

JEAN CLAUDE LE GOUIC

*Quelle place à l'intention dans l'invention?  
Réflexions sur une création plastique duelle.*

Durant de nombreuses années, je me rendais à l'atelier sans projet d'œuvre ; j'y travaillais deux ou trois heures, souvent dans la pénombre, en évitant toute analyse des productions. Je ne découvrais la véritable orientation de mes recherches que le lendemain matin lorsque j'y retournais pour relever les toiles et les papiers laissés sur le sol.

Depuis une dizaine d'années j'ai pris l'habitude de noter dans des carnets les idées, les intentions, les potentialités de création personnelles variées : peinture, photo, vidéo, objets, etc. Pour la simplicité des formulations, je me contenterai ici d'opposer ce que je vais nommer des "objets installés" donc tout ce qui relève de la mise en place dans l'espace d'éléments autonomes plus ou moins transformés (*Ready-made aidés*, aurait pu dire Duchamp) aux peintures, le terme devant être entendu au sens large de pratique bidimensionnelle sur divers supports relativement traditionnels : toiles, papiers, panneaux, etc.

Cette étude aura été pour moi l'occasion de préciser l'intuition que ce n'est pas la peinture qui fait la peinture, pas plus que la colle ne fait le collage, mais bien une posture prise par l'artiste lors de l'instauration de l'œuvre, au moment de donner une orientation à celle-ci, au moment de son invention.<sup>119</sup>

---

<sup>119</sup> Pour le dire autrement, à mon sens, Toroni n'est pas véritablement un peintre mais est quelqu'un qui fait de très intéressantes installations avec des objets en forme d'empreintes de pinceau n° 50.

Pour la compréhension de mon implication dans les propos qui vont suivre, il faut considérer, à partir de quelques reproductions, différentes créations personnelles récentes : 1/ des peintures sur toiles, 2/ des objets installés, 3/ quelques créations intermédiaires que j'ai parfois exposées sous l'intitulé : *Si peu de peinture*.

### **Pourquoi des procédés d'instauration différents ?**

La pratique picturale à laquelle je vais faire référence n'est certes pas toute la peinture mais celle qui demande un point de départ impulsif : celle qui va de Monet et Cézanne à Twombly ou Richter en passant par Picasso et Matisse.<sup>120</sup> Comme l'a écrit John Dewey : "les impulsions sont les prémices de l'expérience complète parce qu'elle naissent d'un besoin, d'une appétence et d'une demande qui sont le fait de l'organisme dans son entier..."<sup>121</sup>

L'impulsion en art est déviée par les obstacles rencontrés. C'est à l'occasion de ces rencontres qu'il lui faut rendre favorables que l'artiste va prendre conscience des intentions sous-jacentes aux actes créatifs impulsifs. Les difficultés qui font prendre conscience des réalités de la création sont présentes dans les deux systèmes artistiques ici opposés, la peinture et les objets installés. Les obstacles à surmonter et la nature des dépassements sont différents dans les pratiques picturales et dans les créations d'objets–installations. Dans le premier cas, ils touchent les valeurs intrinsèques reliant l'artiste à la mise en œuvre et à l'expression de son art. Dans le second cas, il s'agit d'obstacles techniques et de variations dans les effets recherchés.

---

<sup>120</sup> D'autres manières de pratiquer la peinture, à partir de point de départ plus proche de l'histoire, de la littérature, d'un engagement politique ou de références iconiques fortes, ont permis à certains artistes de produire des œuvres tout à fait remarquables. La double polarité ici exposée admettrait plus de nuances qu'il ne sera possible d'en apporter dans ce court texte.

<sup>121</sup> John Dewey, *L'art comme expérience*, traduction française coordonnée par J.P. Cometti, Pau, éditions Farrago, 2005, p. 85.

*Eureka ! Le moment de l'invention*



Jean-Claude Le Gouic, Ombres de chaises, objets installés, PVC et plastique fluo autocollant, 2006.

