont on peut retrouver sur Youtube les images tournées en super8 noir et blanc. La première d'entre elles s'intitule *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-1968). Bruce Nauman a tracé au sol un carré avec de la peinture ou avec un ruban adhésif et on le voit marcher sur le bord de ce carré en accentuant son pas et en faisant des allers-retours pendant de longues minutes. Dans une autre performance intitulée *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square (Square Dance)* (1968), il reprend le motif du carré sur lequel il effectue des sauts répétés en alternant la position jambes serrées et jambes écartées. Peu après, il invente un nouvel exercice, *Wall floor position* (1968) ; où il s'efforce d'adopter des postures au cours desquelles il touche à la fois l'un des murs et le sol de son atelier. Avec ces performances, on le voit prendre la mesure d'un espace matériel avec son corps et figurer la manière dont ce corps éprouve l'organisation de cet espace.

À la fin de l'année 1969, puis en 1970 et 1971, notamment au moment où je peins le tableau retrouvé lors de la visite chez mon collectionneur, Bruce Nauman invente

des dispositifs plus exposables que ses performances éphémères. Ces dispositifs incitent le spectateur à s'en emparer pour partager avec l'artiste ses expériences. Ils sont susceptibles d'être installés partout, notamment dans une galerie d'art ou dans un musée. Ils sont constitués de deux parois en planches ou en parpaings entre lesquelles est ménagé un passage généralement trop étroit pour que le visiteur puisse y cheminer de front. La plus ancienne de ces installations date de 1969 et s'intitule *Performance Corridor*. En 1970, en 1971 et dans les années suivantes, Bruce Nauman en a repris les principes dans de nombreuses variantes en y ajoutant parfois une caméra et un moniteur de télévision.

Les questions posées par ces œuvres sont les mêmes que celles que se posaient alors les sociologues, les anthropologues et même certains architectes. Or, le tableau retrouvé en témoigne, je me les posais aussi en tant que chercheur en sociologie et en tant que peintre encore amateur, puisqu'en octobre 1971 je ne savais pas que j'allais m'engager dans l'art et abandonner ma carrière universitaire. Je me les pose toujours aujourd'hui, mes dessins en témoignent, mais dans quel langage et avec quels moyens?

### **Qu'est-ce que c'est?**

À certaines époques le sujet, le récit, ce que racontent les œuvres d'art change rapidement. À d'autres, il évolue lentement ou n'évolue pas du tout. Dans l'histoire de la peinture européenne, il y a une période très étrange qui va de la fin du XIIIe à la fin du XVe siècle. Au cours de ces quelque 200 ans les choses représentées, le récit, le répertoire discursif sont fixés de façon autoritaire par des instances extérieures à la pratique artistique proprement dite, principalement par l'Église, et ils changent peu. C'est pourtant l'épisode de l'histoire des images pendant lequel l'organisation de l'espace pictural évolue de la manière la plus radicale en Occident. On passe d'un espace de type byzantin grâce auquel tous les spectateurs voient la même chose quelle que soit leur position à l'espace en perspective tel qu'il s'est fixé au cours du XVe siècle.

Dans le premier type, l'image est constituée par juxtapositions et par superpositions d'objets visibles obéissant chacun à une composition particulière. C'est le cas par exemple du *Christ et l'abbé Mena*, un tableau du VIe-VIIe siècle conservé au Musée du Louvre. Deux personnages sont posés l'un à côté de l'autre, assis ou debout dans des stalles et ils apparaissent chacun face au spectateur sans que l'écart entre eux soit notifié par des propriétés géométriques de l'image. Le Christ a mis son bras droit sur les épaules de l'abbé et il porte sous son bras gauche un gros livre dont le volume est indiqué par des surfaces rabattues en perspective inversée, c'est-à-dire dans un espace distinct de celui des personnages.

Il n'y a pas de place préférentielle pour voir ce tableau. C'est aussi le cas des icônes traditionnelles et de toute la peinture européenne avant le début du XIVe siècle. Tous les regardeurs sont face à l'image de quelque endroit qu'ils l'observent à l'exception bien sûr de ceux où ils ne peuvent plus la voir parce que l'angle est trop ouvert. Dans l'espace déterminé par le confort de vision, celui où l'image reste visible, il n'y

a pas de hiérarchie selon les positions des spectateurs, une bonne place pour voir et d'autres qui ne sont pas bonnes. Mais à partir des premières expériences de construction perspective au XVI<sup>e</sup> siècle et surtout à partir du XV<sup>e</sup> siècle, une modification des données de la représentation et de la vision survient et produit ce qu'on appelle un point de vue.

