



HAL
open science

LA FAMILLE-ATELIER

Philippe Baryga

► **To cite this version:**

Philippe Baryga. LA FAMILLE-ATELIER : Les artistes et leurs enfants, essai sur la création inter-générationnelle. Art et histoire de l'art. Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, 2011. Français. NNT : 2011VALE0018 . tel-03350427

HAL Id: tel-03350427

<https://hal.science/tel-03350427>

Submitted on 21 Sep 2021

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

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

THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ DE VALENCIENNES ET DU HAINAUT-CAMBRÉSIS

Domaine : **Arts et Sciences de l'art**
option Arts plastiques

Présentée par :

Monsieur BARYGA Philippe

LA FAMILLE-ATELIER

Les artistes et leurs enfants, essai sur la création inter-générationnelle

Sous la direction de Monsieur le Professeur Éric BONNET



Jury :

M. Éric BONNET, Professeur, Université Paris 8

Mme Emmanuelle DELAPIERRE, Directrice du Musée des Beaux-Arts de Valenciennes

Mme Gisèle GRAMMARE, Professeur, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne

M. Stéphane HIRSCHI, Professeur, UVHC

M. Germain ROESZ, Professeur, Université de Strasbourg

Soutenue le 7 octobre 2011

Laboratoire CALHISTE

À Isabelle.

LA FAMILLE-ATELIER

Les artistes et leurs enfants, essai sur la création inter-générationnelle

Résumé

En 2005, mon fils, alors âgé de 18 mois, gribouille de façon indélébile un de mes tableaux. L'incident initie une collaboration picturale avec mes enfants, basée sur nos compétences et spécialités respectives.

Les œuvres qui s'ensuivent ne tardent pas à rencontrer des objections théoriques. Il semble que ce travail ne puisse pas être compris sans que son processus d'élaboration soit détaillé et justifié.

La réflexion visant à détacher ce travail du sentimentalisme pour le rendre à la sphère esthétique génère trois questionnements :

-celui du statut de cette collaboration au regard de pratiques collaboratives repérées dans l'histoire de l'art. Il ressort de l'examen de tableaux du XVII^e siècle que sujet et processus d'élaboration sont étroitement liés.

-celui de l'usage que les artistes peuvent faire de leurs enfants : modèles, assistants, matériaux. Il découle de cette enquête, basée sur des entretiens avec des artistes, des curateurs et des psychanalystes, la notion de « fonction filiale »

-celui du potentiel sémantique de nos productions familiales, considérées comme des « associations libres ». L'interprétation considère les connotations idéologiques du thème de l'enfance, fondateur de la modernité.

À mesure que mes enfants grandissent et font évoluer le travail plastique, l'investigation met en évidence le lien que l'annexion du dessin d'enfant entretient avec les mécanismes de la colonisation.

Les résultats permettent d'envisager l'art, non seulement comme un croisement de formes et de significations, mais aussi comme un laboratoire comportemental. La famille-atelier n'est pas qu'une anecdote personnelle, mais bien une nouvelle structuration du travail artistique.

Mots-clés

anachronisme, assistant, association libre, atelier, caviardage, chaos, collaboration, colonisation, dessin d'enfant, détournement, duo, enfance, famille, gribouillage, interprétation, intime, modernité, paternité, post-histoire, psychanalyse, rivalité, spécialité, squiggle, vitalisme.

THE FAMILY STUDIO

The artists and their children, an essay on creation in the family circle

Abstract

In 2005, my 18-months-old son scribbles irreparably on one of my paintings. This is the starting point of a collaborative pictorial process with my children, based on the skills and abilities of each one of us.

The resulting paintings and drawings soon raise theoretical reluctance. This body of work seems to need its process being explained and justified to be clearly understood.

Three questions are raised by the inquiry, that intend to dissociate this work from mawkishness to bring it to the field of Aesthetics .

-First, the status of our collaboration has to be compared to other collaborative practices in art history. A study of 17th century paintings shows that subject and creative process are closely linked.

-Second, several interviews with artists, curators and psychoanalysts lead to the notion of « filial function », which designates the way artists use their children : as sitters, as assistants, or as a material.

-Last, our family work can be interpreted with regards to the concept of « free association », but also from the ideologically loaded, modernity-related theme of childhood.

As my children grow up and bring about changes in our art, the study clearly shows the connexion between the appropriation of children's drawings and the mechanism of colonization.

The results allow to see art not only as a crossing of shapes and meaning, but also as a behavioral tank. Far from the anecdotal, the family studio truly shows a new way of structuring art-related labor.

Key-words

anachronism, appropriation, assistant, chaos, childhood, child's drawing, collaboration, colonization, duet, family, fatherhood, free association, interpretation, intimate, modernity, post-history, psychoanalysis, rivalry, specialty, squiggle, studio, vandalism, vitalism, workshop.

SOMMAIRE

| | |
|---|------------|
| Introduction..... | 9 |
| À la première personne..... | 10 |
| L'entretien comme forme réflexive..... | 11 |
| Envisager l'intime..... | 12 |
| Cadre théorique..... | 15 |
| Un nouveau modèle de production..... | 20 |
| 1. Rubenshuis 2..... | 23 |
| 1.1. Huile sur toile anversoise..... | 24 |
| 1.2. Pratiques collaboratives | 25 |
| 1.3. Paternité..... | 31 |
| 1.4. Institution et généralisation du protocole..... | 33 |
| 1.5. Potentiel sémantique..... | 42 |
| 1.6. Associations libres..... | 45 |
| 1.7. Souffrances enfantines..... | 46 |
| 1.8. Recherches de sens..... | 53 |
| 1.9. Trois tableaux et trois constatations..... | 59 |
| 1.10. Pièces atypiques..... | 61 |
| 1.11. Objections..... | 63 |
| 1.12. Enfant-peintre et enfant-soldat..... | 71 |
| | |
| 2. La dialectique du sujet..... | 75 |
| 2.1. Deux types de collaborations..... | 76 |
| 2.1.1. Collaborations verticales..... | 76 |
| 2.1.2. Collaborations horizontales..... | 82 |
| 2.2. Monbel - Baryga..... | 83 |
| 2.3. Fictions flamandes..... | 89 |
| 2.3.1. Brueghel et Rubens..... | 89 |
| 2.3.2. Rubens et Snyders..... | 93 |
| 2.3.3. Érasme Quellin et collaborateurs..... | 96 |
| 2.4. Chaos et collaboration..... | 100 |
| 2.4.1. Jordaens et Snyders..... | 101 |
| 2.4.2. Monsù Desiderio..... | 104 |
| 2.4.3. L'Enfer de Besançon..... | 110 |
| 2.4.4. Dieter Roth et Richard Hamilton..... | 114 |
| 2.5. D'autres modèles collaboratifs..... | 123 |
| 2.5.1. Dieter Roth..... | 123 |
| 2.5.2. Vierges à la guirlande..... | 129 |
| 2.5.3. Peintres de spécialités..... | 138 |

| | |
|--|------------|
| 2.6. Laurent Marie Joubert, le dernier rubénien..... | 147 |
| 3. <u>La fonction filiale</u>..... | 161 |
| 3.1. Paternités..... | 162 |
| 3.1.1. Picasso fils et père..... | 165 |
| 3.1.2. Roman familial..... | 172 |
| 3.2. Enquêtes sur des familles..... | 174 |
| 3.2.1. The Smiths..... | 174 |
| 3.2.2. Arnaud Labelle-Rojoux : le dessin d'enfant détourné..... | 177 |
| 3.2.3. Ramuntcho Matta : l'enfant dans le placard surréaliste.. | 195 |
| 3.2.4. Mademoiselle Hulaut : l'artiste-détective..... | 210 |
| 3.3. De l'enfant-assistant à l'enfant-matériau..... | 223 |
| 3.3.1. Björn Roth, l'enfant assistant..... | 224 |
| 3.3.2. Dennis Oppenheim, l'enfant comme matériau..... | 258 |
| 4. <u>L'intraduit</u>..... | 277 |
| 4.1. Comprendre les TAGS..... | 278 |
| 4.1.1. Niveaux de lecture..... | 279 |
| 4.1.2. Analyser un tableau..... | 279 |
| 4.1.3. À la recherche d'une psychanalyse des images..... | 281 |
| 4.2. Interpréter un dessin d'enfant..... | 286 |
| 4.2.1. Mutabilité..... | 287 |
| 4.2.2. Verbalisation..... | 288 |
| 4.2.3. Rabattement..... | 291 |
| 4.3. Signification du gribouillage..... | 292 |
| 4.3.1. Qu'est-ce qu'un gribouillage..... | 292 |
| 4.3.2. Interpréter le gribouillage..... | 297 |
| 4.3.3. Les peintres gribouilleurs..... | 299 |
| 4.3.4. Le <i>squiggle</i> , ou l'émergence du refoulé..... | 308 |
| 4.4. Frictions..... | 310 |
| 4.4.1. L'art de l'enfant vu par l'artiste adulte..... | 310 |
| 4.4.2. Une sémantique du caviardage..... | 315 |
| 4.4.3. Autoportraits..... | 327 |
| 4.4.4. Le sens retrouvé..... | 332 |
| 4.5. Connotations idéologiques..... | 335 |
| 4.5.1. L'enfant contre la modernité..... | 337 |
| 4.5.2. La fortune moderne du dessin d'enfant..... | 346 |
| 4.5.3. Braco Dimitrijević : le cas d'un véritable enfant-artiste.. | 364 |
| 4.6. Analyser le peintre..... | 378 |
| 4.6.1. La consultation..... | 378 |
| 4.6.2. L'enfance colonisée..... | 386 |
| 4.6.3. Finir le travail..... | 395 |

| | |
|---|------------|
| <u>Conclusion</u> | 398 |
| Des champs de bataille | 399 |
| Un nouveau protocole | 400 |
| Réponses | 416 |
| Rabbah Code | 417 |
| | |
| <u>Annexe</u> | 419 |
| Analyser un tableau | 421 |
| | |
| <u>Index des illustrations</u> | 434 |
| <u>Index des noms propres</u> | 447 |
| <u>Index des notions</u> | 455 |
| | |
| <u>Bibliographie</u> | 458 |

INTRODUCTION

Un critique est un détective. Il regarde et essaie de trouver du sens à ce qu'il voit.
– *Un détective, dites-vous ? L'artiste serait la victime, et son œuvre, l'indice ? Vous n'allez quand même pas me dire que vous travaillez sur des fraudes à l'assurance ?*
– *C'est existentiel, répond Griffin. Rien n'est une preuve en soi. À vous de décider ce qui est un indice.*¹

*Ne fais rien, vraiment rien, pour les gens qui ne sont pas de ta famille !*²

À la première personne

Il sera question, dans les chapitres qui suivent, de peinture et de paternité. J'étais peintre avant d'avoir des enfants. L'expérience de la paternité a changé ma peinture. Ces changements dans ma peinture ont à leur tour modifié mon rapport à la théorie.

Au commencement était la peinture ; une théorie se déduisait de la pratique, se construisait au fur et à mesure, dans une sorte de bricolage amalgamant convictions intimes, mise à jour d'influences, et souci d'une forme de sincérité. Avec la paternité est venue, presque par accident, une utilisation de mes enfants dans ma peinture, une intégration de leurs dessins dans mes tableaux ; encore que le terme « intégration » échoue à définir l'aspect hétérogène de nos productions communes. Une réalité s'est alors trouvée préexister aux objets de théorie qu'étaient les tableaux : la réalité de leurs conditions de production. L'atelier et la famille : ces deux institutions se sont pour ainsi dire superposées. Ce phénomène ne peut être anodin, ni pour la peinture, ni pour la vie de famille. Il m'a fallu m'interroger sur la manière dont ce contexte, désigné sous le terme de « famille-atelier », influençait désormais la production des peintures. De cette réflexion sur les conditions de production est née une théorie en construction, qu'il s'est trouvée préexister aux tableaux : j'ai souvent peint, par la suite, pour vérifier des hypothèses. Je me suis reconnu dans la problématique de l'esthétique marxiste :

Les esthétiques inspirées des œuvres de Marx héritent pour l'essentiel d'une question qu'il leur faudra affronter face à toute œuvre particulière : quelle connexion s'établit et

1 Sarah Thornton, *Sept jours dans le monde de l'art*, Paris : éditions Autrement, 2009, p. 167.

2 Dieter Roth et Björn Roth, *Stretch & Squeeze*, Marseille : MAC, 1997, p. 93.

*comment s'établit-elle entre cette œuvre singulière et les conditions socio-économiques qui ont présidé à sa venue au monde?*³

Les « conditions socio-économiques » que je me suis décidé à considérer n'appartiennent certes pas à un cercle très étendu : il s'agit de ma famille, de ma maison. Je suis devenu un « marxiste familial », étudiant la manière dont j'étais modelé par ce système socio-économique – la famille-atelier – que j'avais moi-même contribué à créer. Cette double position d'acteur et d'observateur a rendu indispensable l'emploi grammatical de la première personne. Le « je » me désigne comme sujet agissant ; le « je » me distingue du « il » ou du « elle » qui désignent mes enfants ; la récurrence du « je » indique qu'il n'y a, dans cette recherche, rien qui puisse se permettre d'être impersonnel.

L'entretien comme forme réflexive

Ambitionnant cependant d'opérer un changement de point de vue qui pourrait m'offrir de nouvelles perspectives sur ma démarche picturale et intellectuelle, j'ai recueilli plusieurs témoignages d'enfants d'artistes, d'anciens enfants-artistes, d'artistes ayant travaillé avec des enfants, d'acteurs du monde de l'art ou de la pensée ayant travaillé la question de la créativité enfantine. J'ai décidé de restituer ces entretiens sous la forme de dialogues. La forme même de l'entretien peut poser problème dans le cadre d'une recherche doctorale, et doit faire l'objet d'une justification. La corporation des critiques d'art considère parfois l'interview d'artiste comme le degré zéro de la réflexion théorique⁴ : elle constituerait une simple collecte de témoignage sans portée ni historique (on vérifie rarement les faits relatés par leur principal protagoniste) ni critique (on s'efface derrière l'autorité de la parole de l'artiste). Je ne puis qu'objecter à ce mépris. Outre le fait que la collecte d'informations par la sollicitation de témoignages de première main soit une méthode indispensable à l'enrichissement de la mémoire collective⁵, la pratique de l'interview trouve également sa justification dans l'opacité

3 *Esthétique et philosophie de l'art : repères historiques et thématiques*, ouvrage collectif, Bruxelles : éditions De Boeck Université, 2002, p. 131

4 Cédric Loire, critique d'art, m'a fait part de ce point de vue à l'occasion d'une conversation en mai 2007. Sollicité pour un approfondissement de la question, il revient par e-mail, le 12 mai 2011, sur cette réflexion qu'il considère comme *une boutade* : *Je crois que l'interview d'artiste a sa place dans la critique d'art, mais qu'elle implique que l'interviewer travaille ses questions autant que l'interviewé ses réponses. Auquel cas, le résultat est une matière "de première main", dans laquelle d'autres critiques et historiens de l'art viendront puiser. Dans le cas contraire (si l'interview repose entièrement sur l'artiste, lorsque les questions sont trop générales, évidentes ou complaisantes, ce qui arrive parfois), alors oui, c'est une solution de facilité, et dans le pire des cas ça peut effectivement être le degré zéro de la critique. Mais ça ne peut pas être une appréciation générale sur la forme "interview"*.

