



HAL
open science

Être ou ne pas être de l'art. Caricature politique et peinture à soi-même chez Ad Reinhardt

Leszek Brogowski

► To cite this version:

Leszek Brogowski. Être ou ne pas être de l'art. Caricature politique et peinture à soi-même chez Ad Reinhardt. *Éclat*, 2024, 4, pp.14-32. <hal-05192174>

HAL Id: hal-05192174

<https://univ-rennes2.hal.science/hal-05192174v1>

Submitted on 30 Jul 2025

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

LESZEK BROGOWSKI

ÊTRE OU NE PAS ÊTRE DE L'ART CARICATURE POLITIQUE ET PEINTURE À SOI-MÊME CHEZ AD REINHARDT

Leszek Brogowski, né en 1955, est professeur de la théorie de l'art contemporain à l'Université Rennes 2. Fondateur en 2000 des Éditions Incertain Sens (IncS) à Rennes et du Cabinet du livre d'artiste (CLA) sur le campus universitaire. Vice-président de l'Université Rennes 2 en charge de la recherche entre 2015 et 2019, et, entre 2019 et 2023, vice-président Culture, science et société. Ses objets de recherche sont relatifs aux pratiques de l'art contemporain (publications d'artiste, peinture abstraite, traditions révolutionnaires dans l'art moderne, etc.), à l'épistémologie des sciences humaines et sociales (esthétisation de la théorie scientifique, rupture entre savoirs pratiques et connaissances académiques, visage et ses stéréotypes, histoire et théorie de l'interprétation, etc.), ainsi qu'à la philosophie : philosophie de l'art, Platon, Wilhelm Dilthey, Georg Hegel, Ludwig Wittgenstein.

Leszek Brogowski remercie Anna Reinhardt pour le soutien constant qu'elle apporte à ses recherches sur l'art d'Ad Reinhardt, sans toujours partager leurs résultats et ses convictions. Tous les *art comics* d'Ad Reinhardt sont accessibles sur le site www.adreinhardt.org.

1. Marcel Duchamp, « Interview by Dorothy Norman », *Art in America*, n° 4, July-August, vol. 57, 1969, p. 38.

2. « An Interview with Ad Reinhardt » par Bruce Glaser, 1966-1967, dans *Art-as-Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt*, Barbara Rose (ed.), Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1975, p. 14.

3. Chatou, Ed. de la Transparence, 2011.
En ligne : hal.science/hal-01320528.

Rien n'est assez sérieux pour être pris sérieusement.
Marcel Duchamp¹

C'est trop sérieux pour être pris au sérieux.
Ad Reinhardt²

En 2011, j'ai publié *Ad Reinhardt. Peinture moderne et responsabilité esthétique*, ouvrage consacré au rapport que la peinture de l'artiste, et tout particulièrement ses tableaux noirs, entretient avec l'histoire, mais il est illustré uniquement avec ses *comics* – dessins satiriques, bandes dessinées, caricatures – à travers lesquels il se proposait d'« expliquer » l'art moderne. Ce choix d'illustrations reposait non seulement sur la déclaration de l'artiste lui-même qui considérait ses peintures noires comme non-reproductibles, mais encore sur ma conviction que ces caricatures étaient des documents d'art qui apportaient des éléments du contexte indispensables pour comprendre l'argumentaire déployé dans l'ouvrage. Le lien entre la pratique reinhardtienne de la peinture et sa pratique des dessins satiriques n'a alors pas été théorisé, bien que les germes d'une telle analyse – qui à l'époque ne me préoccupait pas – y aient été présents. L'invitation au colloque « Peinture et illustration », organisé par la HEAR de Strasbourg en 2022, a créé une opportunité de le repenser, et, finalement, de découvrir une nouvelle façon d'inscrire Ad Reinhardt dans l'histoire (de l'art). Aussi peut-on considérer cette réouverture du dossier, que j'ai cru refermé, comme une apostille à mon livre : un *addendum* et non pas une remise en cause. – Les deux principales thèses du livre sont les suivantes.

Selon Ad Reinhardt ce n'est pas le vécu, mais l'histoire qui constitue la réalité fondatrice de l'art moderne : être créateur, c'est inventer du nouveau au regard de l'histoire ; or pour interpréter l'histoire, il faut passer par le langage, notamment sous la forme du

manifeste, qui devient donc le lieu propre de la création, y compris en peinture. Tel est le sens de la désobjectivisation des procédures créatrices élaborées par Ad Reinhardt : dire l'art-en-tant-qu'art, au lieu de prétendre que la toile reçoit un dépôt mystérieux de contenus indicibles. Son programme consistait à ne rien dire d'autre que ce que les artistes – artistes-en-tant-qu'artistes et non en tant que sujets humains – ont déjà dit avant lui. D'où ses écrits, composés de nombreuses citations ou cryptocitations : *dire* ce que les autres artistes disaient déjà de l'art, certes, mais *faire* de l'art autrement, c'est-à-dire interpréter le passé pour changer les manières dépassées de créer. C'est le modèle paradoxal de l'art moderne, l'âge de la raison et de l'éthique : penser l'histoire – avec Georg F.W. Hegel – comme un tout qui distribue le sens à ses parties et composants, pour dire finalement « non » – avec les auteurs anarchistes – à ce que l'art a été par le passé. Une telle négation est une affirmation de la liberté de l'artiste. « Il suffit de ne pas parler d'un événement pour qu'il ne se soit jamais produit. Comme le dit Harry, c'est seulement de les exprimer qui donne aux choses leur réalité⁴. » La lecture de la « Préface » au *Portrait de Dorian Gray*, rédigée par Wilde lui-même, permet de mesurer la proximité de la rhétorique de Reinhardt avec celle du poète irlandais.

C'est là qu'intervient la seconde thèse : la responsabilité esthétique de l'artiste consiste à pratiquer l'art comme exercice de la liberté, mais de la liberté rationnelle, celle qui tient compte des conditionnements historiques, comme chez Hegel, et non la liberté telle que Descartes l'a pensée, dénoncée par Leibniz comme un caprice. La liberté de l'artiste, c'est son autonomie : il ne doit être ni un épigone qui se laisse porter par des courants, ni un professionnel qui cherche la perfection de ses règles, ni un génie qui impose l'arbitraire de ses choix. Mais autant l'artiste est autonome, c'est-à-dire qu'il est le seul fondement des choix artistiques qu'il opère, autant les œuvres d'art, elles, ne sont pas autonomes, car elles s'articulent à l'histoire du processus pictural à travers l'histoire. Cette dualité – l'autonomie de l'artiste, le conditionnement historique de ses créations – est à l'origine des aspects les plus subversifs et non conformistes de l'art d'Ad Reinhardt, souvent passés sous silence. Lorsque Bruce Glaser lui demande en 1966 si quelqu'un d'autre pourrait peindre ces tableaux pour lui, il répond par la négative : à quoi cela servirait-il si ce travail était détaché de toute la réflexion qui l'y a conduit ? « Pas de travail irréflecté, ni de non-travail irréflecté. [*No mindless working, nor mindless non-working.*] » « D'autres [...] doivent faire leurs propres peintures pour eux-mêmes⁶ ». Réfléchir et peindre est donc plus important que produire des objets d'art : tableaux ou illustrations.

Les écrits de Reinhardt sont par conséquent marqués par les négations et les rejets, à commencer par « Abstract Art Refuses » de 1952, mais dès 1943, il choisit l'abstraction et dit « non » à l'illustration⁷. Comment expliquer alors que dans son évolution picturale, le dernier tableau aux couleurs claires date de 1953, mais qu'il poursuit encore ses *comics* jusqu'en 1956⁸. En effet, l'évolution de sa propre pratique picturale depuis 1930 est articulée à l'étude et à l'interprétation des cycles historiques de l'évolution de la peinture ; dans le sien propre la figuration disparaît rapidement. Le geste et l'expression prennent de moins en moins de place, les gammes chromatiques évoluent vers le monochrome, et le monochrome s'assombrit progressivement. La texture et la composition sont marginalisées, puis éliminées. La forme carrée de la toile se stabilise à 5 pieds, c'est-à-dire très exactement à 60 pouces : « haut comme un homme, large comme un homme aux bras déployés⁹ », écrit Reinhardt (même si cela ne fait pas beaucoup pour les standards d'aujourd'hui, à savoir 152,4 cm). Vers 1935, il abandonne définitivement la figuration au profit d'une « abstraction post-cubiste » ; la géométrie marque le rejet de l'expressionnisme pictural dominant à cette époque et le dernier tableau non-géométrique date de 1950.

4. Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, trad. J. Gattégno, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2006, p. 208.

5. Ad Reinhardt, « Twelve Rules for a New Academy », 1957, dans *Art-as-Art*, *op. cit.*, p. 206.

6. « An Interview with Ad Reinhardt » par Bruce Glaser, 1966-1967, dans *ibid.*, p. 13.

7. Ad Reinhardt, [« Abstraction vs. Illustration »], 1943, dans *ibid.*, p. 47-49.

8. « Chronology by Ad Reinhardt », 1967, dans *ibid.*, p. 7 et 8.

9. Ad Reinhardt, « [The Black-Square Paintings] », 1963, fragment de 1961, dans *ibid.*, p. 82.

10. *Ibid.*, 82-83.

11. Ad Reinhardt, « "Art-as-Art" », 1962, dans *Art-as-Art*, *op. cit.*, p. 56.

12. Ad Reinhardt, « Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square », 1960 (?), dans *Art-as-Art*, *ibid.*, p. 84. Problème de datation : daté de 1960, dans l'appareil critique il est déclaré comme « écrit en 1963, et publié à New York dans [...] *Artforum* de mars 1966 » (p.84).

Parallèlement, au milieu des années 1940, sa peinture devient peu à peu monochrome, jusqu'à la première série de tableaux noirs, mats, en 1950. La symétrie et la trisection s'imposent petit à petit, les registres chromatiques clairs disparaissent dès 1953, et vers 1960 ses tableaux deviennent irréductibles : « Toile carrée (*neutre, sans forme*), [...] (*ni grand, ni petit, sans dimension*), trisection (*aucune composition*), une forme horizontale venant nier une forme verticale (*sans formes, sans le haut, sans le bas, sans les directions*), trois couleurs (*plus ou moins*) sombres (*aucune clarté*) et non contrastées (*sans couleurs*); la trace du pinceau trace pour effacer les traces du pinceau ; une surface mate, plane, peinte à main levée (*sans brillance, sans texture, non linéaire, ni hard edge, ni soft edge*), [toile] qui ne reflète pas son environnement – une peinture pure, abstraite, non-objective, intemporelle, non spatiale, non évolutive, sans relations, désintéressée – un objet qui est conscient de soi (*pas d'inconscient*), idéal, transcendant, conscient d'aucune autre chose que l'art (*absolument aucun anti-art*)¹⁰ ».

Il ne restait alors plus à Ad Reinhardt qu'à peindre ces toiles, ce à quoi ont été consacrées les six dernières années de sa vie. Peindre est alors un processus de travail, fruit d'une longue pratique réflexive conduisant à l'élaboration progressive d'une forme classique : « L'unique intensité et l'unique perfection résultent seulement d'une préparation, d'une attention et d'une répétition routinière, longue et solitaire », écrit Reinhardt. « La seule liberté se réalise seulement à travers la discipline artistique la plus stricte et à travers le plus identique rite d'atelier¹¹ ». Comportant diverses formes de la négation (rejets, refus et réfutations, condamnations, mépris, contre-pieds et antithèses, etc.), ses écrits ont à tort été comparés à la théologie négative : de l'être ou de l'absolu, nous ne pouvons pas dire ce qu'il est, mais nous pouvons dire ce qu'il n'est pas (Platon, Plotin, Pseudo-Denys l'Aréopagite, etc.). En réalité, les écrits de Reinhardt font référence à ce que l'art a été pour affirmer ce que son propre art ne sera plus (modèle de l'art moderne), ceci pour cerner un champ créateur inédit, que l'artiste a conquis, où le travail peut devenir désaliéné, et pourtant répétitif, car il a été entièrement repensé et libéré de contraintes non choisies et non voulues.

