



HAL
open science

La peinture au pied du mur, quelques variations du tableau dans l'œuvre de Jean-Sylvain Bieth

Denis Briand

► **To cite this version:**

Denis Briand. La peinture au pied du mur, quelques variations du tableau dans l'œuvre de Jean-Sylvain Bieth. 2015. hal-01145952

HAL Id: hal-01145952

<https://hal.science/hal-01145952>

Submitted on 27 Apr 2015

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.

Denis Briand

Communication journée d'étude : *Le tableau dans tous ses états*, ARTES, CLARE, université Bordeaux 3, MSHA, salle Jean Borde, 23 mai 2013.

« La peinture au pied du mur,
quelques variations du tableau dans l'œuvre de Jean-Sylvain Bieth. »

« des mots que nous avons en partage,
il en reste bien peu d'intelligibles¹. »

Cette phrase extraite d'un texte que Myriam Revault d'Allonnes consacre à Jean-Sylvain Bieth en 1994, pourrait être emblématique de son œuvre. La question du « partage » et de l'« intelligibilité » délimitant l'espace de ce travail singulier et rigoureux qui se développe depuis les années 1980.

Il y est question de ce qui fait société, de comment celle-ci s'inscrit dans l'Histoire, ainsi que de la perte de sens que ses grandes catastrophes produisent. Mais cette citation liminaire pourrait aussi caractériser la manière dont l'œuvre de l'artiste résiste à toute interprétation hasardeuse. S'affronter à son analyse revient alors à s'engager dans une véritable herméneutique.

Dans cet œuvre, pas d'autarcie artistique ni de posture désinvolte, le travail de Jean-Sylvain Bieth est au contraire en relation avec le monde, profondément inscrite dans sa matérialité, et n'hésite pas à évoquer responsabilité historique et morale. Certains commentaires évoquant même un « travail de conscience historique »².

Au sein d'un ensemble explorant un large spectre de matériaux, de médiums et de dispositifs, la pratique de Bieth recourt régulièrement à la forme du tableau, sans être cependant préoccupée par le questionnement de la « peinture » comme pratique autoréférentielle. Le tableau représente une forme artistique certes conventionnelle, mais, tout en l'assumant, la pratique de l'artiste la soumet régulièrement à une sorte de mise à mal, la conduisant sans cesse aux limites de sa signification.

Au sein de son travail, la peinture occupe donc une place déterminante et s'instaure de façon privilégiée sous les auspices du tableau. Je voudrais essayer aujourd'hui d'en présenter quelques modalités. Le format de l'intervention ne permettra pas d'explorer suffisamment tous les enchaînements et toutes les relations, mais tentera d'esquisser quelques perspectives d'approche.

Pour cela quatre situations peuvent être envisagées, bien que seule l'analyse permette de les isoler nettement alors que la complexité de l'œuvre les entrelace constamment.

- Tout d'abord la peinture peut être envisagée dans ses caractéristiques élémentaires, châssis et cadre en exergue, couleur monochrome, répétition d'une même procédure... Apparaissent alors des tableaux de formats divers, systématiquement recouverts d'une même couleur.

¹ Myriam Revault d'Allonnes, « La nuit du monde », Jean-Sylvain Bieth, *La langue de fer*, catalogue, Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne de la Communauté Urbaine de Lille, 1994, p. 15.

² Cf. Paul-Hervé Parsy, « L'établi de Jean-Sylvain Bieth », dans Jean-Sylvain Bieth, *Beauty Free*, catalogue, Crisnée, Yellow Now, « Côté arts », 2011, p. 9.