Une image construite selon les principes empiriques ou logiques de la représentation en perspective, que ce soit en Italie ou dans le nord de l'Europe à partir des années 1420, induit un point de vision adéquat où le spectateur voit ce que l'artiste a peint quand il l'a peint. Partout ailleurs, il voit ce que l'artiste a voulu faire, mais il le voit de façon déformée en raison de sa position. Ainsi, il y a une bonne place pour regarder la grande fresque de *La Trinité* (1425-1428) de Masaccio à l'église Santa Maria Novella de Florence. Cette place se situe sur une ligne perpendiculaire à la surface de la fresque et à une distance donnée qui définissent la zone à partir de laquelle l'effet de trompe l'œil joue pleinement. Depuis cette zone, l'autel représenté semble exister en trois dimensions comme un objet de la réalité. Rien n'empêche de l'observer en sortant de la zone idéale, si ce n'est que l'objet devient différent. Le spectateur n'est plus immergé dans le trompe l'œil. Il voit de l'extérieur un trompe l'œil réalisé avec une immense virtuosité mais un trompe l'œil qui ne peut plus le tromper, seulement l'image d'un trompe l'œil.

Quelle est la différence fondamentale entre le dispositif dans lequel la totalité des regardeurs, des fidèles dans le cas des œuvres d'église, est incluse dans une communauté égalitaire et celui dans lequel la hiérarchie s'installe en fonction de l'organisation de l'espace de représentation et de vision ? Ce dernier délimite une zone préférentielle qui n'est pas qu'une zone de meilleur confort mais une zone de vérité dans laquelle la vision construite par l'artiste rejoint la vision induite des spectateurs privilégiés. À cet endroit, dans cette zone, l'artiste et le spectateur, son commanditaire par exemple, se retrouvent à égalité parce qu'ils voient et qu'ils auront vu la même chose. Mais il y a une seule place qui permet d'en bénéficier (c'est la fonction du système perspectif de la créer de manière univoque). Le passage du premier espace de représentation à celui qui est encore considéré comme le modèle du réalisme implique un changement radical de vision du monde et d'organisation sociale de cette vision. Il s'opère sur une longue durée sans que le répertoire symbolique utilisé n'en soit affecté.

C'est pourquoi, dans mon travail de critique d'art, j'ai été amené à distinguer l'activité plastique consacrée à la production des répertoires de l'activité plastique consacrée à la production des espaces. Il existe des tensions et des équilibres variables entre ces deux types d'activités. Du XIV<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, le répertoire est en quelque sorte au point mort ou il varie peu ; les artistes peuvent consacrer toute leur énergie à leurs expériences sur l'espace à condition de ne pas entrer en conflit avec l'église ou avec les commanditaires. Dans d'autres périodes, par exemple au XVI<sup>e</sup> ou au XVII<sup>e</sup> siècle, l'organisation de l'espace semble rester stable dans l'ensemble, y compris quand le même type d'organisation spatiale règle des images apparemment très éloignées (un plafond d'église ou une peinture de dévotion domestique, une scène allégorique mouvementée ou un paysage statique, un portrait ou une nature morte, etc.). Le répertoire et les techniques particulières destinées à faire vivre le répertoire (couleur, lumière, touche, matière, rythme d'exécution, etc.) deviennent

alors le champ d'expérience principal des artistes. Enfin, toutes époques confondues, il est possible de repérer des artistes qui sont principalement occupés par les expériences sur le répertoire, et ceux qui le sont plus par les expériences sur l'espace.