5 Voir la banque de données des *Archives of American Art* de la Smithsonian Institution.

même de la forme dialoguée. Dans un entretien⁶ avec Hans Ulrich Obrist, le philosophe Hans-Georg Gadamer réfère à Platon pour soutenir que la langue ne vit que dans le dialogue, car le dialogue est mouvement et échange. Il est une forme de pensée dynamique qui ne vise pas à formaliser des réponses, mais à construire, dans l'expérience de l'altérité, des outils de pensée. Dans cette forme orale, une question n'appelle pas nécessairement une réponse, mais une réaction, qui peut être non-verbale. En ce qui concerne les entretiens dévoilés dans la présente recherche, il s'est avéré que des silences, des manières de tourner court, des réactions inattendues, des platitudes, se sont parfois révélées bien plus signifiantes que les informations vérifiables contenues dans les paroles de mes interlocuteurs, mais aussi dans mes propres paroles.

Il faut également mentionner le fait que ces entretiens ont fait l'objet d'un ample travail de réécriture qui a visé tout autant à préserver la fluidité des dialogues qu'à mettre en relief les idées qui y sont en travail. Ils ne sont donc pas à considérer comme des matériaux bruts. J'espère avoir conservé par ce travail de réécriture, dans la mesure du possible, la teneur de ce qui s'est dit entre les lignes ; non seulement des informations, mais aussi toute cette subtilité intersubjective. Il y a là une vérité, dont j'espère qu'elle compensera le fait que les éléments tangibles dont ces entretiens témoignent ne sont que les fragiles souvenirs de mes interlocuteurs, ou parfois même, comme il pourra être constaté, des reconstructions assez avancées.

Envisager l'intime

Quelques précautions doivent également être prises avec la nature intime des matériaux de ma réflexion ; j'entends par « matériaux » aussi bien les objets esthétiques⁷ que sont les tableaux et dessins faits avec mes enfants, que leurs conditions de production, qui elles aussi sont des constructions. Quel que soit mon angle d'approche de ces matériaux, il me faudra entrer dans les détails de leur conception ; or celle-ci prend place au sein d'une intimité familiale : le laboratoire, dans cette étude, c'est la famille.

« L'intime et le public » constitue un concept bicéphale déjà amplement exploré, tant dans ses implications esthétiques (l'auto-fiction) que politiques (les réseaux sociaux sur internet, la télé-réalité...), et sa piste est facilement repérable dans l'espace culturel

<http://www.aaa.si.edu/collections>

6 Hans Ulrich Obrist, *Conversations Volume 1*, Paris : Manuella Éditions, 2008, p. 275.

7 J'entends par « objet esthétique » : objet artistique suscitant l'interrogation philosophique.

contemporain⁸. Cette prolifération de réflexions sur l'intime et le public ne prépare pas nécessairement le lecteur à la plongée qui va suivre dans le détail d'une organisation familiale. Même dans le cadre de mes expositions, certains regardeurs – et il peut s'agir de spécialistes des questions esthétiques comme de simples amateurs – semblent embarrassés par l'aspect intime de cette production soudain rendue publique. Tous n'ont pas envie de rentrer dans le détail de nos habitudes domestiques, quand bien même ces habitudes et la peinture seraient liées. J'ai d'ailleurs constaté avec intérêt que le public le plus positivement réceptif à notre travail était constitué de gens qui ne nous connaissaient pas. Une étude théorique ne peut s'offrir le luxe de l'opacité, et la plus grande honnêteté a été observée ici dans la description et l'analyse des situations vécues ; il ne pouvait en être autrement. Les moments de peinture en famille, les questionnements personnels, sont rendus avec fidélité. Cette remarque concerne principalement la première partie et la conclusion, qui déroulent une narration autobiographique. Cependant si le « je » doit, ici encore, être assumé, il ne l'est pas fatalement jusqu'au bout, et une frontière a bien été tracée entre la sphère publique et la sphère privée. Notre vie de famille n'est intéressante que dans la mesure où elle influence notre peinture, et le reste ne regarde que nous. Les éléments personnels qui sont ici livrés au lecteur ne doivent d'y figurer que parce qu'ils éclairent une démarche esthétique. Je peux me réclamer des chercheurs de tous bords scientifiques qui, à la suite de Georges-Henri Luquet⁹, ont examiné leurs enfants en train de dessiner pour en tirer des généralités souvent pertinentes sur le dessin d'enfant, sans que leur objectivité soit mise en doute.

En ce qui concerne les conséquences possibles d'une porosité entre recherche et vie privée, j'ai aussi pu avoir en tête l'exemple, complètement fictif, d'une étude menée par un père sur son fils, que raconte Paul Auster dans le premier roman¹⁰ qu'il a publié sous son nom. Père et fils y ont le même nom, Peter Stillman. Alors que Peter Stillman fils n'est âgé que de deux ans, Peter Stillman père l'enferme, le prive de tout stimulus sensoriel et de toute relation sociale, afin de voir s'il développera un langage, qui sera la langue d'avant Babel, la langue biblique retrouvée. Quand on retrouve l'enfant, neuf ans plus tard, il est dans un état de régression et de détresse épouvantables. Docteur en théologie, Peter Stillman père justifie son

8 Par exemple : le livre de Serge Tisseron *L'intimité surexposée*, Paris : Ramsay, 2002 ; celui de Gérard Wajcman *Fenêtres, chroniques du regard et de l'intime*, Paris : Verdier, 2004 ; l'exposition *L'intime, le collectionneur derrière la porte* à la Maison Rouge, Paris, du 5 juin au 26 septembre 2004.

9 Georges-Henri Luquet, *Les dessins d'un enfant*, Paris : Alcan, 1913. Cette recherche est examinée dans le chapitre 4.2. **Interpréter un dessin d'enfant.**

10 Paul Auster, *Cité de verre*, 1987. Republié dans Paul Auster, *Trilogie New-yorkaise*, Arles : Babel, 2002.

expérience par des références à Montaigne, à des penseurs « vertueux », et surtout par la poursuite d'un but supérieur : sauver le monde des conséquences de la rupture qu'il a constatée entre les mots et les choses. Cette lointaine lecture m'est revenue en mémoire au moment où je traquais, chez ma fille Suzanne, l'apparition des premiers mots qui, associés à une production graphique, indiqueraient la naissance d'une intention figurative¹¹. Mes intentions n'étaient pas « supérieures », et je ne suis même pas certain de pouvoir les qualifier d'égocentriques. Mais observer sa propre fille pour un autre motif que la pure satisfaction que peut procurer une telle contemplation peut s'avérer être une expérience assez déplaisante. J'ai pu conserver la certitude que je n'étais pas un Peter Stillman en me reposant sur un témoin privilégié et indispensable ; dès le début de l'entreprise picturale, quand mon fils Gaspard, alors âgé d'un an, a formé un duo¹² avec moi, il y avait déjà un témoin : c'était Isabelle Knockaert, ma compagne, la mère de Gaspard. Elle a été, et reste la garante de la sécurité affective de l'entreprise. Elle n'apparaît quasiment pas dans le présent texte. Cette omission même constitue la preuve que la version des faits relatée ici est une version « de laboratoire » dont les éléments les plus personnels ont été volontairement omis. Jaime Sabartés n'a pas conçu autrement son fameux livre de souvenirs¹³, qui dépeint Picasso peignant et déambulant seul, en 1939, dans un Royan curieusement dépeuplé : par souci de discrétion – alors que son entreprise consiste à faire pénétrer le lecteur dans l'intimité de son sujet – le fidèle secrétaire a volontairement omis de mentionner toutes les femmes qui sont passées à ce moment dans la vie de Picasso. J'ai fait de même ici avec le personnage central d'Isabelle Knockaert. Dans la somme qu'il a consacrée aux pratiques artistiques collaboratives¹⁴, l'artiste et professeur Germain Roesz utilise un critère pour différencier l'esprit qui règne dans un groupe, de celui du duo : *Le duo n'a pas de témoin*.¹⁵ Grâce à la présence d'Isabelle Knockaert, je peux m'inscrire en faux contre cette assertion, tout au moins en ce qui concerne le cas particulier de notre famille-atelier.

Quand j'ai commencé à inclure mon fils dans mon travail, je n'avais pas de mot pour désigner notre production commune. Il y avait, dans l'atelier, les tableaux que je peignais seul, et ceux que je faisais avec mon fils. Quand j'ai commencé à écrire à leur propos, il m'a fallu

11 Paragraphe 4.3.1. **Qu'est-ce qu'un gribouillage.**

12 Je reste pour le moment sur cette terminologie, tout en sachant qu'elle sera contestée dans quelques pages.

13 Jaime Sabartés, *Picasso portraits & souvenirs*, Paris, Louis Carré et Maximilien Vox éditeurs, 1946.

14 Germain Roesz, *Contre l'héroïque et solitaire image de l'artiste duos groupes collectifs*, thèse de Doctorat sous la direction de Claude Gagean, université de Strasbourg, 1998.

15 *Ibidem*, p. 8.

forger un mot apte à les désigner. Ce mot est apparu au détour d'un de mes carnets de notes : un jour, j'ai écrit TAGs pour référer aux *Travaux Avec Gaspard*. Au moment où ma fille s'est mise, à son tour, à travailler avec moi, TAGs est naturellement devenu TAGS : *Travaux Avec Gaspard et Suzanne*. Largement utilisé dans le présent écrit, cet acrostiche n'a jamais été utilisé dans le cercle familial, où nous nous contentons de parler de tel ou tel tableau. Le fait de désigner une production si personnelle par un mot que nous n'utilisons pas entre nous me permet d'objectiver cette production, de mettre nos dessins, gravures et peintures à distance, de moins les regarder comme une émanation de notre intimité familiale.

Une forme d'auto-censure a également régné en ce qui concerne la réécriture des entretiens qui fournissent la matière des seconde, troisième et quatrième parties. Certains de mes interlocuteurs m'ont confié leurs propres secrets de famille ; d'autres m'ont soutiré les miens. La réécriture dont il a déjà été question a aussi eu pour but de couper de la version finale tout élément de la sphère privée qui n'avait aucune incidence dans la sphère esthétique. Le matériel parfois explosif qu'on y trouvera doit être manié avec précaution : les confidences rapportées ici nourrissent ma réflexion, mais ne sont absolument pas destinées, en l'état, à publication.

Cadre théorique

Le cheminement théorique de cette étude n'est évidemment pas né que de nos seules expériences et cogitations en atelier. En plus des rencontres évoquées ci-dessus, et dont chacune s'est avérée déterminante pour l'avancée de la réflexion, il faudrait mentionner en tant que socles théoriques de multiples racines, voire toute une formation rhizomatique, tant il est vrai que le champ des pratiques artistiques collaboratives et celui du dessin d'enfant, pour ne citer que deux domaines principaux de ma recherche, ont été amplement balisés. Je retiendrai de ce socle théorique trois principaux « textes-souches ».

D'abord la somme colossale¹⁶ entreprise par Germain Roesz, qui a tenté un recensement des pratiques collectives au XX^e siècle, qu'elles prennent la forme de groupes d'artistes, de mouvements, de coopératives ou de revues. Son introduction annonce clairement la connotation politique du sujet d'étude : *Notre hypothèse est que le questionnement collectif, la réunion d'artistes, la création collective opposent à la forme pré-mâchée du capitalisme*

16 *Ibidem*.

des voies inexplorées.¹⁷ L'histoire contemporaine des arts plastiques aurait décidé de minorer l'importance des pratiques collectives (démontrée par leur production de manifestes, d'événements contestataires, de formes en rupture) au profit du culte de quelques individus. Germain Roesz prouve par la compilation d'exemples que *le collectif est le lieu privilégié de l'interrogation des artistes sur l'histoire, sur leur époque et leur rôle social*¹⁸. Si cette conscience émerge plus volontiers au sein de groupes que chez des individus, c'est en vertu du caractère dialectique de la pratique collective, qui autorise et favorise les dialogues, les querelles, l'émergence de paradoxes. La pensée de Roesz rejoint ici les réflexions de Gadamer sur l'irremplaçable dynamique du dialogue.

Germain Roesz insiste également sur l'oblitération de l'identité individuelle que suppose la pratique collective. Il rappelle que l'anonymat était de mise au sein de la coopérative des Malassis¹⁹, active de 1970 à 1977, et résume ainsi la question de l'individualisme : *Dans un collectif, au service d'une idée, par exemple révolutionnaire, on s'oublie (on s'absente) comme artiste personnel (...) Le collectif dit : « Nous sommes des artistes individuels, mais nous oublions cela »*.²⁰

Il est vrai que mon duo avec mon fils a vite adopté le nom d'une raison sociale (la **RUBENSHUIS 2**), en substitution de nos deux noms, et qu'il a été précédé par plusieurs tentatives pour disparaître en tant qu'auteur²¹. Cependant la forme du duo père/fils m'a révélé que nous ne pouvions pas nous confondre, et que nos identités picturales sortaient même renforcées de leur confrontation. Plutôt que la forme d'une fusion, notre collaboration a pris celle d'un combat ; et Germain Roesz l'avait en quelque sorte anticipé en identifiant l'analogie entre « duo » et « duel »²².

La recherche que j'ai menée à partir de ce « duel » toujours répété, en cherchant ses racines dans l'histoire de l'art, m'a mené à une hypothèse que la spécialisation de Germain Roesz dans l'art du XX^e siècle l'a fait volontairement négliger : les duos/duels de peintres ont existé bien avant la modernité. En m'en tenant à l'évolution de la peinture de chevalet, j'ai pu identifier un âge d'or du duo/duel au début du XVII^e siècle, à Anvers ; et j'ai constaté que les pratiques collaboratives entre peintres flamands pouvaient s'établir selon des raisons

17 *Ibidem*, p. 6.

