



HAL
open science

Livre d'artiste et militantisme : l'origine du geste artistique chez Bernard Villers

Leszek Brogowski

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski. Livre d'artiste et militantisme : l'origine du geste artistique chez Bernard Villers. Le livre & l'estampe. Revue semestrielle de la Société royale des bibliophiles et iconophiles de Belgique, 2017, Livres d'artistes et éditions bibliophiles en Belgique (1950-2015), LXIII (187), pp.172-195. hal-01687353

HAL Id: hal-01687353

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-01687353>

Submitted on 29 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Leszek Brogowski :
Livre d'artiste et militantisme : l'origine
du geste artistique chez Bernard Villers

Tiré à part de la revue *Le livre & l'estampe*, LXIII, 2017, n° 187



Leszek Brogowski : Livre d'artiste et militantisme : l'origine du geste artistique chez Bernard Villers

Selon Søren Kierkegaard, le processus créateur est conditionné par deux facteurs ou deux pôles : l'invocation de la muse et la circonstance¹. Qu'est-ce à dire ?

Pour que le processus créateur puisse être enclenché, il faut une disponibilité, une vocation, une envie ; il faut être prêt à s'engager, sentir une dynamique, et Kierkegaard appelle cela invocation des muses ou inspiration. Mais la théorie de l'inspiration était selon lui déjà insuffisante, car l'invocation des muses ne fait qu'un créateur en puissance : elle indique une disponibilité qui demeurera stérile tant qu'elle n'aura pas saisi l'occasion de se déployer, de s'attacher à un objet concret et s'épanouir. Pour qu'une disposition latente – impatiente mais abstraite – se transforme en une production artistique, pour passer de la puissance à un geste artistique, il faut donc une circonstance : un mot pour le poète, une aspérité pour le peintre, ou tout autre prétexte, par exemple une commande. Sans cette heureuse circonstance, le peintre se demandera toujours que peindre. Paul Valéry prétendait que tous ses écrits importants étaient, à l'origine, d'heureuses commandes. Mais une circonstance qui déclenche l'élan de tel artiste ne fait nullement réagir tel autre, car elle ne lui fait pas entendre l'appel des

¹ Søren Kierkegaard, *L'Alternative* [1843], in *Œuvres complètes*, trad. P.-H. Tisseau et E.-M. Jacquet-Tisseau, Paris, L'Orante, t. III, 1970, pp. 220 et suiv.

« muses » ; elle ne produit pas en lui de résonance. La circonstance introduit la contingence dans la théorie de l'inspiration. Pensant sans doute à Baudelaire, Wilhelm Dilthey a remarqué qu'un fait divers rapporté par le journal peut être à l'origine d'un poème. La production artistique nécessite donc quelque chose d'universel, accessible à tous les individus, et une situation singulière et contingente qui oriente le potentiel inventif dans un sens unique, propre à tel individu, à tel moment de l'histoire.

Le présent article se propose d'interroger le parcours artistique de Bernard Villers sous l'angle de ces deux catégories kierkegaardienne : l'« invocation de la muse » et la « circonstance », en posant l'hypothèse selon laquelle son militantisme des années 1960 – l'expérience des ateliers populaires et une pratique de l'imprimé qui y était liée – pourrait être considéré comme la source majeure de sa vocation – sa « muse » –, tandis que la rencontre avec Ulises Carrión dans sa librairie *Other Books and So* à Amsterdam, et par son intermédiaire avec le livre d'artiste comme nouveau format de production artistique, pourrait être comprise comme cette heureuse circonstance qui a donné à Bernard Villers l'occasion de s'épanouir et de construire progressivement son identité artistique.

L'intuition qui a guidé cet essai était un désaccord avec des interprétations qui, dans cet art délicat et limpide, ne voient qu'une forme d'esthétique anodine et innocente.

ENGAGEMENT ET PRATIQUES POPULAIRES DE L'IMPRIMÉ

Diplômé de l'École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre où il a étudié entre 1960 et 1963, Bernard Villers s'inscrit aux Arts et Métiers à Bruxelles pour apprendre la sérigraphie ; durant deux ans (1969-1971), il suit un cours du soir. Cette décision est à considérer dans le contexte effervescent,

artistique autant que politique, des années 1960². Ce sont pour Bernard Villers les années de lecture assidue de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique* de Walter Benjamin et celles de la remise en cause de l'œuvre unique, des tirages limités, voire de la peinture encore et toujours dominée par la virtuosité et la gestualité. Du geste artistique, il proposera par la suite une tout autre conception, on y reviendra. Apprendre la technique de la sérigraphie, c'était pour Bernard Villers ouvrir de nouvelles possibilités : les multiples, les affiches et, finalement, les livres, dont l'idée repose, précisément, sur le tirage qui, dans le cas de la sérigraphie, peut atteindre assez facilement des centaines d'exemplaires, mais qui est aussi économiquement viable pour des tirages modestes de dizaines ou petites centaines d'exemplaires. Les retirages sont également très commodes à réaliser si l'on conserve les écrans.