- Ce qui recouvre le tableau et en matérialise la surface, prend donc une place déterminante. Il faut rapprocher celle-ci de l'importance des matériaux dans la pratique de l'artiste, attaché à leur « justesse », ainsi qu'il l'évoque fréquemment.
- Mais le tableau peut également être le lieu d'une iconographie objective, dont les éléments sont largement empruntés à l'Histoire, principalement à l'histoire des images sans préjuger toutefois de leur catégorie. Il est bien alors question d'images peintes, avec une précision qui ne doit pas seulement être rapportée à un exercice de « copiste » attentif et minutieux.
- En dernier lieu (pour aujourd'hui), dans l'œuvre de J. S. Bieth, la matérialité du tableau lui confère régulièrement un statut d'objet, notamment lorsqu'il se retrouve inscrit dans certaines installations, ou qu'il emprunte à des dispositifs de présentations pédagogiques ou « autoritaires ».

1. Tableaux de poussière...

On sait le rendement de la poussière dans l'art du XX^e siècle. Symbole d'une redéfinition de la temporalité créatrice, ce matériau correspond à une esthétique dépréciative prenant ses distances avec toute prouesse plastique.

Le recours à la poussière inaugure pratiquement le passage à la peinture dans l'œuvre de Jean-Sylvain Bieth. Mais elle provient d'un matériau broyé. Il s'agit de poudre d'argile, plus précisément de brique de construction (donc d'argile cuite). Le « pigment » ainsi obtenu est d'abord largement employé pour peindre des surfaces monochromes, en l'occurrence des miroirs recouverts par cette « peinture » rougeâtre. « La poudre est solide mais elle coule », écrivait Bachelard dans « La métaphysique de la poussière » (1933). Il pourrait y avoir un certain écho à cette conception dans l'usage que fait l'artiste de cette poussière de brique. La procédure de « transmutation » définit alors la méthode d'élaboration des premiers tableaux. Pour obtenir cette poudre il faut passer de longues heures à forer des briques afin d'en récolter la poudre produite par cette action d'usure mécanique. Cette brique pilée – le même matériau qui recouvre les terrains de tennis (Roland-Garros par exemple) – présente un chromatisme caractéristique, mais il ne faut pas le considérer ici comme un *a priori*.

La question de la couleur n'est en effet pas si évidente. Peu soucieux d'apporter des clés explicites à la compréhension de ses travaux, l'artiste procède souvent par détours, et dès qu'une logique nous semble pouvoir caractériser son œuvre, il s'empresse de nous frustrer de cette aubaine. Ainsi, lorsque dans un entretien (en 2011) pour la revue *Tête-à-tête*, j'évoquais la récurrence de la couleur rouge dans son travail, il répondait :

« (...) J'utilise la brique pilée depuis plus de trente ans. Il se trouve que la brique est plutôt d'une nuance rougeâtre et donc, les premières peintures étaient rouges. Il en va de même lorsque j'utilise du soufre, qui est jaune, ou du verre pilé ou encore de la lessive en poudre. La couleur est celle du matériau. En cela, j'ai toujours été d'accord avec Robert Morris³. »

Peindre avec un matériau qui s'avère aussi être une couleur ! L'idée correspond sans doute davantage à cette démarche systématique de recouvrement monochrome. Mais il faut comprendre ici une manière plutôt qu'une recette. Ainsi Bieth raconte parfois qu'au cours des années 1980, il eut un atelier proche d'un terrain sur la pente duquel les employés du cimetière voisin venaient déposer les restes d'ossements des concessions délaissées. Il trouvait là des matériaux privilégiés pour la peinture... Il est bien sûr difficile d'évaluer la part légendaire de cette anecdote, tant elle corrobore la sous-jacente

³ Jean-Sylvain Bieth, « Une catastrophe est toujours annoncée », entretien avec Jean-Sylvain Bieth, propos recueillis par Denis Briand, dans *Tête-à-tête, Entretiens*, Revue d'art et d'esthétique, « Catastrophe ! », n° 4, Automne 2012, Lormont, Le bord de l'eau, p. 58.

présence de la camarade dans la plupart de ses travaux, mais l'idée de peindre avec d'ultimes restes caractérise pourtant une des ses œuvres *Cénotaphe* (1993-2007), dont je vous livre ici les premières ligne de la définition :