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*, p. 22.

20 « La création collective n'a ni chef, ni rênes, ni cheval », entretien avec Germain Roesz, propos recueillis par Katrin Gattinger et Anna Guilló, revue *Plastik* n° 4, automne 2004, cérap, Publications de la Sorbonne, p. 19-20.

21 Voir les chapitres 1.2. **Pratiques collaboratives** et 2.2. **Monbel-Baryga**.

22 Germain Roesz, *Contre l'héroïque et solitaire image de l'artiste duos groupes collectifs*, thèse de Doctorat sous la direction de Claude Gagean, université de Strasbourg, 1998, p. 21.

esthétiques, certes, mais aussi économiques. Si le glissement d'époque rend inopérante la notion du « politique » telle que l'a développée Germain Roesz, cela ne minore en rien la pertinence de sa théorie.

Le second texte auquel je dois beaucoup est celui qui m'a donné l'audace de tenter le grand écart historique, en confrontant ma pratique picturale à celle des Anversois du XVII^e siècle, sans me soucier outre mesure de l'anachronisme de cette démarche, ni de la relative hérésie qu'a constituée l'indifférence avec laquelle j'ai décidé d'enjamber la modernité. Il s'agit du *Tractatus Post Historicus* publié en 1976 par l'artiste conceptuel Braco Dimitrijević. Longtemps introuvable, l'ouvrage a été réédité en 2009 dans une version commentée²³ qu'une distribution aléatoire rend encore confidentielle.

Le terme « post-historique » nécessite quelques explications depuis qu'Arthur Danto l'a annexé en 1996 dans son essai *Après la fin de l'art*²⁴, en lui donnant un sens très différent de celui de Dimitrijević. Danto estime que nous vivons dans la post-histoire de l'art depuis que le « récit ²⁵ » que constitue l'histoire de l'art est devenu éclaté et imprévisible. Si l'évolution de la peinture figurative en Occident semble, selon Danto, tributaire d'une logique interne, les *Brillo Boxes* d'Andy Warhol, en 1964, ont bouleversé le paradigme esthétique en affirmant la primauté du conceptuel sur le visuel. L'art se définirait depuis par son sens et non plus par sa forme. L'art d'après la forme, d'après le récit linéaire de l'histoire de l'art, serait « post-historique ».

À l'origine, Braco Dimitrijević donnait au concept de « post-histoire » un sens beaucoup plus large et offensif : le *Tractatus Post Historicus* développe une conception poétique et non linéaire du temps. La post-histoire n'est pas la fin de l'Histoire de la théorie post-moderne, mais l'affirmation d'un temps non-historique dans lequel co-existent plusieurs possibilités, et plus d'une vérité finale²⁶. Les conséquences en sont multiples : si l'écoulement historique du temps n'existe pas, il devient possible, par exemple, de dialoguer avec l'art de toutes les époques. *C'est pourquoi il est possible d'adresser des critiques au Tintoretto, en tant que mon contemporain car, en dépit de tout, il existe aussi actuellement*²⁷. Dimitrijević peut aussi réhabiliter des artistes dont l'œuvre a été oublié parce qu'il ne correspondait pas au

23 Braco Dimitrijević, *Tractatus Post Historicus*, Philadelphie : Slought Foundation and Pennsylvania University, 2009.

24 Arthur Danto, *Après la fin de l'art*, Paris / Seuil collection Poétique, 1996.

25 Danto emprunte ici la notion de « grand récit » à Jean-François Lyotard, mais incarne le récit en question dans deux exemples concrets : les *Vies* de Vasari et les écrits de Clement Greenberg.

26 Braco Dimitrijević, *Histoires de Prix Nobel*, éd. De la Tempête, Paris 1994, p.10.

27 *Ibidem*.

dogme de son époque ; il fait ainsi de Bonifazio de Pitatti (1487-1553) l'inventeur du ready-made, au vu de sa *Madone du tailleur*²⁸, où la paire de ciseaux à l'avant-plan s'avère avoir plus d'importance que le sujet religieux.

Plus globalement, Dimitrijević considère, dans une formule célèbre, *qu'il n'y a pas d'erreurs dans l'histoire, mais que l'histoire entière est une erreur*²⁹, une *fausse science*³⁰ constituée non de faits, mais des multiples et contradictoires effets psychologiques induits par les événements. *Ce que nous appelons l'Histoire*, poursuit l'artiste, *n'est rien d'autre qu'une subjectivité imposée au monde entier en tant qu'opinion objective*³¹.

Cette théorie résonne doublement en moi. D'abord parce que l'évolution de ma peinture m'a fait percevoir des liens directs avec des artistes de générations pré-modernes, dont je tente à maints moments de me faire le contemporain en termes de préoccupations plastiques. Ensuite parce qu'au cours du travail de collecte de souvenirs d'enfants d'artistes auquel je me suis livré, je me suis rendu compte que leurs souvenirs en question étaient des reconstructions, voire des réinventions de leur vie ; et que la notion de vérité historique pouvait n'avoir que peu de valeur par rapport au sens que générait ce processus de réinvention.

Il ne s'agit pas de soutenir que la théorie de la post-histoire constitue un prétexte pour écrire n'importe quoi, pour déformer des vérités connues ou confidentielles, ou que l'histoire de l'art doit être méprisée comme un mensonge asséné avec conviction. Par contre, je peux reprendre à mon compte la notion de « récit », et tenter de tracer à travers les époques un chemin narratif et réflexif dont la subjectivité sera au moins porteuse de sens. L'approche des œuvres des siècles passés tentée ici n'est pas historique, et ne se fonde pas sur une méthodologie d'historien. Elle vise à une compréhension des mécanismes de création d'un point de vue comportemental. Cette préoccupation pour les comportements est de l'ordre de l'évidence, dès lors qu'elle s'applique à des situations vécues : séance de peinture avec des enfants, rencontre d'une œuvre, conversation. Pour me défaire de tout réflexe acquis en rapport à ma connaissance des œuvres que je mentionne au cours de ma recherche, j'ai d'ailleurs choisi de rencontrer les tableaux, comme j'ai rencontré des personnes : d'en avoir une expérience directe, de les éprouver, de me nourrir de sensations plutôt que d'informations abstraites et lointaines. Le fait qu'une peinture du XVII^e siècle coexiste avec le regardeur du

28 Venise, Gallerie dell'Accademia.

29 *Ibidem*.

30 Jean-Hubert Martin, « Interview with Braco Dimitrijević » dans *Braco Dimitrijević*, Milan : Charta, 2006, p. 12.

31 *Ibidem*.

XXI^e siècle, qu'ils cohabitent dans une contemporanéité, dans un même présent, me semble être une preuve de la pertinence de la théorie post-historique de Braco Dimitrijević. Ne seront mentionnées ici, dans l'immense majorité des cas, que des œuvres dont j'ai pu faire l'expérience directe.

Je me dois de rendre un hommage appuyé au troisième texte qui a assis ma démarche : le limpide ouvrage d'Emmanuel Pernoud *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*³². Au moment où il m'est devenu impérieux de débattre du statut artistique ou non du dessin d'enfant³³, le travail d'Emmanuel Pernoud a su démontrer l'intérêt qu'il y avait à lier, plutôt qu'à séparer, les trois questions essentielles qui se posent autour de l'enfant et de l'art. Quelle est la signification d'un portrait d'enfant? Y a-t-il des spécificités, innées ou acquises, à l'expression graphique enfantine? Sous quelles connotations les avant-gardes littéraires et artistiques du XX^e siècle ont-elles usé de la référence au dessin d'enfant? À la lecture de l'enquête d'Emmanuel Pernoud, j'ai cru que la mienne devenait inutile. Mais la spécificité de mon approche réside dans la place centrale accordée à la pratique artistique, et dans le fait que j'utilise de vrais dessins d'enfants, plutôt que de les citer ainsi que le font les artistes sur lesquelles Pernoud conclut, sans tendresse, son livre : des artistes de Cobra donnant dans *l'auto-mystification*³⁴, à Jean Dubuffet produisant de *grossières caricatures*³⁵ de bonshommes enfantins.

Emmanuel Pernoud donne finalement à la référence enfantine la même fonction que Germain Roesz assigne à la pratique collective : celle d'une contestation des modèles établis, d'une résistance à la norme. Comment ai-je fait pour intégrer à ma pratique de peintre adulte un élément qui la contestait? J'ai dû accepter, ou parfois fermer momentanément les yeux, sur des paradoxes et des impasses qui seront expliqués dans les chapitres qui suivent.

Ce que la lecture d'Emmanuel Pernoud m'a permis de saisir, c'est que le dessin d'enfant – en général, ou celui de mes propres enfants – n'a pas de valeur intrinsèque, hors sentimentale ; il ne tire son intérêt que des relations qu'il entretient, le plus souvent à son corps défendant, avec un environnement intellectuel, institutionnel, artistique. Le dessin d'enfant devient un élément de l'expression artistique quand il est associé à un travail d'artiste (Pernoud analyse sous le voisinage des tracés enfantins les travaux de Matisse, Picasso, Bonnard) ; il se

32 Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris : Hazan, 2003.

33 Voir les paragraphes 4.3.3. **Les peintres gribouilleurs** et 4.5.2. **La fortune moderne du dessin d'enfant**.

34 *Ibidem*, p. 214

35 *Ibidem*, p. 215.

charge d'une puissance contestataire quand quelqu'un a l'idée de le frotter aux figures de l'autorité (Pernoud montre comment l'incompétence graphique revendiquée avec laquelle Alfred Jarry griffonne son *Ubu* cherche consciemment à subvertir les codes culturels de son temps). C'est bien cette prise de distance propre à l'approche structuraliste qui parvient, en fin de compte, à donner du sens à ce qui, au départ, n'est qu'une toute petite aventure humaine entre un peintre et ses enfants dans l'atelier.

Un nouveau modèle de production

La dénomination de « famille-atelier » désigne une structuration de la production artistique qui se situe entre deux modèles dominants d'ateliers, dont la différence est surtout perceptible dans la langue anglaise : « studio » désigne l'atelier de l'artiste individuel, et « workshop » l'entreprise collective (les publications en anglais parlent toujours du *Rubens workshop*, par exemple). La famille-atelier se situe entre le studio et le workshop, entre l'entreprise individuelle et la société anonyme. À une époque où le modèle de production artistique s'oriente vers le *post studio art*³⁶ ou « art d'après l'atelier », où la notion même d'atelier semble n'être qu'un reliquat anachronique d'une conception romantique et passiviste de l'art³⁷, l'idée de la famille-atelier s'inscrit dans une nouvelle réflexion sur les modes de production artistique. Le réseau *The Free Zoo*³⁸ propose par exemple des possibilités de logement chez des artistes à travers le monde, sur un principe de *couch surfing*³⁹ qui parodie en passant le principe des résidences d'artistes. Des artistes soucieux d'indépendance – ou condamnés à l'indépendance par l'insuccès commercial – inventent à travers ce réseau de chambres d'amis une **nouvelle économie domestique** de l'art. Si le *workshop* d'artistes entrepreneuriaux comme Jeff Koons ou Takashi Murakami semble être devenu le modèle dominant du début du XXI^e siècle, il est aussi extrêmement minoritaire, en ce qu'il concerne une frange infime de la population des artistes de par le monde⁴⁰. Considérer les conditions

36 C'est l'artiste conceptuel John Baldessari qui a inventé cette expression pour désigner le contenu de son cours à Cal Arts en 1970.

37 Le site internet du Centre Georges Pompidou offre à ce sujet une réflexion assez complète : <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-atelier-artiste-contemporain/ENS-atelier-artiste-contemporain.html>

38 <http://www.thefreezoo.blogspot.com/>

39 Couch surfing : service d'hébergement à but non lucratif, permettant de trouver par internet, dans le monde entier, un canapé chez l'habitant pour quelques nuits.

40 Je dois cette réflexion à Stéphane Sauzedde, directeur de l'École supérieure d'art d'Annecy, qui en a fait le sujet de son intervention lors de la journée d'études à l'École Régionale Supérieure d'Expression Plastique de Tourcoing intitulée *L'Atelier en question*, le 14 avril 2011.

dans lesquelles travaille la masse invisible des artistes négligés par le marché contribue à rééquilibrer notre vision du milieu de l'art. Si elle parvient à poser de nouveaux exemples d'économie domestique liée à l'art, la présente réflexion sur la famille-atelier saura ainsi échapper à la sphère privée et nourrir un tant soit peu le débat contemporain.

PREMIÈRE PARTIE : RUBENSHUIS 2

1.1. Huile sur toile anversoise

Un matin de la fin août 1995, mes amis Michaël Lilin et Anne Filipiak, nous sommes mis en route vers la fondation De Pont à Tilburg, aux Pays-Bas. Luc Tuymans, que nous ne connaissions alors que par quelques reproductions de son travail, y installait son exposition monographique *Blow Up*⁴¹. Nous avons découvert l'artiste, seul dans l'espace ouvert, déballant ses tableaux d'alors, devenus depuis mythiques, sans plus de précaution que s'il manipulait une toile vierge à l'atelier. Une conversation s'ensuivit, pas très longue, dont je ne me souviens pas d'un mot, très impressionnés que nous étions de découvrir en un seul moment une œuvre entièrement constituée et son auteur. De retour à Lille, Anne et moi nous sommes achetés du matériel conventionnel de peinture à l'huile, que par notre éducation marquée par l'art conceptuel et la figure de Joseph Beuys, nous avons soigneusement évité jusque alors⁴². Nous avons décidé ensemble de thèmes et de formats, et avons peint chacun de notre côté des toiles comparables, qu'un accrochage devait réunir.

Les peintures nées de ce choc inaugural reflètent les découvertes de débutants tardifs, et le texte qu'elles ont permis de générer, sous la forme d'un entretien avec trois psychanalystes, et portant pour titre *Analyser un tableau*, méritera peut-être davantage de capter notre attention⁴³.

Je retiens surtout aujourd'hui trois caractéristiques de ce moment, pour leur qualité prémonitoire. D'abord, le peintre qui nous fit si grande impression était un Flamand d'Anvers ;

41 Luc Tuymans, *Blow Up*, De Pont stichting voor hedendaagse kunst, Tilburg (NL), du 2 septembre 1995 au 14 janvier 1996.

42 Mon tableau favori était à l'époque celui où Jörg Immendorff, alors sous l'influence de Beuys, avait peint la phrase : *Hört auf zu malen!* (Arrête de peindre!). Cette œuvre de 1966 est à présent au Van Abbemuseum d'Eindhoven.

