





Leonardo Cremonini & Régis Debray

L'Hypothèse du désir

Photographies de Corinne Mercadier
Biographie par Jacques Brosse

L'Atelier contemporain
François-Marie Deyrolle éditeur

RÉGIS DEBRAY

Un Mécontemporain

TRÈS ANCIENS COMPAGNONS DE ROUTE, le peintre et l'écrivain cheminent en Occident de conserve mais rarement au même pas. Ils convergent sans converser. Le dialogue est de tradition, mais non de vive voix. Le livre, une fois écrit, est illustré ou décoré (ce n'est pas la même chose). Ou, en sens inverse, le tableau une fois fini est légendé, le catalogue préfacé, l'œuvre peinte glosée, mais après coup. En règle générale, les « alliés substantiels » ne pratiquent pas le tac au tac. Chacun souffle à l'écart dans sa trompe, et ne prélève, chez l'autre, que ce qui résonne à ses propres obsessions. Diderot, Apollinaire, Aragon, Zola se livrent eux-mêmes dans la compréhension qu'ils nous livrent de tel ou tel artiste ami. Ce

qu'on va lire ici relève d'un genre plus modeste : l'échange au pied levé – l'équivalent parlé de l'esquisse à main levée.

L'exercice, côté écrivain, réduit au rôle de lanceur de balle, oblige à marcher sur des œufs, pour éviter ce qu'on nomme en sociologie l'imposition de problématique ; côté peintre, le jeu implique une prise de risque qui peut se retourner contre lui. L'artiste ne gagne rien à trop s'expliquer, l'ambiguïté fait sa fortune. « Le beau, disait Baudelaire, est quelque chose d'ardent et de triste, d'un peu vague, donnant lieu à conjecture. » C'est parce qu'elle ne dit pas tout et d'un seul coup, en laissant ouvert son mode d'emploi, que l'œuvre d'art peut vivre sa vie posthume sans se défraîchir.

Suscitant mille songeries ou interprétations parce qu'inaccomplie et sujette à tous les malentendus possibles, elle est disponible à toutes les métamorphoses. Les grands peintres le sentent d'instinct, qui parlent par énigmes, boutades ou « fusées » – léguant à la postérité des saillies ou des propos tout prêts pour la citation ou l'exégèse. Poussin, Kandinsky, Matisse, Giacometti, Arikha, qui se sont plus amplement et franchement expliqués, ne font-ils pas figure d'exception ? La peinture ou « l'école du silence »... Se mettre à cette école en alignant des mots relève toujours de la gageure.

Leonardo Cremonini s'est offert en miroir à plus d'un philosophe ou hommes de lettres. Et cela, en un temps qui ne portait plus guère à la fraternisation, ni d'ailleurs à ce qu'on appelait dédaigneusement la peinture-peinture. Qu'il s'adonne au conceptuel, à la performance ou à l'installation, le plasticien contemporain répugne à l'ancrage littéraire autant qu'à toute inscription dans une tradition. Se voulant de lui-même

une œuvre de l'esprit, il s'intellectualise pour ainsi dire à compte propre. Il lui suffit d'étonner, de transgresser ou de scandaliser dans l'instant, inutile avec lui, de s'exercer au discernement. Sa valeur sera sa cote, le chiffre se passe de lettres d'appoint. Cremonini était d'avant la marque, le tout-marché et le faire-savoir. D'avant la perte du métier et la régression de la main, concomitantes des progrès technologiques. L'œuvre chez lui était encore un travail de la main, longuement mûri et peaufiné – au point qu'un faux Cremonini est pratiquement impossible : cela exigerait trop de travail et de savoir-faire. Son art subtil, à mèche lente, requiert de l'amateur une attention prolongée, non un coup d'œil à la va-vite. Il est singulier que plus artisanale est une création, plus la forme créée appelle la méditation. Preuve en est sa pratique du petit format, un genre étranger au plasticien en vogue, formé à la publicité et plus adapté à la foire qu'au salon. Il faut faire gros et grand pour attirer l'œil d'un visiteur pressé passant en quelques secondes, à

Bâle, à Kassel, à Miami, d'une œuvre, d'un stand, d'une travée à une autre. J'ai eu le sentiment, lors des obsèques de Leonardo, à Paris, en 2010, que c'était une certaine époque qu'avec cet anti-Warhol on portait en terre, et qu'une part importante de « l'art moderne », pinceau, huile et térébenthine, s'en allait avec lui, remplacé par « l'art contemporain » dont les critères d'appréciation et les postulats sont d'une autre nature – le jugement de goût qui vaut pour l'un ne valant pas pour l'autre.