Cela entraîne des écarts, des contrariétés mais pas de remise en cause des sentiments ou de pensées profondes. A l'occasion d'un échec le découragement est d'ordre formel : pas les bons matériaux, caractéristiques techniques ou procédures inappropriées, destination inadéquate. Rien qui entraîne une mise en cause personnelle des énergies propres de l'auteur.

Le moment de l'invention de mes ombres de chaises ou de grilles n'est pas celui de leur réalisation matérielle mais bien celui de la formulation de l'idée sous forme d'écriture. Certes je formule aussi textuellement des projets de peintures. L'idée d'une peinture (comme par exemple : faire une peinture rouge avec dessus différentes grilles irrégulières dont certaines rouge fluo avancent en lumière noire) précède son exécution. Et pourtant tout peintre sait que seule l'expérience de la fabrication peut prétendre produire la pensée induite par une peinture de ce type. Dans mes carnets les projets picturaux sont presque deux fois moins nombreux que ceux concernant l'installation d'objets (82 pour 156) alors que la proportion s'inverse nettement lorsqu'on prend en compte les réalisations effectives. J'écris chaque mois beaucoup plus d'intentions d'œuvres que je n'en peux réaliser.

Cette absence de concrétisation des projets peut renvoyer à la *Declaration of Intent*, *Déclaration d'intention* de Lawrence Weiner qui date de 1968. Diverses traductions existent pour ces quelques phrases, où l'artiste affirme nettement que "ce qui fait l'œuvre d'art est plus important que la manière dont elle est faite"<sup>122</sup>. Je choisirais ici celle proposée par Ghislain Mollet-Vieville<sup>123</sup>.

« L'artiste peut construire le travail.

Le travail peut être fabriqué par quelqu'un d'autre.

---

<sup>122</sup> Lawrence Weiner a créé son premier livre *Statements* en 1968, un petit livre broché de 64 pages avec des textes décrivant des projets. Édité par la fondation Louis Kellner et le Seth Siegelaub, *Statements* est considéré comme un livre d'artiste conceptuel qui fit école à l'époque.

<sup>123</sup> Voir site : [www.conceptual-art.net](http://www.conceptual-art.net).

## *Eureka ! Le moment de l'invention*

Le travail peut ne pas être réalisé.

Chaque proposition étant égale et en accord avec les intentions de l'artiste, le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception. »

En tant qu'artiste conceptuel, Lawrence Weiner a raison de considérer le moment dynamique de la formulation de l'idée comme essentiel. Pour nombre d'artistes actuels, la phase essentielle d'une œuvre se situe dans l'élaboration du projet.

Il en va pourtant autrement dans une pratique picturale donnant sa place à l'impulsion. Le mouvement instaurateur important se situe dans la genèse de l'œuvre. Choisir d'inclure un geste en arabesque dans un autre, comme le fait David Reed, ou décider de recouvrir de peinture bleue la reproduction d'une miniature turque, comme le pratique notre ami François Jeune, indique une volonté de ne pas se contenter des intentions. Les satisfactions (ou les regrets) ne seront effectifs que lorsqu'ils auront physiquement réalisé ces peintures. Je ne peux multiplier les exemples mais je tiens à préciser qu'il ne s'agit aucun cas de survaloriser le mouvement impulsif de la gestualité picturale. La pensée en acte dans la création est autant présente dans la retenue, dans la litote, que dans le débordement.

Beaucoup d'idées d'objets installés me viennent dans la vie de tous les jours, dans la rue, en lisant un magazine, en visitant une exposition. Noter ces idées, c'est en conserver la potentialité de réalisation. C'est aussi considérer qu'il est possible de passer de la pensée d'une œuvre à sa réalisation effective. Certains projets sont, dès la prise de notes, réjouissants pour l'esprit, pourtant leur description programmatique conduit rarement vers des expressions verbales de satisfaction du type eureka.

