

Marcel Cohen

Rencontres et partis pris

Écrits sur l'art, 1976-2020

L'Atelier contemporain

François-Marie Deyrolle éditeur

SOMMAIRE

- p. 9 Le risque, le bon et le juste
Entretien avec Marcel Cohen par Nathalie Jungerman
- *
- p. 27 L'entreprise pathétique de Chris Burden
- p. 33 Regarder un arbre
- p. 79 Photo-constat Photo-graphie
- p. 85 Brion Gysin et la photographie
- p. 93 Quelques faces visibles du silence (*Antonio Saura*)
- p. 97 Vers le dialogue (*Alexandre Delay*)
- p. 101 Images (*Alexandre Delay*)
- p. 107 Japon des avant-gardes (*Kazuo Shiraga*)
- p. 111 Anne Nordmann et les fantômes
- p. 117 Tentative de description de la grande croix noire aux cubes (*Gérald Thupinier*)
- p. 123 Alexandre Delay
- p. 125 La semaine commence mal (*Antonio Saura*)
- p. 131 Notes pour Richard Long
- p. 145 Du masque considéré comme une identité (*Antonio Saura*)
- p. 155 Autoportrait aux yeux clos (*Arnulf Rainer*)
- p. 161 «Nuit de mars» et «20 janvier» (*Bram van Velde*)

| | |
|--------|--|
| p. 169 | Brèves notes sur la modernité |
| p. 187 | La table (<i>Maya Andersson</i>) |
| p. 191 | La chambre de Grégoire Samsa (<i>Antonio Saura</i>) |
| p. 199 | Musique dans la nuit (<i>Antonio Saura</i>) |
| p. 211 | Rainer / Saura |
| p. 223 | Le peintre, la peinture et la disparition (<i>Coral Valente</i>) |
| p. 229 | Joaquin's Love Affair (<i>Gérard Titus-Carmel</i>) |
| p. 235 | Dédale (<i>Gérald Thupinier</i>) |
| p. 241 | Prolongements et prélèvements (<i>Pierre Buraglio</i>) |
| p. 247 | Notes pour un portrait de Françoise Quardon |
| p. 263 | Être là (<i>Didier Demozay</i>) |
| p. 275 | L'élégance mathématique |
| p. 281 | Lumière noire (<i>Emmanuel Saulnier</i>) |
| p. 285 | Notes à propos de Colette Brunschwig |
| p. 293 | Notes pour accompagner Olivier Giroud |
| p. 297 | Rouge-gorge (<i>Jan Dibbets</i>) |
| p. 303 | Silence (<i>Antonio Saura</i>) |
| p. 315 | Le crâne de César (<i>Liliane Klapisch</i>) |
| p. 321 | Colette Brunschwig |
| p. 329 | Questions autour du mur |
| p. 341 | Artiste des confins (<i>Sharka Hyland</i>) |

Le peintre Bram van Velde, à qui l'écrivain et galeriste Jean Frémon avait donné à lire un texte qu'il venait d'écrire à partir de sa peinture, eut ce mot dont on ne sait pas si c'est un compliment ou une manière polie de dire qu'il ne s'y reconnaissait pas du tout :

– C'est comme une conversation dans une pièce voisine.

JEAN FRÉMON, *Le singe mendiant*

LE RISQUE, LE BON ET LE JUSTE
ENTRETIEN AVEC MARCEL COHEN
PAR NATHALIE JUNGERMAN

NATHALIE JUNGERMAN : *Comment réagissez-vous devant une œuvre d'art en général, et la peinture en particulier? Lorsque vous écrivez sur tel ou tel peintre, vous affirmez être incapable de parler vraiment de sa peinture. En effet, vous parlez plutôt autour de celle-ci, ou autour du peintre. Mais vous ne restez pas silencieux et, en fin de compte, vous avez pas mal écrit sur l'art et les artistes.*

MARCEL COHEN : Vous avez raison, et c'est assez contradictoire. Pour regarder une toile il faut non seulement se taire, mais faire taire aussi, et dans un premier temps du moins, toute réaction critique. L'idéal vers lequel tend un peintre, me semble-t-il, est de l'ordre du saisissement et c'est aussi vers cet état qu'il désire nous entraîner. Toute parole que l'on pourrait qualifier de «raisonnable» est donc un peu en dehors de la réalité du tableau. Nous connaissons, par ailleurs, l'aphorisme de Wittgenstein: «Ce qui peut être montré ne peut pas être dit.»

