

Arrêt sur l'image

Discours tenu devant le tableau *Studio I/Conférence* au Kunstverein de Brunswick, 1993

Nous contemplons un tableau posé sur un chevalet. Vous, honorables membres de l'assemblée, êtes assis sur une banquette et moi, je m'adresse à vous. Le tableau a pour titre «Conférence».

On voit ce qu'il montre d'un simple coup d'œil. Il s'agit d'une succession de pièces vues en diagonale. Il y a trois zones de couleurs différentes, rouge, bleu et jaune. Dans chaque zone, un objet. Dans la rouge, devant, une table. Dans la bleue, au milieu, un tableau sur un chevalet. Dans la dernière, la jaune, trois banquettes les unes derrière les autres. L'ordre des pièces peut se lire à partir du premier plan et en tournant ensuite à gauche comme on tourne les pages en couleurs d'un livre qui se trouverait sur la table. Les différentes zones de couleur ont la forme de cubes, les objets comme la table, le tableau et la disposition des banquettes sont également de plan carré.

La situation, nous l'avons dit, se comprend d'emblée. On s'aperçoit très vite que chaque pièce dispose d'un éclairage particulier, car on n'a aucun mal à imaginer la lampe dans la pièce rouge, indiscernable sous cet angle-là! L'œil n'a aucune peine à trouver la porte de chaque salle, l'issue de secours pour ainsi dire qui permet en tout temps de s'échapper du tableau et de disparaître en passant par une des sorties.

Le tableau se lit donc facilement: l'organisation de l'espace est aisée à comprendre tant elle est simple.

Les informations véhiculées par l'image étant transmises instantanément, il semble donc fastidieux de s'y attarder davantage.

Mais que voyons-nous? La question se voudrait un frein à cette rapidité. Nous passons donc de l'observation à l'examen plus approfondi.

Sans aucun doute, c'est d'un tableau qu'il s'agit. Nous le regardons. Nous observons ce qu'il montre. Mais il ne fait pas que montrer quelque chose. Il est lui-même un objet qui peut être regardé.

Le tableau en tant qu'objet est posé sur un chevalet. C'est l'endroit où traditionnellement les toiles sont peintes. Il aurait donc pu être exécuté sur ce chevalet ou sur un semblable. Ce trépied est une aide précieuse pour le peintre. Il permet de monter ou d'abaisser la toile pendant le travail et aussi de l'orienter favorablement vers la lumière. Le chevalet permet de placer la toile à l'endroit d'où l'on a le meilleur point de vue sur le motif. Le peintre est alors dans la position requise pour embrasser d'un même regard modèle et toile et les comparer l'un à l'autre.

À ce point de mon exposé la compréhension s'arrête. Il nous suffit d'un regard allant du tableau à ce qu'il représente pour constater que son motif ne peut être extérieur à lui-même, ce qui signifie que la toile aurait pu se trouver devant. Le dispositif permettant d'avoir le motif devant les yeux et de le reproduire ensuite est lui-même représenté. Car le tableau fixé sur le chevalet est à nouveau reproduit dans le tableau. La scène, partie de la situation vécue, apparaît une seconde fois sous forme de représentation. Mais, cette fois-ci, non pas comme nous la voyons sur le chevalet mais à partir d'un point de vue plus reculé, situé derrière nous.

Nous en concluons que le tableau n'est pas la reproduction d'une situation vécue, car le peintre, entièrement voué à la reproduction fidèle de ce qu'il voit, ne peut être à la fois devant et derrière sa toile.

La situation exclut bel et bien l'idée d'une reproduction fidèle d'un motif. Il ne s'agit pas ici du rapport entre le modèle et sa reproduction même si nous y trouvons un dédoublement, une répétition. Cette répétition est bien davantage: le point de départ d'une construction.

Le tableau ajoute son être-devant-nous à l'environnement qui lui manquait auparavant. Il s'ouvre l'espace où il aimerait être représenté, placé et observé. Il se construit un contexte différent de celui dans lequel il apparaît tout d'abord. Il insiste de ce fait sur un arrangement personnel, une structure conçue par lui dans laquelle il se dispose et se fixe, si le spectateur le suit.