Les différences étant indiquées, je vais poursuivre en tentant chaque fois de répondre à des questions.

## Questions d'inventions

La première concerne l'implication de l'artiste. Celle-ci est-elle toujours totale ?

Dans les deux types de créations que je cherche à caractériser ici, les moyens de parvenir à faire œuvre divergent. Les procédés d'instauration différents, précédemment exposés, induisent des implications personnelles des créateurs relativement opposées.

Il y a dans l'installation une mise à distance du moi de l'artiste. Il authentifiera sa création, la signera, se sentira engagé par son œuvre, mais au moment de sa mise en place, il peut ne pas être là, ou s'il est présent, il lui arrive d'agir que comme s'il agissait de la concrétisation du travail de quelqu'un d'autre. Lors de l'installation d'objets, les gestes créatifs sont accomplis en fonction de résultats attendus. Ils correspondent à une visée intentionnelle. Ce ne sont pas des actes au sens psychanalytique du terme, à savoir des agissements dont l'auteur ignore tout et dont il ne saura jamais rien. Sans en être la réplique, l'œuvre doit être la réalisation la plus fidèle possible de l'idée.

A l'inverse, la somme des gestes nécessaire à la réalisation d'une œuvre picturale permet à l'artiste de faire corps, physiquement et psychiquement, avec sa création. Une des caractéristiques de l'expérience de la peinture est que celle-ci excède toujours le projet initial. C'est pourquoi il n'est pas possible de refaire une peinture. Pour la plupart des artistes, la seconde création est moins réussie que la première. La copie s'intéresse à la surface des œuvres. Il n'est pas possible de réinventer les variations, écarts et repentirs qui donnent la chair de la peinture. Comme toujours il y a des exceptions à la règle : Chardin a réalisé des doubles parfaits de certaines de ses natures mortes. En revanche, il est possible de répéter matériellement la plupart des installations. J'ai personnellement plusieurs fois présenté à Paris des objets installés dont la première mise en espace avait eu lieu en Provence. Dans les objets installés l'invention est forte dans la première réalisation et déjà moindre dans la seconde.

## *Euréka ! Le moment de l'invention*

Il y aurait même quelque ennui à devoir réinstaller indéfiniment une même œuvre. Le "ils attendent toujours de moi que je fasse cela", marque la lassitude quelque peu dépressive de l'artiste. Cette dernière remarque nous conduit à une autre interrogation.

Doit-on toujours inventer ou est-il préférable de persévérer dans la voie choisie ?

La fidélité des artistes à une manière rassure certains amateurs. Le public mais aussi les commissaires d'exposition apprécient plus la constance que l'invention permanente. La répétition prolongée d'événements parents, aussi bien chez Soulages, Viallat, Buren ou Villeglé, réassure "le discours du Maître" ou de ceux qui se considèrent comme les Maîtres (conservateurs, critiques ou professeurs). Cette non invention apparente n'est point vécue comme telle par le créateur ; pour lui la répétition est une des façons de susciter des variations : il n'y a pas deux toiles de Soulages identiques, chaque nouveau support choisi provoque la créativité de Viallat, chaque lieu demande à Buren de retravailler autrement son "outil", chaque arrachage de Villeglé génère un autre visuel. L'invention consiste à ne pas retomber dans les événements précédents. L'exclamation "euréka" ne peut surgir que d'une rupture avec la quotidienneté et ses répétitions infinies. "La répétition impossible de l'événement se transforme en la répétition de son impossible même."<sup>124</sup> L'invention plastique ne pouvant se "reproduire" pousse le plasticien à répéter le moment propice lui-même, à recréer les conditions de l'invention et à espérer.

Peut-on reconnaître les moments d'invention ?

En peinture, le moment décisif de l'invention advient durant l'exécution de l'œuvre. Il ne peut être reconnu qu'après coup, bien que son contenu soit intrinsèquement lié à la forme travaillée.