J'ai voulu, une fois au moins, illustrer cette impossibilité à propos d'un tableau de Gérard Thupinier. Le texte est intitulé *Tentative de description de la grande croix noire aux cubes*. C'est un texte absurde et donc, je crois, un peu drôle. Il colle si bien à ce qui est visible sur la toile qu'il n'a plus aucun rapport avec le tableau. Plus on cherche à s'approcher de celui-ci par la parole, ou par l'écrit, plus le tableau recule et s'éloigne. C'est tout à fait logique puisque le tableau est une avancée vers ce qui ne peut pas être dit.

Cependant, comment accompagner et célébrer une œuvre si on n'en parle pas, d'une manière ou d'une autre? Les critiques et les historiens d'art replacent le

tableau dans son contexte, dans son époque, dans la production ambiante, dans celle de l'artiste, etc. C'est tout à fait justifié puisqu'un tableau est, aussi, une démarche intellectuelle, c'est-à-dire une manière, pour l'artiste, de déplacer une pièce sur un très vaste échiquier. Francis Bacon affirme que pour devenir peintre il suffit de connaître à fond l'histoire de la peinture. Tout le reste lui semblait accessoire. On a pu dire, de même, et à juste titre, que le vrai sens d'un tableau n'est pas du tout dans le tableau, mais dans le rapport qu'entretient celui-ci avec les autres œuvres.

Tout cela est exact, mais pourquoi les musées, les galeries, les artistes eux-mêmes, s'obstinent-ils à demander des textes à des écrivains qui ne sont pas qualifiés pour un tel travail critique? Cela laisse entendre qu'il y a toujours d'autres voies pour aborder la peinture. C'est dans cet entre-deux que je tente de me glisser, du moins quand j'aperçois une ouverture. Mais je ne la vois pas toujours.

Par ailleurs, l'approche critique a, elle aussi, ses limites. Barnett Newman affirmait que sa peinture, et la peinture moderne en général, «luttait de toutes ses forces contre le catalogue.» Il précisait qu'elle lutte contre les tentatives d'élu-cidation hâtives, les louanges faciles, les classifications qui figent l'artiste et que, précisément, on trouve dans les catalogues.

Quelle serait donc la manière la plus pertinente d'intervenir pour un écrivain?

Je ne sais pas du tout. Je suppose qu'on attend qu'il accompagne plutôt l'artiste par une présence amicale, ou qu'il propose des idées permettant de regarder autrement. En dépit de toutes les différences, il peut y avoir entre un peintre et un écrivain des affinités très fortes qui apportent un éclairage indirect, le travail

de l'un commençant où cesse celui de l'autre. Il m'est arrivé de donner un récit existant pour accompagner un artiste, texte qui, d'une manière ou d'une autre, me paraissait en relation avec son travail. C'est ce que T. S. Eliot appelait « le corrélatif objectif » dans son essai sur *Hamlet*. Mais, à la lecture du catalogue, on ne voit pas toujours ce rapport. Et pas tout le monde. Du moins la présence amicale est-elle claire.

Souvent aussi j'ai trouvé préférable de me taire tout à fait. Pour une exposition à Bordeaux, intitulée *Jouer dans le jardin*, Jean-Louis Froment (le créateur du CAPC, *Centre d'arts plastiques contemporain*, devenu le *Musée d'art contemporain de Bordeaux*) m'avait demandé d'écrire sur le thème de la représentation. Mais je ne suis pas un historien d'art, ni un esthéticien. J'ai donc cherché des citations qui, dans la mesure du possible, parlaient aussi d'arbres, de feuillage, de jardins, du paysage et de la peinture en général. Nous avons fait imprimer ces citations et disposé les cartels dans le Jardin botanique, selon l'ordre qui nous paraissait le plus logique. Chaque arbre était donc flanqué d'un texte expliquant par quel moyen on pouvait, malgré toutes les impossibilités, le faire entrer dans un tableau. Matisse déclarait, par exemple que, de toute évidence, il ne peignait pas du tout des feuilles, mais le signe de la feuille. Et comment peindre un tronc d'arbre ? Lucian Freud, qui avait voulu renouveler l'expérience de John Constable consistant à reproduire, dans ses moindres détails, le tronc d'un orme, raconte qu'il a vite abandonné : c'était une entreprise démentielle. Bref : le jardin botanique de Bordeaux était devenu une sorte de parcours initiatique.

Certains visiteurs ont apprécié. D'autres n'ont pas vu du tout en quoi mon travail avait pu consister. C'était un peu vexant car j'avais passé énormément de temps à rechercher ces citations chez Valéry, chez Matisse, chez Baudelaire, chez

Kandinsky, chez Klee, chez Bachelard, chez Barthes, chez Rilke, chez d'autres encore. C'était un travail beaucoup plus difficile, en fin de compte, et plus long, qu'écrire un texte personnel dans lequel, par la force des choses, j'aurais repris à mon compte telle ou telle idée. Et je me disais que, si j'apprenais quelque chose sur le sujet, pendant mes recherches, le visiteur apprendrait peut-être quelque chose, lui aussi. J'ai renouvelé plusieurs fois cette expérience. Avec plus ou moins de succès.