Dans les années 1960, Bernard Villers réalise donc des commandes (affiches pour des théâtres ou associations, travaux pour artistes), mais il réalise aussi des sérigraphies pour lui-même ; imprimeur est un métier à part entière. Certaines stratégies plastiques développées durant cette période annoncent déjà les années 1970, par exemple l'usage de la transparence : « Mes sérigraphies dans les années 70 sont imprimées sur des papiers légers dits papier pelure. La couleur est imprimée sur une face. Elle est visible au dos, mais rabattue, atténuée, car le papier est semi-transparent. C'est ce procédé que j'exploiterai beaucoup dans mes livres »³. Mais, parallèlement à ces expériences professionnelles, règne à cette époque un climat d'effervescence tout

² Toutes les informations contenues ici s'appuient sur plusieurs courriels envoyés par Bernard Villers à l'auteur, notamment les 25 décembre 2016, 18 h 52, 3 janvier 2017, 11 h 17 et 14 janvier 2017, 12 h 35.

³ Courriel du 14 janvier 2017.

à fait singulier : lectures philosophiques et révolutionnaires, débats d'idées acharnés, expériences politiques marquantes, activité militante indissociablement artistique et politique, productions artistiques radicales. Toutes ces expériences manquaient à l'École de La Cambre, qui laissait toutefois aux étudiants beaucoup de liberté : « On était très "libre", écrit Bernard Villers. Plus tard, après 68, il me semble qu'étudiants d'abord, professeurs ensuite ont été secoués et confrontés à l'actualité »⁴.

Les motifs des choix faits à cette époque sont complexes, comme l'est l'époque elle-même ; on ne saurait les comprendre sans en identifier les facteurs. Dans la foulée des événements de mai 1968, avec quelques amis, Bernard Villers crée un atelier populaire, accueilli dans son propre atelier, rue du Remorqueur à Bruxelles, le même lieu qui, à partir de 1976, accueillera ses Éditions du Remorqueur. Les ateliers populaires pullulent alors à Paris et dans la France entière⁵, et ils constituent le modèle du groupe bruxellois, sans qu'il y ait eu de contacts directs. Comment définir ce type d'atelier populaire ? Trois principes semblent caractériser celui qui s'est installé rue du Remorqueur : 1. production artistique, principalement des affiches, qui répond à l'actualité politique (l'Algérie et la lutte anticolonialiste, la révolution cubaine, la guerre du Vietnam, le mouvement tiers-mondiste et le meurtre d'El Mehdi Ben Barka, les grèves, fort nombreuses, depuis 1968...) ; 2. affichage de ces productions sur les murs de la ville, collées par les artistes eux-mêmes ;

⁴ *Ibid.*

⁵ Jil Daniel rédige sous ma direction une thèse sur les ateliers populaires en France à la fin des années 1960 : *Le Graphisme politique comme pratique d'art populaire*. C'est dans ce contexte que j'ai appris, grâce à Aurélie Noury, que Bernard Villers hébergeait un de ces ateliers populaires dans son propre atelier bruxellois.

3. ouverture de l'atelier à d'autres groupes politiques, d'obédience libertaire, anarchiste, trotskiste ou autres. Ces trois principes peuvent être considérés comme le dénominateur commun de cet atelier, dénominateur d'ailleurs relativement faible, comme on peut le constater : « Un minimum de consensus idéologique et des modes d'expression assez différents : dessin, graphisme, caricature, expression géométrique »⁶, concède Bernard Villers. Aussi cette expérience sera d'une durée relativement courte et s'arrêtera au début des années 1970.

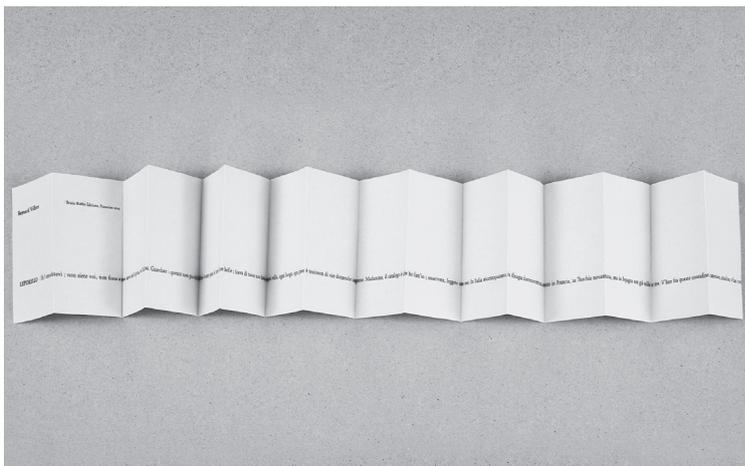
Le contexte intellectuel de ces années, où se mêlent l'art, la philosophie et la politique, se reflète dans les discussions au sein de l'atelier, discussions marquées d'ailleurs par l'« incompréhension souvent très grande, injures même »⁷, comme se souvient l'artiste. Les débats sont rythmés à la fois par les lectures, par les questions nourries de l'actualité, souvent brûlante, et par des interrogations artistiques inédites. Le lien entre l'art et la politique⁸ est au centre de la réflexion, avec pour références le constructivisme russe, Dada, Léon Trotski ou Victor Chklovski, plutôt que le réalisme socialiste et les écrits d'Andreï Jdanov. La question qui traverse l'ensemble de cette époque est de savoir comment l'art *doit* réagir aux événements politiques, mais aussi comment il *peut* le faire sans se renier. Plus précisément, comment l'art prend-il des positions politiques et devient-il un art engagé, sans toutefois renoncer à ses propres exigences : de créativité, de symbolisation, de mise en forme, d'expérimentations perceptives et cognitives, etc.