« Voici quelques années, j'avais émis l'idée qu'après mon décès – et l'incinération de mon corps défunt – mes cendres soient utilisées pour réaliser une peinture de nature "monochrome". Il y a peu, j'ai décidé de rédiger cette proposition qui s'appliquerait, non plus à moi seul, mais à toute personne qui en supporterait l'idée. La personne qui décide d'adhérer au projet s'engage à se faire incinérer après son décès et à confier les cendres à une tierce personne – à même de réaliser la peinture – qui sera chargée de mêler les cendres à un liant pour réaliser une peinture de nature « monochrome ». La nature du liant reste à la discrétion de l'acquéreur. » (*catalogue Beauty Free*, 2011).

Œuvre volontaire provocatrice – et probablement légèrement mégalomane - alors que sa forme est des plus commune, puisqu'il s'agit de réaliser un tableau conventionnellement monochrome, comme nous l'a appris la peinture du XX^e siècle, à partir d'une matière minérale transformée en matériau pictural. Je conviens avec vous que le projet fait un peu frémir, mais l'ayant « exposé » avec un peu d'appréhension en 2011, il n'en demeure pas moins un des nombreux projets non encore réalisés de l'artiste.

Paul-Hervé Parsy (2011) rappelle que l'artiste déclarait dans les années 1990 : « Tout ce que mérite la peinture, c'est de retourner là d'où elle vient, c'est à dire à l'état de poussière »⁴ ; une façon de la mettre aussi au pied du mur ! Faut-il y voir la métaphore d'une peinture essentiellement réalisée à cette époque à l'aide de « poussières » agglutinées par un liant ? Mais peut-être est-ce également ce que mérite au final l'artiste lui-même ?...

Une vingtaine d'années plus tôt, dans un catalogue de 1989 au titre évocateur : *Der Teufel ist los* (Le diable est parti ; Le diable est de sortie ; mais pour combien de temps ? pourrait-on se demander...), Alain Rérat soulignait que l'artiste « fait la même peinture sans cesse réitérée, les supports seuls variant ainsi que leur nombre⁵. » À cette époque il pratiquait déjà la peinture depuis près de 5 ans ! Cette réitération doit se comprendre comme une suite de déclinaisons. Les surfaces peintes rouge brique, sur toiles tendues ou sur plaques de verre, s'associaient alors régulièrement à des images photographiques noir et blanc, ainsi qu'à des objets, établissant un vocabulaire plastique dont les variations furent influentes pour un certain nombre d'artistes de cette génération (et la suivante !).
- Exemple : *Die Langeweile (Landtag - Archiv)* (L'ennui, Le parlement – Archives), 1987/88, photographie noir et blanc, peinture d'argile sur verre ; *Andréas Salomé ; Förster* (1987-1988, photo d'Elisabeth Förster, sœur de Nietzsche, celle-ci offrit à Hitler la canne du philosophe...)

Le recours à la poussière de brique a été mainte fois commenté dans une perspective nettement « nihiliste » propre à l'univers de l'artiste (restes, décombres de l'Histoire...). Une des ses caractéristiques est moins souvent soulignée. La « reprise » récente d'une œuvre permettra de mieux l'évoquer. *And the North* daté de 2009, recompose en effet 5 grands tableaux, réalisée en 1989 pour une autre œuvre, et les associe en un long polyptique articulant tableaux rouges et noirs, recousus et ravaudés, suturés à gros points. Il s'agit de la seule pièce clairement autobiographique de l'artiste qu'il déclare assumer

⁴ Cf. Paul-Hervé Parsy, « L'établi de Jean-Sylvain Bieth », dans Jean-Sylvain Bieth, *Beauty Free*, catalogue, Crisnée, Yellow Now, « Côté arts », 2011, p. 10.

⁵ Alain Rérat, dans Jean-Sylvain Bieth, *Der Teufel ist los*, catalogue, La Verrière, école supérieure d'Arts plastiques, Valenciennes, 1989, p. 11.

comme telle.