À propos d'Antonio Saura, vous mentionnez plusieurs éléments biographiques : le détour qu'il faisait, par exemple, pour ne jamais passer par la rue Verdi, à Barcelone. Sa biographie est une clé pour accéder à son œuvre ?

Non, bien entendu, et ce débat est clos depuis le *Contre Sainte-Beuve* de Proust. Cependant, vous avez raison : si l'on devient peintre en regardant de la peinture, et non en raison de telle ou telle prédisposition biographique, j'ai plus volontiers écrit sur Saura que sur sa peinture. À propos de celle-ci, tout me semblait avoir été dit. Mais la biographie est une chose et les qualités d'un homme, ou ses défauts, que l'on voit apparaître à travers celle-ci, c'est autre chose. Je crois que les grandes œuvres sont, aussi, le fait d'hommes qui ont une exigence éthique, et donc aussi esthétique, hors du commun. Kafka, Giacometti, Beckett, Bram van Velde auraient été des hommes hors du commun, même s'ils n'avaient jamais écrit une ligne ou peint un seul tableau. Plus on creuse leur biographie, plus c'est évident. Inversement, comment faire pour que les défauts de l'homme ne soient pas, aussi, les défauts de l'œuvre ? La confirmation arrive très vite, elle aussi. En réalité, nombre d'artistes sont d'honnêtes artisans. Quant aux grands hommes, ils sont rares.

C'est pour cela qu'il y a si peu de grands poètes, notait Paul Celan. Tout cela pour dire qu'il n'est pas interdit d'aller chercher chez l'homme ce qu'on croit entrevoir dans le tableau.

Vous n'avez pas parlé de la rue Verdi.

Pendant la Guerre civile, un jour où il était abrité sous une porte cochère avec son père, Saura enfant voit la tête d'un Républicain tomber sur le trottoir d'en face, fauchée par une rafale de mitrailleuse. L'inconnu n'en a pas moins continué à courir quelques mètres encore, emporté par son élan, comme les canards à qui l'on tranche le cou. On comprend que, toute sa vie, Saura ait demandé aux chauffeurs de taxi de faire un détour chaque fois qu'ils s'apprêtaient à emprunter la rue Verdi. Ce n'est pas suffisant pour faire un peintre, et cela n'explique pas non plus pourquoi Saura a peint autant de têtes sans corps. Pour ces têtes, seules au centre de la toile, il se réfère d'ailleurs au Suaire de Turin plutôt qu'à la tête de la rue Verdi. Mais la rue Verdi n'en reste pas moins un éclairage : Saura n'est pas un peintre particulièrement gai.

De même, à treize ou quatorze ans, il a découvert la grande peinture contemporaine dans les pages de *Signal*, le journal de la Wehrmacht. Il était cloué au lit par une tuberculose osseuse et son père lui apportait chaque soir tout ce qu'il pouvait trouver comme livres et comme journaux. Il pensait qu'autrement son fils deviendrait fou. Or *Signal*, dont il existait une édition espagnole, était le seul journal au monde à paraître en quadrichromie. Le jeune Saura se demandait pourquoi une revue consacrait autant d'espace et de si belles photos en couleurs à des peintres jugés aussi nuls. Le plus logique aurait été de les ignorer. Il n'est pas indifférent de voir comment s'éveille le sens critique d'un peintre. Ou comment

il ne s'éveille jamais. C'est ainsi, en tout cas, qu'est née, chez Saura, l'ambition de devenir lui aussi, et selon sa propre formule, «un peintre dégénéré».

Dans le texte intitulé L'élégance mathématique, vous évoquez les 73 stèles de verre parfaitement transparentes élevées à Vassieux-en-Vercors par Emmanuel Saulnier en hommage aux victimes civiles. Elles sont si peu présentes dans le paysage qu'on ne les découvre qu'en s'en approchant, au dernier moment, ou presque. C'est un refus de la séduction ?