43 Lisible dans son intégralité en **annexe**, il sera détaillé dans le paragraphe 4.1.2. auquel il donne son titre.

ensuite, la pratique que nous en avons déduite s'est d'emblée inscrite dans un processus de collaboration ; enfin, les thèmes que nous avons retenus pour nos premiers tableaux relevaient tous d'une dimension vécue. Ces trois points constituent le dogme sur lequel s'appuie encore mon travail actuel.

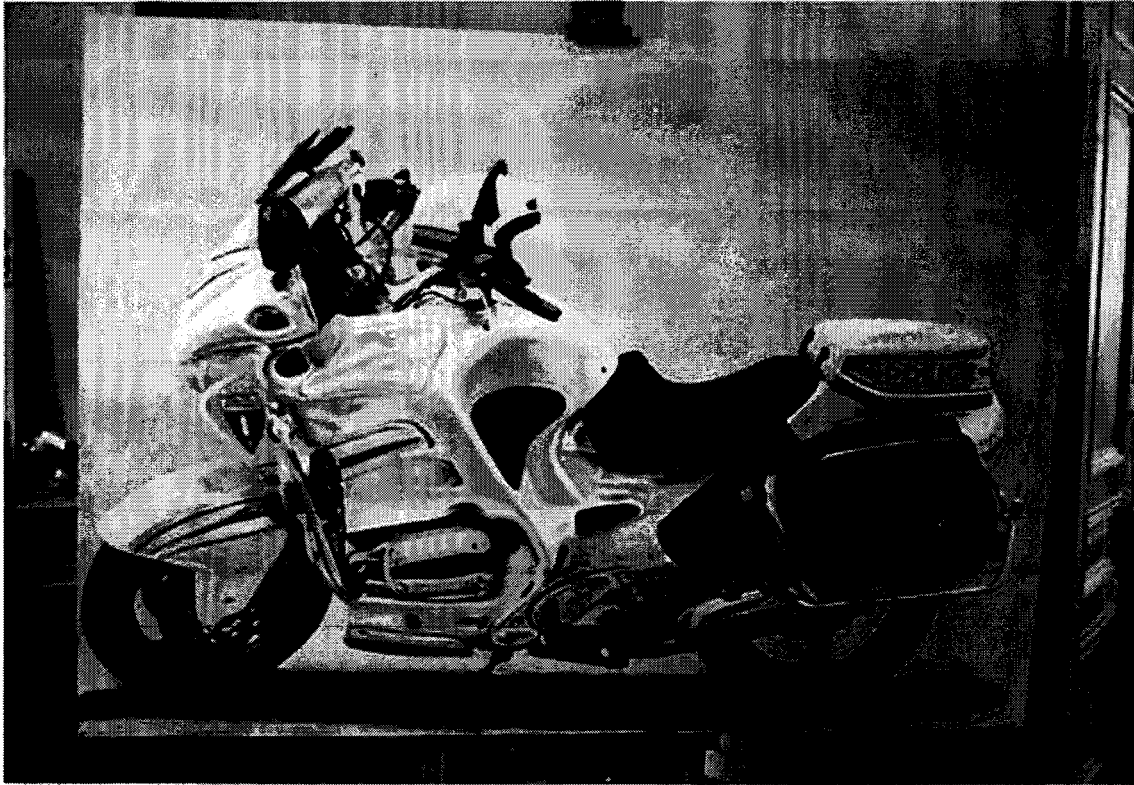
1.2. Pratiques collaboratives

Après l'épuisement de ma collaboration avec Anne Filipiak, j'ai peint des tableaux figuratifs à l'huile sur des toiles de lin des Flandres, qui représentaient souvent des scènes de menace latente : une centrale nucléaire, une pieuvre géante, une moto de la police, une orchidée à laquelle l'agrandissement conférait une sensation de danger. Je ne faisais pas, alors, de différence entre les diverses sources de mes images : parfois je partais d'une photo que j'avais prise moi-même, parfois d'un cliché trouvé dans un livre ; j'ai, plus rarement, emprunté des photos à des amis.

Mon éducation artistique, nourrie d'art conceptuel, de Fluxus et de post-minimalisme, m'avait plutôt porté à considérer la peinture comme un moyen dépassé. Je me suis tout de même pris au charme incongru de cet étrange objet qu'on appelle le tableau. Notre culture le considère comme allant de soi : dans l'esprit du grand public, une œuvre, c'est d'abord un tableau ; un tableau, c'est fatalement une œuvre. Au regard des pistes explorées depuis la Renaissance, cet objet d'art générique semble cependant frappé du plus grand arbitraire : dès la moitié du XV^e siècle, Hans Memling explore les multiples possibilités d'usage qui s'offrent à l'image peinte, qu'il transforme en reliquaire (la *Châsse de Sainte Ursule*), en meuble liturgique (le *Retable de Saint-Jean*), en support à dévotion portatif (le *diptyque de Maarten Nieuwenhove*) ; et quand il en fait un tableau de chevalet, il interroge encore sa limite physique en continuant le *Portrait d'une jeune femme* sur son cadre⁴⁴. Au vu de la richesse de ses origines – et nous nous limitons ici volontairement au cas du seul Memling – le tableau de chevalet semble ainsi avoir connu, jusqu'à nos jours, une normalisation qui l'a coupé de toute notion d'utilité ou de fonctionnalité⁴⁵. Le tableau est devenu une forme autonome, puis, à force d'usure, une convention morte.

44 Les quatre œuvres mentionnées ici sont réunies au Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal de Bruges.

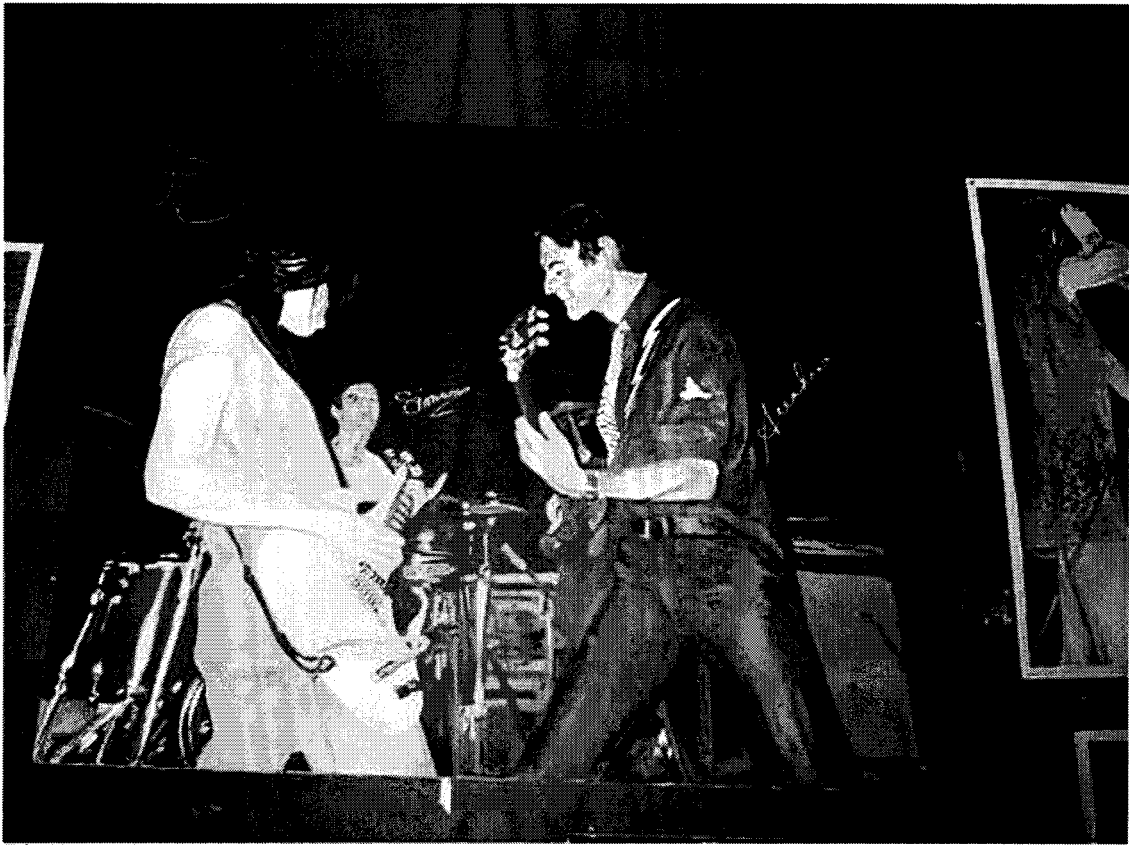
45 Les années 1960 ont connu de nombreuses démarches visant à interroger la fonctionnalité du tableau. Citons une peinture de Claude Viallat, de 1966, sans titre, prenant comme support un torchon, et accrochée comme un torchon.



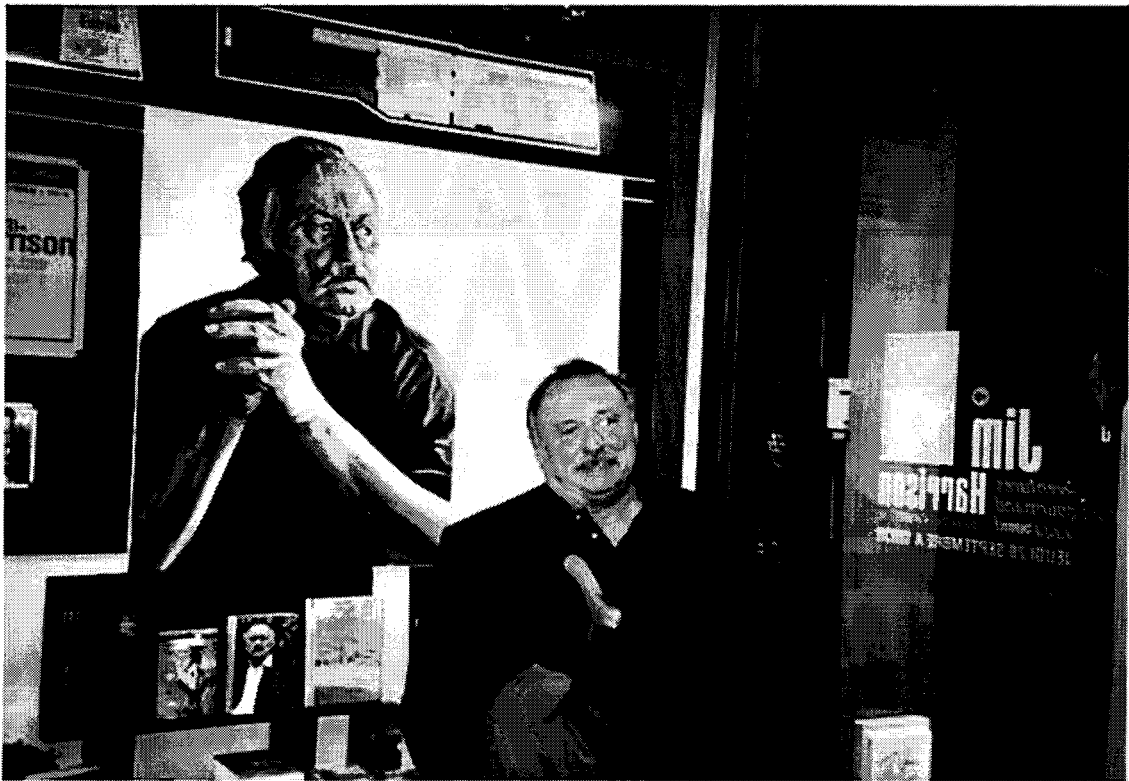
Philippe Baryga
Moto de police
huile sur toile
140 cm x 190 cm
2001



Philippe Baryga
Centrale
huile sur toile
140 cm x 190 cm
2001



Philippe Baryga
Grand concert (signé)
huile sur toile
120 cm x 160 cm
2001



Jim Harrison devant son portrait, Lille, 26 septembre 2002.
Philippe Baryga
Jim Harrison (dédiacé)
huile et pastel à l'huile sur toile
100 cm x 140 cm
2002

Au tournant des années 2000, peindre est pour moi une manière de réinterroger cet arbitraire de l'objet-tableau. Il me semble par exemple de moins en moins défendable d'être le seul à m'y projeter, alors que mes préoccupations ignorent toute ambition expressive. Je cherche au contraire, en restant dans la figuration, dans la routine de l'image peinte, à être le moins personnel ou expressif possible. Je cherche à peindre comme quelqu'un d'autre, dont le vocabulaire pictural serait passé dans le domaine public ; je cherche à peindre comme Édouard Manet. Je ne signe pas mes tableaux. Je cherche plutôt à leur faire porter une signature autre que la mienne. C'est ainsi que, dans l'ambition de disparaître derrière l'image peinte, je fais signer les trois musiciens du groupe de rock Blonde Redhead sur la surface de la peinture qui les représente en concert. De même, je sou mets à sa dédicace le portrait de l'écrivain américain Jim Harrison. Constatant que je n'ai pas ignoré son spectaculaire strabisme divergent, Jim Harrison écrit un poème sur ma toile : *Is it what he looks like ? Yes he sees as a bird, but can't fly*⁴⁶. Je tente de m'effacer derrière la célébrité de mes modèles ; de faire en sorte que le tableau soit « le Jim Harrison » ou « le Blonde Redhead », avant d'être « un Philippe Baryga ». L'image peinte redevient un support de dévotion.

En 2002, j'ai l'occasion de rencontrer un dresseur de fauves, connu professionnellement sous le nom d'El Moudji, qui me propose d'organiser une séance de prise de vue avec ses bêtes et deux modèles que j'apporterai. Quelques semaines après sa proposition, je prends des photos de deux jeunes femmes nues avec des loups, une panthère, des serpents, une mygale, un renard. Un de ces modèles est Isabelle, ma compagne. La sensation de danger qui accompagne la séance – un danger certes contrôlé, car El Moudji est un grand professionnel – confère aux images qui en résulteront une force étonnante, qu'il m'a été très difficile d'égaliser avec les moyens de la peinture. La médiation photographique reste cependant pour moi un point de méthode important, par sa capacité à minimiser les effets de la subjectivité dans le résultat final. L'intensité de l'expérience avec El Moudji me convainc, enfin, de ne peindre que des images se référant directement à une expérience vécue, et à exclure de ma pratique toute source d'image autre que personnelle.

À la fin de la séance de photo chez le dresseur, nous promenons une portée d'une dizaine de louveteaux, qui se précipitent vite sur leur mère pour la tétée. Je fixe cette scène inhabituelle par une dernière photo dans un soleil déclinant. Il en résultera un tableau, dont l'évolution se révélera par la suite d'une importance capitale dans l'histoire de mes collaborations.