Il l'évoquait dans l'entretien pour la revue *Tête-à-tête* (déjà cité) : « C'est un grand travelling dans un paysage du Nord, avec les matières et les couleurs qui caractérisent cette région, tant au niveau visuel, que d'un point de vue politique. Peut-être est-ce un peu nostalgique, mais visuellement cela n'y paraît guère. Ce qui paraît être un paysage ancien – avec les peintures d'anthracite et les peintures rouges qui ont été ravaudées – est en vérité tout à fait représentatif d'une situation contemporaine. J'aurais presque pu sous-titrer *Vue d'Hénin-Liétard* qui est le nom ancien d'Hénin-Beaumont. Je ne peux pas être plus clair !⁶ »

Nous sommes autorisé à considérer ces grands tableaux comme des « paysages » du Nord, de la France, de la Grande Bretagne, de l'Europe ; une succession de briques et de houille... Un long panoramique énigmatique et silencieux. Et bien sûr les paysages produisent des mondes... Un paysage de façades de briques et de montagnes de charbon, cela donne souvent le meilleur Rock'n Roll...

On le voit, la picturalité ne saurait se réduire ici à son apparence, et le questionnement de la « peinture » est plutôt dans ces accommodages et ces rapiécages, comme autant de rafistolages de la forme artistique du tableau. Forme conventionnelle, inscrite dans l'histoire comme signifiant de la peinture jusqu'à en devenir le substitut par l'entremise des théories *modernistes*. Jean-Sylvain Bieth use de ces codes et sa peinture ne saurait exister hors de ce contexte, mais toujours debout malgré les tempêtes, la peinture chez lui a sans doute toujours été avant tout « tableaux » !

Un dernier mot à propos de *And the North* (J. S. Bieth) : « Maintenant, lorsque je fais cohabiter des peintures rouges et noires, cela est à envisager du côté de mon penchant pour l'anarchie, pour l'absence de commandement⁷. »

2. La justesse des matériaux.

Il n'y a pas d'arrière monde dans les tableaux de cet artiste. Il n'y a « rien » derrière la surface, ce que vous voyez est bien ce que vous voyez (pas de matériau pour un autre, ni de surface idéalisée) ! La question essentielle serait davantage de savoir s'il nous est encore possible de « voir » quelque chose. Dès lors, il importe peu à Bieth de produire une « belle » peinture, mais il cherche à réaliser une peinture « juste » ! Il n'est pas question ici de supposer que l'œuvre serait tout à fait « transparente », mais de situer l'opacité qui l'accompagne également en dehors d'elle-même...

L'idée de justesse, mainte fois énoncée lors de différents entretiens avec l'artiste, n'est pas dissociable d'une dimension éthique, une exigence envers l'art et sans aucun doute envers soi-même !

Le tableau se fait souvent subjectile littéraliste, nous l'avons évoqué, le matériau qui le recouvre renvoie au contexte de sa production ou à une métaphore de son histoire (brique pilée, anthracite en poudre, sciure de bois d'ébène, chocolat...). « La couleur est celle du matériau », dit-il, mais le matériau est rarement « noble » ! « Peintre d'ordure », n'hésite

⁶ Jean-Sylvain Bieth, « Une catastrophe est toujours annoncée », entretien avec Jean-Sylvain Bieth, propos recueillis par Denis Briand, dans *Tête-à-tête, Entretiens*, Revue d'art et d'esthétique, « Catastrophe ! », n° 4, Automne 2012, Lormont, Le bord de l'eau, p. 58.

⁷ Jean-Sylvain Bieth, « Une catastrophe est toujours annoncée », entretien avec Jean-Sylvain Bieth, propos recueillis par Denis Briand, dans *Tête-à-tête, Entretiens*, Revue d'art et d'esthétique, « Catastrophe ! », n° 4, Automne 2012, Lormont, Le bord de l'eau, p. 58.

pas à dire Xavier Vert dans un entretien avec l'artiste (2009)⁸, pour qualifier sa pratique picturale. Ceci en raison de l'utilisation de résidus tant métaphoriques que réels. Outre la brique, le charbon, on peut y trouver le verre pilé, la poussière, la lessive...