Il y a, en effet, dans ces stèles quelque chose qui s'apparente à l'élégance mathématique. Si on peut démontrer un théorème en quelques lignes, noircir une page entière, relève d'une lourdeur d'esprit et d'un manque de travail impardonnables. En l'occurrence, ces stèles sont le contraire d'une injonction à se souvenir. Elles ne disent rien du malheur, de l'horreur, de l'affliction. Elles matérialisent seulement la présence du passant sur le lieu du drame. Pour le reste, chacun est libre de se demander ce que ces stèles de verre font à cet endroit, ou de rester dans l'ignorance. Par leur présence, les stèles matérialisent tout à la fois la volonté de se souvenir et, par leur transparence, l'ignorance dans laquelle nous restons si nous ne faisons pas l'effort de nous interroger. C'est plus intelligent qu'un monument commémoratif auquel nous nous habituons si bien, et si vite, que nous ne le regardons même plus. D'ailleurs, il faut parler de ce monument au passé. Pour des raisons purement techniques, les stèles ont dû être déposées. Mais nous continuons à en parler parce que la démonstration semble parfaite.

De même, Alexandre Delay explique, avec l'élégance teintée d'humour qui le caractérise, qu'enfant, en Suisse, il n'avait l'occasion de voir des femmes nues que dans les livres d'art et les musées. «J'ai donc découvert et appris à regarder

les femmes nues en même temps que la peinture», dit-il. C'est comme ça qu'il est devenu peintre. Il ne faut donc pas s'étonner si, aujourd'hui, il travaille, notamment, à une série de petites peintures sur cartes postales intitulée *Figures peintes*. Des figures de Cranach à celles de Léger et Picasso, de Masolino da Panicale aux figurines filiformes de Giacometti, il revisite le musée mondial. Il en est aujourd'hui à plus de 750 cartes postales retravaillées. C'est à la fois une autobiographie en images et l'effacement radical de l'artiste derrière son amour de la peinture. Mathématiquement, c'est d'une élégance parfaite. Et c'est aussi le risque, assumé, de «frôler la bêtise», comme le résume Delay. Bien entendu, craindre par-dessus tout la bêtise est une grande preuve d'intelligence.

Justement, vous écrivez, à propos de Saura et de Rainer notamment, que l'art a peu à voir avec la délectation, beaucoup avec cette idée de risque.

C'est évident en littérature depuis la formulation de Michel Leiris : il voulait que la littérature soit un acte, au même titre que le risque pris par le torero devant les cornes. C'est aussi le cas dans les arts plastiques. La peinture, aujourd'hui, est un acte, une posture, beaucoup plus qu'un savoir-faire.

De même pour l'obsolescence de l'idée de «beau». Pour Malraux l'art moderne est sans doute né avec le tableau de Goya *El tres de Mayo*. Pour la première fois, selon Malraux, un peintre se rend compte que son savoir-faire, son habileté, peuvent desservir son sujet. Il fallait que la violence de la manière de peindre réponde à la violence des faits, ici la fusillade du 3 mai 1808. Et, en effet, c'est une toile d'une brutalité extrême dans sa matière même, comparée à l'art savant et raffiné de Goya peintre de cour.

On trouve cette idée de risque parfaitement exprimée chez Saura comme chez Rainer. Chez beaucoup d'autres aussi, bien sûr. Saura préparait le fonds de ses toiles avec soin, mais il peignait le sujet central très vite et sans remords possible. Il expliquait, en riant, qu'il prenait autant de décisions à la minute qu'un pilote de formule 1. Rainer, lui, est allé jusqu'à peindre sur d'authentiques lithographies d'Henri Michaux, dont il aime particulièrement l'œuvre. Et au point d'avoir eu des rapports houleux avec Micheline Phankim, l'exécutrice testamentaire de Michaux. Elle trouvait que Rainer poussait l'admiration un peu loin.

Cette idée de danger fait penser à l'artiste conceptuel hollandais Bas Jan Ader qui, dans un registre tout à fait différent, a fait au moins une performance au risque de sa vie.

Dans un petit livre intitulé *In Search of The Miraculous* que j'ai traduit en français, Raphaël Rubinstein, longtemps critique à *Art in America*, évoque en effet l'artiste néerlandais Bas Jan Ader. Il a tenté de traverser l'Atlantique en solitaire sur un voilier de quatre mètres en n'ayant qu'une expérience très limitée de la navigation. Il s'est perdu en mer.

Chris Burden, lui aussi, a poussé très loin cette idée. L'une de ses premières actions consistait à s'allonger sous une bâche, sur une autoroute de Los Angeles, à côté de deux fusées de détresse. Les fusées n'éclairaient que quelques minutes, après quoi les automobilistes n'avaient aucune chance d'apercevoir l'artiste sous sa bâche. Heureusement, Burden a été arrêté très vite par la police pour simulation d'accident.