Leonardo se voulait marginal tout en étant mécontent de l'être. Se méfiant de l'avant-garde, et surtout de son culte, il regrettait de n'avoir pas de troupe, de bande ou de famille en flanc-garde. Il prêchait la singularité et souffrait d'être seul. « Nous n'avons même plus l'abri de la pensée critique », me disait-il souvent. C'est sans doute ce sentiment d'exil qui m'a attiré vers ce *mécontemporain*, avec l'envie de me mettre à son écoute. Pour un dialogue entre voisins de chambrée, ayant en commun de ne pas trembler à l'idée

d'être taxés de réactionnaire par les gazettes dans le vent, voire même d'en concevoir une certaine joie.

Le confesserai-je ? La lucidité, la profondeur de ses vues m'apparaissent encore mieux vingt ans après. « L'individualisme sans idéologie, c'est l'exhibitionnisme de l'éphémère » – quelle perspicacité ! Pressentait-il que l'art, au fond, ne peut se justifier en termes d'art ? Et qu'en rejetant toutes valeurs extérieures à lui, comme s'il pouvait se fonder lui-même, il s'exposerait un jour à l'insignifiance, pour devenir une marque de standing et une activité de luxe, rattaché aux industries du luxe, en supplément d'âme pour le bijou Cartier ou le N°5 de Chanel ? Cremonini avait la religion de la singularité. La sienne a consisté – par quoi elle mérite de rester parmi nous – dans l'alliage exceptionnel d'un génie ouvrier et d'une inquiétude spirituelle, rendant en quelque sorte inséparables l'affirmation et sa mise en question, la plaie et sa démangeaison, autant dire l'œuvre et son fantôme critique.

R.D. En informant le chaos, tout artiste nous délivre du chaos. C'est, je dirais, la définition de l'acte artistique.

L.C. On pourrait dire que dans la mise en forme de ce chaos, il y a l'évacuation du sordide. Tout au plus l'admission du cruel, mais jamais du sordide.

R.D. Ce qui me frappe néanmoins dans ta peinture, c'est que tu peins des hommes qui n'ont pas visage d'hommes, qui n'arrivent pas à parler à d'autres hommes ou à rencontrer d'autres hommes. Le regard n'indique jamais une communion ou une action en commun. C'est un regard d'espion, pas un regard d'amour. Dans un monde hostile, menaçant, ou l'homme paraît un étranger dans son propre monde. Sans vouloir faire une psychologie primaire, on se dit : Cremonini est-il vraiment bien intégré dans le XX^e siècle, dans sa Toscane, dans sa société ?

L.C. Je ne suis pas un homme bien intégré dans le système économique de mon siècle. C'est évident.

R.D. Tu le regardes du dehors avec un œil glacial. On ne peut vraiment pas dire que tu te laisses aller à l'effusion lyrique, aux bons sentiments, ou à un certain engagement dans les choses, vers les êtres.

L.C. Je ne sais pas.

R.D. Encore une fois, c'est loin d'être un reproche, c'est pour moi

au contraire une marque de reconnaissance, mais cette façon dont le temps est suspendu, cette congélation de l'instant, cette pétrification des objets, relève tout de même d'une belle maladie mentale. Tu sais ce que disait Flaubert : « La perle est la maladie de l'huître ». Disons, par chance pour nous, que l'huître Cremonini est assez malade !

L.C. Cela relève de la peur. On ne peut pas avoir ce besoin désespéré de faire une perle si on n'a pas l'intuition d'un profond désarroi.

R.D. Oui. Et l'huître reste par sa perle. Mais la perle ne va pas sans une souffrance derrière. Ni peut-être sans une certaine inadaptation au monde extérieur.

L.C. Je tiens quand même à souligner que faire une perle est un acte de joie et un privilège. En admettant qu'elle arrive ! Parce que naturellement, la perle, ce n'est pas à l'huître de la connaître, C'est à ceux qui la récoltent de l'admettre. Le privilège, ce n'est pas tellement la possibilité que j'ai de me faire reconnaître, mais le sentiment biologique que je peux accoucher d'une perle.

R.D. Explique-toi.