---

<sup>124</sup> Mehdi Belhaj Kacem, "Événement et répétition", Revue *Faibles* n° 2, p. 101. Texte reproduit et diffusé à l'occasion de l'exposition "Concretion Re" de Thomas Hirschhorn à la Galerie Chantal Croussel à Paris, février 2007.

Pour les objets installés, il y a une invention avant l'exécution et une autre qui intervient à la fin, lorsque l'objet créé est relié à ceux qui les précèdent ou l'accompagne. C'est quelque temps après la mise en place qu'apparaît l'adéquation symbolique. À ce moment-là le n'importe quoi ne peut plus exister, puisqu'il devient possible d'établir un lien avec ce qui précède. L'invention de cette nouvelle pièce n'apparaît plus comme tout à fait singulière, elle prend forme par le constat d'une intelligibilité qui la relie à divers moments d'art. C'est souvent l'artiste lui-même qui fait ce constat. Nous ne sommes déjà plus du côté du *poïein*, mais de l'*aesthesis*. L'artiste interrogé sur son travail, et l'étudiant en Arts Plastiques rédigeant son master ou sa thèse, prennent souvent plus de plaisir à relier les divers moments d'invention qui ont marqué leur longue, ou brève carrière, qu'à expliciter la singularité de telle ou telle œuvre. Le propre de l'étude théorique est souvent de faire apparaître et même d'*inventer une histoire*.

L'opacité des événements du moment créatif est d'autant plus grande qu'elle n'est pas reprise par les critiques qui soulignent surtout les effets de style. Ils repèrent principalement les marques de continuité. L'art ressortirait plus de l'effet de suite des œuvres que l'invention créatrice de moments singuliers. Je me souviens d'avoir entendu le commentaire de Bernard Blistène découvrant des œuvres de jeunesse de Thomas Hirschhorn et reliant immédiatement celles-ci aux créations postérieures de l'artiste.

Le sujet-créateur doit-il être conscient ou non ?

Un porte-bouteille mis dans un musée, une horloge qui décompte le temps en système décimal (Claude Closky), l'ombre fluo d'un objet, produisent des systèmes de sens repérables et interprétables tandis que des peintures de Bonnard, Rothko, Richter, ne visent pas à être parfaitement intelligibles. Dans ce type de peinture, comme pour l'inconscient humain, les indices repérables dans le visible de l'œuvre ne conduisent pas vers un savoir empirique.

D'autres manières de peindre, et la plupart des créations à base d'objets installés, tendent à séparer l'artiste de l'emprise de son corps animal, à mettre le corps sous les ordres d'un signifié.

### *Euréka ! Le moment de l'invention*

Vouloir penser ses artefacts marque la volonté de l'artiste d'en finir avec les excès de présence du corps phénoménologique. Au moment de l'invention des projets d'œuvres à base d'objets, il n'y a pas d'action du corps mais seulement élaboration de l'idée par l'esprit. Même si l'idée trouve son origine dans la rencontre avec un visuel inattendu, elle ne se concrétise que la présence de mots et se formule comme un projet qui s'adresse à l'autre.

Alors que les objets d'installation tentent d'en finir avec l'excès de corps pour favoriser le langage, la peinture, tente, elle, de maintenir ouvert l'infini indicible du moment "dans". Il y a dans la genèse de l'objet-peinture la culture d'un affect. Je sais que je peins et pourtant je ne peins pas un objet distinct, *je me peins dans et par l'objet* et cela me procure une jouissance interne, distincte et supplémentaire à la satisfaction de produire un artefact. Il y a dans le face à face avec la toile la manifestation d'un sujet sans objet. Le moment de l'invention en peinture actualise la présence d'un vide. Le manque est dans l'acte de dessiner ou de peindre. Dans la peinture, l'expérience du manque, loin d'empêcher d'être, permet d'exister avec ce manque. Le moment de l'invention est aussi cette expérience d'un manque assumé, d'un manque neutralisé. *La peinture n'existe que manquée.*

Lorsque l'on dit d'une œuvre qu'elle est "intéressante", est-ce parce qu'il y a eu invention ?