Chez Reinhardt, la peinture est abordée par le biais du processus : pictural, historique et intellectuel, inséparable du résultat : tableaux noirs. Pour en apprécier tous les enjeux, ainsi que la cohérence, il faut appréhender la continuité de ses dernières déclarations à ce sujet avec les textes plus précoces, lorsque l'aboutissement du processus n'était encore qu'un projet. Dans « Abstract Painting, Sixty by Sixty Inches Square », texte publié en 1966, l'artiste met d'abord l'accent sur ce processus.

Cette peinture est ma peinture si c'est moi qui la peins.

Cette peinture est ta peinture si c'est toi qui la peins.

Cette peinture est la peinture de quelque peintre que ce soit.

Cette peinture est la peinture de quiconque, avec quelques exceptions.

Cette peinture est personnelle, impersonnelle, transpersonnelle¹².

Or, ces propos prennent un sens particulier, précisément, à la lumière de ses intuitions exprimées 20 ans plus tôt. Évoquant Marx et Mondrian qui annonçaient la dissolution d'œuvres d'art dans l'environnement qui deviendra lui-même « une réalité esthétique », Reinhardt assume l'inscription de ces idées dans un projet politique.

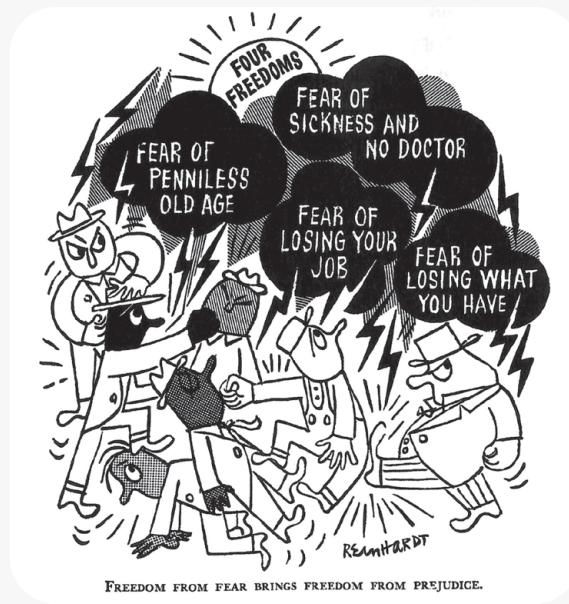
Pour moi, il n'y a plus besoin de réunir une « raison de peindre » et une « raison d'illustrer ». Je fais l'un ou l'autre pour des buts complètement différents. Pour moi, il n'y a rien de plus pathétique qu'un artiste qui, avec ses « images dans des cadres », essaie de réaliser avec les images dans les

magazines et les films et qui, en même temps, essaie de suivre le rythme d'une peinture abstraite immensément libre et stimulante, qui, année après année, devient de moins en moins privée, impliquant de plus en plus de gens activement, dans une activité créatrice de plus en plus démocratique¹³.

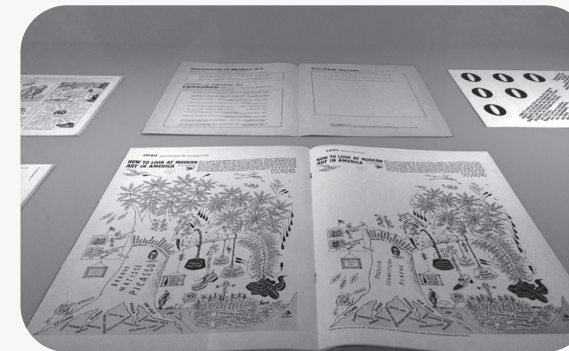
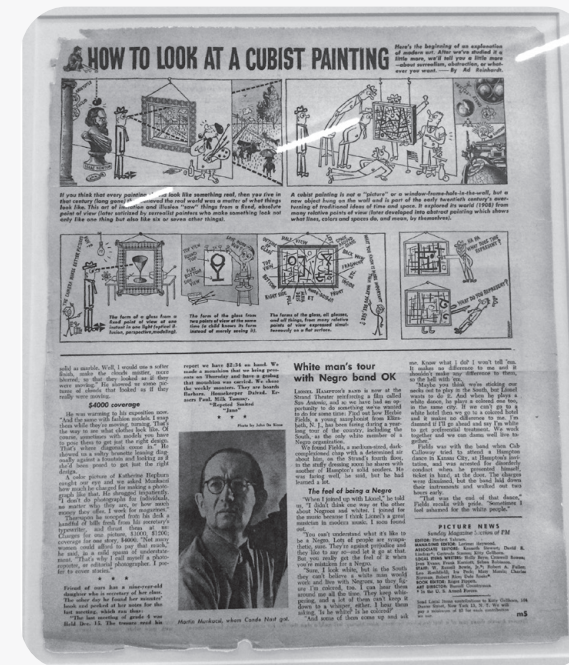
Deux destinées de l'art sont esquissées dans ce passage. L'une semble être liée à l'attente d'une révolution esthétique à laquelle participerait tout un chacun, en contribuant de manière créatrice à la définition des formes de son environnement vital. Même si une telle révolution a plutôt été pensée en rapport avec l'environnement urbain (comme l'«urbanisme unitaire» de l'Internationale situationniste quelques années plus tard), pour Reinhardt, peindre serait appelé à devenir une pratique épanouissante de plus en plus populaire, à laquelle chacun pourrait accéder en créant son propre environnement de vie. Si l'on ne considère pas cette idée comme naïve, l'exemple de Reinhardt nous invite à interroger l'avenir de ces intuitions dans l'art. Nous proposons ici de considérer le travail de Claude Rutault et de Bernard Brunon comme les développements possibles de ces idées.

L'autre piste esquissée par Reinhardt en 1943 consiste à disjoindre peinture et illustration; or, nous les avons pourtant réunies dans notre ouvrage, sans avoir thématiqué ce choix. Les raisons de cette séparation doivent donc être bien cernées. De quelle nature sont-elles : artistiques ? historiques ? politiques ? culturelles ? Rappelons que, dès les années 1930, tout en faisant ses « peintures sans sujets » (*paintings about nothing*¹⁴), Reinhardt réalisait bon nombre de projets graphiques et de caricatures politiques, jusqu'à être viré de la revue *P.M.* en 1946¹⁵. En 1944, il a réalisé 12 illustrations pour la brochure pédagogique de Ruth Benedict, *The Races of Mankind*, dont un élu du Congrès américain a tenté d'interdire la distribution auprès des forces armées; la raison en a été la représentation d'Adam avec le nombril dans la première de ces illustrations! L'hebdomadaire *Time* a alors reproduit l'Adam de Michel-Ange, représenté, lui-aussi, avec le nombril, en « réglant la question de la "liberté d'opinion" à l'échelle nationale »¹⁶, remarque l'artiste dans sa « Chronologie par Ad Reinhardt ». Cette anecdote met en jeu l'« illustration » et sa puissance potentielle dans les usages qui en sont faits par la presse, et par extension par l'industrie de l'image, et elle invite à poser la question de savoir si l'opposition de l'illustration à l'abstraction concerne seulement la présence ou non des formes figuratives, ou si elle tient compte davantage des usages sociaux qui en sont faits. La représentation figurative en peinture a pu au cours de son histoire immémoriale constituer un chantier important de connaissances sensibles, d'inventions formelles ou de dispositifs signifiants. Mais quel contenu figuratif peut-il encore, dans la seconde moitié du xx^e siècle, être légitimement inscrit dans un cadre doré et exposé dans un musée d'art? La question est peut-être de savoir quels usages artistiques de l'illustration peuvent être encore admis comme légitimes alors que l'illustration est devenue « matière » de diverses industries, celles de la presse, de la publicité ou du cinéma. Au-delà de la réponse que Reinhardt donne lui-même à cette question, en travaillant comme graphiste pour les revues, comme illustrateur pour l'édition, ou comme auteur des *comics* sur l'art moderne, nous allons interroger le travail de l'illustration dans l'art à travers la pratique des artistes contemporains, Tarrop & Glabel, d'une part, et Laurent Marissal, d'autre part, ce pour mieux saisir la tension chez Reinhardt entre *paintings* (peintures) et *pictures* (images).

Ad Reinhardt est donc surtout connu pour ses peintures noires, marque de sa radicalité artistique, mais il est également, et de plus en plus, connu et reconnu comme auteur d'une série de bandes dessinées/dessins/collages sur l'art moderne. En témoigne l'exposition « Hard to Picture. A tribute to Ad Reinhardt », organisée du



AD REINHARDT, ILLUSTRATION À RUTH BENEDICT, THE RACES OF MANKIND, 1943, P. 27 : « SE LIBÉRER DE PEUR, C'EST CONSTRUIRE LA LIBERTÉ SANS PRÉJUGÉS »



LES PHOTOS DES VITRINES, PRISES PAR LESZEK BROGOWSKI À L'EXPOSITION AU MUDAM, 2017



LESZEK BROGOWSKI À L'EXPOSITION « HARD TO PICTURE. A TRIBUTE TO AD REINHARDT »

17. Le même corpus a initialement été présenté au Malmö Konsthall en Suède en 2015, puis à l'Espoo Museum of Modern Art (EMMA) en Finlande en 2016. Il m'est difficile de passer sous silence le fait qu'à Luxembourg Ad Reinhardt a été utilisé comme un faire-valoir pour la présentation d'autres artistes contemporains dont le travail n'avait rien – ou peu – à voir avec le sien.

18. Informations fournies par Ad Reinhardt Foundation. Je remercie Lisa Cherkerzian de m'avoir fourni toutes ces précisions, ainsi que de m'avoir indiqué une publication récente de référence relative aux illustrations d'Ad Reinhardt : Jason E. Hill, *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture*, Oakland, University of California Press, 2018.

19. Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », 1916, trad. M. de Gandillac, revue par R. Rochlitz, dans *Œuvres*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 164.

17 juin 2017 au 28 janvier 2018 par le Musée d'art moderne (Mudam) à Luxembourg, où un seul tableau – *black painting* – a été exposé aux côtés de *art comics* et *travel journals*, et dans le contexte de la projection de 200 *travel slides*¹⁷. Drôles et caustiques, les explications dessinées de l'art moderne constituent un contrepoint saisissant à la pureté de sa peinture et un commentaire pittoresque, ardent, mais juste, de l'art dans l'espace social. Or, cette production, parallèle à la pratique picturale de l'abstraction, n'émerge pas dans le vide ; elle est le prolongement de plus de « 1500 satires politiques et illustrations pour le quotidien new-yorkais de gauche *PM* (où il a également publié la série *How to Look*). Ad Reinhardt a également contribué à des illustrations et des caricatures pour une grande variété de publications (de celles d'étudiants du *Front populaire* aux magazines de mode), mais *PM* était le seul *journal quotidien* auquel Reinhardt contribuait. La Fondation Ad Reinhardt a effectué des recherches approfondies sur les caricatures et illustrations de l'artiste, et elle en a identifié 2796 dans 64 publications différentes, désormais accessibles pour la plupart sur le site web de la Reinhardt Foundation : www.adreinhardt.org¹⁸ ». Et il faut souligner qu'à leur origine, ces dessins satiriques et bandes dessinées sur l'art moderne n'étaient pas destinés à des éditions de luxe, mais à la presse quotidienne, et qu'ils ont également été publiés sous la forme de journaux : imprimés modestes.