L.C. Je ne peux pas être conscient de produire une perle. Ce serait une présomption ridicule. C'est aux autres de me le démontrer. Pour moi, le privilège n'existe pas dans la conviction de produire une œuvre, mais dans le sentiment intuitif et biologique

avec lequel je la fais. Mon besoin de forme fait que mon œuvre arrive à englober mon angoisse. C'est cela que je considère comme mon privilège.

R.D. C'est le privilège de l'opération artistique qui est de rendre le sens sensible, ou encore de pouvoir délivrer des messages dont on ne sait pas exactement ce qu'ils veulent dire.

L.C. Exactement. Parce qu'ils sont à l'intérieur de la perle.

R.D. On en revient à la peinture comme parole muette, comme poésie silencieuse. Et en ce sens, ta peinture n'est pas narrative, ni bavarde. Elle est à la fois mystérieuse et laconique. Elle nous dit des choses, mais elle ne le dit pas sur le mode du récit réaliste, de l'anecdote. C'est pourquoi tu es quelqu'un d'assez paradoxal, parce que le peintre que tu es par ailleurs est un intellectuel. Telle que je la vois, ta peinture plonge dans l'existentiel, dans le sensoriel en appelant à un contact très sensuel et infra-logique, mais d'autre part, c'est une peinture réflexive. Tu la dis inconsciente, et pourtant tes images ont l'art de se réfléchir elles-mêmes. D'abord tu les présentes comme des images et pas comme des trompe-l'œil. Tu laisses toutes les marques apparentes du travail, les coulures, les marbrures. Et tu reviens aussi au thème du miroir dans le tableau, qui fait que l'image se réfléchit dans l'image. Cremonini peut se définir comme un obsessionnel réflexif.

L.C. Oui, c'est sûr.

R.D. Souvent on a des peintures très construites, on pense à Fernand Léger, à Delaunay, construites selon des théories plus ou moins doctrinales. Or tu n'es pas un doctrinaire. Tu ne te rattaches pas à une école. D'où un côté Centaure, hybride. À la fois romantique par l'obsession et classique par la maîtrise et une sorte d'inspection distanciée de l'obsession. Peux-tu dire quelque chose sur cette contradiction de l'artiste-intellectuel ? La preuve : tu aimes à parler de ta peinture et tu en parles bien. Tu entretiens une certaine complicité avec les intellectuels, peut-être involontaire, mais tenace.

L.C. Je crois que la peinture est une poésie muette pendant qu'on la fait. Elle est muette parce qu'elle est avant tout matière, rigueur. La pratique picturale est essentiellement une abstraction, parce qu'elle n'est pas parole.

R.D. Ce qui est abstrait, c'est la note musicale, c'est l'arithmétique d'une mélodie, c'est la construction d'une symphonie. Les musiciens sont des abstraits. Les peintres sont plongés dans la matière.

L.C. Oui, bien sûr. Ils sont plongés dans la matière, et cette matière n'est pas parole. C'est seulement dans la pratique que je considère que la peinture est muette, pas dans son destin. Je trouve que le destin de la peinture, encore aujourd'hui, peut être de susciter la parole chez l'autre.

R.D. Disons que la peinture est une muette qui fait causer.

L.C. C'est ça. Et c'est au moment où elle incite les autres à en parler qu'elle devient parole. Elle peut retrouver une petite partie de cette fonction sociale qu'elle a toujours eue. À travers la parole. La peinture avait une fonction sociale quand elle était à la fois parole et biologie formelle.

R.D. Quand elle illustre par exemple l'Écriture Sainte? Quand elle soutenait les discours du pouvoir, ecclésiastique ou politique? Quand elle se supportait d'un récit, à la demande d'un commanditaire extérieur?

L.C. Exactement. On pourrait imaginer qu'à la Renaissance il y a eu un développement assez extraordinaire entre la Forme et la Parole, et cela surtout à cause du Prince. Le Prince, à la Renaissance, était à la fois le marchand et le critique, le marchand et le philosophe. Il couvrait les deux rôles. Tout cela avec une possibilité de complicité idéologique avec l'artiste. Ce n'était pas une imposition. La qualité du résultat vient de ce que la complicité idéologique existait préalablement.

R.D. Ce qui n'est plus le cas aujourd'hui?

L.C. Quand je rencontre des philosophes ou des poètes, j'ai l'impression de rencontrer une partie de ce Prince. Cette partie du Prince qui transformait la Forme en Paroles. Donc l'écrivain, le philosophe ou le poète, devient un trait d'union avec le monde par sa Parole.