46 *Est-ce à cela qu'il ressemble? Oui, il regarde comme un oiseau, mais il ne sait pas voler.*

Je considère l'expérience avec El Moudji comme une autre forme de collaboration, où cette fois ce ne sont pas deux peintres qui ont uni leurs compétences, mais deux individus issus de domaines d'activité différents, un peintre et un dresseur. D'un point de vue économique, il ne s'agit certes que de la sollicitation d'un prestataire de service : El Moudji n'a jamais pensé à revendiquer la paternité des tableaux. Mais j'avoue volontiers que sans lui, aucune de ces images n'aurait existé, et que son rôle ne s'est pas du tout limité à obéir à mes injonctions : ce n'est pas moi qui ai su décider des interactions possibles entre une femme nue et une panthère adulte de soixante kilos, au crocs impressionnants. Germain Roesz a pu inclure dans sa nomenclature des duos d'artistes le couple Alex et Ada Katz, au motif qu'Alex Katz a pris son épouse pour modèle quasi exclusif⁴⁷. Mon association avec El Moudji est similaire : je ne m'allie pas à un autre artiste, mais avec une indispensable source de possibles.

Si l'on décide de juger d'une collaboration à sa capacité à cultiver rivalité et émulation, celle qui a débuté en 2002 avec le peintre Éric Monbel, pour s'achever en 2006, semblera à la fois plus conventionnelle et plus épanouie que ces expériences de dressage. Il s'est agi, tout simplement, de peindre chacun exactement la moitié d'un tableau dont le thème était décidé en commun ; ou, en d'autres occasions, de peindre côte à côte le même motif, comme avaient pu le faire avant nous les impressionnistes. Les motifs en questions étaient directement issus de notre connaissance, à l'époque très lacunaire, de l'art flamand, avec une prédilection marquée pour les grandes natures mortes. Immergés dans cette culture strictement muséale, nous avons exhumé du passé le terme de *schilder* : les néerlandophones désignent par ce mot ceux qui fabriquent des images à la main. Notre fierté était d'être des *schilder*, des représentants de cette culture obsolète de l'image peinte, et nous avons revendiqué avec aplomb cet anachronisme.

Les détails de cette collaboration seront développés plus avant dans cet écrit⁴⁸ ; mais on peut préciser dès maintenant qu'elle puise sa vraie source dans la peinture anversoise du XVII^e siècle, qu'elle a posé les bases d'un climat psychologique oscillant entre franche camaraderie (en une version très édulcorée des scènes de joyeuse beuverie que l'on observe

47 Germain Roesz, *Contre l'héroïque et solitaire image de l'artiste duos groupes collectifs*, thèse de Doctorat sous la direction de Claude Gagean, université de Strasbourg, 1998, volume 2, non paginé.

48 Au chapitre 2.2. **Monbel-Baryga**.



Éric Monbel et Philippe Baryga
vue de l'exposition *Vlaamse Schilderijen*, Lille, *Le LEM*, 2006.

De gauche à droite :

Ateliers, huile sur toile, 100 cm x 200 cm, 2006.

Homard, huile sur toile, 150 cm x 200 cm, 2003.

Pintades, huile sur toile, 130 cm x 196 cm, 2005.

Sardines, huile sur toile, 150 cm x 200 cm, 2002.

dans les tableaux de Jacob Jordaens) et une rivalité certaine, qui teintera inévitablement le travail que j'effectuerai ultérieurement avec mes enfants ; et enfin qu'elle pose les critères d'une « normalité » dans l'équité de son processus collaboratif, qui pourra mettre en relief les singularités des TAGs qui leur sont quasi contemporains, et dont il faut à présent raconter la genèse.

1.3. Paternité

Mon fils est né le 26 novembre 2003. Il s'appelle : Gaspard, Rubens, Balthazar Baryga. Nous avons emménagé dans une maison lilloise que nous avons nommée **RUBENSHUIS 2** (la maison de Rubens 2), en référence au fameux atelier anversois. Dans le salon, une cheminée, jugée dangereuse, a été temporairement cachée derrière une toile qui avait providentiellement les mesures du foyer.

Âgé d'un an, alors qu'il ne savait pas encore tenir debout, Gaspard s'est mis à gribouiller au crayon à la cire sur cette toile vierge qui cachait le foyer la cheminée. Je l'ai vite remplacée par une autre toile, commandée sur mesure cette fois pour couvrir foyer et bûcher, sur laquelle j'avais peint le motif de la louve allaitant ses petits, d'après la photo prise chez El Moudji dix-huit mois plus tôt. Gaspard a continué ses griffonnages, passant du crayon cire au Posca, et le tableau s'en est trouvé irrémédiablement changé.

Ayant le choix entre une grosse colère et un encouragement, j'ai décidé que cette toile – que je considérais comme une de mes meilleures – constituerait la première d'une collaboration entre père et fils. Pour éviter l'effet de caviardage, trop hasardeux à mon avis, j'ai interverti l'ordre de nos interventions : ce serait Gaspard d'abord, moi ensuite.

Un protocole s'en est suivi, dont les variations nous ont occupés durant six ans : Gaspard commence à dessiner sur un support, puis je m'en empare pour y peindre un motif, que je morcèle pour qu'il semble passer derrière le dessin de Gaspard, perturbant ainsi la lecture chronologique de la fabrication de l'œuvre. Le motif que je me décide à peindre a été préalablement documenté lors d'une activité familiale, et représente ainsi une expérience commune : promenade, observation d'un animal...

La façon dont je vis ce processus me permet d'y lire une complémentarité ainsi qu'une grande tension entre son intervention, spontanée, abstraite, énergique, et la mienne, méditée, immédiatement reconnaissable, soignée. L'avis de Gaspard semble plus mitigé : dès qu'il a su



Gaspard Baryga devant *La louve*, huile sur toile de Philippe Baryga. 2004.



Gaspard et Philippe Baryga
La louve
huile, crayon cire et Posca sur toile
93 cm x 121.5 cm
2004

parler, il m'a signifié qu'il trouvait mon travail raté, puisque, épargnant ses traits, je me condamnais à ne jamais finir mon image. J'ai aussi pu, à partir de ce moment, conserver précieusement les interprétations qu'il livrait de ses dessins à mesure qu'il y travaillait. Il m'est arrivé de transcrire par écrit ces verbalisations, auxquelles je trouve les qualités d'un poème⁴⁹.

1.4. Institution et généralisation du protocole

Après la louve griffonnée, tableau inaugural dont il a déjà été question, j'ai laissé dessiner Gaspard sur toutes sortes de supports, en essayant de rester attentif à toute ouverture que ses griffonnages me laisserait. Cette composante d'attente reste fondamentale dans notre travail : même s'il manifeste des capacités de concentration au-dessus de la moyenne, Gaspard ne passe guère plus de trois quarts d'heure sur un grand dessin, alors que je connais deux temps de latence distincts. Le premier, qui peut s'avérer très long, de l'ordre de plusieurs années, m'est nécessaire à décider du motif que je superposerai au sien. Je reconnais volontiers l'aspect méditatif, plutôt que réflexif, de cette décision. Le second temps correspond à l'exécution d'une grande peinture à l'huile selon mes critères de qualité, en quatre couches, avec les temps de séchage que cela suppose. Il en résulte un inévitable **retard** du père sur le fils ; *je n'arrête pas de lui courir après* est une phrase souvent prononcée entre parents d'élèves, à l'école.

Dans le cadre de nos premières expérimentations, l'ouverture s'est présentée sur un dessin au feutre sur une page du journal *Le Canard Enchaîné*. Prenant la feuille à l'envers, Gaspard n'y avait laissé, dans le bas, que quelques points et virgules de couleurs. L'espace vacant m'a permis d'y inscrire une tête de héron, sans toucher à son intervention. Le héron constituait un thème privilégié, puisque fascinés tous les deux par cet oiseau, le plus grand animal sauvage en milieu urbain, nous avons l'habitude d'aller en observer au parc de la ville, à vélo, tôt le matin. Je pédalais sans bruit jusqu'à ce qu'en imitant son cri – un *Ak* sonore – Gaspard me signale la présence du héron dans les hautes herbes.

L'apparition du héron sur cette feuille a résulté d'un choix formel : la forme de la tête du volatile s'inscrit providentiellement dans l'espace laissé libre par Gaspard. Ses couleurs grises me permettent de ne pas entrer en concurrence avec les couleurs vives que Gaspard a utilisées. Quand je revois notre dessin, ce n'est cependant pas le souvenir de ce tâtonnement

49 Ces transcriptions seront soumises à une psychanalyste, à des fins d'interprétation, au paragraphe 4.6.1. **La consultation.**



Gaspard et Philippe Baryga
Tête de héron
huile et feutre sur papier journal
29 cm x 36 cm
2005
collection particulière

qui me frappe, mais plutôt les indices signifiants qui rendent a posteriori évident le choix de mon motif. Il apparaît sur la rubrique *La Mare aux Canards*, ce qui était, effectivement, l'habitat de mon modèle. Il se superpose au nom d'un homme politique dont un des surnoms était *le héron*. Ces éléments ont-ils influencé inconsciemment mon choix ?

Quoi qu'il en soit, l'existence de ce dessin m'a donné l'impulsion nécessaire à franchir l'étape suivante : le tableau à l'huile sur toile, par lequel j'allais véritablement intégrer Gaspard à ma pratique antérieure. Il a d'abord dessiné sur les toiles au crayon cire, avant que je lui procure des Posca (marqueurs à base d'eau et de pigments résistants) qui ont rendu ses tracés plus lisibles. L'outil que j'ai ainsi choisi pour lui m'a par ailleurs aidé à maintenir bien distincts nos registres : à lui le graphique, à moi le pictural. Je ne désirais pas de fusion : nous restions des individus singuliers, et nos dessins ne se mélangeaient pas plus que l'huile et l'eau.

Gaspard a marché assez tard ; pour dessiner, il restait donc devant la grande toile, et y inscrivait de fait des tracés essentiellement verticaux. L'horizontale n'est apparue qu'avec le déplacement latéral. C'est pourquoi j'appelle cette phase graphique : *période des hautes herbes*. Cette dénomination faisait pour moi, dans un premier temps, office de contenu. J'appelais ainsi nos tableaux : *Camion de pompiers dans les hautes herbes*, *Kayak dans les hautes herbes*, *La moto de Mark Anstee dans les hautes herbes*, *David Pajo dans les hautes herbes*... Ces thèmes étaient choisis selon mes principes habituels, que j'avais mis en pratique avant la naissance de Gaspard : ni narratifs ni illustratifs, ils correspondaient à une expérience vécue de première main, et m'arrêtaient par une qualité mélangée de menace et de temps suspendu dans une contemplation. J'avais déjà remarqué, dans mes travaux en solo, ce que mes thèmes pouvaient avoir d'enfantin ; et Gaspard a d'ailleurs assez rapidement développé la même fascination que moi pour les pieuvres géantes et les motos de la police.

J'ai dû, d'une certaine manière, rationaliser ma façon de peindre pour rendre possibles nos tableaux en commun. Auparavant, un certain tâtonnement dans la mise en place faisait partie du plaisir de peindre, et j'attaquais la toile « de chic », directement à la peinture à l'huile, sans dessin ou précaution préalable. Mais l'enjeu de la précision était dorénavant trop important : je ne pouvais risquer de recouvrir, dans un mouvement de repentir, le moindre des traits de Posca tracé par Gaspard. Je me suis donc résolu à systématiser l'usage de la



Gaspard et Philippe Baryga
La moto de Mark Anstee dans les hautes herbes
crayon cire, Posca et huile sur toile
130 cm x 195 cm
2006



Gaspard et Philippe Baryga
Canon de pompiers dans les hautes herbes
Posca et huile sur toile
150 cm x 200 cm
2006

projection, que j'avais jusqu'à ce moment réservé aux motifs les plus complexes.⁵⁰

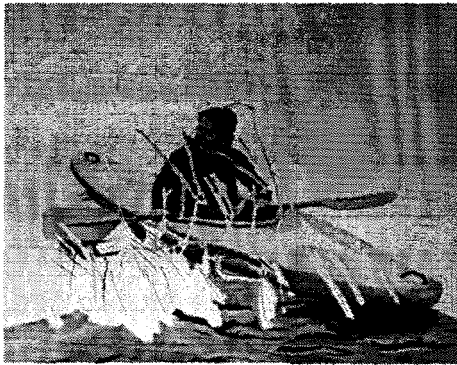
Mon travail commence donc par la projection de plusieurs motifs possibles, issus de ma banque de photos personnelles, sur une toile préalablement travaillée par Gaspard. Je médite sur les interactions entre le dessin enfantin et les images projetées jusqu'à ce que l'une d'elles s'impose dans l'évidence d'un rapport formel fort et complexe. La question du sens n'intervient pas à ce stade du processus. La première couche de peinture se pose à la lumière et selon les indications du projecteur ; les suivantes se font à vue et à la lumière du jour.

Les tableaux achevés révèlent toute leur contradiction intérieure dans cette juxtaposition entre un registre « chaud », celui, gestuel et spontané, sans arrière-pensée, de Gaspard, et un registre « froid », celui de l'image peinte, méditée et préméditée, à laquelle les effets de la projection procurent ce surcroît de détachement ; mon registre, le registre du père. J'ai ainsi la sensation d'« externaliser » la fonction expressive de ma peinture : je me contente de faire image, d'une manière qui deviendra d'ailleurs de plus en plus neutre, alors que Gaspard se charge des gestes expressifs. Comme l'huile et l'eau, ces deux registres ne se mélangent pas. Le tableau doit assumer une forte contradiction interne.

J'ai vite pu constater, en confrontant ces premiers tableaux de collaboration à un public, que les interactions de nos deux manières faisaient sens aux yeux de tierces personnes. Dans le cadre d'une théorie cinématographique, le Russe Lev Koulechov a assez montré que lors d'un montage, les images prennent leur sens les unes par rapport aux autres. Dans le contexte pictural qui nous occupe, il est tout aussi difficile de ne pas interpréter la juxtaposition de deux images. Les gribouillages de Gaspard se trouvaient ainsi représenter du feu, devant le camion de pompiers ; de la fumée, devant la moto ; la musique, devant David Pajo (guitariste du groupe Slint) ; des algues, devant le kayak. Mon ancien complice Éric Monbel a remarqué que ces graphismes nerveux ajoutaient à toutes mes images un sentiment d'urgence. Cette remarque est intéressante, en ce qu'elle révèle une perception par Éric de la notion de temps, présente selon moi dans la différence de vitesse de conception et d'exécution entre Gaspard et moi.