La découverte de l'invention des gestes, couleurs et matières dans une peinture de David Reed me procure un plaisir très différent de l'intérêt amusé que suscite la découverte au Palais de Tokyo d'une sculpture en forme de chien, réalisée par Michel Blazy à partir d'éléments de nourriture pour animaux en forme d'os miniatures. Face à des objets installés on se trouve généralement devant un artifice évident, une présence simple, un auteur actualisé par son idée. Une pertinente description des objets visibles permet généralement de faire comprendre les intentions et la singularité de l'œuvre. Un autre exemple d'objets annoncés dans le texte de présentation comme "drôles et intrigants" pourrait se rencontrer dans l'exposition d'Éric Duyckaerts, en mai-juin 2007, à la galerie Emmanuel Perrotin où

sont disposés sur de grands cercles horizontaux des images photographiques, des formes d'objets découpés ou des objets ready made. Les éléments sont toujours proposés sur un axe verticale par couples : le corbeau et le fromage, le portrait d'Andy Warhol et une boîte de *Campbell's soup*, l'image de la couverture de *À la recherche du temps perdu* et un moule à gâteau pour confectionner des madeleines etc. Les évidences de cet imagier géant ne manque pas d'humour, leur second degré flatte *l'homo ludens*. Conduisent-elles à la hauteur de réflexion digne de *l'homo sapiens* ? On peut en douter parfois.

Devant les objets picturaux, on est confronté à un système complexe avec une majoration du visible par des sens cachés qui souvent échappent à l'auteur lui-même. Les objets picturaux sont d'autant plus importants et réussis qu'ils ne sont pas réellement descriptibles. Je sais par expérience que je ne maîtrise pas les événements qui singulariseront le moment de l'invention de l'œuvre en train de se faire. On peut dire je cherche mais rarement je trouve. La réussite de l'invention se conjugue au passé.

Dans un compte-rendu d'exposition fait dans un *Télérama* de mai 2007 (n° 2990), Olivier Cena oppose le travail pictural de Miquel Barcelo à des productions récentes de Jean Pierre Raynaud. Fidèle à ses engagements souvent rétrogrades, il loue les vanités modernes du peintre espagnol et critique les récentes trouvailles plastiques de l'artiste français : " Enfiler un slip tricolore (bleu-blanc-rouge) sur une poupée gonflable [...] est un geste simple ne nécessitant de la part de l'auteur aucun engagement et ne demandant au regardeur aucune sensibilité." Il souligne ainsi d'un point de vue critique ce que formulent souvent les visiteurs les mieux intentionnés dans diverses expositions d'art contemporain : "C'est amusant, c'est original, c'est intéressant". Ils se prononcent aussi parfois de manière plus négative : "Je n'ai rien découvert de nouveau à la FIAC cette année". Si on suit ces critiques, l'artiste contemporain devrait être celui qui chaque année, chaque mois, voire chaque semaine, donne forme à de nouvelles idées. Ne serait-ce pas là une tendance à vouloir retrouver dans les pratiques artistiques le système publicitaire,

## *Eureka ! Le moment de l'invention*

commercial et médiatique de la société capitaliste. Olivier Cena croit voir dans les productions récentes de Jean Pierre Raynaud un épuisement des idées de l'artiste des *psycho-objets*. Aurait-il raison ? Vieillir serait-il plus difficile pour ceux qui ont choisi un art de l'invention que pour ceux qui poursuivent la recherche de leur "vérité en peinture" jusqu'à l'épuisement de leurs forces ?

Pour qui invente-t-on ?