Sans aller jusqu'à ces extrêmes, Kazuo Shiraga, l'un des artistes majeurs du groupe Gutai, s'était vu passer commande d'une très grande toile par la mairie de Marseille. Sensible à cet honneur, il a voulu offrir un peu plus en s'engageant

à peindre la toile en public, dans la cour de la Vieille Charité, et sans remords possibles, lui non plus. Mieux : la toile étant peinte au sol, on ne pouvait pas même la regarder une fois achevée. À la verticale, la peinture fraîche aurait coulé. Pour la dresser, il a fallu attendre un peu qu'elle sèche. À défaut de risquer sa vie, Shiraga risquait sa réputation. D'ailleurs, pour avoir assisté à cette peinture-performance, je peux affirmer qu'avant de se mettre au travail devant le public marseillais, Shiraga était absolument terrorisé.

L'idée de modernité est donc, pour vous, largement liée au risque. Mais cette idée est loin d'être acquise. Je vous cite : « Les visiteurs devant une toile abstraite s'obstinent à chercher une ressemblance ».

C'est plus facile que de découvrir le sens réel d'une œuvre, qui n'est pas du tout dans la toile, comme nous le disions, mais dans ses marges. Kazuo Shiraga peignait avec ses pieds, suspendu à une corde, à la manière d'un patineur artistique. En soi, l'intérêt est discutable. Il existe de nombreuses photos le montrant au travail dans son atelier. Saura a néanmoins écrit un texte commençant par : « Comme chacun sait, Shiraga ne peint pas avec les pieds. »

Shiraga a reçu une formation de calligraphe traditionnel. On lui avait appris qu'il existait trois formats idéaux : ce qu'on peut peindre avec la main sans remuer l'avant-bras, ce qu'on peut peindre avec l'avant-bras, et ce qu'on peint avec le bras tout entier. Comment élargir encore le format ? En peignant avec les pieds. C'est donc bien, chez Shiraga, une posture intellectuelle et il n'est pas faux d'affirmer qu'il peint autant avec sa tête qu'avec ses pieds. Objectivement, la peinture de Shiraga ne dit rien d'autre que cette rébellion et cette prise de risque. La notion de rébellion est centrale en art, elle aussi.

À propos de Colette Brunschwig, vous dites « elle est peintre et juive », à l'instar d'Edmond Jabès qui déclarait : « je suis écrivain et juif, je ne suis pas un écrivain juif ».

Un peintre juif peint des scènes de la vie juive. C'est le cas de Chagall. Ce n'est ni le cas de Colette Brunschwig, un peintre abstrait, ni celui de Liliane Klapisch, un peintre réaliste. Mais, chez cette dernière, le centre de la toile, qu'il s'agisse d'une nature morte ou d'un paysage, est toujours vide. À chacun de se demander pourquoi un peintre ne peint pas le centre qui, obstinément, et en dépit de toute logique, ne montre rien.

Quels sont les artistes contemporains sur lesquels vous n'avez pas écrit mais qui ont retenu votre attention ?

J'ai finalement écrit sur très peu d'artistes, vous savez. Et presque toujours accessoirement, parce que, simplement, l'occasion s'est présentée. Je m'étonne même que cela puisse faire un livre. Quant aux artistes que j'aime et sur lesquels je n'ai rien écrit, ils sont légion.

Je n'ai aucun souvenir, par exemple, qu'une exposition de Christian Boltanski m'ait laissé indifférent. La justesse, chez lui aussi, relève tout à fait de l'élégance mathématique dont nous parlions. L'une de ses toutes premières expositions en 1974, au CNAC de la rue Berryer à Paris, était intitulée *Objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes*. Des objets d'une banalité absolue étaient étiquetés et montrés dans les vitrines : pinces à linge, fermeture éclair, corsage, romans policiers, bigoudis, etc., comme on présente des objets précieux dans les vitrines d'un musée. Je ne pense pas qu'on ait montré avec plus de

pertinence le monde qui est le nôtre : un monde désenchanté, qui est aussi un monde « d'après ».

Je n'ai jamais écrit non plus sur Viallat. Or c'est l'un des artistes qui montre le mieux ce qu'est la peinture lorsqu'elle est réduite à sa plus simple expression : une forme, toujours la même en l'occurrence, la texture du support qui, elle, peut varier à l'infini, des couleurs qui s'épousent ou se heurtent, et enfin une manière de traiter l'ensemble qui peut varier, comme on le voit dans toutes les écoles, et à toutes les époques, y compris dans l'Égypte ancienne, du plus extrême classicisme au plus extrême baroque. Et on découvre chez Viallat que, lorsqu'il réduit ainsi le tableau – une forme fixe et sans signification, des couleurs et un support – il reste l'essentiel : un petit émerveillement dû à la justesse de l'ensemble et qui ne peut pas se dire.

Les objets montrés par Boltanski me font penser aux objets que vous incluez dans votre livre, Sur la scène intérieure (Gallimard, collection L'un et l'autre, 2013).