Après la *période des hautes herbes* est venue la *période des entrelacs*. Le graphisme de Gaspard – qui a alors deux ans et demi – reste abstrait, mais considérablement plus varié,

50 On peut déjà remarquer cette inversion de connotation : après la louve griffonnée, j'ai transformé un accident, consécutif à une impulsion, en un protocole éminemment précautionneux.



Gaspard et Philippe Bayga
Kayak dans les hautes herbes
crayon cire, Posca et huile sur toile
130 cm x 162 cm
2006



Gaspard et Philippe Bayga
David Pajo dans les hautes herbes
crayon cire, Posca et huile sur toile
162 cm x 130 cm
2006



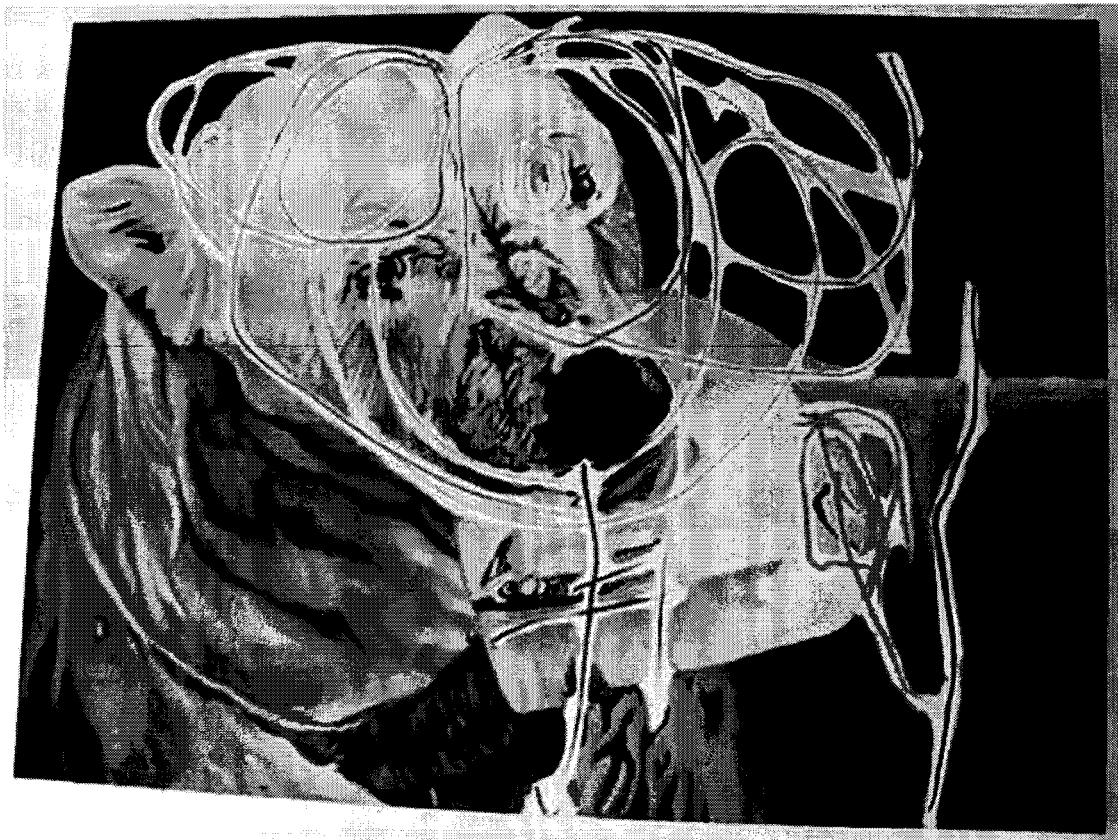
Gaspard et Philippe Bayga
Policiers à cheval dans les hautes herbes
Posca et huile sur toile
200 cm x 150 cm
2006

car il introduit la courbe, la boucle, la ligne continue, tout en les combinant avec les droites et les lignes discontinues qui constituaient son premier vocabulaire. Ces entrelacs se sont épanouis sur de très nombreuses feuilles de bristol blanc de format 50 cm x 65 cm sur lesquelles j'ai fini, beaucoup plus tard, par estamper un motif d'araignée. Surdimensionnée, la bestiole semble tisser les lignes colorées.

Les dessins de Gaspard ont naturellement fini par devenir ouvertement figuratifs. À partir de ce moment, nos jeux essentiellement formels ont révélé leur nature sémantique : en dessinant après Gaspard, j'ajoute une image à un signe, et de cette combinaison naît forcément un sens, ou tout au moins la possibilité d'un décodage. Ayant déjà remarqué la propension des regardeurs à interpréter un gribouillage en fonction de son contexte, je ne me suis pas immédiatement préoccupé des conséquences sémantiques de ce glissement vers la *période des figures*, et j'ai continué à peindre sur les dessins de Gaspard des motifs choisis selon des critères de composition : quelle place me reste-t-il sur le support ? Quelle image sera encore reconnaissable une fois déchiquetée par ses hautes herbes ou ses entrelacs ? À ces contingences spatiales s'ajoute souvent une donnée concernant la difficulté technique de ce que je décide de peindre : je ne veux pas que le dessin de Gaspard me dispense d'exécuter un passage délicat. Par exemple, dans un tableau représentant des policiers à cheval, j'ai fait en sorte que son dessin vienne brouiller les jambes des chevaux plutôt que leur robe pommelée, qui constituait l'essentielle difficulté picturale du motif.

La fonction disruptrice⁵¹ du dessin d'enfant présente pour moi un intérêt technique majeur : plutôt que de peindre des formes avec une facilité que procure l'habitude, je dois arrêter mon geste à l'approche d'une ligne au Posca, le reprendre de l'autre côté, en veillant au respect de la continuité de l'image, mais aussi à la qualité des bords de tous ces petits îlots d'images qu'un grand dessin fragmente. La réflexion supplémentaire que nécessite cette gymnastique picturale relève davantage de l'instinct que de la pensée consciente. Je prends souvent le métro à des heures de grande affluence, et les mouvements du pinceau qui s'approche des tracés enfantins, les longe, les frôle, les évite, m'évoquent irrésistiblement les calculs instinctifs qu'opèrent des centaines de cerveaux de piétons pressés, qui malgré leur affairement arrivent à ne jamais se télescoper, infléchissant insensiblement leur trajectoire

51 Anton Ehrenzweig donne, par l'usage qu'il en fait, deux sens au verbe « disrupter » : ce peut être le fait de prendre consciemment le contre-pied d'une habitude ; ou la posture mentale consistant à rebondir sur un accident imprévu. C'est ce second sens qui est retenu ici. Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Paris : Gallimard,, 1974, réédition de 2005, p. 91 à 99.



Gaspard et Philippe Baryga
Ours polaire (pour Suzanne)
Posca et huile sur toile
97 cm x 130 cm
2007
propriété de Suzanne Baryga

pour ne toucher personne, sans pour autant perdre leur cap. Ces usagers du métro à l'heure de pointe, dont je fais partie, s'ingénient à ne jamais se frôler, non par mépris les uns des autres, mais au contraire parce que justement ils vivent ensemble, et que ce vivre ensemble suppose une certaine réserve. Aussi, même si je ne peins jamais en même temps que Gaspard, je me sens intensément avec lui quand je me montre attentif à ne pas toucher son dessin de mes pinceaux.

Dans ces premiers tableaux et dessins sur papier, les fonds restent blancs. J'essaie ainsi de donner plus de présence à l'image, qui semble se détacher sur le mur blanc plutôt que de subir la loi du rectangle. Mais le fond blanc constitue aussi un troisième registre, un registre neutre en quelque sorte, qui fait en sorte que nos deux interventions ne sont pas forcées d'interagir, qu'elles peuvent respirer chacune ailleurs que dans l'autre. Un exemple notable vient contredire cette règle : le tableau d'ours polaire que Gaspard et moi réalisons pour la naissance de Suzanne. Pour sa petite sœur, Gaspard dessine un grand personnage, que je complète d'une tête d'ours polaire en train de se nourrir, et que je peins cette fois bord à bord. La seule réserve qui subsiste est la zone de sécurité que j'observe autour des lignes de Posca. L'effet est radicalement différent du principe du fond blanc : les lignes de Gaspard sont enserrées comme un insecte dans l'ambre, elles ne s'échappent pas ailleurs, puisqu'il n'y a pas d'*ailleurs* de l'image. Les vides qu'il ménage entre ses tracés ou à l'intérieur de ses boucles deviennent les pleins de mon image, ce qui abolit toute respiration. L'impression de compacité qui en résulte entre en tension avec l'aspect déchiqueté de l'image peinte.

L'ours polaire apparaît sur le tableau tel que nous l'avons vu en vrai, au zoo, avec le surplomb caractéristique des photos d'une fosse à ours. Il est en train de mordre un glaçon pour en extraire sa nourriture : un maquereau et une pomme. Le dessin de Gaspard est enserré dans ma peinture comme le fruit et le poisson dans la glace. Comme la métaphore de l'ambre, cette association révèle une des fonctions de notre dispositif de collaboration : celle de conservation d'un dessin d'enfant. Luc Tuymans a pu souligner qu'un peintre est par nature un conservateur, puisque son travail est de faire en sorte qu'on conserve les images⁵². Ces dessins sur toile de Gaspard sont préservés, non parce qu'une opération magique les aurait transformés en œuvres d'art, mais parce qu'ils sont enfermés dans un contexte dynamique qui les rend actifs : ils ne cessent d'entrer en opposition avec un registre contradictoire.

J'avais depuis longtemps tenté de supprimer de ma manière toute tentation stylistique.

52 Luc Tuymans, *Doué pour la peinture, conversations avec Jean-Paul Jungo*, Genève : MAMCO, 2006, p. 19.

J'essayais de ne pas avoir de style, de réaliser la contre-ambition de *peindre comme tout le monde*, sans effet pictural individualiste, sans revendication expressive. J'avais ainsi fini par peindre comme Édouard Manet : sa nonchalance de façade, associée à une touche ferme et économe, à un modelé efficace, à un ton local toujours juste ; sa manière de se définir un style par défaut, en copiant les Espagnols, sans chercher à rien inventer ; ce Manet m'apparaissait comme un horizon indépassable. Dans cette quête d'anonymat, je suis allé jusqu'à faire signer mes tableaux par d'autres, par les modèles en l'occurrence, tentant d'affirmer ainsi le statut de *produit générique* de ma peinture. L'aspect affectif et fétichiste de cette collecte d'autographes rejaillit d'évidence sur mes travaux avec Gaspard⁵³.

Il m'est apparu que mon idéal de neutralité n'était plus assumable, une fois mon travail confronté aux graphies de Gaspard. L'enfant fait son travail d'enfant, l'adulte fait son travail d'adulte. La juxtaposition tourne aussitôt à l'opposition : un registre enfantin, spontané, ambigu dans sa volonté de faire image, en contredit un autre, mature, tiède, uniquement tourné vers la figuration. Mais au-delà de cette confrontation, le tableau est ce qu'il est, une expérience formelle de l'hétérogénéité renvoyant à un vécu interpersonnel, qui n'est pas conflictuel, contrairement à la production plastique qu'il génère.

1.5. Potentiel sémantique

Afin que ce travail de collaboration prenne de l'ampleur et révèle les potentialités plastiques et signifiantes qui, dans 3 ou 4 tableaux, n'étaient que latentes, j'ai vite ressenti la nécessité d'accumuler plus de dessins réalisés en commun. Le 10 avril 2008, alors que nous prenons des vacances en Bretagne, je présente à Gaspard un épais cahier noir cartonné, en lui proposant de dessiner sur ses pages. Immédiatement, frénétiquement, il griffonne 11 pages au Posca noir, en explorant un thème local : un pêcheur assis sur des marches. Parfois, dans ses dessins, le pêcheur tombe à l'eau. Les jours suivants, je complète, à l'aquarelle, ces ébauches de narrations, en choisissant un motif qui le plus souvent n'a rien à voir avec son histoire. Il me dessine enfant, j'ajoute un crabe, car nous en avons vu sur la plage ; quoi de plus compréhensible? Le résultat reste l'image d'un conflit, d'un antagonisme ; absorbé par des considérations formelles, j'ignore à ce moment ces ébauches de sens ; d'autant plus facilement que si la *période des figures* se caractérise par l'émergence d'images, celles-ci cohabitent

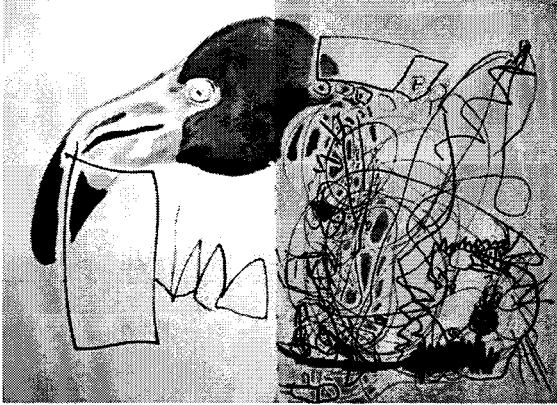
53 J'ai manifestement fétichisé à l'extrême la moindre des productions graphiques de Gaspard, en particulier en le photographiant en train de dessiner, comme si chaque moment de dessin devait être mémorable.

encore avec des gribouillages, des entrelacs, qui souvent ne se laissent reconnaître que par la verbalisation de leur jeune auteur. Je continue donc à raisonner en termes d'hétérogénéité, de dynamique, de continuité et discontinuité, d'occupation de la surface. De plus, les histoires que raconte Gaspard en dessinant sont si complexes que je serais bien en peine d'y ajouter un élément pertinent : la 11^{ème} page du carnet montre *Un pêcheur, un dragon dans l'eau qui s'envole en crachant des flammes, un camion qui renverse et tue quelqu'un, une maison*. Qu'ajouter à cela? J'opte pour un profil gauche de flamant rose, simplement parce qu'il reste de la place à gauche pour une forme allongée, et que j'ai envie de voir ce que donnera le cou de l'oiseau morcelé par un gribouillage compact.