### **Q'est-ce que ça raconte?**

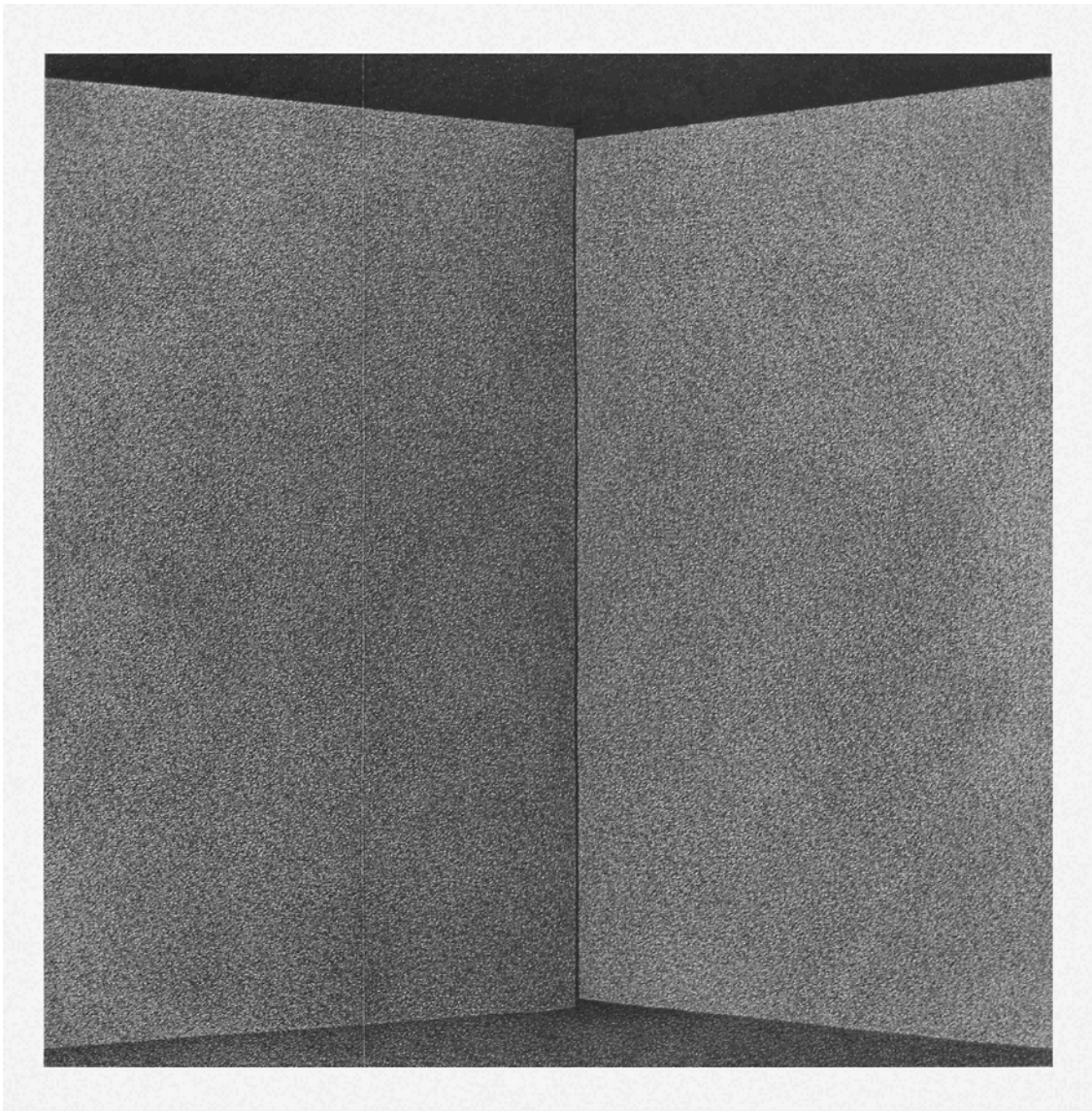
En retrouvant cette peinture de 1971, je me suis rendu compte que j'œuvrais sur l'espace exactement comme je me préoccupais de comprendre l'espace en tant que sociologue et que critique. Ensuite se pose la question du travail et de l'expérience. Que fait le sociologue, l'historien et le critique d'art ? Quels moyens ont-ils pour travailler sur cet objet ? Le sociologue peut créer des dispositifs expérimentaux comme celui dont j'ai parlé tout à l'heure. L'historien ou le critique se réfèrent à l'ensemble des œuvres pour comprendre comment les artistes affrontent tel ou tel problème. Quant à l'artiste, il produit soit de l'espace, soit du répertoire, soit les deux dans des proportions variables.

En ce qui me concerne, je suis autant que possible du côté de l'espace et aussi peu que possible du côté du répertoire. Aussi peu que possible parce qu'il en reste toujours une trace comme il y a toujours de l'espace dans les œuvres les plus occupées par le traitement des répertoires. Chez le moins figuratif des peintres, il reste toujours quelque chose qui le relie au répertoire, un peu de paysage, un peu de construction architecturale, un peu de figure humaine.