Cette réflexion apparente du tableau traduit la préoccupation de se comprendre soi-même. Il tourne autour du problème: «Que suis-je si je ne suis qu'une image?» On ne répondra naturellement à cette question qu'en partant du contexte où il se trouve.

C'est pourquoi nous insistons: le tableau a sa place dans l'image. Il arrive à la compréhension de soi-même par l'être qu'il s'est conféré.

On a trouvé récemment une légitimité aux œuvres dans leur mode d'exécution. Par le relief de la pâte et la trace de coups de pinceau, elles montrent à l'évidence leur facture d'images peintes appelées en conséquence peintures. Cette conception de l'art valorise donc la preuve de la création. Elle légitime la compréhension de l'œuvre dans l'acte singulier de son créateur. Les tableaux sont le résultat d'un processus unique et personnel.

Ils ne sont pas légitimes par eux-mêmes mais parce qu'ils sont la preuve de l'existence de leur génial concepteur. Quand on a compris cela, les tableaux sont secondaires, ils ne sont qu'un résultat, qu'une conséquence.

Par la neutralité même de sa facture, le tableau présenté ici refuse cette conception. Il va même jusqu'à laisser planer le doute de savoir s'il a jamais été peint. Car le fait que cette toile soit retournée nous empêche de vérifier ce qu'il y a au recto et même s'il y a quelque chose. Pour l'observateur objectif, il n'y a rien de peint dessus. Seul le verso est représenté. Nous devons donc en toute logique penser que ce qu'une image ne montre pas n'a pas été peint. C'est pourtant visible, cela apparaît devant nos yeux sous forme de tableau. Celui-ci est donc perceptible et en même temps caché. Le spectateur court donc le risque de perdre dans l'invisible ce que nous pensions voir.

Donc ce qui semblait facilement compréhensible au premier coup d'œil donne plutôt l'impression inverse, lors d'un examen plus approfondi. La mise-en-vue, l'apparent de la peinture, perd du terrain face à ce qui se dissimule au point que toute la représentation – le tableau, ce qu'il montre, c'est-à-dire la représentation à proprement parler, vous et moi – est menacé de disparition. Ce jeu de miroirs pourrait nous entraîner tous ensemble dans le tourbillon de l'invisible.

Tournons-nous donc à nouveau vers ce qui est demeuré visible. Le tableau sur son chevalet est à la charnière de l'enfilade des salles. Le morceau d'espace où il est situé n'est pas séparé de la pièce voisine par un élément architectonique, un mur par exemple; il ne s'en distingue que par une couleur différente, le bleu. Les trois espaces n'ont apparemment pas été créés par des moyens architecturaux, mais simplement picturaux. Leur présentation correspond à leur représentation dans le tableau. Ils ne sont que peints et non construits.

J'aimerais vous rendre attentifs au fait suivant: le bleu et le jaune, tout comme le rouge et le bleu, sont séparés par une ligne rigoureusement droite. Logiquement, on peut se demander à quelle couleur appartient la ligne. Est-elle la fin du bleu ou le début du rouge? Bien évidemment, elle n'est ni l'un ni l'autre. Mais elle est certainement le «ne plus» du bleu et le «pas encore» du rouge. Le néant de cette ligne se trahit par cette double négation. Elle marque le rien entre la perception du bleu et celle du jaune. En ce qui concerne la visibilité elle est l'invisible présent. Elle marque l'arête d'une surface – plus exactement d'une frontière – qui sépare l'espace jaune du bleu et le rouge du bleu. Ce phénomène, constaté en deux dimensions sur la surface, se prolonge en trois dimensions dans le volume. Le tableau n'en facilite pas la compréhension. Nous avons l'habitude de parler de ce dernier comme d'une surface et c'est aussi ce que nous voyons: la surface d'un tableau. Des générations de peintres ont déposé de la peinture sur cette surface, l'ont recouverte de plusieurs couches de matériaux les plus divers pensant que cette surface, dotée d'un fond, d'une couche de fond, serait suffisante pour porter, pour supporter autant. On est alors en droit de se demander si cette surface n'est pas la fin de quelque chose d'où l'on puise les images. La surface d'un tableau n'est-elle pas en fait la «sous-face» de la réalité? L'image n'est-elle pas l'endroit où nous touchons le bout de notre condition et abordons autre chose, l'imaginaire affranchi de toute matérialité? Surface de tableau ou «sous-face» de la réalité, peau de l'imaginaire ou carapace de notre perception sensorielle? La réponse dépend de la réalité dont nous partons pour approcher l'image. Nous partons du principe que le tableau en lui-même est la fin du matériel et pas encore le début du royaume des signes. Il est le néant des deux mondes qu'il sépare. Il est rien. Depuis longtemps on reproche aux images de n'être qu'apparence. Or l'apparence et l'éclat sont les compagnons du néant. L'apparence n'est trompeuse que dans la mesure où l'on pense que le néant est une fin après laquelle il n'y a rien.