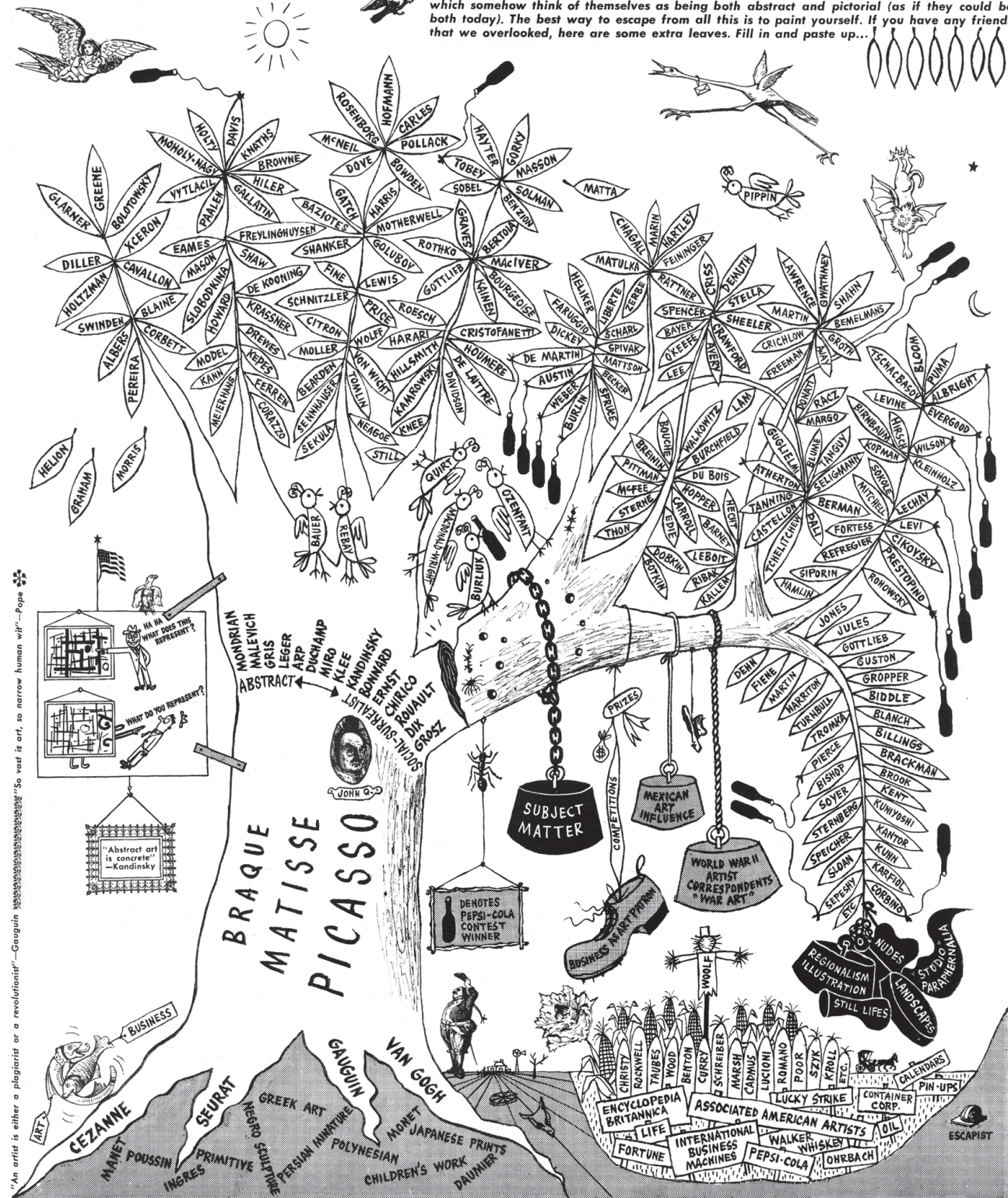
Il faut donc une certaine prudence, afin de ne pas les désigner d'emblée comme œuvres, car s'ils en sont, ce n'est pas au même titre que ses peintures abstraites ; ils ne sont pas des « images dans des cadres ». Il faut aussi éviter de considérer Ad Reinhardt comme un artiste aux talents multiples : peintre, graphiste, calligraphe, dessinateur, photographe, écrivain, etc., et éviter de poser toutes ses productions sur un même plan. Concernant les *comics*, il s'agit tout d'abord de documents d'art, produits par un artiste qui semble vouloir se libérer, précisément, de la conception du génie qui lie le concept de l'artiste à des talents exceptionnels ; Reinhardt considère que la mission de l'artiste consiste avant tout à repenser l'art, à concevoir son concept en adéquation avec le contexte actuel, à interpréter l'histoire des pratiques artistiques, et tout ce travail intellectuel doit constituer la théorie de la pratique de l'art, librement choisie – c'est-à-dire construite – par l'artiste. Avec différentes nuances, cette posture de l'artiste comme intellectuel et, en règle générale, la réhabilitation des valeurs intellectuelles dans l'art, sera adoptée par bon nombre d'artistes dits conceptuels ; le positionnement d'Ad Reinhardt dans le milieu new-yorkais, marqué alors par tout un éventail d'abstraction picturale, renforcera considérablement cette attitude critique (dont on peut, bien sûr, identifier également d'autres sources).

La posture radicale permet à Reinhardt de formuler quelques réflexions éthiques à l'égard du monde de l'art autour de la notion de « responsabilité esthétique ». L'idée qu'il se fait de l'éthique est chez lui fondée sur des principes classiques de la philosophie, que l'on peut résumer dans une formule populaire : pense avant d'agir ! – étant entendu que l'on ne pense pas n'importe comment et que l'éthique conduit à des actes éclairés par la raison, y compris lorsqu'elle oblige à aller à l'encontre des normes sociales. La raison, elle, désigne en philosophie la faculté de penser, ce qui veut dire que sans la raison, pas d'éthique. Et Reinhardt de prôner comme indissociables l'art et l'histoire, la liberté et la dignité, la raison et l'éthique, etc., et de pointer notamment la corruption entraînée par le marché et les institutions de l'art, ainsi que l'ignorance et la naïveté des artistes face à ces turpitudes. Le « péché originel », la « confusion des langues », plus tard la « marchandisation », Walter Benjamin considère dès 1916, qu'il existe un « langage des choses », un langage sans mots, « celui de la sculpture ou de la peinture », ou même « le langage des oiseaux » auquel le chant est apparenté¹⁹, et que la corruption par le marché consiste à sortir les choses de leurs constellations originelles. Au bout de la réflexion

HOW TO LOOK AT MODERN ART IN AMERICA

by Ad Reinhardt

Here's a guide to the galleries—the art world in a nutshell—a tree of contemporary art from pure (abstract) "paintings" (on your left) to pure (illustrative) "pictures" (down on your right). If you know what you like but don't know anything about art, you'll find the artists on the left hardest to understand, and the names on the right easiest and most familiar (famous). You can start in the cornfields, where no demand is made on you and work your way up and around. Be especially careful of those curious schools situated on that overloaded section of the tree, which somehow think of themselves as being both abstract and pictorial (as if they could be both today). The best way to escape from all this is to paint yourself. If you have any friends that we overlooked, here are some extra leaves. Fill in and paste up...



"The time is out of joint"—Hamlet (Shakespeare) "Folks are better than angels"—Taylor "Art is long, and (space)-time is fleeting"—Longfellow "Movies are the best pictures"—Reinhardt

AD REINHARDT, HOW TO LOOK AT MODERN ART IN AMERICA, DESSIN PUBLIÉ LE 2 JUIN 1946 DANS LA REVUE P.M.

reinhardtienne, menée dans un même esprit, se solidifie le concept de l'«art conscient de sa propre évolution et histoire, et de son destin vers sa propre liberté, sa propre dignité, sa propre essence, sa propre raison, sa propre moralité et sa propre conscience»²⁰.

L'humour est chez Reinhardt une forme de pensée critique, dont l'efficacité vient du fait que – en gardant le tact nécessaire –, on peut rire de tout. Le choix de la satire lui permet de dire ce que beaucoup pensent, du moins certains, sans oser ou sans vouloir le dire, ou du moins le sortir de zones obscures de leur conscience. Est-ce une ambiguïté lorsque, à la question de Glaser pour savoir s'il ne pensait pas avoir été pris trop au sérieux, Ad Reinhardt répond : «C'est trop sérieux pour être pris au sérieux»²¹ ? Non, en effet, il n'y a aucune ambiguïté, car rendre publics les aveux sur ce qui nous importe vraiment peut facilement virer au pathétique et à la crédulité, c'est-à-dire au ridicule, ce qu'un clin d'œil ou un Witz peuvent, tout aussi facilement, désamorcer. Mieux vaut de l'ironie que du ridicule ! C'est aussi la position de Marcel Duchamp : ne rien prendre au sérieux, voire – au contraire – plaisanter de ce que l'on prend trop au sérieux : l'art, l'amour, la science, le travail... soi-même... Dans *How To Look at Modern Art in America*, par exemple, Reinhardt glisse les moqueries sur les velléités des institutions financières à faire des affaires sur le dos de l'art, sur les idéologies régionalistes dans l'art, sur le grignotage de la publicité sur les ambitions de l'art, etc., le tout dans le cadre d'une lecture on ne peut plus sérieuse et détaillée de la situation de l'art, telle qu'il la perçoit, des origines de l'art contemporain et de ses fausses pistes. Le sérieux n'est pas l'opposé logique de la plaisanterie, et le sens de l'humour est une autre faculté de pensée critique, une faculté qui entraîne la sensualité et conduit au rire ou au sourire ; parfois on éclate de rire à l'intérieur de nous-mêmes, en souriant seulement²². On remarquera que les feuilles de l'arbre généalogique de l'art moderne, dessiné par Reinhardt, ressemble curieusement à celle du cannabis ; les fumer, ça fait rire. Dans d'autres dessins, l'artiste interroge avec la feinte innocence le fondement de la valeur monétaire de la peinture à l'huile ou le rapport entre l'humanisme et la peinture figurative. Sujets trop ou pas assez sérieux ? Qu'à cela ne tienne : il faut que quelqu'un puisse s'étonner de contre-sens et d'idioties des discours idéologiques, de détournements et de gros mensonges du marketing, de tromperies et d'hypocrisie en politique, des contre-vérités et de bêtises des sciences, etc.

Mais en 1967, Ad Reinhardt dit à Bruce Glaser : «Je n'ai plus fait de cartoons [cartoons] ou satires depuis longtemps, parce que cela ne paraît plus possible. Le monde de l'art ne peut plus être satirisé. [...] Le monde de l'art tout entier est prostitué [whorish] et aucun artiste ne pourrait plus dire d'un autre artiste qu'il est une vieille ou une jeune pute»²³. Ces propos expriment visiblement un découragement, dont les composantes sont sans doute multiples²⁴ : la marchandisation de l'art qui ne semble plus avoir de sens propre en dehors de la réussite commerciale²⁵, l'irresponsabilité candide des artistes, mais aussi l'impuissance ressentie par rapport à la puissance des industries de l'illustration : «Les meilleures images [pictures], les plus efficaces, se trouvent [désormais] dans les magazines et les films»²⁶, répète-t-il inlassablement depuis les années 1940. Peut-être est-ce même ce découragement qui permet de découvrir un impensé dans la compréhension de la posture d'Ad Reinhardt, à savoir son combat pour s'émanciper de toute forme d'aliénation, combat qu'il a mené sur plusieurs fronts, en tant qu'artiste, bien sûr, mais aussi en tant que militant politique, enseignant, écrivain ou critique d'art. Reinhardt semble donc vouloir dire ainsi à Glaser qu'une bataille a été perdue, celle de produire des documents d'art étant à la fois une déduction historique du concept de l'art moderne et une ironie critique à l'égard de ses pratiques, documents qui ne lui permettaient plus de se confronter à un milieu artistique dont il n'acceptait

20. Ad Reinhardt, «Art-as-Art», 1962, dans *Art-as-Art*, op. cit., p. 53.

21. «An Interview with Ad Reinhardt» par Bruce Glaser, loc. cit., p. 14.