Ainsi chez Mondrian, un de ses tableaux qui est sans doute le plus "abstrait" de tous ceux qu'il a peints, *Composition en losange avec deux lignes* (1931) nommé aussi *Tableau d'Hilversum* parce qu'il a été acheté pour être installé dans la mairie de cette ville. Ce tableau est un carré blanc posé sur la pointe traversé par une ligne verticale et par une ligne horizontale noires qui se croisent à gauche et en bas de la composition. Dans un texte datant d'une dizaine d'années plus tôt, Mondrian décrit la relation entre la verticale et l'horizontale en évoquant la relation entre la ligne d'horizon et le reflet de la lune sur la mer dans un paysage nocturne. Il dit que si la mer et le ciel désignent l'horizontale, la lune et son reflet désignent la verticale. En prenant ce texte à la lettre, il n'est pas interdit de dire que le *Tableau d'Hilversum* appartient au genre du paysage hollandais et plus précisément à celui des marines nocturnes. Le nommer ainsi dans le registre du répertoire n'enlève rien à son abstraction et au fait qu'il s'agit d'une expérience quasi pure sur l'organisation de l'espace matériel et visuel.

Si nous en revenons à la définition de la bonne signature celle qui correspondrait à mon projet, à ma personnalité, à mon activité réelle, c'est-à-dire à l'addition des qualifications de journaliste, de critique d'art, auxquelles il n'est pas interdit d'ajouter la plus ancienne de sociologue, qu'en est-il de ce que je fais aujourd'hui en tant que dessinateur ? J'essaie de mettre en œuvre par mon travail, pas de montrer bien que ça se voie et que j'espère que c'est visible, un certain nombre de formes de l'espace plus ou moins élémentaires. Parfois j'y réussis, d'autres fois non. Parfois il y a trop de variables, parfois il n'y en a pas assez. Parfois c'est juste comme il faut, d'autres

fois c'est à côté de la plaque. Je fais un travail expérimental avec les instruments que j'ai choisis et qui sont devenus les miens. Un travail expérimental dont je suis sujet et objet d'expérience. Un travail dont l'effet est de produire de l'espace, comme Bruce Nauman fait une expérience de sa relation à l'espace et produit un nouvel espace déterminé par la relation entre son corps et l'espace matériel dans lequel ce corps agit. Je construis un espace qui me permet d'éliminer le plus possible les variables symboliques de répertoire et de me rapprocher le plus possible de quelque chose qui serait l'espace à l'état pur.



*Sans titre, 2014, fusain et graphite sur papier, 152,3X153,2 cm.*



Quand j'exécute ce dessin-ci ou ce dessin-là, le spectateur a tendance à l'interpréter sous l'angle du répertoire, à dire qu'il voit une porte, un passage, un trou ou quelque chose de ce type. Or il y a des choses visibles, tangibles et manipulables qui peuvent être interprétées comme signes et qui sont en même temps des éléments de pur espace comme le *Tableau d'Hilversum*. Une porte est un passage, mais ce peut être un passage ouvert ou fermé. Ici, le passage est réduit à rien. Là il occupe la moitié du dessin alors que l'autre moitié est occupée par une surface pouvant être apparentée au battant gauche d'une double porte ou d'une fenêtre. En mettant en œuvre telle ou telle construction, en allant de l'une à l'autre, j'expérimente par exemple la manière dont un obstacle crée un certain espace visuel ou matériel. Et quand je suis, quand vous êtes, devant cet espace, je vérifie que j'ai bien fabriqué l'objet en question, qu'il correspond bien à l'expérience que j'ai voulu lancer.

Je peux reprendre ceci sous un angle plus sociologique qui fait apparaître le caractère concret de ces expériences. Dans la galerie où je suis en train de vous parler de mes dessins, nous sommes installés d'une manière qui ne doit rien au hasard. Vous êtes là, assis sur des chaises et je suis ici. De votre côté, vous êtes rangés les uns à côté des autres et vous regardez dans ma direction. Du mien, je suis seul et je vous fais face. Je parle et vous écoutez. Je détiens une certaine autorité du fait de ma position, et cette autorité fait que vous ne m'interrompez pas. Nous avons une hiérarchie des fonctions sociales qui est ordonnée, qui est organisée dans l'espace et pourrait être dessinée.