Le tableau se trouve parfois soumis à des traitements agressifs. C'est alors sa surface qui subit les assauts : toiles peintes recouvertes de matériaux corrosifs ou dégradés (lessive, soufre, urine, poussière...) - elle peut même être exceptionnellement lapidées.

Le tableau semble ici faire figure d'une frontalité infranchissable, un obstacle impérieux, hérité d'une histoire de l'art non dénué de compromissions, de celles que tentent de révéler l'œuvre de Bieth, un obstacle comme mur de briques peut-être...

3. Une iconographie encyclopédique des démissions politiques...

Opérant selon un processus de transposition, le travail de J.S. Bieth repose en grande partie sur une pratique de recherche documentaire rigoureuse, souvent préalable à la production artistique. Il reproduit des images, des dessins, il les copie même, les agrandissant parfois, procédant comme on le fait depuis longtemps à l'aide des dispositifs optiques de projection et de report. Il s'agit d'une procédure récurrente qui ne se retrouve pas seulement sur les tableaux, mais fréquemment dans les installations ou dans ses multiples imprimés.

Cette iconographie objective, empruntées à l'Histoire et particulièrement à celle du XX^e siècle, rappelant certains de ses moments les plus traumatiques (génocides, violences politiques, guerres...), ne représente pourtant jamais directement les événements catastrophiques auxquels elles renvoient. À ce titre il s'agit d'une peinture « documentée » (cf. P.-H. Parsy, p.10), se référant à des images inscrites dans l'histoire, répertoriées, archivées, même lorsqu'elles ne sont pas facilement accessibles et qu'il faut un travail archéologique pour en retrouver la source et les ramifications. Sur ce point, si le tableau véhicule encore un savoir, il n'a plus rien d'idéal et demande une démarche épistémologique de déconstruction des évidences.

Les tableaux portent alors des images peintes, parfaitement réalisées, mais d'une facture impersonnelle, sans style, puisqu'elles sont en quelque sorte sorties de l'oubli, ou de l'invisibilité, par leur transcription artistique. Justesse encore !

Je voudrais prendre ici deux exemples de cette pratique des images : *Modèles d'humanité* (1992-1993) et *Stille Nacht* (1990-1991).

- *Modèles d'humanité* (1992-1993), reprend en peinture d'argile sur toile, des gravures représentant des animaux en voie de disparition dans l'ancien Congo Belge mais que les colons étaient « autorisés » à chasser en payant les sommes nécessaires. Métaphore ici d'autres type d'extermination, la série se présente comme les planches d'une « histoire naturelle » ne laissant rien percevoir du drame déjà parachevé au moment de leur dépeinture. À ce titre, cette suite de reproductions est assez emblématique de l'approche de J. S. Bieth vis-à-vis des images. Elles font « tableau » dans la mesure où elles tentent de ne pas se laisser engluer dans le particulier.

(La série *Modèles d'humanité* où la tête des animaux est recouverte par une peau de chamois cousue,

- La série *Stille Nacht* (1990-1991), est probablement plus connue. Elle reproduit, avec les mêmes procédés que la série précédente, à l'aide d'une peinture d'argile, des dessins d'enfants du camp de Theresienstadt, que l'on peut voir dans le musée de l'ancienne

⁸ « Passé le premier cercle de l'enfer. Entretien entre Jean-Sylvain Bieth et Xavier Vert – Été-automne 2009 », dans Jean-Sylvain Bieth, *Beauty Free*, catalogue, Crisnée, Yellow Now, « Côté arts », 2011, p. 119.

synagogue du cimetière juif de Prague. Signé du nom de l'artiste et mentionnant le nom de l'enfant auteur du dessin, ces petits tableaux sont qualifiés d'*ex-voto* par Joëlle Pijaudier (1994)⁹, commémoratifs et propitiatoires, tentant d'exorciser le mal...