Littérature et révolution de Léon Trotski, ouvrage écrit en 1924, est traduit en français en 1974. Écarté du pouvoir,

⁶ Courriel du 14 janvier 2017.

⁷ Courriel du 25 décembre 2016.

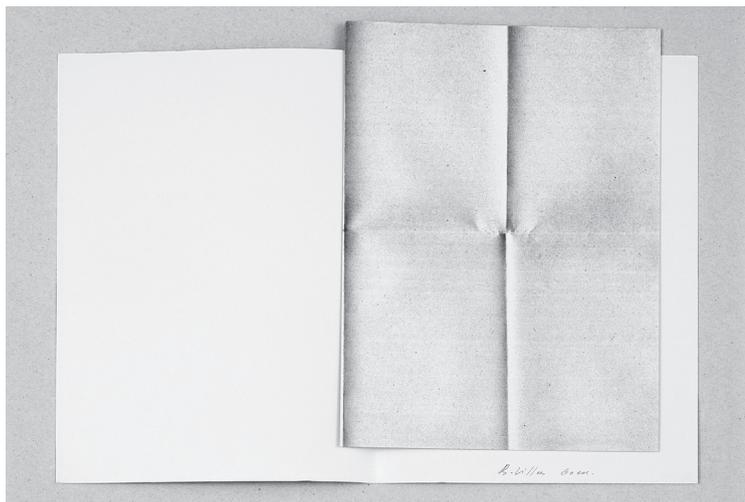
⁸ Cf. Mikel Dufrenne, *Art et Politique*, Paris, U.G.E., coll. « 10 / 18 », 1974.



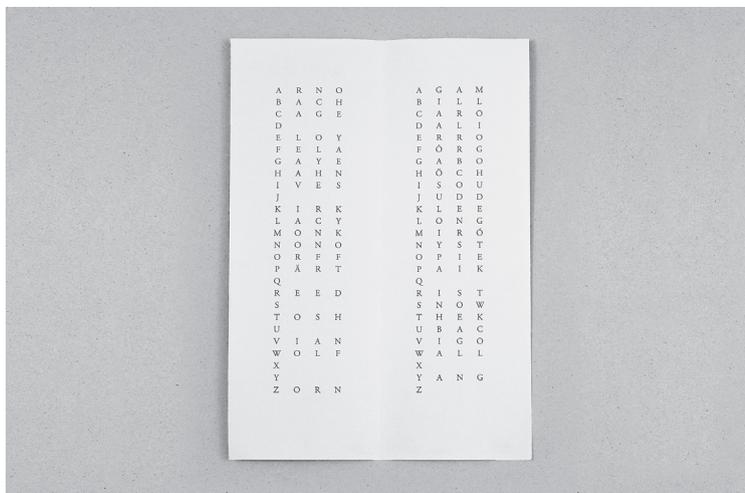
Leporello, Frameries, Bruno Robbe Éditions, (2009), leporello à 16 volets, ouvert.



LISIBILE VISIBILE, [Bruxelles], Le Nouveau Remorqueur, [2014].



OR- LE PLAGÉ, [Bruxelles], Le Nouveau Remorqueur, [2011].



LIRE, DIRE, VOIR, Bruxelles, Le Nouveau Remorqueur, [2004].

l'auteur est bien placé pour analyser la question : révolutionnaire bolchévique de premier plan, dompteur de Kronstadt, il connaît également les avant-gardes russes et se trouve être proche des surréalistes. Autrement dit, il a de l'art de son époque une expérience et une compréhension relativement fines. Condamnant le diktat du parti dans le domaine de l'art et de la littérature, diktat qui impose contenus (Lénine en fuite déguisé en femme, etc.) et formes (un réalisme irréfléchi, le même qu'ont choisi les fascismes européens à la même époque), Trotski admet que l'art a ses propres lois, formes et modes d'action, sur lesquels la politique ne peut légiférer sans mettre en danger la culture elle-même. Mais l'art est l'expression de sa situation globale : il s'inscrit dans une dynamique artistique, certes, mais il se développe dans un contexte social donné, se trouve conditionné sur le plan économique, répond aux modes intellectuelles, utilise les technologies disponibles, etc., et c'est en cela qu'il est politique : plus il est impliqué dans la réalité vécue, et plus il est politique. Si l'on envisage donc l'art comme un phénomène social, c'est-à-dire dans une perspective susceptible de révéler la complexité de ces multiples implications dans la réalité, comme le préconise l'analyse marxiste, on saisit d'emblée, affirme Trotski, la position de l'art par rapport à la révolution. Ainsi, l'enthousiasme du futurisme russe trace selon lui une perspective d'avenir, étant entendu que ce terme désigne en Russie révolutionnaire tout un ensemble de mouvements artistiques d'avant-garde. Les positions sages de Trotski sur les questions artistiques rapprochent par conséquent Bernard Villers des trotskistes, qui sont par ailleurs les premiers à prendre part au mouvement anticolonialiste en Algérie et participent activement à la dynamique de Mai 68.