Dans les périodes d'espoir démocratique comme celle que j'ai vécue autour de 1971, j'ai observé que beaucoup de gens essayaient de trouver une formule d'organisation de l'espace qui n'engendre pas de rapports d'autorité, un espace qui ne désigne pas de chef. La première idée est de disposer les gens en cercle. Celui-ci n'ayant ni début ni fin, on a cru pouvoir lutter contre les hiérarchies sociales avec un espace dont la logique serait anti-hiérarchique. Cette sorte d'élucubration s'est bien sûr heurtée à la triste réalité, comme les architectes démocrates de la fin des années 1960 se sont heurtés aux stéréotypes des usagers "libres". Aujourd'hui, dans cette galerie, le rapport d'autorité aurait perduré au cas où nous nous serions installés en cercle du seul fait que je suis l'auteur des dessins et que vous êtes venus pour m'entendre.

Autrement dit, l'ordre social dont j'ai décrit la forme en termes d'espace est intériorisé en tant que schéma. Il y a un espace acquis comme schéma mental et ce schéma mental entre parfois en collision avec l'organisation matérielle de l'espace, ce qui peut provoquer un malaise. Et il y a des cas, plus nombreux, où le schéma et l'organisation consentie des rapports sociaux sont si adéquats à l'organisation de l'espace matériel que ce dernier semble pour ainsi dire naturel au point qu'il passe inaperçu ; il devient alors impossible d'en imaginer un autre. Pour le sociologue que j'ai été, pour le commentateur des faits sociaux, il est difficile de connaître et même de décrire ce qui se passe vraiment dans l'espace puisque le schéma social va généralement l'emporter. Un artiste est dans une situation différente. Il peut travailler sur un objet à l'état pur. Par exemple sur le cercle.

## Le cercle contre la ligne droite

Je n'emploie pas le mot d'espace dans son acception géométrique ou mathématique. Je parle d'un espace occupé par des corps. Aujourd'hui, la science nous déborde à tel point que nous sommes rétablis dans une autonomie de pensée qui permet de parler de l'expérience corporelle de l'espace sans nous soucier excessivement de ce qu'en disent les sciences cognitives. Si l'on en sait beaucoup sur les propriétés physiques de l'espace du point de vue scientifique, si l'on en sait beaucoup sur la manière dont les neurones fonctionnent dans des situations matérielles données et dans leur relation avec le fonctionnement des sens, on ne sait pas grand-chose sur la relation de l'individu total avec l'espace qu'il occupe. L'essentiel, ce qui relève de l'expérience vitale, continue d'échapper à l'analyse. Or quand on fait de l'art, on peut reconstituer l'expérience primaire du rapport à l'espace c'est-à-dire construire des situations simples, économes en variables et en événements parasites, dans lesquels il est possible de produire et de reproduire ces expériences particulières. Et il est aussi possible d'observer comment les propriétés de ces expériences ont été formulées et représentées au cours de l'histoire.

Avant 1990, on ne connaissait la peinture de l'Antiquité grecque que par les copies romaines et par les textes parlant des grands artistes comme Zeuxis. En 1994, une fresque de 35 X 380 cm datant de la fin du Ve ou du début du IVe siècle avant JC a été découverte dans la tombe d'Agios Athanasios près de Thessalonique. Cette fresque représente un banquet. Comme dans les représentations ultérieures de l'époque romaine, le peintre a disposé les participants les uns à côté des autres sur toute la largeur. En observant cette image, le spectateur d'aujourd'hui comprend mal comment cette disposition figurative rend compte de l'événement social du banquet dans lequel les personnages sont supposés développer une conversation.

Ce qui fait obstacle, c'est le schéma spatial circulaire à partir duquel nous interprétons cette disposition. *Le Déjeuner des canotiers* (1880-1881) de Renoir est le tableau moderne qui décrit le mieux ce schéma circulaire. Il s'agit d'une scène caractéristique du mode de vie des impressionnistes, de leurs amis et de leurs mécènes, une fin de repas dans une guinguette où les participants sont réunis autour d'une table.

La représentation de ce qui peut être assimilé au banquet antique, la Cène, puis la représentation du repas ordinaire dans la peinture européenne depuis le XIVe siècle permettent d'observer le passage d'un schéma linéaire proche de celui de la peinture antique au schéma circulaire du *Déjeuner des canotiers*. Les Cènes de la fin du XIIIe et du début du XIVe siècle figurent généralement le Christ entouré des apôtres alignés derrière une table elle-même parallèle au bord inférieur des tableaux, c'est-à-dire face au spectateur. Ensuite, ces compositions évoluent en fonction de l'angle de la table par rapport au bord du tableau ou par l'ajout d'éléments latéraux qui accentuent le volume virtuel de l'image et adoptent plus tardivement le schéma circulaire grâce à la construction en perspective.