La série a produit un effet assez puissant lors de ses premières présentations. Dans l'entretien de 2011 (*Tête-à-tête*), J. S. est revenu sur ce point : « La série *Stille Nacht* a été montrée très fréquemment de 1990 à 1996 et a provoqué de telles réactions liées au pathos - que j'avais pourtant pris garde d'éviter dans ma façon de travailler - que cela m'a quelque peu éloigné de cette série de pièces¹⁰. »

Propos que l'on pourrait rapprocher de ceux formulés une quinzaine d'années plus tôt par Myriam Revault d'Allonnes. Critiquant le penchant pour les bons sentiments devant la souffrance des enfants, la philosophe écrivait : « Quel sentiment de l'existence, quelle "expérience indivise" pouvait bien habiter cette enfance *dénuée*, contrairement à ce que prétendent les imbéciles bienséants, *de toute innocence* ?¹¹ » Tout semble dit par ces mots sans appel assez proches cependant des positions de l'artiste.

À propos de la place des images dans son travail, lors d'un entretien avec Xavier Vert, figurant dans le catalogue *Beauty Free* (le plus récent, 2011), Bieth revient sur la référence au nazisme et à l'Holocauste qui marque son œuvre au début des années 1990 (1990-1995). Ce travail a nécessité une très importante recherche documentaire spécialisée. C'est précisément celle-ci qui lui permet de tenir à distance toute tentation d'une iconographie montrant explicitement l'horreur ou la violence : « L'orgie documentaire a fait que je pouvais me détacher de ce que je voyais et donc, finalement, ne jamais utiliser cette documentation dans les pièces elles-mêmes ; c'est ce qui perd les cinéastes ou certains artistes qui utilisent ces images, sans aucun recul¹². »

De ce point de vue les images utilisées, souvent peintes, sont presque anodines, où en tout cas dénuées de toute charge et de tout pathos apparent. Elles peuvent être considérées comme des « embrayeurs », s'associant à d'autres éléments qui leur permettent de se mettre à fonctionner et d'engager le travail d'interprétation qui ne saurait se concevoir comme un simple travail descriptif...

Il y a bien dans la démarche de cet artiste une similitude avec celle d'un encyclopédiste ou d'un historien, ou peut-être plutôt celle d'un archiviste.

- Un dernier exemple à propos de son recours aux images : *Poisoned Paintings*. (Reprises peintes de billets de banque soumis à l'inflation – ici Allemagne, années 1930 ; mais souvent repris dans l'œuvre – dévaluation, problème de la valeur / économie / signification...). Puisque comme on l'histoire nous l'apprend : le effondrement économiques précédent de près d'autres catastrophes...

Comme je l'indiquais en introduction, l'œuvre se trouve à l'opposé de toute vision autarcique ou désinvolte de l'art. Pas d'adaptation au marché ou à la mode, pas de participation du public, de revendication ou de bons sentiments... Les œuvres de Jean-Sylvain Bieth s'attachent à la récurrence de la catastrophe comme élément clef de

⁹ Joëlle Pijaudier, « Es mas tarde de lo que crees », Jean-Sylvain Bieth, *La langue de fer*, catalogue, Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne de la Communauté Urbaine de Lille, 1994, p. 11.

¹⁰ Jean-Sylvain Bieth, « Une catastrophe est toujours annoncée », entretien avec Jean-Sylvain Bieth, propos recueillis par Denis Briand, dans *Tête-à-tête, Entretiens*, Revue d'art et d'esthétique, « Catastrophe ! », n° 4, Automne 2012, Lormont, Le bord de l'eau, p. 55.