Assis sur la table au premier plan, j'observe la profondeur du tableau. Je vois de derrière la toile que je veux peindre. Tel qu'il est posé sur son chevalet, on n'en voit que le verso. Quand je crée, il me semble souvent puiser quelque chose à l'intérieur de mon œuvre. Je suis alors dans l'image et non debout devant le tableau pour déposer de la peinture sur la toile. Non, je me trouve au verso de la représentation, je peins le tableau depuis l'envers. Ce que je vois quand je regarde en dehors de l'image est le revers de la vision.

Comme le poisson dans l'eau, je vois, loin au-dessus de moi, les rayons du soleil se briser en centaines d'éclairs à la surface supérieure de l'eau – ou à la surface inférieure de l'air. On reprocherait au poisson d'avoir une vision restreinte des choses s'il affirmait que la limite de l'eau au-dessus de lui était la fin de tout et que le soleil n'était qu'un reflet.

La surface de l'eau est une mine inépuisable de comparaisons avec le tableau. Ils sont tous deux le seuil de deux mondes, l'endroit d'une transformation. Au point de contact entre la lourdeur de la toile et la légèreté des signes il y a l'image, décharge provoquée par la différence de tension entre les deux. Cet éclair, nous le voyons sous forme d'éclat, de pure apparence.

Nous avons donc étudié ce qu'est un tableau. Nous en avons déterminé la forme. Il nous faut maintenant examiner ce que cette forme peut contenir. Nous nous posons donc en définitive la question de son contenu, de son sens. Pourquoi, à quoi ouvre-t-il son espace, qu'y apparaît-il?

Au premier plan, nous apercevons une table. C'est le début, le lieu de présentation, de préparation. Le tableau se crée un espace, un lieu pour le début de son avènement. Au milieu de l'espace du tableau, le tableau est là, en personne. Il s'est fait une place, un endroit pour apparaître. Et, pour terminer, il décrit la manière dont il veut qu'on en prenne connaissance, met à disposition un auditorium pour rassembler les spectateurs qui vont venir le voir.

L'œuvre révèle les voies de sa création et de son apparition, et veille à prendre soin d'elle-même. Cette autodétermination est le contenu du tableau.

En lui se cache la possibilité de son libre accès. Il y règne une totale liberté artistique. C'est là que l'artiste trouve sa capacité d'ébaucher librement, indépendamment, sa représentation.

La capacité de création artistique d'une époque ne se manifeste pas par la taille et le nombre des musées, par la quantité de transactions dont les œuvres d'art font l'objet. Non, c'est par la taille et la profondeur des territoires défrichés par les tableaux, par la grandeur de l'espace qu'ils peuvent apparemment nous ouvrir. La manière dont la création artistique répond à son temps se mesure à l'étendue des perspectives qu'un tableau peut ouvrir. L'activité artistique se révèle par la place dont dispose l'art pour s'y formuler et s'en extraire.

La grandeur ne dépend pas de considérations matérielles. Il est même souhaitable que cette dimension soit aussi réduite que possible.

Conférence mesure 160x160cm et fut mon lieu de séjour en 1992.