22. Cf. Leszek Brogowski, «L'humour platonique», dans *Witz. Figures de l'esprit et formes de l'art*, Bruxelles, La lettre volée, 2002 ; en ligne : hal-03251053.

23. «An Interview with Ad Reinhardt», loc. cit., p. 14.

24. Dans «The Next Revolution in Art» de 1964 (*Art-as-Art*, op. cit., p. 59), Reinhardt désigne les trois principaux ennemis de l'«artiste-enfant-qui-artiste». Le premier, c'est l'artiste lui-même lorsqu'il exalte son ego (en tous sens du terme), comme l'a fait par exemple le poète John Ciardi qui s'interrogeait lors d'un débat, auquel Reinhardt a participé, pour savoir si un de ses amis «est tombé amoureux de son modèle avant de l'avoir peint, ou s'il est tombé amoureux pendant qu'il le peignait, ou après l'avoir peint» (Skowhegan Lecture, Madison, Maine, 21 juillet 1967 – lors de la préparation de mon livre sur Reinhardt, Ad Reinhardt Foundation à New York a mis à ma disposition un certain nombre d'inédits qui restent dans mes archives, voir L. Brogowski, *Ad Reinhardt*, op. cit., p. 11.). Le deuxième ennemi, ce sont tous ceux qui font du profit avec de l'art, le troisième, enfin, c'est la «société utilitariste, acquisitive, exploitante» à qui il manque de la générosité pour penser des postures désintéressées, dans l'art ou ailleurs. «Tout art est parfaitement inutile», écrit Oscar Wilde, op. cit., p. 49. Ces trois motifs d'ennemis sont récurrents dans les écrits de Reinhardt.

25. Dans *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War* (Chicago : University of Chicago Press, 1983, trad. française en 1989), Serge Guilbaut attribue le succès mondial de l'expressionnisme abstrait à la politique culturelle des États-Unis et au contexte international, économique et politique. Il en résultait, entre autres, une adhésion massive de l'Occident à la société de consommation, et une production artistique largement soumise aux lois du marché. Cette analyse est relativement proche de celle que l'on peut identifier dans les écrits et les dessins sur l'art d'Ad Reinhardt. En revanche, il convient d'être circonspect par rapport aux théories à coloration complottiste, qui préfèrent voir dans ce succès la main invisible de la CIA qui, y compris à l'ère du maccarthysme, aurait ainsi soutenu les grandes «vedettes» de ce courant, dont certains anciens communistes, notamment Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning ou Mark Rothko, qui, bien sûr, ne se doutaient de rien... Cette action de la CIA aurait pour but d'imposer au monde l'idéologie de «l'American way of life» (cf. Frances Stonor Saunders, «Modern art was CIA "weapon"», *Independent*, 22.10.1995, en ligne, ou Frances Stonor Saunders, *Who Paid the Piper? CIA and the Cultural Cold War*, 1999, trad. en français : *Qui mène la danse ? La CIA et la Guerre froide culturelle*, Denoël, 2003 ; en 2020 cette histoire est même racontée par une bande dessinée d'Onofrio Catacchio, *Pollock Confidential*, parue aux éditions du Chêne). Reinhardt était, certes, membre du PCUSA, mais, égal à lui-même et fidèle à ses convictions, il s'opposait violemment à l'expressionnisme abstrait, à l'idéologie de la société des mass-media et de la consommation. Par ailleurs, un certain nombre de dessins de Reinhardt sur l'art moderne sont parus en plein maccarthysme (1950, 1951, 1953, 1954).

26. Reinhardt, «[Abstraction vs. Illustration]», loc. cit., p. 47.

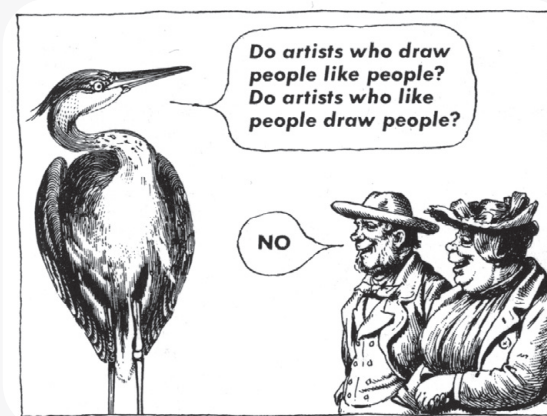
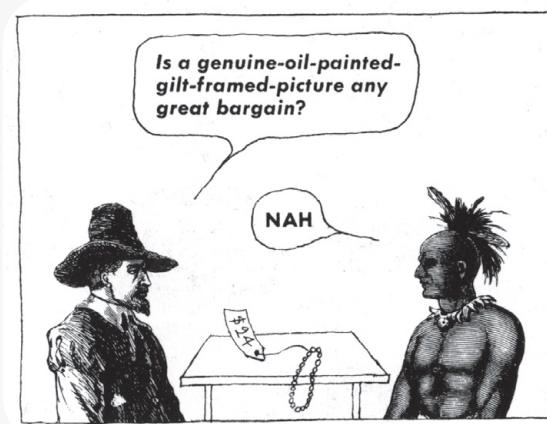
pas les valeurs et le fonctionnement. Il a considéré que le milieu artistique d'alors a été profondément corrompu par les institutions de l'art qui ont – « industriellement » et financièrement – imposé la conception de l'artiste comme professionnel et comme ingénieur des consciences (graphisme, publicité, marketing, etc.), en étouffant celle de l'art comme une activité intime d'épanouissement et d'émancipation. « Une vague de l'art chaud, boursoufflé et compromis [...] a inondé les marchés et a balayé, dans les années cinquante, toutes les lignes de distinction, et [...] a transformé la profession sereine et digne [de l'artiste] en une course au profit, bruyante et passionnée²⁷. » La peinture, elle, est alors devenue « le métier de plaire et de vendre²⁸ ».

À la fin de sa vie, et non sans vendre ses tableaux, Reinhardt s'est donc replié sur la peinture qu'il vivait comme une activité émancipatrice, car la plus libre de toutes, bien que loin d'être dépourvue de sa force critique par une inscription dans le mainstream de l'art de son époque. Épanouissante, cette activité n'en restait pas moins subversive pour autant.

Peindre [a painting] reste cependant une activité relativement privée et individuelle, et sa forme la plus libre et la plus abstraite ne cherche pas à communiquer des informations ou des sujets spécifiques. Le fait qu'elle soit universelle, non historique et indépendante de l'existence quotidienne ne signifie pas qu'elle n'a pas de signification. Certaines personnes pensent que si une peinture n'a pas de sujet ou n'est pas une image [picture], elle n'a pas de sens. Ce n'est pas vrai²⁹.

Dans la conférence de 1943, Reinhardt reconnaît, certes, que la peinture est une pratique « relativement privée et individuelle », mais il exprime aussi sa conviction qu'elle le sera « de moins en moins », jusqu'à entraîner un mouvement populaire qui la démocratiserait. Et dans la même conférence, on l'a vu, avec Marx et Mondrian, Reinhardt croit « que les œuvres d'art disparaîtront lorsque l'environnement lui-même deviendra une réalité esthétique³⁰ ». En 1943, il était plus difficile qu'aujourd'hui de comprendre que cette « réalité esthétique » n'était pas celle qui libérait l'homme, mais celle qui les soumettait à l'organisation de la société capitaliste : les formes de l'urbanisme adaptées à son économie (la technique de la « dérive » de l'Internationale situationniste vise à rompre à cette soumission) et l'offre commerciale de l'industrie culturelle, celle que Reinhardt critique violemment, à savoir l'industrie de l'illustration. Aussi le contexte actuel invite à réinterroger ces idées d'Ad Reinhardt pour inventer de nouvelles stratégies à travers lesquelles les œuvres pourraient trouver leur place dans l'environnement esthétique, car les horizons d'une révolution esthétique, attendue alors par nombre d'artistes et de philosophes, se sont éloignés. Il nous faut donc comprendre que cette « disparition » des œuvres dans la réalité doit être pensée selon le mode de la conquête militante, et non pas selon une modalité de la réception. Certes, Reinhardt cite la célèbre formule, faussement attribuée à Mies Van der Rohe : « *Less is more, more is less* », mais il la sépare en deux préceptes, qui lui confèrent un sens précis : ne pas charger la peinture abstraite de ce qui pourrait en limiter la pureté (« plus, c'est moins³¹ ») et ne pas en faire un faire-valoir commercial ou politique (« moins, c'est plus³² »).

« Le blanc est "antiseptique et non artistique, approprié et plaisant pour les meubles de cuisine, jamais un moyen pour exprimer la vérité et la beauté"³³. » Cette boutade de Reinhardt vise – à n'en pas douter – la *Composition suprématisiste. Le carré blanc sur fond blanc* (1918) de C. Malevitch. Elle renforce l'idée de la séparation de sa peinture noire de toute autre réalité : un objet absolu (*ab-solus*, délié). Mais Reinhardt aurait pu tout aussi bien dire que le blanc est bon pour les murs de maisons, comme ceux de *La Maison de Berlioz* (1914) de Maurice Utrillo (Musée du Louvre), par exemple,



AD REINHARDT, DEUX ENCADRÉS DE « HOW TO LOOK AT ART-TALKS », PM, 9 JUIN 1946.

EN HAUT : « UN TABLEAU AUTHENTIQUE PEINT À L'HUILE ET ENCADRÉ DE DORURES EST-IL UNE BONNE AFFAIRE ? ».

EN BAS : « LES ARTISTES QUI DESSINENT DES GENS AIMENT-ILS LES GENS ? LES ARTISTES QUI AIMENT LES GENS DESSINENT-ILS DES GENS ? ».

27. Ad Reinhardt, « The Artist in Search of a Code of Ethics », 1960, dans *Art-as-Art*, op. cit., p. 161.

28. Ad Reinhardt Interview conducted by Dr. Harlan Phillips, vers 1964, inédit (voir ci-dessus, note 24).

29. Reinhardt, [« Abstraction vs. Illustration »], loc. cit., p. 47. Dans la traduction de l'anglais, il faut éviter le piège de faux-amis : « image » et « image ». « Image » en anglais ne renvoie qu'à une représentation mentale ou conceptuelle, tandis qu'en français, « image » s'applique également aux dessins, tableaux ou à d'autres représentations matérielles, ce que l'anglais désigne par « picture ».

30. *Ibid.*, p. 49.

31. Ad Reinhardt, « Twelve Rules for a New Academy », dans *Art-as-Art*, op. cit., p. 204.

32. *Ibid.*, p. 205.

33. *Ibid.*, p. 206.

34. Voir notamment Ad Reinhardt, « [Five Stage of Reinhardt's Timeless Stylistic Art-Historical Cycle] » 1965, dans *Art-as-Art*, op. cit., p. 10.