La différence entre le banquet de la tombe d'Agios Athanasios et *Le Déjeuner des canotiers* tient autant à la réalité de l'organisation sociale et spatiale du rituel qu'aux moyens de la peinture. La portée des moyens mis en œuvre par le peintre antique ne

nous saute pas aux yeux parce que nous nous représentons le banquet à travers ce que nous en savons par les images. C'est comme ça et pas autrement. Le schéma linéaire, la logique de construction spatiale, est caché sous l'idée qu'il nous a transmis de ce que devait être un banquet (autrement dit, nous en interprétons les images en termes de répertoire et pas en termes d'espace). Les moyens picturaux de Renoir nous sautent encore moins aux yeux. Ils nous paraissent si naturels que nous ne les voyons plus. Or *Le Déjeuner des canotiers* reproduit d'une manière spectaculaire un schéma spatial et un moment social qui nous sont devenus familiers à cause de la photographie, ceux où un individu possédant un appareil photographique ou un smartphone se recule pour pouvoir cadrer toute la scène et presse sur le bouton afin de conserver l'image de la fête.

Je pourrais donner d'autres exemples de relations entre la production d'une image, sa construction et sa réception, relations dont la logique tient à des schémas simples, formulables et reproductibles. Ce sont ces schémas que j'essaie de saisir et d'expérimenter depuis que j'ai commencé à faire de la peinture et, plus récemment, dans la plupart des dessins de cette exposition. Avec un systématisme qui ne tient pas seulement à des principes mais peut-être aussi à mon caractère. Et avec les errements ou les imprévus qui font le sel de cette activité.

### **Plus vrai qu'en couleurs**

Lorsque je me suis remis au dessin, j'avais donc travaillé d'abord en tant que sociologue puis une vingtaine d'années comme peintre, et enfin à peu près aussi longtemps en tant que journaliste et critique d'art. J'avais appris des choses, je n'avais aucune raison de faire comme si je les avais oubliées. Mais pour respecter une recherche que je n'avais jamais abandonnée et pour la poursuivre dans ma nouvelle activité, il fallait que je me fixe un certain nombre de conditions.

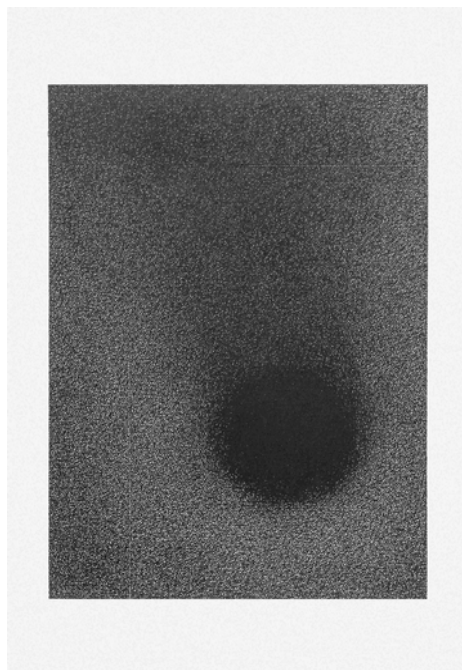
Chaque fois que je présente mes dessins en privé ou en public, il se trouve au moins une personne qui me demande pourquoi je n'utilise que la couleur noire. Cette question semble porter sur une préférence subjective. Entre 1971 et 1991, quand je me consacrais entièrement à la peinture, j'utilisais l'ensemble des couleurs même si je ne faisais appel qu'à un nombre limité de pigments et non à tous ceux qui sont disponibles dans les magasins spécialisés. Au moment où j'ai recommencé à dessiner, un ou deux ans avant la date prévue de mon départ de la rédaction du journal *Le Temps*, j'ai travaillé d'abord avec le crayon graphique puis avec une gamme assez large de crayons de couleur. À la fin de l'année 2010, quand j'ai décidé de m'engager plus avant dans ce travail, j'ai résolu de n'utiliser que le noir, plus précisément le crayon à la pierre noire qui est fabriqué à partir d'un charbon minéral. Ce choix est lié à une analyse des usages de la couleur dans la société actuelle et plus particulièrement de leur production numérique.