Dans l'ambiance de ces années, une revue parisienne, identifiée comme étant celle des « intellectuels de gauche »,

Les Temps modernes, se réapproprie la question de la littérature engagée, et Bernard Villers en est un lecteur assidu. La revue prend des positions politiques en faveur de tous les combats anticapitalistes et anticolonialistes, mais dans le manifeste des *Temps modernes*, Jean-Paul Sartre écrit : « Je rappelle que [...] dans la “littérature engagée”, l’engagement ne doit, en aucun cas, faire oublier la littérature »⁹. Dans ces années, « les questions politiques traversent ma démarche artistique »¹⁰, rappelle Bernard Villers. Sensible à tous les justes combats politiques de son époque (il passe deux ans en Algérie), il refuse pourtant de simplifier les réponses par une appartenance à un courant politique, et choisit de n’être ni prosoviétique, ni prochinois, ni pro-quelque chose. Le groupe d’artistes Écobu¹¹, créé avec quelques amis artistes, organise une exposition consacrée au Vietnam. Mais pour Bernard Villers, la ligne rouge à ne pas franchir est encore plus contraignante que pour Sartre. Elle est définie dans *La Marche du cheval*¹² de Victor Chklovski : « Au nom de la propagande, débarrassez l’art de la propagande ». Autrement dit : on rend un mauvais service à la cause révolutionnaire en ramenant l’art à la fonction d’outil de propagande. Par conséquent, l’engagement politique des œuvres en hommage au peuple vietnamien, dit-il, « est sans doute plus lisible (les titres des œuvres) que visible (œuvres non figuratives) »¹³. On reconnaît là l’influence du modèle que constitue pour Bernard Villers la célèbre affiche de 1919 d’El Lissitzky : *Battez*

⁹ Jean-Paul Sartre, « Présentation », *Les Temps modernes*, n° 1, octobre 1945, repris dans *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 30.

¹⁰ Courriel du 25 décembre 2016.

¹¹ Écobu, pour écobuage, signifiait peut-être : brûlez l’existant pour fertiliser le sol.

¹² Traduit par Michel Pétris et publié en 1973 aux éditions Champ libre.

¹³ Courriel du 25 décembre 2016.

les blancs avec le coin rouge. Mais le groupe Écobu ne durera pas non plus, ce que l'on peut interpréter comme l'échec d'une tentative de construire une réponse artistiquement pertinente aux questions liées à l'engagement politique de l'art.

LE LIVRE D'ARTISTE : CIRCONSTANCE(S) ET IMPULSION

Bernard Villers a progressivement résolu cette tension entre l'art et la politique. Il est devenu militant artistique, si l'on peut désigner ainsi les artistes d'avant-garde, au lieu d'adopter la voie du militantisme politique à travers l'art. Dans un premier temps, le modèle proposé par El Lissitzky – « plus lisible que visible » – semble être approfondi à travers des collages et des peintures. Bernard Villers les évoque comme « quelques errements politiques (signes, mots, couleurs) »¹⁴. Mais la question de l'engagement politique de l'art peut être formulée de deux manières différentes. D'une part, comme elle a été abordée prioritairement durant cette période, en interrogeant les moyens dont l'art dispose pour réagir aux événements et combats politiques, et ce afin qu'il s'engage au côté des valeurs qui sont les siennes : liberté, souveraineté, imagination, révolte. D'autre part, on peut aussi se demander, *a contrario*, quel a été l'apport propre des ateliers populaires à l'art, si tant est qu'ils aient été une expression artistique à caractère révolutionnaire. En quoi ont-ils fait avancer l'art ? L'art et la littérature n'ont-ils pas été, malgré tout, un peu oubliés dans ces expériences ? Ou alors : comment faut-il les penser et les pratiquer pour qu'ils ne le soient pas ? Il n'est sans doute pas possible d'y répondre de façon générale, car chaque artiste qui est passé par ces expériences en a tiré des conséquences singulières ; c'est le propre de l'art.

¹⁴ *Ibid.*

On peut penser que Bernard Villers a souscrit à la seconde série de questions, à savoir la voie consistant à retrouver de l'art au travers de ses expériences de l'art engagé, puisqu'il écrit : « Je n'ai plus l'ambition de joindre l'art et la politique, je pense plus simplement que l'art est politique »¹⁵. C'est comme s'il manquait dans ces ateliers populaires une singularité dont l'art a besoin pour s'affirmer comme telle, une circonstance au sens de Kierkegaard, sur laquelle pourrait s'appuyer la culture acquise et le désir suscité à travers les pratiques politiques et populaires de l'imprimé ; c'est comme s'il manquait un déclic. Le livre d'artiste allait bientôt jouer ce rôle de déclencheur.