35. Par deux fois, je fais référence à Claude Rutault dans mon livre sur Ad Reinhardt, en l'inscrivant déjà dans la postérité reinhardtienne ; une fois en citant une conférence de Ghislain Mollet-Viéville intitulée « Le jeu de la tautologie dans l'art des années 1960 et 1970 : Frank Stella, Robert Morris et Claude Rutault » (Brogowski, *Ad Reinhardt*, op. cit., p. 133 note 5), et une autre fois en suggérant déjà qu'une forme de la démocratisation de la peinture se joue dans le travail de Rutault (*ibid.*, p. 140 note 51). Rutault cherchait à se procurer mon livre et nous nous sommes promis d'en discuter (mail du 20.01.2012, dans les archives de l'auteur), mais les aléas de la vie ne l'ont finalement pas permis.

36. Claude Rutault, *dé-définitions/méthodes 1973-2016*, Genève, MAMCO, 2016, p. 2051.

maison dont les murs – peints en blanc – ont inspiré le peintre, tout comme les formes de toits et les ombres photographiées en noir et blanc par Ellsworth Kelly peuvent être considérées comme une émergence spontanée de la « réalité esthétique », telle que Reinhardt l'a imaginée dans les années 1940, avant d'opter pour une autre voie, celle de la peinture idéale, aboutissement d'un cycle intemporel de l'histoire de l'art³⁴. Mais si la peinture devait devenir une pratique populaire et démocratique, il ne serait alors pas mal à propos de remarquer que rarement on peint sa cuisine et ses pièces en noir, pas plus que les murs extérieurs d'ailleurs, ce que corroborent... les pratiques picturales de Claude Rutault et de Bernard Brunon.

Nous posons donc plusieurs thèses relatives aux suites de l'art qu'il nous semble légitime d'inscrire en continuité du travail et des réflexions d'Ad Reinhardt. Les deux premières concernent une possible « absorption » de la pratique picturale par la réalité, ainsi devenue démocratique et esthétique³⁵. Celle de Claude Rutault, d'abord, qui consiste à *laisser* peindre ses tableaux par un « preneur en charge », les peindre par le même geste que celui de peindre son appartement, les cimaises d'une galerie d'art ou un bâtiment public, selon le projet/œuvre particulier. « Laisser peindre » donc les tableaux par tout un chacun sur la base d'un contrat avec l'artiste, car c'est l'artiste qui en définit les conditions-cadres de la réalisation, d'exposition et d'échanges, tout en laissant aux « preneurs en charge » le soin de peindre, ainsi qu'un certain nombre de choix esthétiques, qui leur est confié selon différentes d/m. En 1973, dans *toile à l'unité*, s'établit la démarche de Claude Rutault, désormais désignée comme « définition-méthode », puis « dé-définition/méthode » : « d/m ». Le dernier numéro de la « dé-définition/méthode » dans le catalogue publié en 2016 porte le numéro six cent cinquante-sept.

une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. sont utilisables tous les formats standard disponibles dans le commerce qu'ils soient rectangulaires, carrés, ronds ou ovales. L'accrochage est traditionnel.

Cette première d/m de 1973 en est par ailleurs « dédoublée » par deux autres : *tableau à l'unité [1996]* et *peinture à l'unité [2013]*³⁶. La création – l'invention – se faisait donc à travers le langage et dans l'écriture, les choix esthétiques étant laissés aux propriétaires, ou à d'autres personnes qui, en repeignant leurs pièces, actualisent les idées de l'artiste : l'art conceptuel est passé par là. Tout un chacun *pouvait* alors prendre en charge une ou plusieurs d/m, et la ou les actualiser en repeignant, par exemple, son salon ou le mur de sa maison, selon, bien sûr, la convention avec l'artiste. Inversion remarquable ! Ce n'est plus l'artiste qui peint, mais le « spectateur » : acquéreur, ami, employé d'un centre d'art. C'est ainsi que peindre devient une activité *accessible* à d'autres personnes que l'artiste lui-même, et qui participent ainsi activement à la réalité du phénomène artistique, et donc à la démocratisation de l'activité de peindre. Une remarque s'impose sur ce que démocratisation veut dire, car on la confond souvent avec la massification, selon le modèle des produits commerciaux de masse ; si un phénomène de l'art n'est pas massif en ce sens – comme les livres, les films et les produits dérivés sur Harry Potter –, alors on le considère trop souvent comme étant confidentiel ou élitiste, et donc non démocratique. Or, le concept de la démocratie – pouvoir du peuple, *kratos/démos* –, comporte deux versants : celui de droit et celui de pratique. En droit, tous les citoyens peuvent participer à la vie politique sous le régime démocratique, mais rares sont les pays qui rendent le vote obligatoire ; la plupart privilégient le libre et égal pour tous accès à ce droit, impliquant la possibilité de refus. Dans sa *République*, Platon conçoit une société avec trois classes

spécialisées – les commerçants, les gardiens et les dirigeants –, auxquelles chacun, femmes et hommes, accèdent librement, en choisissant de se former pour les missions convoitées. Tous ne sont pas artistes, mais tous peuvent l'être, « avec quelques exceptions », on l'a vu. Le désir de l'art, le choix de participer à ses flux et tumultes, le choix de formations qui pourraient l'en rapprocher, etc., se sont considérablement, mais progressivement, démocratisés, déhiérarchisés et libérés du marché depuis un siècle, du moins dans le monde occidental : la transformation des concepts de l'art, de l'œuvre, des institutions de l'art, de création/production artistique, etc., y sont pour beaucoup. C'est sous cet angle qu'il faut penser la démocratisation de l'art, appelée de ses vœux par Ad Reinhardt. Les d/m de Claude Rutault y participent, ce qui n'exclut d'ailleurs pas leur présence sur le marché de l'art ; elles y participent en rendant l'accès à la pratique de l'art possible à tous ceux qui le souhaitent. Il ne serait pas raisonnable d'attendre de tous ceux qui peignent cuisine, appartement ou façade qu'ils déclarent ces travaux comme étant de l'art, à la manière de Marcel Duchamp qui change ainsi le statut et le sens des objets industriels qu'il désigne comme *readymade*. Mais chacun peut le faire et c'est à la portée de tous.

Or, se reconnaître dans le sens du travail accompli bon gré, mal gré, c'est ne pas éprouver l'aliénation, même si travailler n'était pas un choix libre ; le travail pourrait être matériellement identique, mais son sens et la façon d'en faire l'expérience seraient différents pour ceux qui en comprennent, maîtrisent et acceptent le sens, et pour ceux qui n'en sont pas capables ou qui refusent de s'y reconnaître. C'est ce chemin de réflexion que Bernard Brunon rattache spontanément au travail d'Ad Reinhardt. Inspiré par les peintures noires dans les années 1970, il formule alors la problématique de « la recherche d'une possibilité de peindre sans représenter³⁷ », qui débouche à la fin des années 1980 sur l'intégration de l'activité de peintre en bâtiment à son travail d'artiste. « En 1989, la pratique artistique de Bernard Brunon prend la forme d'une entreprise de peinture en bâtiment dénommée *That's Painting* », écrit Jean-Baptiste Farkas. « Brunon explique ce choix de la façon suivante : "Je me suis peu à peu rendu compte que la peinture que je cherchais à faire dans l'atelier, depuis sept ou huit ans, une peinture qui ne représente rien, même pas une image abstraite, je la faisais en fait lorsque je repeignais une pièce". [...] "Moins il y a à voir, plus il y a à penser"³⁸ ». « Au fond, les œuvres d'art de cet artiste ne consistent en rien d'autre qu'en chantiers, monochromes ou même blancs dans de nombreux cas. Passage du grand art au "boulot de chantier bien fait" qui, toujours, selon les mots de l'artiste, "s'accompagne de douleurs" et ne va pas sans quelques restes nostalgiques comme, par exemple, la signature ton-sur-ton apposée au mur de certains chantiers par l'artiste. Chantiers de réfection ou d'embellissement qui, au passage, garantissent la subsistance de l'artiste³⁹ ». Une telle structure économique correspond à ce que Karl Marx désignait par le terme de *Selbstbetätigung*, un travail *non directement productif*, activité spontanée ou manifestation de soi. Il illustrait ce type de dispositif par l'entreprise d'autoédition de John Milton qui en 1667 a décidé de ne plus compter sur d'autres pour publier son poème *Le Paradis perdu*. « Milton a produit le *Paradise Lost* pour la même raison qu'un ver à soie produit de la soie », écrit Marx. « C'était une manifestation de sa nature. Par la suite il vendit ce produit pour 5 l. Mais le prolétaire de la littérature qui, à Leipzig, sous la direction de son libraire, fabrique des livres (par exemple des traités d'économie), est un *travailleur productif* ; car son produit est d'emblée subsumé sous le capital et n'existe que pour mettre celui-ci en valeur. »⁴⁰ Peindre devient donc chez Bernard Brunon à la fois travail alimentaire et réalisation épanouissante d'un projet d'art, une structure de l'économie de l'art, inscrite dans le cadre général de l'économie, et une action libre et autonome,

37. E-mail de B. Brunon du 4.01.2024, dans les archives de l'auteur.

38. Jean-Baptiste Farkas, « Beaucoup plus de moins : l'art et ses logiques soustractives », *Palimpseste*, n° 5, 2021, p. 27. *That's Painting* est une entreprise enregistrée en 1991 en tant que DBA (« Doing Business As ») au registre du commerce du comté de Harris, à Houston (Texas) ; Brunon met fin à *That's Painting* en 2016. Le site web : thatspainting.com. Voir : Bernard Brunon, « Entretien avec Pascal Beausse », avril-mai 2007, dans *That's Painting Productions*, Amsterdam, Roma Publications, Paris, Yvon Nouzille, 2008, p. 90-93.

39. Jean-Baptiste Farkas, *De plus en plus de mois. Logiques soustractives de l'art*, thèse soutenue le 21 octobre 2022 à l'université Rennes 2 sous la direction de Leszek Brogowski, p. 264.

40. Karl Marx, *Théories sur la plus-value*, trad. coll., Paris, Éditions sociales, 1974, t. I, p. 469-470.

c'est-à-dire non aliénée. Ce qui est remarquable au moins sur deux points : d'une part, l'inversion de la dynamique de l'aliénation dont la source principale (mais loin d'être la seule) est l'économie capitaliste, tout en échappant, d'autre part, à la professionnalisation du statut de l'artiste. En effet, la reconnaissance du « boulot de chantier bien fait » ne porte pas sur ce qui fait de *That's Painting* un projet de l'art. Il est paradoxal de voir une structure économique comme cadre qui permet de faire le monde comme on fait de l'art, c'est-à-dire faire de la pratique de peindre une activité du monde, une façon d'actualiser les idées d'Ad Reinhardt. Ajoutons que la signature, traditionnellement marque de l'autorité et du statut fétiche de l'œuvre, joue chez Bernard Brunon un rôle dialectique : dans un premier temps, elle a une fonction comparable à celle de « R. Mutt », apposée sur un urinoir, en l'occurrence la déclaration du changement de sens du travail effectué dans un cadre économique, « mais très rapidement », écrit l'artiste, « et lorsque cette activité s'est trouvée reconnue par le monde de l'art grâce à des expositions et des commandes de collectionneurs, je me suis dispensé de la signature, qui d'ailleurs n'était que pour moi puisqu'elle disparaissait en séchant⁴¹. »