Dans une certaine mesure, oui. Mais, dans mon livre les objets parlent au tout premier degré. Ils ne s'inscrivent pas du tout sur l'échiquier artistique. C'est, vraiment, tout ce qui me reste de ma famille. J'ai d'ailleurs offert ces objets au Mémorial de la Shoah. Ce sont des objets de mémoire sauvés in extremis. Ils n'ont pas pour vocation d'être montrés, sauf occasionnellement, seulement d'être préservés. Ils sont donc, aujourd'hui, en sûreté dans des tiroirs.

Une petite digression par rapport à vos textes sur l'art : que diriez-vous de l'écriture souvent fragmentée, de vos livres où le détail est essentiel ?

Que je fais partie des écrivains qui se méfient de la littérature, parce qu'elle est toujours liée à une forme d'exagération et de séduction. Et, souvent, sous le prétexte de plus de clarté, ou de plus de logique, elle devient obscure, ce qui est tout à fait paradoxal. Par ailleurs, le mot « littérature » est, fort heureusement, un terme si vaste qu'il ne dit presque rien du contenu ni de la forme. C'est pourquoi, pour Maurice Blanchot, la littérature commence avec la question « Qu'est-ce que la littérature ? »

Personnellement, j'aime les livres qui offrent ce que Michaux appelait « une liberté de circulation » : on commence indifféremment à lire par le début ou par la fin, et c'est le lecteur qui donne son sens au livre. Finalement, j'aime que le livre soit le lieu d'une aventure, pour l'écrivain comme pour le lecteur, et pas seulement le support d'une histoire, comme un disque n'est que le support matériel de la musique. Franz Kline disait de sa peinture : « Si je peins quelque chose que je sais faire, cela m'ennuie. Si je peins ce que vous connaissez déjà, c'est vous que cela ennue. Je peins donc ce que je ne sais pas faire. » C'est aussi ma posture. Je n'écris pas parce que j'ai quelque chose à dire (si c'était le cas j'écrirai un article ou une tribune libre) mais pour savoir où mes livres me mènent.

Quant au détail c'est la seule petite porte par laquelle, le plus souvent, se laisse entrevoir les réalités. Pendant la guerre, une jeune femme médecin, et juive, se présente chez le docteur Petiot à Paris. Son mari et elles cherchent à obtenir un visa pour fuir en Amérique latine. Petiot se fait fort de le leur procurer grâce à ses relations. Mais, tout à coup, la jeune femme se lève dans le bureau de Petiot et entraîne son mari vers la sortie. Sur le trottoir, elle explique : « As-tu vu les ongles de Petiot ? Ils sont noirs de crasse. Petiot se prétend chirurgien. Jamais un chirurgien ne se laisserait aller à ce point, quand bien même il n'exercerait plus. » À cette

date, Petiot avait tué 27 personnes pour les délester de tout ce qu'elles possédaient et avant de brûler les corps dans son poêle à charbon.

Dans Détails (Gallimard, 2017), il y a quand même des petites histoires, avec un début et une fin. Et on trouve, par exemple, l'histoire d'un peintre qui ressemble beaucoup à Antonio Saura.

Un prosateur est condamné à raconter. La langue, d'ailleurs, parle toute seule, quand bien même on la malmène. Le poète américain Keith Waldrop affirme qu'il n'y a rien de plus difficile que d'écrire une phrase qui ne veuille strictement rien dire. Et quand on malmène trop la langue, le lecteur reconstruit la phrase selon la logique la plus plate. Mes livres racontent donc des histoires très simples. C'est leur assemblage aléatoire, et la somme des faits rapportés qui ne vont pas d'eux-mêmes, y compris pour moi.

Quant à Antonio Saura, que vous avez reconnu dans ce texte, bien que son nom ne soit pas cité, c'est, à ma connaissance, le seul artiste qui ait arrêté de peindre sur toile pendant 10 ans parce qu'il avait le sentiment de refaire toujours le même tableau. C'est-à-dire qu'il peignait désormais sans grand risque. J'ajoute que ses tableaux se vendaient très bien. Ce qui a changé quand il s'est remis à peindre n'est finalement qu'un détail: la taille de ses pinceaux. Plus le pinceau est gros, plus les traits sont rigides et figés sur la toile. Il lui aura fallu 10 ans pour admettre qu'il n'y avait pas d'autre façon de se renouveler, tout en restant fidèle à lui-même. Faut-il ajouter que, chez beaucoup d'artistes, nous sommes à des années-lumière de telles exigences? En raison du coronavirus, un artiste japonais a dû licencier récemment cinquante des cent assistants qui travaillent régulièrement pour lui dans son atelier. Le marché de l'art étant en crise, comme

beaucoup d'autres secteurs d'activité, il a dû réduire sa production, et donc son personnel.