Sur une recommandation de Guy Schraenen, Bernard Villers visite en 1976 la librairie *Other Books and So*, qui venait juste d'être ouverte à Amsterdam par Ulises Carrión – artiste mexicain installé en Europe –, lieu pionnier, dédié aux livres et autres publications d'artistes. La découverte d'une nouvelle possibilité que le livre d'artiste inaugure s'incarne dans la personne de Bernard Villers, sur un sol fertilisé par les années d'expérience de la sérigraphie, des affiches et de leur exposition sauvage en ville, de l'atelier populaire, de l'impression devenue pratique quotidienne, etc. Durant ces années-là, il a par exemple répondu à la demande d'un parti communiste local qui souhaitait faire un affichage dans le cadre d'une campagne électorale. « Je colle 12 sérigraphies, écrit l'artiste, dont 4 à l'envers sur le panneau réservé. Sorte d'hommage à la couleur rouge. »¹⁶

Le livre d'artiste était une réponse nouvelle à la question : « que faire en tant qu'artiste ? », une fois vécues et assumées toutes ces épreuves et expérimentations, une fois acquises toutes ces connaissances et aptitudes, une fois digérées toutes ces prises

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Courriel du 3 janvier 2017.

de conscience et réflexions. « J'imprimerai bientôt mes premiers livres en sérigraphie aux éditions du Remorqueur du nom de la rue où j'habite et ai mon atelier », écrit après coup Bernard Villers. « Avec le livre j'ouvre une porte sur l'extérieur. Le livre s'envoie, se donne ou se vend, s'échange. Il circule donc plus facilement que la peinture ou la sculpture. » Il permet à l'artiste « de toucher, dans l'anonymat, un public anonyme ». Le livre peut être aussi une réponse à la question de la galerie et de l'exposition ; sans y renoncer, après les années de l'atelier populaire, Bernard Villers sait que l'imprimé peut s'exposer en ville. « Il m'arrive aussi, se rappelle-t-il, de coller sauvagement des séries de sérigraphies sur les murs de la ville comme s'il s'agissait d'un livre ouvert. »¹⁷ Le champ des pratiques de l'art s'est donc considérablement élargi, et cette prise de conscience, l'artiste la partage avec son époque (Joseph Beuys, Rosalind Krauss...) ¹⁸. Désormais la palette de supports disponibles pour l'artiste n'a plus de limites, et l'art ne repose plus sur les secrets de fabrication ; à la limite de cette palette, il y a une sorte de non-technique qui a fait irruption dans l'art sous la forme de l'objet trouvé. L'idée duchampienne de *ready-made* se trouve intégrée dans l'arsenal de nouvelles possibilités qui s'offrent désormais à l'artiste : faire de l'art ne passe plus nécessairement par un *faire*, car il peut consister à choisir un objet déjà *fait*. Le rapport à la technique est donc désormais entièrement déverrouillé : l'art ne se définit plus par une technique particulière et on ne l'approche plus à travers elle. Bref, une sorte de lucidité critique et

¹⁷ Courriel du 25 décembre 2016.

¹⁸ Voir Leszek Brogowski, « Du concept élargi de l'art et du concept non élargi du livre dans le livre d'artiste », in L. Brogowski et A. Moeglin-Delcroix (dir.), *Livres d'artistes : quels projets pour l'art ?*, Rennes, Éditions Incertain Sens, coll. « Grise », 2013.

de transparence technique semble désormais tracer l'horizon de l'art.

« Il y a donc bien des raisons de s'émerveiller »¹⁹, dit l'artiste par rapport à cette époque cruciale pour l'art. Mais « il faut peut-être dire que ces années 60/70 sont des années de recherche et d'apprentissage traversées par des questions politiques, bien sûr, sans que celles-ci expliquent tout. Je découvre ou apprends à mieux connaître Matisse ou Mondrian, Malevitch et les constructivistes, Schwitters, la peinture américaine »²⁰. La question demeure toutefois de savoir comment l'identité artistique construite par Bernard Villers depuis cette époque peut être mieux comprise à partir des expériences des ateliers populaires et des débats artistico-politiques qui ont nourri les années 1960-1970, sans la réduire à ceux-ci.

LE GESTE ARTISTIQUE VS UNE GESTUALITÉ PICTURALE

Il s'agit de comprendre comment la pratique picturale s'est vue transformée sous l'effet de tous ces nouveaux facteurs d'art : concepts élargis, prise de conscience de la dimension politique, nouvelles pratiques de l'art, en particulier l'imprimé ; comprendre aussi ce que l'art devient en passant par l'expérience du livre d'artiste.

« La sérigraphie m'aide à sortir d'une certaine "virtuosité" avec laquelle je travaillais, écrit Bernard Villers, à renoncer à certaines séductions liées au geste et à la matière, à un certain "art de peindre". »²¹ Au début du XIX^e siècle, Hegel considérait déjà la virtuosité comme un phénomène typique de la fin de l'art moderne, art qui ne cherche plus rien, sinon à s'épanouir