La démarche de Laurent Marissal est tout autre. « Peintre sans peinture mais non sans actions picturales », il combat l'aliénation à même le travail salarial, notamment à travers *Pinxit* et *Pinxit II*. Toutes les traces de l'art, c'est-à-dire de ses actions picturales, non seulement les actions militantes (performances ?) et la peinture, non seulement les textes, écrits ou imprimés, mais aussi les dessins et BD, etc., sont à considérer sur le même plan comme documents d'art. Après le concept élargi de l'art par Joseph Beuys, celui de la sculpture chez Rosalind Krauss, Marissal réalise ainsi le concept élargi de la peinture. Peindre devient une action picturale qui transforme l'espace, voire la réalité, et cette action ne rechigne pas à utiliser l'illustration comme un de ses outils, tout comme l'illustration peut s'actualiser à travers une recherche universitaire portant sur le crime originel de l'art. La liberté d'agir radicale – « Fay ce que voudras » (1534) – signifie dans *Pinxit*⁴² le refus de vendre le temps de sa vie contre un misérable salaire de subsistance, l'utilisation de l'action picturale pour briser la contrainte imposée par ce modèle de salariat et lui donner ainsi un tout autre sens : récupérer le temps vendu à l'employeur pour le consacrer à l'action picturale, disposer d'une vitrine syndicale pour exposer les documents, constituer une bibliothèque clandestine de livres lus en cachette, transformer l'espace du travail afin de disposer de toilettes pour le personnel ou d'un local pour déjeuner, etc. Il est facile de comprendre pourquoi, dans une lutte « syndicale-picturale », la distinction entre le figuratif et l'abstrait passe au second plan : elle n'est qu'un choix tactique dans la stratégie de la désaliénation. Certes, l'aliénation n'a pas son unique source dans l'organisation économique capitaliste. Peuvent l'être également la religion et les traditions, le divertissement et le marketing politique, les relations interpersonnelles ou le choix du mode de vie ; le manque de revenu et la nécessité vitale d'accepter le salariat, tout comme l'excès de fortune : pour pouvoir être philosophe, Ludwig Wittgenstein refusa tout héritage de l'immense fortune de son père. Le projet d'une vie libre, non aliénée, implique donc non seulement un combat politique, mais aussi une discipline, une réflexivité, un travail sur soi-même, etc., et peut se traduire de diverses manières : l'art, l'écriture, la philosophie, la pensée critique, la recherche, l'édition, militantisme et défis divers ou, tout simplement, le choix du métier qui fait sens. La bande dessinée de Laurent Marissal *LJCBD2006*⁴³, coéditée par le département Arts plastiques de l'université Rennes 2 et le Centre de la philosophie de l'art⁴⁴ de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne, est à la fois un défi, une recherche, une pensée critique, et finalement de l'art. À l'idée de Jean-Charles Agboton-Jumeau

41. E-mail de B. Brunon à l'auteur, cité ci-dessus.

42. Rennes, Éditions Incertain Sens, 2005

43. Éditions Incertain Sens, 2006

44. Ce Centre faisait partie du laboratoire de recherche Philosophies contemporaines.

de présenter le travail de Lefevre Jean Claude sous la forme d'une bande dessinée, l'auteur réagit en s'écriant : « En DB ? en BD... Il est drôle... L'œuvre de LJC c'est surtout du texte ! ». Et deux pages plus loin, la table des matières fait voir trois énormes classeurs : pour accéder au sens des LJC Archives, méthode de travail de Lefevre Jean Claude, il faut, en effet, beaucoup lire, faire un effort de réflexion, reconstituer les contextes intellectuels, historiques et institutionnels, etc. Bref, pour mettre son art en dessin, il faut être chercheur, critique d'art et interprète, le dessin étant à la fois un instrument d'invention et une façon de fixer les idées qu'il aide d'abord à construire. Aussi inventif soit-il, le dessin reste donc sobre et informatif, en noir et blanc, en résonance avec plusieurs fiches d'archives qui, bien que fictives, adoptent le format souvent utilisé par LJC Archives. Cette bande dessinée, dont le titre reprend le système d'archives de Lefevre Jean Claude : *BDLJC2006*, reste à ce jour une des rares présentations globales de l'œuvre de l'artiste ; elle constitue la preuve visible de l'efficacité d'un tel outillage recherche/dessin, que Laurent Marissal applique aujourd'hui notamment pour sa thèse de doctorat, en cours de réalisation : *L'art, un crime*.

Le travail du collectif Tarrop & Glabel est un vaste projet d'une pensée critique en général, l'autre face de « Nuire à la bêtise », comme l'exprime François Coadou⁴⁵, projet qui a l'illustration comme outil et comme méthode. Et il reste beaucoup à faire, 400 ans après René Descartes qui, bien qu'éduqué par les Jésuites, a posé les termes de la méthode critique en philosophie. En effet, comme il l'a préconisé, il faut un jour soumettre à une réflexion critique tout ce que l'on a appris à l'école, à la maison, dans les médias ou au travail, car, entre la naïveté de l'enfance, l'inattention de la jeunesse, l'inertie de l'âge adulte ou la paresse du soir de la vie, il y a bien des connaissances, convictions ou croyances qui ne nous honorent pas. La pointe critique des dessins de Tarrop & Glabel peut porter sur certaines prétentions scientifiques (le gène de Dieu) ou des arrogances philosophiques (utopies collectivistes de Charles Fourier), mais elle s'attaque principalement aux connaissances qui nous orientent dans la vie quotidienne, à la sagesse populaire, à la compréhension des phénomènes avancée par la presse, à nos choix de consommateurs, aux miracles des religions et aux mensonges du marketing, et ainsi de suite. Malgré les apparences, le fond de la démarche doit être identifié comme cartésien, mais c'est une critique généralisée et poussée à la limite, à la manière de Nietzsche, mais sans ses bêtises (antisémitisme, misogynie, éthique victorienne, etc.). Il ne faut pas croire que la démarche de ce collectif d'artistes créé en 1993 consiste à tout tourner en dérision (bien qu'une bonne part de sa production le fait) ou qu'elle consiste à s'attaquer à tout ce qui est cher à nos sociétés (bien qu'après, il ne reste plus grand-chose à défendre) ou qu'elle n'épargne personne ni aucune conviction (tout au contraire, elle nous défend lorsque nous tâchons de ne pas déraisonner). Pour preuve que Tarrop & Glabel ne tournent pas tout en dérision, une série de travaux qui se limitent à reproduire les couvertures agrandies d'ouvrages pour lesquels les auteurs ont été condamnés au bûcher (*Le bûcher pour les livres et leurs auteurs*, 1993), parfois pour un mot, le plus souvent pour une libre recherche de la vérité, toujours à cause d'une bêtise indicible des religieux. Pour un tel travail, il faut être d'abord historien, le savoir-faire étant délibérément marginalisé, mais les travaux – qu'on aurait du mal à désigner toujours comme œuvres (mais pourquoi ?) – nécessitent une pensée alerte et sensible, pensée qui fait rire – ou trembler – le spectateur. Elle mélange la grossièreté de l'obsène avec la finesse de l'« humour platonique⁴⁶ ». Vous avez lu : grossièreté ? Logotype de 2000 de Tarrop & Glabel comporte un dessin schématique de l'Arc de Triomphe entouré de deux mots : « grossièreté ou vulgarité ? ». Symbole du virilisme patriotique, l'arc parisien

45. Johann Tarrop et Vasily Glabel, *Vous en chiezrez jusqu'à la fin des temps*, Paris, Sémiose éditions, 2006, p. 5-10.

46. Leszek Brogowski, « L'humour platonique », *loc. cit.*

est par ailleurs l'objet d'une série de cartes postales intitulées *Opération Paris ville décente*⁴⁷, sur lesquelles les slips collés sur le monument cachent autant les parties anatomiques proéminentes que les formes allusives du monument national. Ces cartes sont signées Letaris (actif depuis 1995), ce qui suggère que le projet de l'art comme pensée critique n'est pas une expression artistique au sens convenu du terme, mais un partage de regards sur le monde entre diverses sensibilités et identités qui prennent les noms de, entre autres, Tarrop & Glabel, les artistes heureux, Ernest T., Letaris, tous membres de l'Association des peintres peignant avec la main⁴⁸. Un dessin reproduit dans le même catalogue de Nantes, intitulé *Pour éclaircir (?) la situation*, ne fait qu'embrouiller la constellation des sujets impliqués dans le projet, du moins de leurs noms d'artistes. Historiens de l'époque où l'Église simplement brûlait les auteurs pour des idioties comme celle du nombril d'Adam, Tarrop & Glabel endossent la charge d'une recherche empirique des preuves dans *Dieu n'aime pas les religions*⁴⁹, une de ces remarquables publications d'artistes qui – tout comme *Le bûcher pour les livres et leurs auteurs* – se limitent à simplement reproduire des documents, sans le moindre commentaire, et cela suffit pour déclencher des éclats de rire ou des frissons d'une triste méditation, c'est selon : dissimulé dans le monde, l'impensé reste invisible. Le projet de Tarrop & Glabel se nourrit donc de la faculté critique de l'humain en considérant tout un chacun comme apte à la reconnaître la bêtise sous les projecteurs de l'art. C'est ainsi que ce duo d'artistes a composé un véritable traité de sémiologie intitulé *Aucune photo ne peut rendre la beauté de ce décor*⁵⁰, traité à l'attention de tous les théoriciens qui se penchent sur la fameuse problématique « texte et images » ; cet ouvrage reproduit textuellement, en effet, les images de la presse quotidienne avec leurs légendes plus surprenantes les unes que les autres, les unes par leur banalité tautologique, les autres par l'inadéquation complète du texte à l'image, d'autres encore par l'absurdité caractérisée par l'oubli du sens des mots. C'est une pédagogie critique à l'attention des adultes, drôle et efficace, laissant toutefois un mystère sur le plan théorique : qu'est-ce qui provoque les effets comiques ? Des écarts abyssaux entre l'image et le texte, comme si les rédacteurs ne voyaient pas ce qu'ils regardaient, ni ne comprenaient ce qu'ils disaient ? Ce qui n'est pas rien pour les organes de presse qui doivent au moins informer leurs lecteurs, sinon leur apporter de la denrée culturelle. Même si les historiens ont commencé à écrire l'histoire de l'erreur scientifique, il n'y a toujours pas de science de la bêtise. Et pourtant il faut que quelqu'un puisse la pointer partout où elle nous offense et déforme les idées des compatriotes, quelle que soit la forme qu'elle adopte. Tarrop & Glabel combent ce vide en faisant de l'art un dispositif critique de la pensée immergée dans la bestialité du monde. D'aucuns remarqueraient toutefois que ni la bêtise ni la bestialité ne peuvent être tenues pour des traits de bêtes.

Comme Ad Reinhardt l'a pensé dès 1943, les œuvres d'art, au sens traditionnel d'un objet-fétiche, quasi sacré, séparé du monde par le cadre ou le piédestal, ont progressivement laissé la place à d'autres types d'expérimentations. Les quatre artistes brièvement présentés ci-dessus laissent penser que cette disparition, envisagée par Reinhardt sous la forme d'absorption dans ou par la réalité, éventuellement esthétique, peut concerner aussi bien la peinture considérée comme pratique de peindre, que les illustrations, dont peuvent faire partie de simples reproductions de la réalité (*Les bûchers...* de Tarrop & Glabel), photographie comprise. L'abandon de l'idée d'une œuvre séparée par le cadre et isolée du monde conduit à modifier le concept de l'art, à l'élargir en sorte que les œuvres – à plus forte raison les chefs-d'œuvre – soient remplacées par des documents, des essais, des « pièces », c'est-à-dire des *pieces of art* ou *works*, tous ces morceaux de la réalité se

47. Rennes, Éditions Incertain Sens, 2011.

48. *Aie ! Les artistes heureux*, Ernest T., Letaris et Tarrop & Glabel, cat. d'exposition au musée des Beaux-arts de Nantes, Nantes, Burozoïque, 2007, 4^e de couverture.