J'ai relevé chez vous une phrase récurrente: «Les œuvres n'ont qu'à se défendre.»

Montrer ses toiles dans une galerie, dans un musée, ou publier un livre, n'a rien à voir avec la modestie. Edmond Jabès affirmait que tout livre revendiquait ce qu'il appelait «une lecture prioritaire». Publier, c'est une façon de dire, sans le dire bien sûr, «lisez-moi donc toute affaire cessante. Vous n'avez encore rien lu de semblable.» Idem pour un peintre. La formulation est largement exagérée, bien entendu, mais Jabès caricaturait parce qu'il voulait se faire comprendre. Cela signifie, en tout cas, que tous les risques sont censés avoir été mesurés et que ce que nous voyons n'est pas seulement assumé, mais revendiqué. Si c'est bien le cas, si nous avons traversé Paris pour voir une exposition, si on nous promet monts et merveilles avec arrogance, et si cela ne correspond pas du tout à nos exigences les plus élémentaires, nous avons le droit de penser qu'on se moque de nous. Il n'est pas anormal que les réactions du spectateur soient à la mesure des prétentions de l'artiste. Parce que nous attendons beaucoup, nous aimons aussi, ou détestons, beaucoup.

Vous parliez de «justesse». Par rapport à quoi?

Je me souviens d'un film montrant un peintre célèbre travaillant à plat sur le sol, comme Shiraga. Je tairai son nom parce que cet artiste n'a pas été toujours comme ça. Vient un moment, dans le film, où on le voit soulever le contreplaqué

sur lequel il travaille pour que la peinture coule. Voilà un geste qui est tout sauf juste. Les peintres de l'*Action painting* (De Kooning, Kline, Sam Francis, Bluhm) peignaient à la verticale, souvent avec des pinceaux gorgés de matière, et très vite. Il était donc normal que la peinture coule. Les coulures, chez eux, sont un gage d'authenticité et témoignent du risque pris.

Mais, quand on peint à plat, la peinture n'a aucune raison de couler. Sauf pour «faire beau». Un artiste a tous les droits. Mais, quand il peint devant une caméra, et qu'il triche sous nos yeux, il nous prend pour plus bêtes que nous ne sommes. Nous avons le droit de ne pas apprécier. C'est ce que je voulais dire par «les œuvres n'ont qu'à se défendre». Or, dans ce cas précis, le tableau se défend très mal, quelle que soit sa réussite finale. Au contraire: plus le tableau paraîtra réussi et plus nous nous souviendrons que son succès relève d'une part de tricherie. Le tableau est donc séduisant sans être ni juste ni courageux ni profond. Bien entendu, on ne va pas couper la tête de cet artiste. Il fait ce qu'il veut. Mais nous avons le droit de penser qu'il y a dans sa production quelque chose de frelaté. Malheureusement pour lui, quand on a vu ce film, cette idée ne vaut pas seulement pour ce tableau en particulier mais, à tort ou à raison, pour une bonne part de son œuvre en général. Nous avons, nous aussi, le droit, et même le devoir, de développer notre sens critique. Autrement, les œuvres ne nous apprennent rien.

Cette idée de justesse, il y a longtemps maintenant qu'elle s'est substituée à l'idée sclérosée de «beau». Il existe une photo montrant André Breton en 1920 à une manifestation dadaïste. Déguisé en homme-sandwich il exhibe ce slogan provoquant de Picabia: «Pour que vous aimiez quelque chose il faut que vous l'ayez vu et entendu depuis longtemps tas d'idiots». Quant à Herman Broch il estimait, dans les années 1950 à propos du «kitsch», que le mot d'ordre de l'artiste n'était

plus du tout, et depuis longtemps déjà, «fais du beau travail» mais «fais du bon travail».

Comment en êtes-vous venu à écrire sur la peinture?

Jacqueline, mon épouse, a dirigé la galerie Stadler pendant trente ans, jusqu'à la fermeture définitive de celle-ci. J'ai donc été étroitement associé à la vie de cette galerie. Beaucoup d'artistes sont devenus nos amis. Nous avons eu la chance exceptionnelle de voir des pans entiers de l'art contemporain se faire sous nos yeux, au jour le jour, et dans des directions très diverses, voire franchement antagonistes. C'est tout naturellement que l'on m'a demandé des textes.

Revenons à notre point de départ. Vous disiez qu'on devrait pouvoir se taire devant les tableaux, et qu'en tout cas écrire sur la peinture est difficile. Mais c'est ce que vous avez fait.