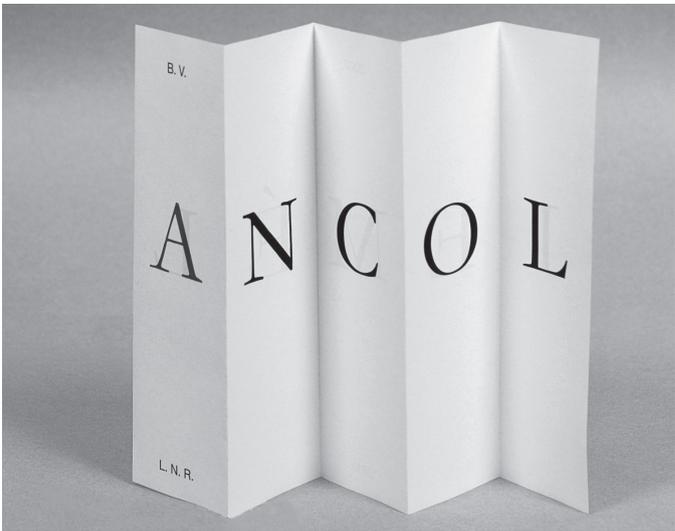
¹⁹ Courriel du 3 janvier 2017.

²⁰ *Ibid.*

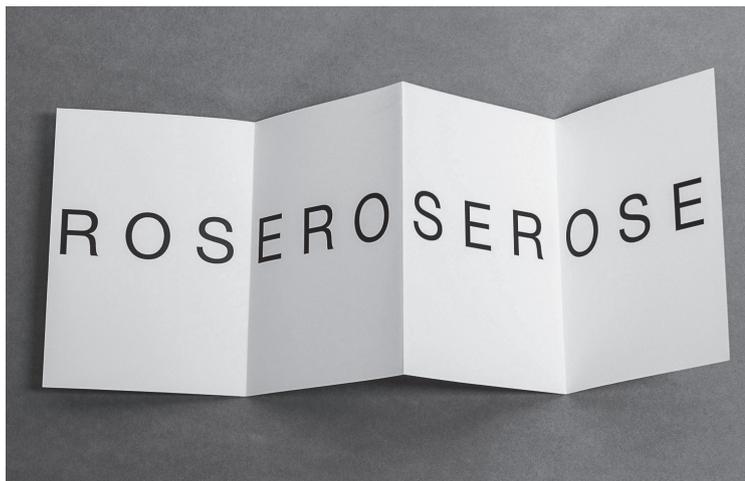
²¹ Courriel du 25 décembre 2016.



Un livre réversible, Krems, Galerie Stadpark, 1998.



L'ANCOLIE, [Bruxelles], Le Nouveau Remorqueur, 2012.



OSE, [Bruxelles, Le Nouveau Remorqueur, 2010].



En Pologne, nulle part, [Bruxelles, Le Remorqueur (Aléa), 1998].

dans la maîtrise parfaite de la forme et de son déploiement ; c'est comme si l'art ne pouvait plus participer à la connaissance de la réalité. Or, depuis la Seconde Guerre mondiale, de nombreux artistes ressentent la nécessité de redéfinir, précisément, le rapport de l'art et de la réalité, de ne plus accompagner docilement la civilisation qui a conduit au désastre de la guerre en esthétisant ses symboles. C'est comme si, dans ce contexte, l'art se dotait d'une nouvelle mission de prise de conscience politique. Dans les années 1960-1970, s'accomplit justement ce tournant irréversible dans l'art, et la personnalité artistique de Bernard Villers est née de cette révolte. Mais au lieu de considérer le militantisme de ces années comme une origine dont découlerait son art, il est proposé ici une autre grille de lecture, inspirée de la réflexion kierkegaardienne. La culture de l'imprimé populaire serait un art en puissance, un « appel de la muse », que seule la rencontre avec le livre d'artiste, aidée d'autres facteurs, comme la réappropriation de l'idée de *ready-made*, transforme en un « passage à l'acte », c'est-à-dire en une élaboration par Bernard Villers d'une démarche artistique originale. Ce schéma interprétatif permet d'en saisir le sens et les enjeux, en explicitant les raisons du rejet d'une conception de l'art selon laquelle la virtuosité du geste qui trace la forme et une mystification de l'idée de la création se soutiennent mutuellement dans une paradoxale *esthétisation anesthésiante* de l'œuvre. Là réside le danger de réduire l'art à une docile esthétique palliative. Dès le début du XX^e siècle, lorsque la peinture est devenue abstraite, la hantise des peintres était précisément de voir leur production réduite au rôle d'une simple décoration des salons bourgeois. On peut considérer que les réponses apportées au début du siècle, souvent encore marquées par des envolées de la « religion de l'art » d'origine symboliste, sont définitivement dépassées après la Seconde Guerre mondiale

seulement, et que le livre d'artiste contribue de manière décisive à ce dépassement dans la pratique picturale de Bernard Villers.

À la place de la conception de l'art qui repose sur les concepts d'œuvre, de forme, de création géniale, de virtuosité ou encore de beauté, en émerge alors une autre, dans laquelle on retrouve les échos des expériences et débats des années 1960 : le multiple, le public conçu autrement, à travers l'idée de la circulation sociale de l'art et de l'espace public, la critique de l'exposition, le travail collectif, un nouveau rapport à la technique, ou encore l'engagement politique. L'avertissement de Walter Benjamin a été entendu, qui – en 1939 – attirait lucidement l'attention sur le danger des concepts esthétiques « traditionnels – création et génie, valeur d'éternité et mystère – dont l'application incontrôlée (et pour l'instant difficile à contrôler) conduit à l'élaboration des faits dans un sens fasciste »²².