¹¹ Myriam Revault d'Allonnes, « La nuit du monde », Jean-Sylvain Bieth, *La langue de fer*, catalogue, Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne de la Communauté Urbaine de Lille, 1994, p. 15. Une « expérience indivise » est relative au fait que l'expérience est tout d'abord conscience indivise accédant au langage par la médiation du symbolique...

¹² « Entretien entre Jean-Sylvain Bieth et Xavier Vert – Été-automne 2009 », dans Jean-Sylvain Bieth, *Beauty Free*, catalogue, Crisnée, Yellow Now, « Côté arts », 2011, p. 117.

l'Histoire, en explorent ses traumas les plus profonds. Travail exigeant, hanté par le négatif et les mécaniques infernales déployées dans les moments convulsifs du monde, il s'agit, vous avez pu le constater, d'un travail emprunt de gravité dans lequel le répit est absent. Une gravité parfois gênante, ou quelques peu embarrassante, à tel point que l'on pourrait se demander si l'artiste ne s'est pas forgé un style sur la mise en lumière de ce que l'on cherche à oublier ! Cependant notre époque comme les précédentes, nous rappelle de plus en plus violemment qu'il n'en est pas fini des cauchemars.

4. Le tableau contre le mur. La peinture entre objet et contexte.

Je n'ai pas perdu de vue le tableau ! Tout en prenant des formes différentes, son statut n'est peut-être pas si hétérogène que la diversité de ses apparitions. Il ne s'agit pas seulement d'un effet de « l'extension terminologique » suggérée par la journée d'étude d'aujourd'hui, mais d'une situation présente dans l'ensemble de l'œuvre de l'artiste dont je souhaitais parler.

Lorsque l'un des supports emblématiques de la peinture se retrouve contre la surface où il était traditionnellement accroché, ou dans l'espace, associés à d'autres objets, la singularité de cette situation picturale interroge la façon dont la peinture s'expose. Comme dans la pratique de nombreux artistes, celle de J.S. Bieth place le tableau contre le mur, le retourne ou le dispose en piles, comme s'il se tenait dans une réserve, dans l'attente ou dans l'après-coup. Comme si ses effets semblaient désactivés. Les conséquences de ce déplacement dépassent les limites de sa seule mise en œuvre, et, placer le tableau contre le mur, ou hors du mur, place également la peinture « au pied du mur » (cf. JE, Frac Bretagne, mars 2013) (on a vu que pour l'artiste elle devait retourner à la poussière...). En effet, comment envisager les relations entre peinture et tableau après les déconstructions successives de ses constituants ? La question n'est pas nouvelle mais « la peinture » semble toujours d'actualité. Cela ne signifie pas qu'elle soit restée identique à elle-même et une autre question reste contemporaine : comment la peinture se conçoit-elle lorsque les signes manifestes de sa perte d'autorité, d'autonomie, voire de sa perte d'aura, s'inscrivent dans son exposition même ? Compte tenu de sa nature l'œuvre de Bieth est doublement concerné par ces questions. La matérialité du tableau confère à celui-ci un statut d'objet, notamment lorsqu'il se retrouve inscrit dans certaines installations, posé sur des cales et appuyé contre le mur, ou bien affublé d'objets complémentaires, dans une situation d'attente ou d'entre-deux. Il resterait encore une articulation où les images seraient peut-être davantage confrontées au tableau : les tableaux noir ou tableaux d'école, utilisés par l'artistes dans certaines œuvres. Ils ne sont pas sans rappeler les dessins fait au tableau de Rudolf Steiner dont le principe fut repris par Joseph Beuys. Ici pourrait jouer une certaine polysémie du terme. En effet le tableau référerait alors aussi bien à son sens anglo-saxon de *Board*, qu'à celui du tableau d'école ou de la surface de démonstration abstraite. La planéité de sa surface renvoyant aux discussions des années soixante sur le plan « Flatbed » du tableau...