Tel le démiurge, l'installateur développe la puissance de sa créativité dans la concrétisation de ses inventions. Pour avoir l'énergie de réaliser ses projets, que ceux-ci prennent la forme de monuments ou d'anti-monuments, il lui faut croire à la puissance de ses idées. Réunir les bons matériaux et les conditions optimales pour mettre en place une installation demande beaucoup de temps, de conviction et d'énergie. Le projet de réalisation d'un mur d'élastiques fluorescents pour ma prochaine exposition à Barjols (dans le Var) m'occupe beaucoup plus temporellement et mentalement que ma pratique picturale en cours. Pour mener à bien ce projet, il me faut être persuadé de la pertinence artistique du concept. Cette auto-persuasion devrait être encore plus forte pour un projet plus ambitieux pour lequel il y aurait des institutionnels et des financiers à convaincre.

Le peintre, à l'inverse, sait qu'il ne sait pas. Il peint pour dire ses doutes. Il ne sait pas si l'œuvre à laquelle il travaille parviendra à générer le dépassement du faire qu'il espère. Il ne dit pas qu'il sait et pourtant il a confiance dans la possibilité d'un avènement. Le moment de l'invention, c'est lorsque ce que je suis en train de faire me parle ; ça me parle. Tandis que du côté des objets installés, ce serait plutôt : j'ai quelque chose à vous dire. Je pense alors l'effet sur les autres, alors qu'en peinture je prévois les matériaux, les ingrédients d'une genèse sans anticiper sur les résultats. Voilà, à mon sens, un point important à souligner, même si d'importantes nuances devraient être apportées : *le peintre travaille essentiellement pour lui, l'installateur pense dès le départ aux effets à produire sur le public.*

Pourquoi, alors que je me considère comme peintre, multiplier les projets d'objets installés ?

On ne peut nier l'effet d'entraînement du milieu de l'art. Mais, en peinture aussi j'ai changé de manière de peindre sans doute par lassitude du pathos lié à l'expressionnisme abstrait que je pratiquais jusqu'en 1992. Il s'agissait de rester inventif. On ne griffe pas des milliers de papiers et des centaines de toiles sans que l'authenticité des gestes se perde. La peinture, développée par la nouvelle abstraction, dans la mesure où elle est moins basée sur un engagement personnel, tant du point de vue des gestes que de l'imaginaire, se rapproche d'une production préalablement réfléchi. Je "projette" aussi mes peintures actuelles et les pense en fonction de la réception par un public tant pour le choix des matériaux, les procédures de travail que pour les conditions de monstration (double éclairage, incandescence et lumière noire, avec variateur programmé). Nombre d'artistes qui comme Noël Dolla continuent à se revendiquer peintres agissent dans cette direction. Jean Louis Poitevin, parlant de Dominique Gauthier, écrit :

« Son procédé consiste à assurer la fabrication de l'œuvre par un programme écrit qui à la fois la précède, l'encadre et la rend possible. La dimension contingente de la réalisation est comme niée ou surmontée par le fait qu'elle a lieu dans le respect du texte ou si l'on préfère du programme préparatoire. »<sup>125</sup>

Si le procédé apparaît dans un premier temps comme un défi à l'invention, il figurera dans un second comme ce qui met en valeur les écarts dans la répétition. On pense au travail de Bernard Piffaretti. Le refus de l'invention, le choix délibéré de la répétition des mêmes formes, couleurs et dispositions sur les deux demi-toiles, maximalise les infimes écarts qui se produisent dans la volontaire reprise. Malgré la maîtrise des moyens de l'auteur, les différences existent. Cela me conduit vers une formule que je pense pertinente bien au-delà du cas de cet artiste : *Ce que le peintre n'invente pas, la peinture le fait pour lui.*

L'autre défi à l'invention spontanée que j'ai développé depuis plusieurs années est ce que j'ai appelé peinture sans peinture (ou *Si peu de peinture*), qui peut peut-être être rapprochée de *la couleur importée*

---

<sup>125</sup> Jean Louis Poitevin, "L'intime courbure de l'autre image", dans *La peinture, en principe*, catalogue de l'exposition du Centre d'Art de l'Yonne, Château de Tanlay, 2006.