Chez Bernard Villers émerge en particulier une nouvelle conception – voire une esthétique – du geste, qui dépasse la gestualité picturale²³ vers un geste artistique, conçu comme une action, et offert à ce titre au spectateur pour une lecture ou une interprétation. On passe alors du geste comme action corporelle au geste au sens métonymique qui, abstraction faite du comportement corporel, signifie, selon le dictionnaire, une « action (en tant qu'elle peut être perçue et interprétée par un tiers) »²⁴. Curieusement, « geste » est alors féminin, comme dans l'expression « les faits et gestes », c'est-à-dire l'ensemble de la conduite

²² Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], trad. M. de Gandillac, revue par R. Rochlitz, in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 270-271.

²³ On sort à peine de l'*action painting* et on est au sommet de l'expression lyrique américaine.

²⁴ TLFi : Trésor de la langue française informatisé, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine.

de quelqu'un, telle qu'elle se donne à voir ; *la* geste vient du nom donné à un « ensemble de poèmes en vers du Moyen Âge, narrant les hauts faits de héros ou de personnages illustres »²⁵. Cette philosophie du geste est une forme de réinterprétation des *ready-made* de Duchamp, certes, mais le mot d'ordre « choquer le bourgeois », puis la « provocation expérimentale » du dadaïsme ou du surréalisme, appartiennent déjà à la même tradition. Si le geste artistique trouve dans les livres de l'artiste un nouvel espace d'épanouissement, c'est notamment parce qu'il complète la pratique des objets trouvés dans ses travaux proprement picturaux, et donne lieu à la présentation, à travers ses publications successives, des *idées* trouvées. Les livres de Bernard Villers sont souvent – plus ou moins explicitement – en dialogue avec d'autres livres, avec d'autres auteurs ou artistes (Sterne, Van Gogh, Sciascia, Jarry, Calvino, Perec, Apollinaire, Goethe, Deleuze...), ou bien font référence à l'histoire ou à la vie quotidienne (ligne de tramway, guerre, presse, poèmes haïku, *Mickey, peut-être*, 2009, etc.).

Objet trouvé, idée trouvée : un des intérêts du *ready-made*, et pas le moindre, réside précisément dans la mise en valeur du geste de l'artiste, geste qui indique, qui attire l'attention, qui provoque, qui interroge ou qui pose ou ex-pose. L'art de Bernard Villers peut donc être considéré comme une suite d'émergences de gestes, ce qui semble correspondre aux commentaires que l'artiste lui-même propose de son travail. « Peintures, sérigraphies, bientôt les livres sont marqués par une idée, presque un concept : la TRANSPARENCE. Les toiles légères de coton presque des voiles, les papiers quasi transparents, papierpelure sont les supports sur lesquels et sous lesquels je travaille.

²⁵ *Ibid.*

Il n'y a pas un envers inconnu qui serait comme au service d'un endroit. Petite manière de refuser une hiérarchie, etc. »²⁶

La matière est donc choisie par l'artiste non pas tant pour ses qualités proprement esthétiques que pour les concepts qu'elle est susceptible d'induire ; en effet, celles-là ne prennent sens que par rapport à ceux-ci, c'est-à-dire au geste que constitue le choix de la transparence. Tout comme le geste, la transparence est autant un fait matériel qu'une attitude politique ; choisir la transparence est un geste soumis à l'appréciation autant des spectateurs que des citoyens. La pleine visibilité qui a d'abord constitué le royaume exclusif de l'art s'avère être finalement une prise de position politique et un champ social à labourer. « Je pense plus simplement, écrit Bernard Villers, [...] qu'il y a une politique de l'art. »²⁷

Cette « politique de l'art » n'est pas toujours aisée à comprendre si l'on se limite à un seul livre ou une seule installation picturale. Comme dans la vie politique, pour saisir les enjeux d'un geste, il faut le situer dans son contexte propre, et l'interpréter à la lumière de la cohérence recherchée d'un ensemble d'actions qui font sens. En effet, l'horizon à l'intérieur duquel il faut sans doute inscrire l'art de Bernard Villers pour en comprendre la dimension politique est le *fanatisme esthétique* qui s'est installé durablement dans la culture occidentale et dont on a besoin de définir rapidement les tenants et les aboutissants, tant artistiques qu'idéologiques, car il entraîne des conséquences sociales et politiques profondes, mais ignorées. C'est sur ce fond seulement que prennent sens la sobriété des formes utilisées par Bernard Villers, la modestie de sa démarche et le minimalisme de ses gestes.

²⁶ Courriel du 3 janvier 2017 ; je souligne.

²⁷ Courriel du 25 décembre 2016.