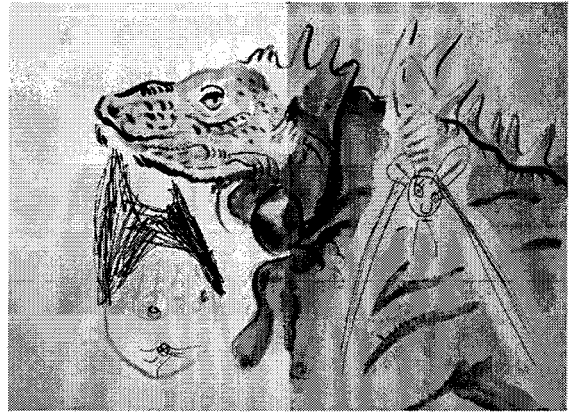
Le dernier jour de notre séjour breton, nous décidons de laisser une aquarelle au propriétaire qui nous a prêté sa maison, en remerciement de son hospitalité. Gaspard me confie pour cela le dessin d'un petit ibis rouge en train de boire dans une mare. J'y ajoute, une fois encore, un héron, dont je trace le profil au-dessus de l'ibis. À la vue du résultat, une étrange sensation me saisit : la juxtaposition semble signifier quelque chose. Très littéralement, *j'ai son dessin en travers de la gorge*. Le sens n'est pas issu d'une corrélation littéraire entre les images, mais de leur disposition l'une par rapport à l'autre. Deux évidences me frappent dans l'instant. La première est que notre travail acquiert une dimension sémantique. La seconde est que le sens en question m'échappe.

La mise en relation de l'ibis et du héron me fait aussi percevoir un ressort formel très simple que je n'avais pas encore identifié : mon intervention est toujours plus grande que celle de Gaspard. Je dois assumer une double posture autoritaire : celle de celui qui, finissant le travail commun, en fixe l'apparence définitive, et aussi celle que confère l'écrasement relatif de son motif par le mien. Cette hiérarchie s'exprime parfois très littéralement : dès la seconde page de notre cahier noir breton, Gaspard dessine un enfant, dont il dit que c'est moi en petit garçon ; je ne trouve rien de mieux à y ajouter qu'un crabe mort, que j'ai vu sur la plage le jour-même, et que le moi-petit garçon semble écraser ou contourner avec circonspection.

Ce premier cahier noir, titré *Ploubaz* du nom du lieu de sa conception, ne sera achevé que sept mois plus tard. La conscience grandissante de produire du sens me fait ralentir mon rythme de travail. Le temps que je m'accorde avant de compléter chaque dessin de Gaspard n'est pas un temps de réflexion, car je ne souhaite pas produire de « réponse intelligente » ; ma méditation est avant tout formelle. Elle se passe, cette fois, du projecteur que j'utilise pour



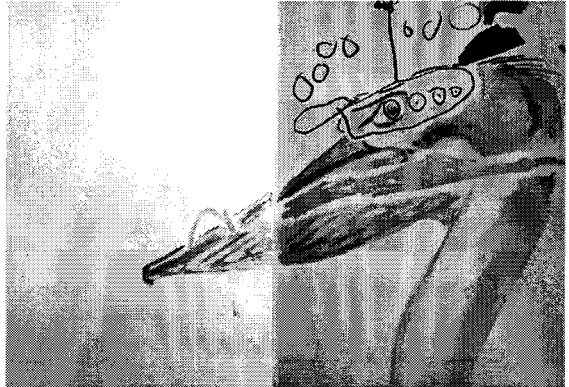
Gaspard et Philippe Baryga
Cahier *Ploubez*, page 11
Posca et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2008



Cahier *Ploubez*, page 60
Posca et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2008



Gaspard et Philippe Baryga
Ibis et héron
Posca et aquarelle sur papier
21 cm x 30 cm
avril 2008
collection particulière



Cahier *Ploubez*, page 39
Posca et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2008

mettre en place les grands tableaux. Je tente de projeter mentalement un motif animalier, et je choisis celui qui promet la plus grande tension, celui qui fera basculer la composition, celui qui ne répétera pas les solutions des pages précédentes. L'apparition d'une composante sémantique dans notre travail me fait me retrancher paradoxalement dans le formalisme. Je pense à Joan Miró, qui déclarait ne rechercher, pour se mettre au travail, que la stimulation d'un point de départ, le plus souvent accidentel, comme une trace d'essuyage de pinceau, une tache, une coulure :

*C'est tout, le départ. C'est ce qui m'intéresse. Le départ est ma raison de vivre, c'est le départ qui me maintient en forme*⁵⁴.

Comme Miró, je considère ce point de départ comme de la matière vivante, et je cherche à le garder le plus intact possible.

1.6. Associations libres

Au fil des pages, les thèmes de Gaspard évoluent. Très impressionné par un petit documentaire montrant Grégoire Solotareff en train de dessiner les personnages principaux de son film *U*⁵⁵, Gaspard apprend à dessiner U la petite licorne, son amie Mona la chienne longiligne, et Kulka le chat musicien rouge aux oreilles noires. Toujours dans le registre cinématographique, il tente de dessiner un bateau pirate entouré de tous les héros de Peter Pan. Je transforme la bouche d'un canon en œil de pélican : l'écho que mon dessin donne du sien est juste formel. Gaspard commence également à tracer des lettres, et quelques unes de ses images se compliquent d'un registre langagier. Le thème du combat reste, dans la plupart des cas, très présent : le bateau pirate tire des boulets de canon, un château est en flammes, une mygale mange une autre mygale. Dans une saisissante composition, un oiseau s'en prend à des chenilles, qui s'enfuient et se transforment, pour échapper à leur prédateur, non pas en papillon, mais en lettre G, le G de Gaspard. Il y a là, incontestablement, de la profondeur.

Un jour, Gaspard et moi assistons à une scène frappante, à laquelle il reviendra avec fascination : un chat a blessé un lapereau à la patte pour l'empêcher de s'enfuir, et nous l'apercevons, trois jours durant, jouant avec sa proie terrorisée. Gaspard transcrit cet épisode dans *Ploubaz* en portant une grande attention à l'expression. Dans sa première version, il trouve son chat trop agressif. Il le refait donc à la page suivante, plus curieux et joueur. Afin

54 Joan Miró, *Ceci est la couleur de mes rêves, entretiens avec Georges Raillard*, Paris : Seuil, 2004, p. 125.

55 *U*, un film de Grégoire Solotareff et Serge Elissalde

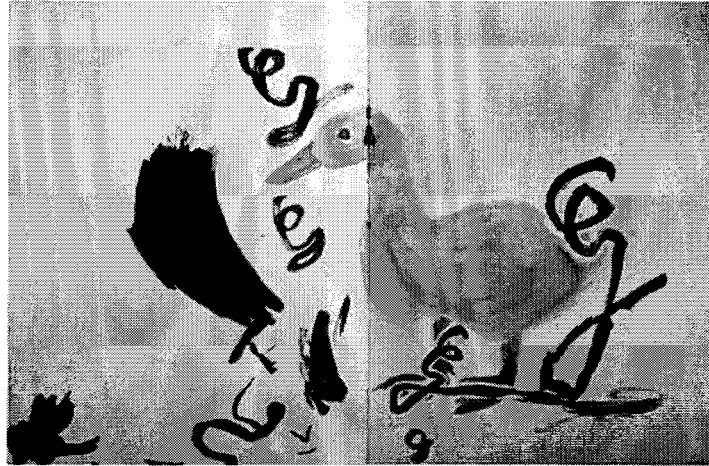
de reproduire le gris du pelage du chat et le rose de certains détails, Gaspard invente une technique : il remplit un demi-cercle de Posca noir, dans lequel il trempe, à frais, la pointe du Posca blanc. De même il obtient son rose en trempant le Posca blanc dans un petit aplat rouge pas sec. Cette astucieuse palette constitue, sur certains dessins, un élément iconique surprenant et difficilement décodable.

Pour ma part, je m'en tiens dans *Ploubaz* à un registre animalier, et constate le retour régulier d'oiseaux aquatiques, héron, pélican, oie, canard, flamant rose, cygne, mouette... À part pour le héron, je n'ai jamais manifesté un intérêt particulier pour les échassiers et les palmipèdes. À la suite de cette constatation, j'en viens à considérer les 66 TAGS de *Ploubaz* comme autant d'**associations libres** : la rapidité d'exécution de l'aquarelle, ma position de suiveur qui me force à réagir du tac au tac aux sollicitations graphiques de mon fils, le grand nombre d'images ainsi réalisées ensemble, m'incitent à cette analogie avec la méthode psychanalytique consistant à exprimer, telles qu'elles viennent, toutes les idées et les images, y compris les plus banales ou les moins cohérentes. Au temps de l'effectuation des aquarelles, selon les principes formels déjà évoqués, succède un temps de « refroidissement », pendant lequel des fragments de sens semblent se cristalliser. Par exemple, je reste perplexe devant mon idée de dessiner trois escargots qui dorment dans le château en flammes de Gaspard. Je m'interroge sur ce qui m'a fait peindre deux « enfants » (ou plutôt progénitures animales) dans des contextes de scènes macabres : un caneton nage au large d'un squelette, un autre se promène dans le fameux épisode des chenilles métamorphosées en G. Quant à la scène de torture du lapereau par le chat, j'y juxtapose un bébé merle nu et criant famine...

L'aspect sémantique de la juxtaposition n'oblitére cependant jamais la différence entre nos deux registres. Plus Gaspard dessine de façon gestuelle, fulgurante, complexe, plus je m'astreins à la stricte ressemblance, à la précision, à l'épure.

1.7. Souffrances enfantines

Lors de l'été 2008, au premier jour de nos vacances sur la côte Atlantique, Gaspard manifeste chez le marchand de journaux l'envie d'un album de coloriage – peut-être pour tenter d'extirper son activité graphique de l'emprise du milieu familial. À sa grande déception, nous trouvons trop laids les exemplaires disponibles. Je lui propose alors de dessiner son album personnel ; comme par hasard, j'ai dans mes bagages un gros cahier de dessin à la



Cahier *Ploubez*, page 24
Posca et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2008



Cahier *Ploubez*, page 34
Posca et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2008



Gaspard au travail sur le cahier *Monta*, 6 juillet 2008.

couverture noire cartonnée, le jumeau du cahier *Ploubaz*, qui conviendrait à merveille à cet usage. Je commence à dessiner dedans au Posca noir, et réserve à Gaspard la boîte d'aquarelles que j'avais destinée à mon usage. Nous échangeons donc les moyens techniques que nous avons pour *Ploubaz*. Je prends pour modèles les livres que nous avons emportés pour les enfants, et d'autres ressources trouvées sur place, comme un vieux stock de fascicules sur les sculpteurs célèbres. Gaspard colorie donc d'après Donatello, Michel-Ange, Houdon, Carpeaux, Bourdelle, Picasso, Giacometti⁵⁶.

Trois semaines de vacances et cent-dix coloriages à l'aquarelle plus tard, il termine l'épais cahier, et soupire : *Je peux aller jouer, maintenant ?* C'est notre dernier jour de vacances. Il faut sourire de l'anecdote : mon fils n'a pas été enchaîné à une table de travail, ni contraint de terminer ces coloriages. Il a eu bien d'autres activités enrichissantes, et pas du tout culturelles. Il a toujours pris un plaisir visible à colorier, et ce plaisir lié à une capacité naturelle de concentration lui ont permis de venir à bout de l'entreprise. Sa petite phrase fait cependant soupçonner qu'il a compris, un peu à ses dépens, la différence entre un album de coloriage, où un enfant bâcle habituellement trois personnages de Disney avant d'oublier, et un projet artistique qui nécessite cohérence et persévérance. S'il en est venu à bout, c'est peut-être par une insistance que j'aurais exprimée d'une manière ou d'une autre, et qui aurait eu sur lui un effet coercitif.

En quoi l'album de coloriages que Gaspard a terminé en trois semaines lors de l'été 2008 constitue-t-il un projet artistique ? Simplement dans le fait que c'est son père qui l'a initié, dessiné, et décidé du protocole ; et que son père se revendique artiste. Il y a aussi certainement eu une réciprocité dans les efforts : Gaspard m'a souvent demandé de dessiner un personnage de Manga, un petit dinosaure nommé Gon, plutôt ardu à copier. Il faut que je me fatigue autant que lui.

Ce cahier de coloriages, qui s'appelle *Monta*, a été mené en parallèle au travail sur *Ploubaz*, dans lequel Gaspard a dessiné, durant l'été, quelques unes des plus belles planches (celles du lapin torturé par le chat, par exemple). Contrairement à *Monta*, Gaspard n'a jamais manifesté aucune lassitude vis-à-vis de son travail sur *Ploubaz*, où il avait à prendre l'initiative sur papier vierge, et où il pouvait donc imposer son propre rythme.

Parallèlement à l'élaboration de ces cahiers, je cherche à rendre notre travail public.

56 Sur les 110 coloriages de *Monta*, réalisés entre le 5 et le 26 juillet 2008, 43 présentent des modèles de l'histoire de l'art. Les autres sont issus de bandes dessinées, d'albums jeunesse, ou prennent des animaux pour modèles.

Les premiers tableaux (époque des hautes herbes) sont montrés en septembre 2006 dans la gigantesque salle d'expositions du centre IUFM d'Arras. L'accrochage est placé sous le label **RUBENSHUIS 2**, qui désigne alors un ensemble de principes de collaboration. Sous le titre *Des tableaux, des renards, des enfants* sont aussi présentés la grande majorité des diptyques signés Éric Monbel - Philippe Baryga, ainsi que des constellations de petits tableaux animaliers de Nicolas Declercq. La photographe Marie-Caroline Vitoux réalise un reportage sur nos ateliers, de manière à rendre visible la dimension vécue de nos démarches. Dans le cadre de cette exposition, les enfants des écoles d'application voisines sont conviés à des ateliers les initiant à des protocoles de dessin en duos.

D'autres modes d'exposition nous permettent d'être à l'affût des commentaires du public. Tous les ans, à la mi-octobre, le Conseil Régional du Nord-Pas-de-Calais incite les artistes à ouvrir leurs ateliers au public. Lors de l'édition 2007 des Ateliers ouverts, j'expose, sur un chevalet, une grande toile sur laquelle Gaspard seul a dessiné – un dessin, à mon sens, magnifique et autosuffisant. Les réactions des visiteurs signifient clairement qu'un tel dessin d'enfant ne peut être considéré comme une œuvre d'art qu'au prix d'un dévoiement du concept d'art, aux motifs sentimentaux. Par contre, le caractère artistique d'une toile similaire, mais complétée par moi, ne semble soulever aucun doute. Je comprends à cette occasion que je suis capable de transformer en art quelque chose qui n'en est pas. Pas simplement, comme un assembleur, d'intégrer n'importe quel objet dans une œuvre d'art, mais de transformer une production humaine, non artistique, en œuvre, au prix d'une opération dont la nature reste à définir : appropriation, correction, dénaturation.