R.D. La peinture classique va de la parole à l'image. Je pense à Poussin par exemple, et aux peintres érudits du XVIII^e siècle. Pour comprendre Poussin, il faut connaître l'histoire, soit l'Histoire Sainte, tirée de la Bible ou des Évangiles, soit le récit mythologique, tiré de Virgile ou Platon. Aujourd'hui, c'est l'image qui attend une parole à venir.

L.C. C'est pour cela que je disais tout à l'heure : d'abord, la forme est silence. Mais ce n'est pas son destin.

R.D. Ce destin passe alors par le critique ou par l'écrivain qui vont venir faire parler la muette. C'est ainsi qu'on pourrait expliquer peut-être la complicité ou la familiarité intellectuelle des écrivains avec ton œuvre. Je suis frappé par le nombre de mises en paroles de tes tableaux par toutes sortes d'interprètes ou de commentateurs venus d'ailleurs, qui ne sont pas que des critiques d'art. Par exemple Moravia, pour qui ta peinture est souvenir d'enfance, ou Alain Jouffroy, pour qui elle est une narration sur la vie courante, ou Althusser pour qui elle est l'humanisme, description de l'inhumanité du monde, ou Umberto Eco pour qui elle est « intrigue ambiguë », nœud sémiotique, machine à produire des interprétations, ou Marc Le Bot qui fait résonner ses désirs ou ses fantasmes dans tes moyens picturaux. Toute obsessionnelle et singulière que soit ta peinture, c'est un fait que toutes sortes d'obsédés peuvent s'y pencher comme sur un miroir pour regarder leurs propres obsessions. Je me range bien entendu parmi eux. Comment expliques-tu cette connivence entre un homme d'image et les hommes de mots?

L.C. D'abord, j'ai toujours eu un besoin précis de faire apparaître une image dans ma peinture. Une représentation est toujours là. Depuis ma première jeunesse, j'ai toujours eu le besoin de produire une image représentative, figurative. L'image de quelque chose qu'on puisse reconnaître. La possibilité de reconnaître quelque chose dans ma peinture est déjà par elle-même une hypothèse de parole.

R.D. Quelle différence fais-tu entre une image et une forme ?

L.C. Une image est l'évocation d'une absence, tandis qu'une forme est la conviction d'une présence soit dans un corps pictural, soit pour l'esprit qui lui donne forme.

R.D. L'image renvoie à un ailleurs, tandis que la forme ne renvoie qu'à elle-même ?

L.C. Oui. La forme renvoie à sa force, à sa consistance propre. Mais la forme parle du psychisme qui l'a déterminée. Une forme, si elle n'est pas traversée par une complexité psychique, on peut l'appeler formalisme.

R.D. Toi, tu fais les deux ensemble, l'image et la forme.

L.C. C'est ce que je cherche, oui.

R.D. Ton souci des matériaux, des valeurs tactiles, c'est l'aspect forme ?

L.C. Oui. Et en même temps j'ai le souci de l'autre, j'ai le désir du désir de l'autre.

R.D. Cela, l'appel au regard, c'est ce que tu nommes l'image ? Pour toi aussi, le regardeur fait le tableau ?

L.C. Le regardeur fait le tableau à condition que l'image ne soit pas prépondérante. Si elle l'est, il s'agit d'un tableau anecdotique, le spectateur ne fait rien, il reconnaît tout simplement. Mais si l'image est intégrée dans une complexité psychique, le spectateur doit faire une partie du tableau. Sans cette complexité de lecture, on reste dans l'illustration. À partir du moment où le spectateur n'a rien à faire, son désir n'entre pas en jeu. Comme pour un texte. S'il lit son journal, le lecteur n'intervient en rien.

R.D. Mais tu ne veux pas t'enfermer dans l'énigme.

L.C. Non. J'ai confiance dans la reconnaissabilité, qui est une notion analogue à la parole. La parole fait référence à un code. Et il me semble très important de faire la différence entre la parole et les mots. Les mots, pour moi, ne sont rien. Les mots sont des abstractions. Tandis que la parole s'exerce à l'intérieur d'un mécanisme relationnel qui charge les mots de sens. C'est un peu pour cela que je crois n'avoir jamais été anecdotique. Parce que l'anecdote me paraît le non-sens total. La peinture anecdotique ne peut pas justifier sa différence avec le document. Croire à l'image et non au document me paraît le lien le plus important avec l'écriture, et donc avec les écrivains.