Si un événement important, important du moins pour les chaînes d'information, se produit sous vos fenêtres et si cet événement est retransmis en direct à la télévision ou sur un site Internet, il devient possible d'observer le poids de la fabrication numérique des couleurs en posant votre écran à un endroit où vous le voyez tout en

voyant cet événement. Si, par hasard, la caméra qui filme l'événement est située à proximité de votre écran, vous remarquerez que l'image de cet écran est objectivement différente de ce que vous avez sous les yeux bien qu'elle lui corresponde trait pour trait. Si vous reconnaissez cette similitude, vous voyez aussi les différences, principalement l'écart entre la couleur sur l'écran et la couleur de la vision directe. La couleur sur l'écran n'est pas une reproduction à l'identique de celle de l'événement réel. Elle est le résultat d'une construction artificielle réalisée grâce à des logiciels et à la gamme de 16,7 millions de couleurs commune à la plupart des bons ordinateurs. Dans la rue, l'événement est éclairé du dehors, sur l'écran son image est éclairée de l'arrière.

Pour mettre en évidence et montrer cette différence, pour en comprendre l'étendue et les conséquences, je me suis livré à un exercice avec des cahiers dessinés. J'en ai scanné les pages en haute définition et je fais défiler ces pages sur une tablette que j'installe au-dessus de la version originale sur papier. Alors que les contours et les volumes sont strictement les mêmes, il s'agit de deux objets distincts dont les effets visuels sont distincts. La distance entre l'image papier et l'image écran est d'autant plus frappante qu'elle ne met en jeu que le noir et blanc. Au lieu que l'attention soit attirée par ce qui rapproche ces deux images comme ce serait le cas en couleur (la reproduction écran est-elle fidèle et à quel point, par exemple), elle est attirée par ce qui les sépare et les rend presque incompatibles.

J'ai décidé de travailler en noir et blanc parce que je veux éliminer les éléments susceptibles de perturber la production et la réception de mes expériences dessinées, comme on le fait dans une expérience scientifique ou dans une enquête en limitant le nombre des variables.



*Sans titre, 2014, fusain et graphite sur papier, 65X50 cm.*

## Un outil de la nuit des temps

Entre le XVII<sup>e</sup> siècle et le milieu du XX<sup>e</sup> siècle en Occident, l'unité de production des œuvres d'art est l'atelier de l'artiste (Svetlana Alpers développe ce thème dans un petit ouvrage passionnant intitulé *Les vexations de l'art*, NRF/Gallimard). Qu'est-ce qu'un atelier ? C'est un endroit où l'artiste dispose d'une lumière contrôlable et régulière, d'objets qui sont organisés autour de lui en fonction de ce qu'il veut produire, et d'un nombre déterminé d'outils (pinceaux, couleurs, liants, vernis, etc.). On est dans un univers où, comme le dit Svetlana Alpers, l'artiste prend son atelier comme monde, c'est-à-dire comme monde de son expérience. Ainsi, Vermeer et ses chambres presque toutes identiques qui servent de cadre à une scène de genre ou à un portrait. Ainsi Picasso, dont toute l'œuvre provient de l'atelier et de ce qu'il contient, y compris lui-même comme dans ses tableaux sur le thème du peintre et de son modèle. À partir de la fin des années 1950, les artistes sortent de leurs ateliers. Ou plutôt, l'atelier change de forme et de lieu. Il y a toujours un atelier si l'on désigne par ce nom l'endroit où l'artiste travaille, mais cet endroit se déplace et comme le dit encore Svetlana Alpers, les artistes prennent le monde comme atelier.

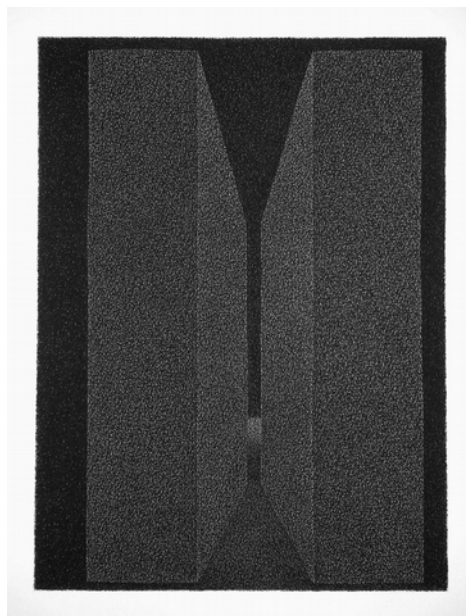
Au moment de me mettre à dessiner, les questions qui m'étaient posées par ma fréquentation des œuvres en tant que critique se posaient de nouveau, mais de manière encore plus pressante. À quel endroit produire l'expérience de l'espace ? Fallait-il reconstituer un atelier tout en connaissant en quelque sorte la date de naissance et la date de péremption de ce mode de production ? Fallait-il mettre en œuvre des moyens considérables, souvent efficaces, comme dans la production des installations ? Fallait-il au contraire diminuer autant que possible le nombre et le volume des équipements de manière à pouvoir produire n'importe où et en toutes circonstances ? C'est ce que j'ai choisi de faire en utilisant le support papier qui permet de dessiner partout et tout le temps sans se soucier d'une organisation du travail liée à des contingences techniques (comme le temps de séchage des couleurs et la disponibilité d'un local, d'un outil ou d'un autre objet technique).