Puisque nous parlons de la galerie Stadler, et que nous avons beaucoup évoqué aussi Antonio Saura, permettez-moi de vous répondre par une anecdote: lorsqu'il s'est remis à peindre sur toile, après ses dix années de silence, Rodolphe Stadler m'a demandé de préfacier le catalogue. Je lui ai répondu que je me sentais incapable de parler d'une peinture qui avait mis autant de temps à mûrir, et après avoir affronté de tels abîmes de doute et d'angoisse. Chaque jour, Saura, bien qu'il travaillât beaucoup sur papier, regardait les toiles vierges dans son atelier avec terreur. Ce mot n'est pas trop fort. Et quand il voyait une toile ancienne de lui dans un musée, il tournait pudiquement la tête parce qu'il se sentait incapable de faire mieux, voire aussi bien. Tout jugement de valeur à l'égard des nouvelles

toiles aurait donc eu, à mes yeux, quelque chose de monstrueux. Rodolphe Stadler m'a rétorqué: « Mais si vous n'écrivez pas pour dire qu'il n'y a rien à dire, et qu'il faudrait se taire, d'autres diront quelque chose.» J'ai finalement écrit un texte intitulé *Quelques faces visibles du silence*.

Août-septembre 2020

L'ENTREPRISE PATHÉTIQUE DE CHRIS BURDEN



Chris Burden, *Deadman*, Mizuno Gallery, 12 novembre 1972

DU MÊME AUTEUR

Aux éditions Gallimard :

Miroirs, coll. « Le Chemin », 1980

Je ne sais pas le nom, 1986

Le Grand Paon-de-nuit, coll. « Le Chemin », 1990

Assassinat d'un garde, 1998

Faits, Lecture courante à l'usage des grands débutants, 2002

Faits, II, 2007

Faits, III, Suite et fin, 2010

Sur la scène intérieure, Faits, coll. « L'un et l'autre », 2013, Folio n° 5940

Le Grand Paon-de-nuit, suivi de Murs et de Métro, 2014

Détails, Faits, 2017

Détails, II, Faits, Suite et fin, 2021

Villes, (Galpa, Malestroit, Waïzata), 2021

Chez d'autres éditeurs :

Galpa, Seuil, 1969 ; Chandaigne, 1993

Malestroit, Chroniques du silence, Éditeurs français réunis, 1973

Voyage à Waïzata, Éditeurs français réunis, 1976

Murs, coll. « Petite Sirène », Éditeurs français réunis, 1979

Du désert au livre, Entretiens avec Edmond Jabès, éditions Pierre Belfond, 1981 ; Opales, 2001

Hostinato rigore (en collaboration avec Gérard Thupinier), Actes Sud, 1986

Trente-cinq nouvelles, Chandeigne, 1987
L'athlète de la nuit, Chandeigne, 1988
Lettre à Antonio Saura, (traduit du judéo-espagnol, édition bilingue illustrée, avec des dessins d'Antonio Saura), L'Échoppe, 1997
Quelques faces visibles du silence (sur Antonio Saura), L'Échoppe, 2000
Tombeau de l'éléphant d'Asie, Chandeigne, 2002
Deux textes sans titre et huit photos (avec Jacques Le Scanff), Le Préau des collines, 2003
Métro, Chandeigne, 2004
Interférences, La Cabane, 2006
Haute mer, La Cabane, 2006
Être là (sur la peinture de Didier Demozay), Le 19 CRAC, Montbéliard, Galerie Jean Fournier, Paris, 2008
L'ombre nue (avec des photos d'Aurore de Sousa), Créaphis, 2008
Doxa, Éditions de l'Attente, 2008
Tauromachie (avec des photos de Jean Bescos et des superpositions d'Antonio Saura), Archives Antonio Saura / 5 Continents, 2008
À des années-lumière, Fario, 2013
L'Homme qui avait peur des livres, Arfuyen, 2014
Murs, Anamnèses (avec une encre et des photogrammes d'Eve Aschheim), Éditions Peuplier, 2014
Choses lues, La Pionnière, 2015
Une sculpture et deux monuments invisibles, La Pionnière, 2015
Autoportrait en lecteur (édition augmentée), Éric Pesty, 2017
Une mémoire veuve (avec des dessins de Frédérique Lucien), La Pionnière, 2019

En couverture : Arnulf Rainer, *Schmiere*, 1972,
technique mixte sur photographie, 23,8 × 17,8 cm

Conception graphique : *Juliette Roussel*

Impressions : *Jelgavas Tipografija*

© *L'Atelier contemporain*, avril 2021

ISBN 978-2-85035-034-4

www.editionslateliercontemporain.net

Ouvrage publié avec le concours du
Centre national du livre