(*Ready-made color*) telle que l'ont formulée Claude Briand-Picard et Antoine Perrot<sup>126</sup>. Le détournement de matières et de matériaux colorés produits par l'industrie pour la fabrication d'objets et de fournitures vers la création artistique replace l'invention au centre de l'œuvre, sans pour autant convoquer l'expression personnelle de l'artiste. Ces matériaux bruts, destinés à l'industrie ou à l'artisanat, vont être déviés pour que leur singularité plastique soit mise au service d'une production à visée artistique. À mon sens, le moment de l'invention n'est pas dans le choix du matériel qui sollicite dorénavant l'attention du créateur dans une quincaillerie, une droguerie ou une mercerie. L'invention artistique n'existe que lorsque la nature industrielle du matériau disparaît au profit d'un visuel sensible générant plus de sentiment complexe que de sens univoque. Le choix de la couleur comme caractéristique dominante de ces œuvres est l'indice de cette orientation vers la qualité la moins formulable verbalement de la plasticité.

Beaucoup plus que la peinture générée à partir d'un procédé de création préalablement déterminée, le processus génératif des créations par assemblage de matériaux colorés tend à se rapprocher des modalités d'invention des objets installés. Dans les deux cas, on avance vers de ce que Jacques Rancière a appelé le "régime esthétique", qu'il oppose à l'action représentative, caractérisant la peinture, même abstraite : "La puissance absolue du faire de l'œuvre relevant de sa propre loi de production et de son auto démonstration"<sup>127</sup>. Le faire œuvre de l'installation, et donc le moment de son invention, met en place une force active dans laquelle l'artiste, dès le départ pense son œuvre en fonction d'une future relation esthétique. Il invente un effet de présentation ou de représentation, au sens théâtral du terme. Dans cette mise en espace scénographique, l'expérience et le regard de l'autre tendent à constituer la norme de l'invention.

---

<sup>126</sup> *La couleur importée, ready-made color*, ouvrage collectif sous la direction de Claude Briand-Picard et Antoine Perrot, Paris, éditions Positions&MCA, 2002.

<sup>127</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 135.

On comprend que cela s'oppose à la théorie kantienne du génie, dont on trouve encore quelques traces dans la posture de l'artiste peintre, lorsque celui-ci ne se sent pas contraint par des procédés trop préalablement réfléchis. Dans le corps à corps ressenti devant son sujet, il expérimente un pouvoir générateur à partir de sa propre existence. Il ne maîtrise pas le moment de l'invention en raison des imbrications dans son art des processus conscients et inconscients, mais le reconnaît lorsqu'il est là. Durant la genèse de l'œuvre l'inintentionnalité l'emporte sur la volonté de trouver la bonne forme pour une idée préalable.

Doit-on donner à voir ce qui ne peut se dire ?

Les différences dans les pratiques contemporaines ne se situent plus entre abstraction et figuration, mais dans l'opposition entre une recherche d'une possible surdétermination du visible créé et une sous-détermination de données visuelles au profit des réflexions conceptuelles. Lorsque Juan Uslé, Jonathan Lasker, Fabian Marcaccio travaillent à leurs peintures, les gestes sont là pour concrétiser le visuel de l'œuvre et pour laisser entrevoir un possible dépassement de celui-ci. Lorsque Pierre Huyghe retrouve la femme qui faisait la voix de Blanche Neige et la filme, la charge signifiante de l'œuvre n'est pas dans le visible et l'audible de l'enregistrement mais dans les liens culturels et les écarts que suggère le visionnement.