Il y a quelque temps, Anish Kapoor a provoqué une vague de perplexité dans les milieux culturels en achetant le brevet de la couleur noire qui sert à peindre la carlingue des avions furtifs américains. Anish Kapoor est obsédé depuis des années par la profondeur du noir. L'une des œuvres qui m'a le plus impressionné et qui m'a conduit à réaliser quelques-uns des dessins qui sont exposés ici, est de lui. Il s'agit de *Descent into limbo*. J'ai vu cette installation à la Documenta de Kassel tout au début de ma carrière de critique en 1992. Il s'agit d'un petit édifice dans lequel ont fait pénétrer les visiteurs en nombre restreint. Dès l'entrée, ces derniers aperçoivent une sorte de tapis noir circulaire posé au centre de la pièce. Un gardien prévient qu'il faut faire attention, marcher doucement, voire se mettre à quatre pattes. Quand un visiteur arrive au bord du tapis, il se rend compte qu'il s'agit d'un trou rond percé dans le sol de l'édifice, un trou dont il est impossible de percevoir le fond. Pour produire cet objet, Anish Kapoor avait fait creuser un grand volume sphérique sous l'édifice et l'avait tapissé avec des pigments noirs ou avec des pigments susceptibles de produire l'impression du noir et de l'obscurité la plus intense possible, une impression de noir que le corps du spectateur n'est plus capable d'évaluer et de mesurer.

J'essaie de recréer cette expérience ou des expériences analogues en posant d'autres conditions techniques, notamment celle du dessin sur un support à deux dimensions alors que l'installation de Kassel était en trois dimensions. Mais ce que je veux souligner c'est la pertinence de la recherche du noir le plus adéquat pour une expérience donnée, et dans le cas de Kapoor, celle de son acquisition du noir de l'armée américaine. Ensuite, le fait qu'il en ait acheté le brevet ne tient pas à la nature de son expérience mais aux conditions industrielles et techniques dans lesquels il la met en œuvre, puisqu'il est à la tête d'une PME culturelle où il emploie des ingénieurs, des techniciens, des personnels administratifs, etc., et qu'il est donc dans une logique économique indépendante des croyances dans le caractère désintéressé de l'art.

L'une de mes préoccupations et de mes occupations est de voir comment l'opposition entre le blanc, le clair, le foncé, le plus foncé et le noir, à la limite le noir absolu, crée à elle seule un espace. À cette fin, toutes sortes de moyens sont disponibles. Il est possible de faire appel aux technologies les plus récentes comme le noir de l'avion furtif. Il est aussi possible de faire appel à des technologies très anciennes voire aux plus anciennes, le charbon minéral (comme dans mes dessins à la pierre noire) ou le charbon végétal (comme dans mes dessins au fusain comprimé) qui sont les premiers instruments à dessiner de l'humanité. Parmi les conditions que je me suis fixées, j'ai adopté le papier comme support, j'ai choisi un lieu de travail nomade et non spécialisé, j'ai réduit le nombre de variables en utilisant le noir et blanc et j'ai préféré l'outil le plus simple et le plus ancien, celui qui est à la portée de n'importe qui, à portée de main où que l'on soit, un outil primaire et autonome par rapport aux modes de productions inventés depuis la nuit des temps.

Je viens de dire ce que j'essaie de faire. L'expérience de dessiner c'est ce que je fais. Mais qu'est-ce que ça fait ? Nous entrons dans l'ordre du pari. L'artiste ne peut pas répondre. Seuls les spectateurs peuvent le dire.



*Sans titre, 2016, fusain sur papier,  
65X50 cm.*