- Dans *Les bonnes résolutions* (1995-96), des tableaux d'école sont utilisés des deux côtés, et présentent des inscriptions de chiffres et de textes en relation avec l'histoire de la peste et celle des génocides et des guerres du XX^e siècle. On peut y voir figuré le plan de Dubrovnik et ses remparts, des fragments de manuels d'apprentissage des langues comme l'arabe ou le rwandais, des extraits de cours de médecine sur les pandémies, les nombres de coordonnées téléphoniques des différents ministères rwandais. Le titre de l'œuvre réfère aux résolutions de l'ONU et à leur numéro, parfaitement inefficace en ce concerne les Balkans ou le Rwanda, les pays évoqués dans cette série de travaux.

Les tracés apparaissant sur les tableaux dessinent la carte des camps de réfugiés du Rwanda ou bien celle des 8 capitales de l'ex-Yougoslavie, des villes détruites, des zones de sécurité. Des tuyaux de caoutchouc relient ces différents points à des récipients, ou à un jerrycan d'eau de Cologne relié à une pompe qui permet d'en pulvériser le parfum à travers la surface du tableau. Cette relation à la cartographie du désastre se retrouve dans *Les cartes malades* (1995-96), peintes à l'eau de javel sur une toile violette, qui utilisent des cartes de géographies tracées en miroir comme les fameux tests de Rorschach. Ce sont des plans de villes détruites ou des plans de partitions territoriales du Rwanda ou de la Yougoslavie.

Il faudrait à nouveau citer Paul-Hervé Parsy : « Jean-Sylvain Bieth assume avec clarté et conviction son engagement dans la voie escarpée, sinon casse-gueule, d'un art qui, tout en étant de son temps, ne veut pas oublier les leçons du passé, et d'autant moins les oublier qu'elles n'ont manifestement pas été, à ses yeux, retenues¹³. »

Conclusion

« des mots que nous avons en partage, il en reste bien peu d'intelligibles¹⁴ » écrivait donc Myriam Revault d'Allonnes. Pour un artiste comme J.S. Bieth qui s'est beaucoup intéressé à la destruction des livres et des œuvres d'art, les moments où l'histoire a produit de la négation, représentent des moments « incompréhensibles » dont les œuvres tentent d'approcher une hypothétique intelligibilité. Proche de la pensée d'Arthur Schopenhauer, il ferait sienne la source de l'étonnement du philosophe : « ... les hommes ayant placé toutes les douleurs, toutes les souffrances dans l'enfer, pour remplir le ciel n'ont plus trouvé que l'ennui¹⁵. » L'expérience de l'art peut bien alors se concevoir comme un moyen de résister et de se représenter l'incompréhensible.

Je pourrai conclure – momentanément sans doute – en laissant à nouveau la parole à l'artiste dont il était question ici. Il qualifie souvent ses (*Les*) *cartes malades* (1995-96), peintes à l'eau de javel sur toile violette, de cartes « dégoûtantes ». Cette qualification serait à rapprocher de son point de vue à propos de Courbet, auquel il est très attaché : qui fait selon lui, de la « sale peinture » : « Car il fait le sale boulot qui consiste à citer l'histoire pour pouvoir la peindre¹⁶. »

¹³ Cf. Paul-Hervé Parsy, « L'établi de Jean-Sylvain Bieth », dans Jean-Sylvain Bieth, *Beauty Free*, catalogue, Crisnée, Yellow Now, « Côté arts », 2011, p. 9.

¹⁴ Myriam Revault d'Allonnes, « La nuit du monde », Jean-Sylvain Bieth, *La langue de fer*, catalogue, Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne de la Communauté Urbaine de Lille, 1994, p. 15.

¹⁵ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, Livre IV, §§. 56-57, tr. fr. A. Burdeau, Alcan / P.U.F., tome 1, p. 326.

¹⁶ « Entretien entre Jean-Sylvain Bieth et Xavier Vert – Été-automne 2009 », dans Jean-Sylvain Bieth, *Beauty Free*, catalogue, Crisnée, Yellow Now, « Côté arts », 2011, p. 120.