C'est à travers la philosophie du geste, précisément, que semble se dessiner une piste qui permet d'éviter le piège de l'interprétation par trop « esthétisante » du travail de Bernard Villers, au sens d'une appréciation des formes seules, détachées des gestes, et d'une mise en valeur des qualités esthétiques ou poétiques qui négligent les actions qui les ont portées à l'être. Si ses livres sont beaux, c'est surtout au sens de beaux gestes qu'ils donnent à voir et à lire. Dire que le livre d'artiste est une belle histoire, c'est le mettre en valeur, et non lui reconnaître une valeur décorative. Chez Bernard Villers il s'agit de considérer d'abord le sens de l'action qui porte telle ou telle forme plastique, au lieu de rester figé sur celle-ci. Et si le livre ouvre un nouveau champ à la pratique de la peinture, c'est parce que chaque page du livre peut être considérée comme un tableau dans une série de peintures, dont les concepts viennent alors du livre et de ses expériences : poésie, littérature, philosophie, et même – tel est le cas de *Simultané, successif* (2002) ou d'*Un livre réversible* (1998) – ouvrages scientifiques.

Le livre est donc chez Bernard Villers comme une peinture conceptuelle, tandis que ses peintures cherchent – parfois – à se rapprocher de la forme du livre (par exemple *22 ardoises pour 11 couleurs suspendues*, 1999). En tout cas, entre la peinture et le livre, s'invite dans son art un versant que l'on pourrait appeler conceptuel – ou langagier – qui se manifeste notamment par la disparition du style compris au sens formel du terme. Chaque publication est singulière, notamment du point de vue formel, car le livre est porté par une idée, un leitmotiv ou un dialogue suscité par une lecture. Si, dans ce cas, on pouvait encore parler de style (car il y a, certes, une cohérence de ses travaux qui saute aux yeux, et ils ont une sorte d'identité ou de caractère qui en constitue la « signature »), ce serait plutôt au sens d'un « style de vie ». Ce qui fait l'unité apparente d'une vie, c'est-à-dire son

style, c'est précisément une suite de gestes, en l'occurrence artistiques, qui sont autant d'actions de l'art. Dans le cas de Bernard Villers, ces actions sont d'ailleurs à la fois militantes et minimalistes, et elles sont prises dans une économie poétique qui fonde le style de l'artiste ou l'identité de son art. Qu'on parle à ce propos de « formes brèves », d'une « poésie du peu », de haïku ou d'une modestie quasi phénoménologique de sa démarche, que l'on mobilise les vieilles considérations sur un « je ne sais quoi » ou un « presque rien », ou plus récentes : *less is more*, la cohérence de ses travaux est perceptible de prime abord au niveau du geste, et surtout des gestes imprimés, ce qui constitue, pour ainsi dire, la prérogative du militant de l'art.

S'il fallait indiquer un livre de Bernard Villers permettant de comprendre le sens de la transformation de sa peinture en pratique du geste, j'indiquerais *LIRE DIRE VOIR* de 2004, première publication des Éditions du Nouveau Remorqueur²⁸. Feuille A4 pliée en deux, il ressemble aux tableaux que l'on fait lire aux patients qui visitent les cabinets d'ophtalmologie. C'est là où l'on voit si l'on peut lire, c'est là qu'on dit au médecin si l'on reconnaît ce que l'on voit, qu'on lit ce qui est donné à voir pour se rassurer, voire qu'on lit au lieu de simplement voir, et l'on confirme par le dire ce que l'on peut voir ; on explore alors cette limite du voir où l'on bascule du voir au lire, tout cela pour mieux voir et pour pouvoir lire. Logiquement, *LIRE DIRE VOIR* donne à voir un tableau d'ophtalmologistes, et à lire une liste d'artistes : plasticiens, musiciens ou romanciers. La peinture doit quitter le huis clos de la pure visualité pour intégrer le champ ouvert par le langage aux concepts et au dialogue. Il serait difficile

²⁸ Bernard Villers, *Les Éditions du Nouveau Remorqueur : catalogue raisonné*, sous la rédaction d'Aurélié Noury, Rennes, Éditions Incertain Sens, « Collection grise », 2015, p. 28-29.

de prétendre que le *LIRE DIRE VOIR* met en valeur la beauté de cette forme qui imite un instrument ophtalmologique, forme ancrée dans la vie pratique. La forme permet de lire le geste qui, lui, attire l'attention du spectateur / lecteur sur les dimensions de lire, de dire et de voir dans l'expérience picturale, et elle peut être considérée comme une figure du militantisme propre à l'art, non seulement par la radicalité du geste, mais d'abord et avant tout par le geste lui-même conçu et vécu comme action.

Si l'on relisait d'autres livres de Bernard Villers, mais aussi ses peintures, dans cette perspective du geste qui actualise le possible – riche et multiple, on l'a vu –, préparé à travers les expériences des années 1960-1970, on construirait une identité cohérente qui lie l'avant et l'après, l'art et la politique, la peinture et le livre, le geste et la forme, le passé militant et la maturité artistique. C'est ce qui reste à faire.

Mais si l'on relisait ainsi son art, on comprendrait qu'il est plus approprié de parler de culture de l'imprimé plutôt que d'une inspiration ou d'une invocation des muses, culture qui est cette expérience universelle – « aptitude [...] à de quelconques fins en général (résidant par conséquent dans sa liberté) »²⁹, selon la formule de Kant – qui permet à celui qui s'en est imprégné d'être en état de disponibilité pour qu'un prétexte devienne une impulsion à l'art.

²⁹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. A. Renaut, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1995, § 83, p. 429.



Affichage fait à l'occasion d'une campagne électorale.