49. Paris, Sémiose éditions, 2012.

50. Paris, Sémiose éditions, 2009.

confondant avec elle en dehors du contexte spécifique qui en fait des facteurs d'art. Comme l'exprime Guy Debord l'année de la mort de Reinhardt : lorsque l'art « se constitue en art indépendant au sens moderne [...] devenant production individuelle d'œuvres séparées [...] son affirmation indépendante est le commencement de sa dissolution⁵¹ ». En effectuant le passage à la limite de l'art moderne, Ad Reinhardt apporte une contribution décisive à cette dissolution : l'activité de peindre surpasse désormais l'œuvre, et la création se trouve rationalisée par l'analyse du contexte historique, social et artistique, à travers textes et dessins, documents d'art.

L'autre conséquence que l'inscription de ces quatre artistes dans la postérité reinhardtienne permet de comprendre est que la controverse peinture/illustrations (*paintings/pictures*) dans laquelle Reinhardt a pris position pour la première et contre les secondes, peut être interprétée non pas eu égard aux formes figuratives opposées aux formes non-figuratives, mais relativement aux usages qui en sont faits, usages que nous avons – Marx à l'appui – classés en deux catégories selon le type ou le degré d'aliénation qu'ils peuvent entraîner. Être éditeur, tout comme pratiquer l'illustration, ne détermine pas le sens de ces engagements : on l'a vu avec John Milton, éditeur à compte d'auteur de son poème, et on le pressent avec Ad Reinhardt et ses illustrations. En effet, nous avons souligné que ce dernier combattait l'aliénation aussi bien en tant qu'activiste politique dans sa jeunesse qu'en tant qu'artiste par la suite : sa production d'illustrations ne peut aucunement être inscrite dans le cadre désaliénant de l'industrie capitaliste, pour lequel il ne disposait pas encore de terme stabilisé : « communication [...], publicité de masse ou industrie de l'image⁵² », et qui deviendra, sous la plume de Guy Debord, la « société du spectacle », un nouveau visage du capitalisme. Reinhardt constate lucidement que l'industrie culturelle (presse, cinéma, publicité, etc.) grignote ce qui auparavant était la prérogative quasi exclusive des artistes, à savoir l'image en tant qu'illustration. À son époque, l'artiste ne peut plus se mettre en compétition avec la puissance et les moyens de l'industrie, d'une part, et, d'autre part, cela ne fait aucun sens de mettre dans un cadre doré le type d'illustrations que ces industries inventent et produisent. Réfugié aux États-Unis, Ernst Cassirer, observe au même moment la naissance de l'industrie des *mass-media*, qu'il interprète en termes de technologie du mythe : « Les mythes ont dorénavant été fabriqués de la même façon et selon les mêmes méthodes que n'importe quelle arme moderne – qu'il s'agisse de fusils ou d'avions⁵³ ». Aujourd'hui, on parle ouvertement d'économie de l'attention, terme qui est un aveu : ne pas laisser divaguer librement la conscience des consommateurs, et développer les stratégies pour la capter et la manipuler. Est-ce en écho aux *Douze règles pour une Nouvelle Académie* de 1957 de Reinhardt qu'Yves Citton formule en 2014 « Douze maximes d'écologie attentionnelle⁵⁴ » ? L'intéressant est la proposition qu'il fait de plutôt « apprendre à choisir ses aliénations » que d'ambitionner l'émancipation radicale (maxime 5). La conception de l'œuvre ouverte d'Umberto Eco va dans le même sens en posant l'hypothèse selon laquelle l'art apporte une réponse, précisément, à la problématique de l'aliénation, mais que la désaliénation n'est jamais acquise une fois pour toutes. Eco avoue que l'inspiration lui est venue de Karl Marx, alors que l'idée de la révolution continue est plutôt anarchiste : « La Révolution est en permanence...⁵⁵ », écrit Pierre-Joseph Proudhon.

Même si Reinhardt affirmait que les « raisons de peindre » et les « raisons d'illustrer » constituent « des buts complètement différents », nous pouvons considérer que son inspiration est à l'œuvre dans les travaux de quatre artistes présentés ici à titre d'exemples, car dans les deux cas – peinture et explications dessinées de l'art moderne – il se révoltait contre le sens

51. Guy Debord, *La Société du spectacle*, 1967, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2006, § 186, p. 845.

52. Reinhardt, [« Abstraction vs. Illustration »], *loc. cit.*, p. 47.

53. Ernst Cassirer, *Le Mythe de l'État*, trad. B. Vergely, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1993, p. 381.

54. Voir Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2021, p. 303 et sv.

55. Brogowski, *Ad Reinhardt*, *op. cit.*, p. 110 et sv.

de l'évolution du monde, avec laquelle il n'était pas d'accord. Qui veut s'émanciper, s'émancipe aussi bien par l'art que par l'action politique, question de posture dans la vie. Cette approche confirme que lorsqu'il se réfugie dans un champ de l'abstraction, il ne faut pas y chercher une quelconque tentation mystique, mais la volonté de laisser l'art libre par rapport à tout usage autre qu'artistique que l'on pourrait vouloir lui imposer : idéologique, politique, mystique, esthétique, etc. Mais comment alors interpréter le fait qu'il ait abandonné les *comics* sur l'art ? Reinhardt est mort quelques mois après l'interview lors de laquelle il a partagé avec Bruce Glaser le constat de l'inefficacité, depuis les années 1960 environ, de ses caricatures du monde de l'art. Plutôt qu'une résignation, il faut y voir plutôt le refus de poursuivre une activité dans le sens de laquelle il ne parvenait plus à se reconnaître.

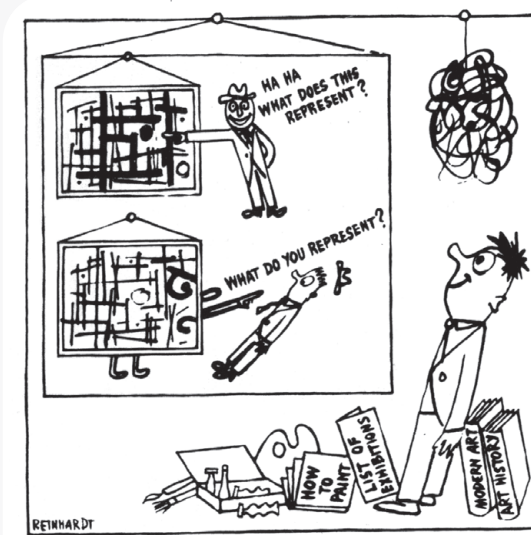
La question est donc de savoir à quelle condition la pratique de l'illustration peut encore – aujourd'hui – préserver sa dimension émancipatrice et libératrice. Au regard des analyses proposées ci-dessus, plusieurs éléments de la réponse s'imposent. Il faut que cette pratique se situe en dehors des procédures de l'industrie des images, c'est-à-dire notamment, en dehors de ses objectifs, de plus en plus tournés vers la manipulation des consciences. Illusoire est la conviction, qui accompagne l'idée de l'artiste comme ingénieur des consciences, que le sens de l'image réside entièrement en elle-même, qu'il l'habite indépendamment de l'usage qui en est fait, du contexte de son usage, du regard qui se pose sur elle, et des intentions avec lesquelles on l'utilise et on le regarde. Il faut penser l'art autrement, c'est-à-dire en changer le concept, afin que l'on n'ait plus besoin de le considérer à travers ses œuvres, et que l'on n'ait plus besoin de séparer les œuvres de la réalité. Reinhardt y contribue de diverses manières, mais le plus fortement en repeignant ses tableaux : c'est une « bombe à retardement », car après la disparition du peintre, ses tableaux noirs allaient perdre la possibilité de se conformer à l'idéal qu'il a ainsi défini : « un objet qui est conscient de soi (*pas d'inconscient*), idéal, transcendant, conscient d'aucune autre chose que l'art ». Séparée de la réalité, certes, la peinture noire de Reinhardt n'est finalement pas séparable de son auteur, c'est-à-dire qu'elle est inséparable du projet qui a conduit à sa réalisation.

Au fond, la question est donc de savoir si l'organisation de nos sociétés est encore compatible avec la liberté individuelle pour rendre possible une dynamique émancipatrice ; Reinhardt se posait cette question par rapport à la société du spectacle et des *mass media*, mais aujourd'hui, c'est celle du numérique qui, des écrans à la surveillance généralisée, modifie en profondeur nos modes de vie. Comment pratiquer l'illustration dans un espace culturel saturé d'images, et ne pas devenir un rouage de la mécanique aliénante ? Où situer dans ce contexte l'opposition reinhardtienne entre peinture et illustration ? Il nous faut répondre à toutes ces questions dans une situation extrêmement complexe du monde où les crises qui se télescopent créent l'impression de la futilité, face à elles, de tout le reste, dont de l'art... qui – quoi qu'il arrive – ne changera pas le cours des choses et n'empêchera pas la vente d'armes et les guerres, ne limitera pas la pollution, la croissance exponentielle de l'énergie consommée et le changement climatique, qui n'arrêtera pas la marchandisation progressive de tous les aspects de la vie, l'effondrement des politiques publiques et l'aggravation des inégalités, qui ne transformera pas les modes de vie consommateurs, le « solutionnisme » technologique et l'incapacité de l'économie capitaliste à penser la décroissance. Et ainsi de suite.

Certes, mais l'art sera toujours là où on ne l'attend pas, ou il ne sera pas ! On a récemment glorifié la créativité des artistes, et on voudrait la mettre au service du capitalisme. Peine perdue ! – car, comme écrit si justement Reinhardt, « l'art-en-tant-qu'art

a toujours troublé et troublera toujours les philosophes, les prêtres, les hommes politiques, les professeurs, les patriotes, les provinciaux, les propriétaires, les orgueilleux possesseurs, les primitifs, les poètes, les psychiatres, les petits-bourgeois, les pensionnaires, les patrons, les ploutocrates, les pauvres, les proxénètes, ceux qui picorent et cherchent du plaisir⁵⁶, etc. Si l'art ne trouble pas les entrepreneurs libéraux qui voudraient imiter son imagination ou son inventivité, c'est qu'il est devenu autre chose que l'art. En cela, l'art constitue un modèle inégalable d'une pensée critique, car il ne peut être pensé et pratiqué que sur un mode de refus, et il ne peut être une posture émancipatrice que par une négation désaliénante. La posture pionnière de Reinhardt nous aide toujours à le comprendre.

Mais comment savoir où l'art n'est vraiment pas attendu ? Où appuyer pour qu'il fasse mal ? L'artiste est selon Reinhardt celui qui interprète et qui s'interprète : « Il n'est pas bon pour l'artiste de faire croire qu'il ne sait pas ce qu'il fait, alors que tout autre homme sait ce qu'il fait, ou de dire que rien n'est mauvais, ou que c'est une "affaire d'opinion personnelle", ou que le "temps dira" ce qui n'est pas bon. Les artistes qui laissent à d'autres, et surtout à ceux qui ne le savent pas, la décision de ce qui n'est pas bon, devraient être accrochés au cadre et recevoir un coup de brosse⁵⁷. » L'artiste n'est jamais que l'artiste, il est d'abord chercheur et interprète ; il cherche – et cherchera toujours – à comprendre où, quand et comment agir en tant qu'artiste. Tantôt c'est une magnifique peinture, tantôt des écrits surprenants, et tantôt des comics très drôles. Reinhardt a choisi la peinture en opposition à l'illustration ; du moins c'est ce qu'il laisse entendre. Mais c'est dans un de ses dessins hilarants que les deux se confondent, car l'artiste adopte la posture du militant, non pas dans le tableau figuratif, mais derrière une peinture abstraite comme son auteur, et c'est un de ses comics qui le fait savoir.