La figure de la chaise d'enfant est sous-déterminée lorsque je la présente avec son ombre fluorescente, tandis que le fauteuil rocaille, peint par Matisse en 1946, reste surdéterminé, lorsque celui-ci remplit l'espace du tableau de ses arabesques. Partir d'une idée (les jeux d'ombres fluorescentes) appelle à la verbalisation explicative : "l'objet est éclairé par son ombre". Aucune parole ne peut prétendre parvenir à formuler l'essentiel de l'œuvre de Matisse.

On aura compris que mon propos est ici de souligner combien la formulation, préalablement textuelle des projets d'œuvres conduit à développer dans la fabrication et la réception de ces œuvres des caractéristiques particulières. Alors que la peinture, en général, et une certaine peinture abstraite en particulier, cherchent à aller au-delà du visible et du dicible, les objets installés marquent le plus souvent une

dépendance du visible à produire par rapport à une verbalisation préalable. Leur mise en place dans un lieu public est une autre manière de développer le faire voir de la parole. Écoutons une fois encore Jacques Rancière :

"la parole a pour essence de faire voir, d'ordonner le visible en déployant un quasi visible où viennent se fondre deux opérations : une opération de substitution (qui met "sous les yeux" ce qui est éloigné dans l'espace et le temps) et une opération de manifestation (qui fait voir ce qui est intrinsèquement dérobé à la vue [...])"<sup>128</sup>

En installant des objets réels avec des ombres fluorescentes j'essaye de concrétiser visuellement une idée qui trouvera ensuite une formulation en forme d'oxymore dans le titre donné à l'exposition : *Leurs d'ombres*. Même si l'usage d'objets manufacturés ou le détournement d'images issues de la publicité tendent à pousser le langage dans ses retranchements, ils restent sous sa dépendance comme le fut la part la moins intéressante de la peinture durant des siècles.

Le propre d'une installation réussie est de dérégler les rapports entre le public et l'œuvre. Une des manières d'y parvenir est de mettre de l'écart entre le visible et l'intelligible, de générer des non liens pour des "non sites"(Richard Smithson). Les formulations négatives inventées par les artistes disent bien leur défiance vis-à-vis de formes textuelles explicites.

Je ne céderai pas à la tentation de vouloir conclure. Je formulerai juste pour finir deux remarques supplémentaires, justifiant le maintien de cette pratique plastique duelle.

Je n'ai jamais incité mes étudiants à s'engager dans la voie de la peinture. Il y avait donc dans les salles de cours, ou lors des expositions de leurs travaux, beaucoup plus d'objets installés et de photographies que de réalisations picturales. Leur indice de satisfaction personnelle était le plus souvent lié à l'adéquation plus

---

<sup>128</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images, op. cit.*, p. 139.

ou moins réussie de leur production avec leur projet initial. Il leur était alors souvent plus facile de trouver les mots pour marquer les accords entre intention et création. La limite du système ne serait-elle pas que la visée de la verbalisation finale conditionne le choix des idées ? La tentation qui fut la leur, et qui est parfois aussi la mienne, d'élaborer leur production à partir d'objets installés serait-elle liée à la domination du verbe ?

Il suffit de quelques mots pour trouver un accord entre monstration et signification et nous savons, depuis Duchamp entre autres, que les potentialités d'accord entre présence (ou absence) et signification (ou non sens) sont infinies. Assurément *il reste encore beaucoup à inventer* à partir du réemploi d'objets et de matériaux industriels.

Et pourtant je crois aussi à *l'avenir de la peinture* lorsque celle-ci parvient à échapper "au réglage représentatif du visible par la parole"<sup>129</sup>. Elle n'y parvient pas toujours mais, à mon sens, touche plus souvent au but que les autres pratiques artistiques : photographie, vidéo et installation. Je reste persuadé que le moment d'invention des peintres, le moment où ils reconnaissent que quelque chose a eu lieu à l'intérieur de leur œuvre même, continuera à être recherché par ceux qui, comme moi, sont convaincus que la parole n'est pas le seul moyen pour s'exprimer.

---

<sup>129</sup> *Id.*, p. 139.