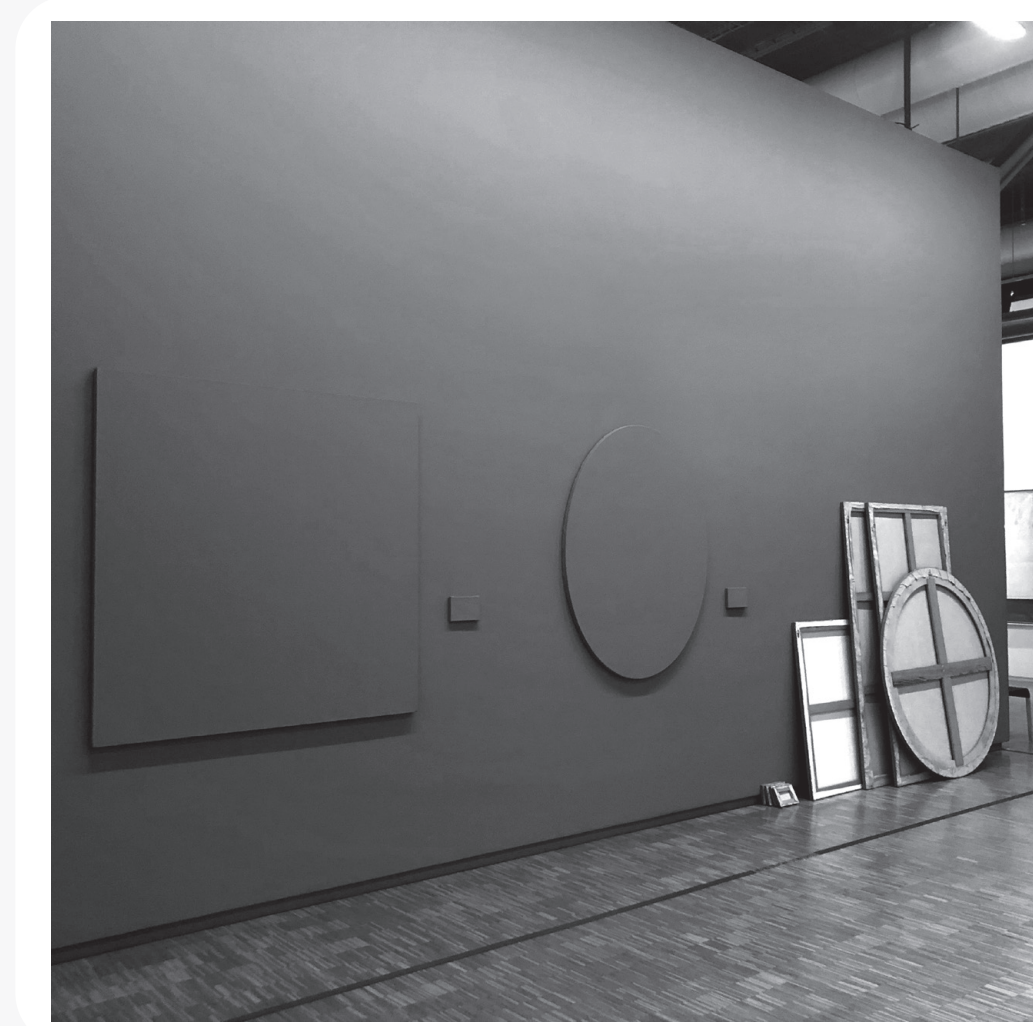


Some "man-made" sights (abstract, non-objective paintings) try to recreate new relationships of lines, colors and spaces and are to be enjoyed as such.

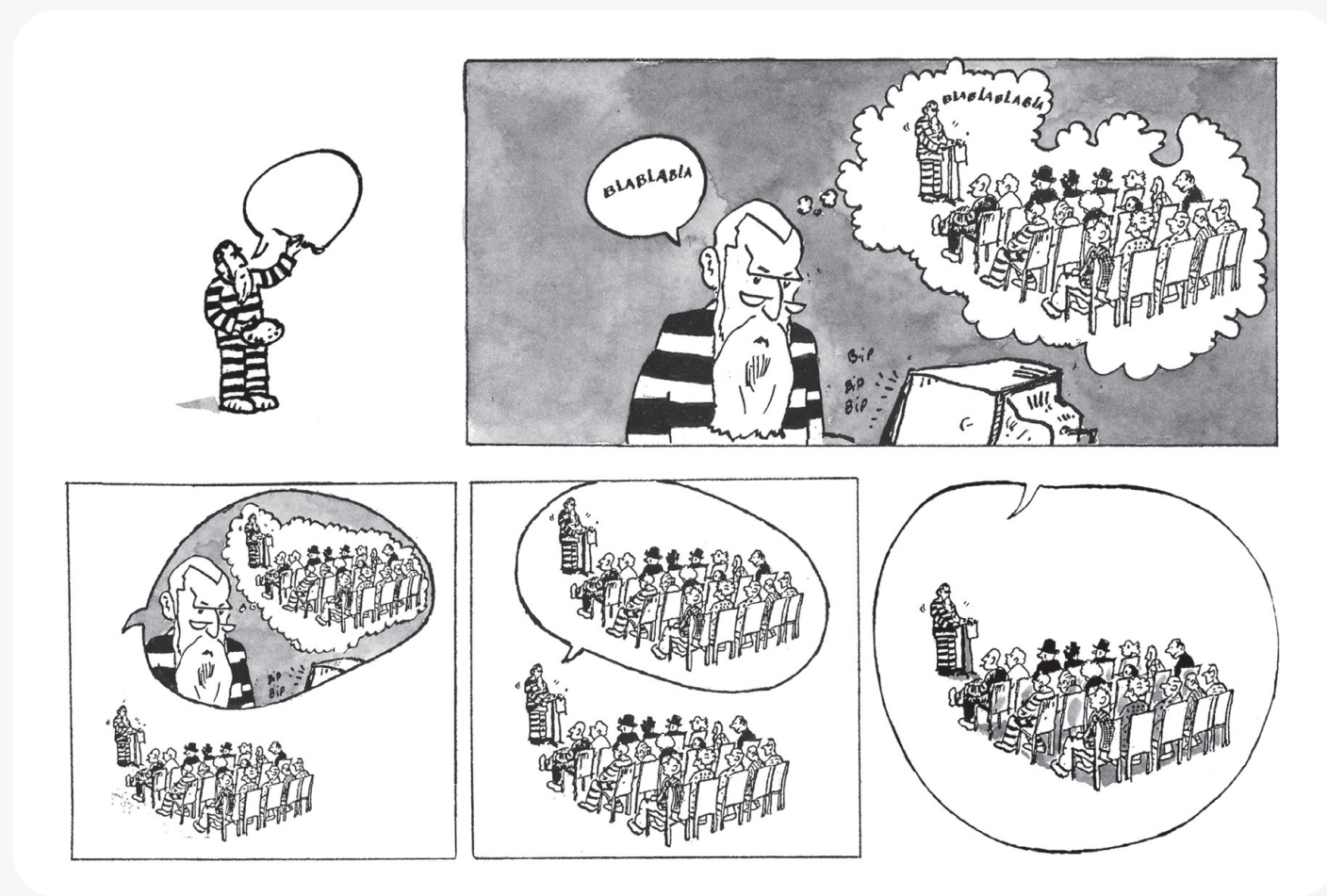
AD REINHARDT, FRAGMENT DE « HOW TO VIEW HIGH (ABSTRACT) ART », PM, 24 FÉVRIER 1946.

HA ! QU'EST-CE QUE CELA REPRÉSENTE ? / ET VOUS, QUE REPRÉSENTEZ-VOUS ?

CERTAINES VUES « CRÉÉES PAR L'HOMME » (PEINTURES ABSTRAITES, NON OBJECTIVES) TENTENT DE RECRÉER DE NOUVELLES RELATIONS ENTRE LES LIGNES, LES COULEURS ET LES ESPACES ET DOIVENT ÊTRE APPRÉCIÉES EN TANT QUE TELLES.



CLAUDE RUTAULT, TOILES À L'UNITÉ, 1973 / LÉGENDES, 1985, 1973-1985, PEINTURE ACRYLIQUE SUR TOILE



LAURENT MARISSAL ALIAS PAINTERMAN, LECTURE EXPOSITION, LE TRAVAIL DE L'ART AU TRAVAIL, REMONTAGE DES CASES EXTRAITES DE LJCBD, RENNES, ÉDITIONS INCERTAIN SENS, 2006

56. Reinhardt, « The Next Revolution in Art », loc. cit. p. 59-60.

57. Ad Reinhardt, « The Artist in Search of a Code of Ethics », 1960, dans *Art-as-Art*, op. cit., p. 162.



BERNARD BRUNON, RESIDENCE MCCLELLAN, HOUSTON, TEXAS, 2006



TARROP & GLABEL, LITOTE, 39 X 57 CM, VÉNALYNE SUR CONTREPLAQUÉ, 2023

FLORE CHEMIN

UNE IMAGE À SOI ?

Flore Chemin, vit et travaille entre Paris et la Corrèze. Sa pratique s'articule entre dessin pour les autres & peinture pour soi, intention floue & propos lisible. Diplômée de la section illustration de la HEAR en 2015 elle s'éloigne rapidement du travail de commande et lui préfère des projets plus expérimentaux qui cherchent à brouiller les pistes entre livre et sculpture, image unique et tableaux multiples, artiste entier et artisan polyvalent. En 2019 sort *Par le Soupirail* aux éditions Magnani et *Micro-Climat* en 2021 chez Fidèle édition. Par ailleurs, Flore Chemin auto-édite des éditions et contribue régulièrement à diverses revues collaboratives notamment *Jef Klak*, *Bien Monsieur* ou encore la revue littéraire *Pan*. Impliquée dans le domaine de la microédition, elle a activement fait partie de l'équipe du festival de microédition, Fanzine Festival qui a fêté sa 10^e et dernière édition cette année.

Donc tu es illustratrice ou peintre ? C'est une question qu'on me pose beaucoup et à laquelle je ne sais pas trop quoi répondre. Certes, j'ai plutôt un pied dans l'illustration, mais je passe mon temps à peindre des trucs qui ne finiront jamais dans une édition. Je préfère dire que je fais des « images » ; des images parfois plates, parfois en volume, des images qui trouvent place dans des livres, certaines dans des expos et d'autres qui n'iront nulle part.

Ainsi, plutôt qu'un conflit entre peinture et illustration j'entrevois une tension entre des images faites « pour » et des images « tout court ». Entre des images qui doivent correspondre à des critères précis (de lisibilité, de cohérence graphique, d'adresse à un public...) et des images qui n'ont d'autre raison d'être que celle d'être. Des images sans regardeurs qui pourraient ne jamais être montrées ; autrement dit, des images à soi. Ces deux catégories d'images peuvent se retrouver aussi bien dans l'œuvre de peintres que d'illustrateurs. Il s'agit d'une disposition à la création qui n'a, selon moi, rien à voir avec le médium ou le lieu de monstration. De plus les frontières sont poreuses et il est si facile de glisser de l'une à l'autre voire de se servir de l'une pour épanouir l'autre.

Pour ma part, j'essaie de m'insérer dans le champ de l'illustration tout en évacuant la question du lecteur, présence franchement glaçante non ? L'idée est ainsi de produire du super-intime, super-gratuit, super-croûte puis dans un deuxième temps de trouver une place à l'image pour la donner aux autres, aux publications, aux lieux d'exposition... Faire d'abord réfléchir après.

Au sortir des études, ma pratique était difficilement compatible avec l'exercice de commande, ma pâte se figeait, je perdais en sincérité, je faisais du faux-Flore, bref il m'était impossible de réaliser une image satisfaisante dans la mesure où elle était attendue. Je me suis donc trouvé un travail alimentaire pas trop pénible et je me suis autorisée à faire des images pour rien ni personne, et surtout sans réfléchir. Ces images je les réalise principalement à la gouache (de plus ou moins bonne qualité) sur des