Nous recevons plus tard un couple de collectionneurs, qui souhaitent acheter un tableau pour leur second enfant à naître. Ils avaient gardé le souvenir d'une toile de louve allaitant, et découvrent que ce tableau nous sert de pare-cheminée, et que son apparence a été considérablement modifiée par les interventions de Gaspard. Ils jettent donc plutôt leur dévolu sur la tête de héron sur fond de *Canard Enchaîné*, qu'ils ont vue accrochée sur le mur du salon ; nous la leur livrons, en famille, dans la semaine. C'est le 17 mai 2008, Gaspard a donc 4 ans, 4 mois et 3 semaines. Au retour, en voiture, il fond brusquement en larmes. Entre deux sanglots profonds, il articule : « j'aime le héron ! » Je lui explique que le plus important n'est pas le tableau, mais le temps que nous avons passé ensemble à pister des hérons, très tôt le matin, en roulant à vélo dans les parcs de la ville et le long des canaux, à dessiner ou peindre,

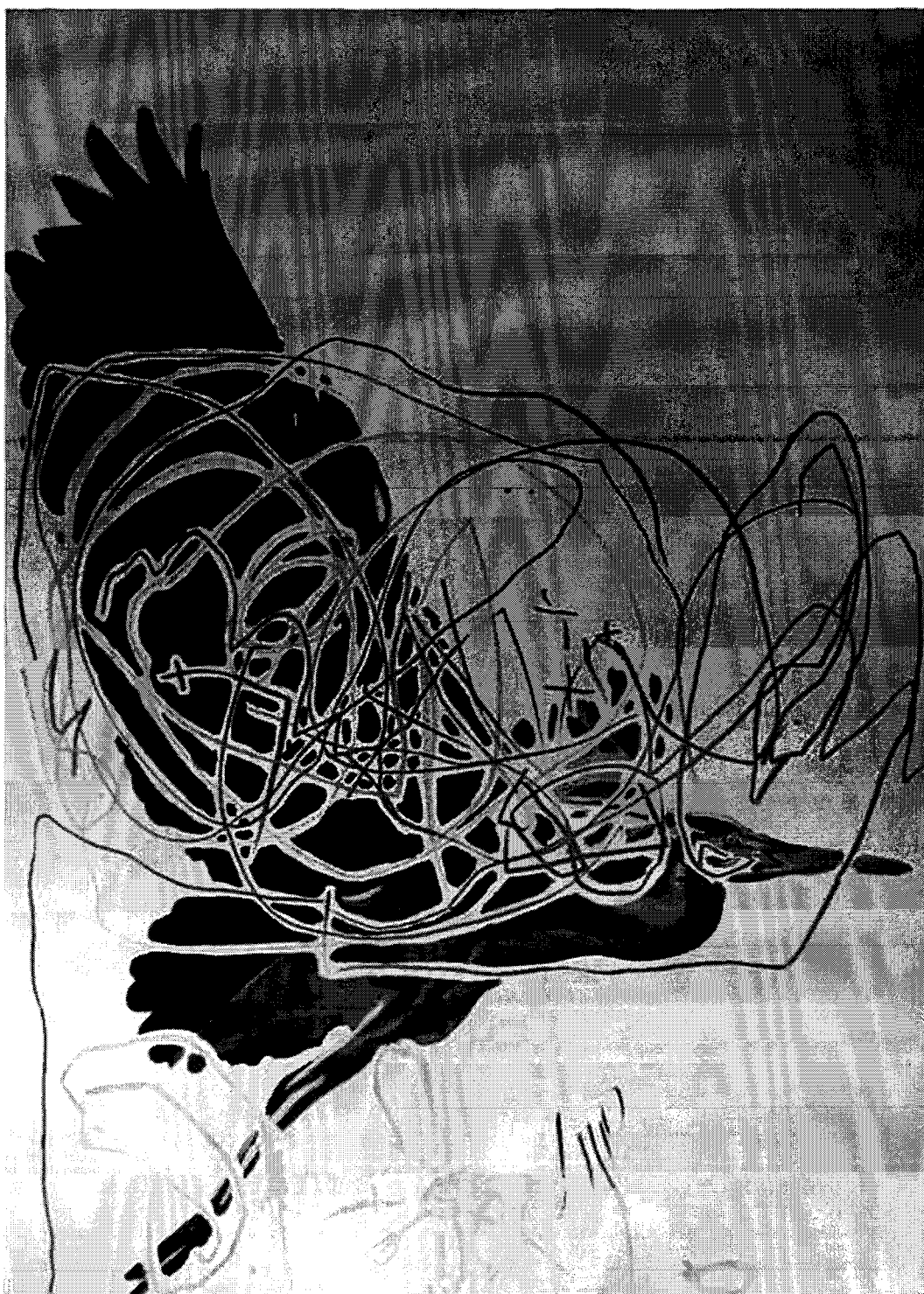
à être ensemble.

La réaction éprouvante de Gaspard met en évidence deux difficultés majeures de notre entreprise. Le fait que ces difficultés soient d'ordre humain plutôt que pictural, montre que l'intérêt de l'entreprise en question dépasse l'esthétique pour toucher à l'éthique. (Mais l'opinion selon laquelle elle en reste à un plan familial et sentimental, en deçà de l'esthétique, reste défendable.)

La première difficulté a été éprouvée par de nombreux artistes. Elle consiste en la difficulté que l'on peut ressentir à se séparer d'un tableau spécialement réussi. Si Soutine ou Bram van Velde pouvaient ressentir en ces occasions un traumatisme de la séparation, que dire d'un enfant de quatre ans ? Que peut-il comprendre au fait que je me sépare d'un de ses dessins, alors que par ailleurs je valorise à l'extrême toute production graphique de sa part ?

La seconde difficulté concerne les différents statuts que peut revêtir notre œuvre commune. Pour moi, ces dessins et tableaux sont à vendre, comme n'importe quelle production de l'atelier. Pour Gaspard, comme pour tout enfant, un dessin est avant tout un don, l'occasion d'une précieuse relation ; ce qui n'est cessible en aucun cas. Je me base d'ailleurs sur le même postulat de la primauté de la relation sur le dessin fini pour en déduire, à l'inverse de Gaspard, qu'il est possible de nous en séparer. Le paradoxe est insoluble.

Dès ce moment marqué par un véritable « traumatisme de la séparation », je prends ainsi conscience que les TAGS sont condamnés à rester à l'intérieur de la sphère familiale. Nous décidons alors que le cahier *Ploubaz* restera propriété inaliénable de la famille et ne sera montré que partiellement, et dans des circonstances exceptionnelles. Je me mets à colporter une boutade qui résume la tension de la situation : « Si, à l'âge adulte, mes enfants n'ont besoin ni d'un avocat ni d'un psychanalyste, alors je pourrai dire que nous avons réussi nos tableaux ». Cependant, plutôt satisfait des tableaux en question, je décide d'ignorer mon intuition de la nécessité de leur claustration au foyer, et continue à les montrer, la plupart du temps en des occasions modestes, comme dans le cadre de l'opération des Ateliers ouverts. Gaspard en aime beaucoup la simplicité du principe : nous ouvrons en grand la porte du garage qui me sert d'atelier ; l'espace d'exposition est ainsi à la fois public et privé. Nous



Gaspard et Philippe Baryga
Grand héron
Posca et huile sur toile
160 cm x 120 cm
2008

recevons un public très varié, comprenant autant d'amateurs éclairés que de badauds. Les réactions évoluent, autant selon l'évolution de notre travail que par la familiarité croissante que le public entretient d'une année sur l'autre avec notre démarche ; et nos visiteurs se posent de plus en plus de questions de sens. Une nouvelle peinture de héron, celle-là sur une toile de grand format, présentée en 2008, marque un changement significatif. Une fois « complété » par mon héron en vol, l'entrelacs que Gaspard y a tracé au Posca révèle des formes que nous n'y avions pas perçues initialement : une tête d'oie semble regarder le héron dans l'œil. Gaspard et moi essayons en outre un nouveau protocole : je dessine d'abord, et il intervient ensuite. Ainsi, sur une grande plaque de linoléum où j'ai tracé la silhouette d'un héron en vol – encore –, il est invité à dessiner ce qu'il veut. Il se met à la tâche, mais sans grand enthousiasme. Une nouvelle difficulté apparaît alors : tant que je conservais la responsabilité de l'aspect final du tableau, je pouvais m'accommoder de n'importe lequel de ses dessins, sans qu'il importe le moins du monde qu'il les trouve bons ou mauvais. Tandis qu'en lui cédant la phase finale de l'élaboration, je me mets à la merci de ses choix plastiques, ou de son incapacité – à mes yeux – à opérer ces choix. Ce qui nous procure un stress désagréable. Après qu'il ait dessiné, comme pour se débarrasser d'une corvée, des rangées de fourmis bâclées sur les ailes du héron, je décide d'effacer ce que je considère comme une contre-performance et de lui demander de recommencer. Ce qu'il fait, de bonne grâce ; il complète le héron d'un bestiaire très inspiré, que je détoure à la gouge afin d'obtenir un second état de la gravure. Dans le cadre de cette nouvelle expérience, un vocabulaire négatif est apparu pour la décrire : stress, performance, ratage. Il est dès lors évident que la situation la plus épanouissante pour Gaspard doit réunir trois critères : son intention (c'est lui qui commence), mon expertise (c'est moi qui termine), et le fait que nous conservions l'œuvre

1.8. Recherches de sens

Lors de l'épisode de l'aquarelle bretonne, où un ibis de Gaspard s'est retrouvé coincé dans la gorge de mon héron, le sens produit par la juxtaposition avait été tout à fait fortuit. L'appétit de sens que manifeste notre petit public des Ateliers ouverts me pousse à mener à ce sujet des recherches plus volontaires. Un examen de nos diverses productions me révèle bien vite trois ressorts sémantiques qui suffisent à caractériser nos juxtapositions : l'adéquation, le combat, l'incohérence.



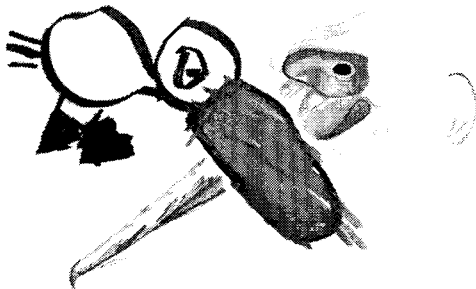
Gaspard et Philippe Baryga
Araignées
 linogravures tirées sur papier préparé à la gouache et au Posca
 65 cm x 50 cm chacune
 2006-2008



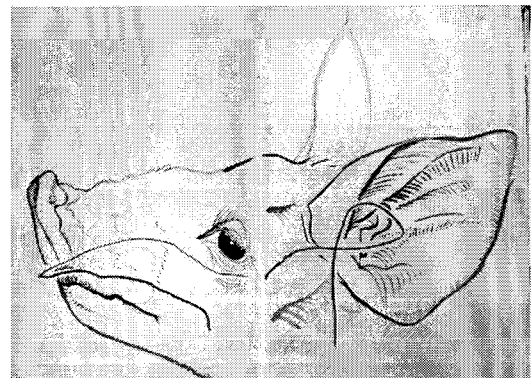
Gaspard et Philippe Baryga
Sculpteur 1
 encre et aquarelle sur papier
 32 cm x 24 cm
 2008
 collection privée



Gaspard et Philippe Baryga
Sculpteur 2
 encre et aquarelle sur papier
 24 cm x 32 cm
 2008
 collection privée



Gaspard et Philippe Baryga
Canard et pélican
 Posca et aquarelle sur papier
 24 cm x 32 cm
 2008



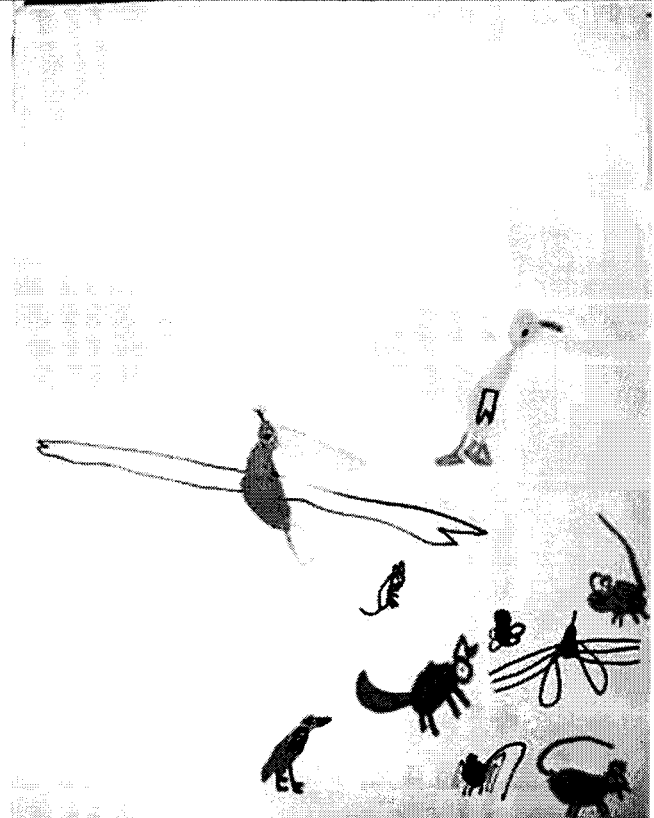
Suzanne et Philippe Baryga
Calier Rosa, page 49
 Posca et aquarelle sur papier
 29,7 cm x 42 cm
 2009-2010

Il y a adéquation quand mon motif semble compléter celui de Gaspard en renchérisant dans son sens. C'est le cas des araignées que je dessine sur ses entrelacs, qui ainsi deviennent des toiles. Il y a combat quand je décide d'exploiter le même thème que lui : à un canard furieux, j'ajoute un pélican, et les deux volatiles semblent se combattre à coups de becs. Il y a incohérence quand le choix de mon motif n'est dicté que par des considérations plastiques ; soit que l'image de Gaspard ne présente pas une ressemblance probante à l'égard de l'intention qu'il a formulée et ne permette pas au sens d'émerger, soit que j'arrive à me concentrer suffisamment pour faire abstraction de cette image. C'est le cas dans les deux coqs appelés *Sculpteur 1* et *Sculpteur 2* ; Gaspard a déclaré avoir dessiné des sculptures, j'ai décidé de peindre des coqs, et le titre révèle l'absurdité de cette confrontation. Je remarque que le public préfère toujours avoir l'impression que le sens de notre collaboration est prémédité.

En décembre 2008, Suzanne devient assez mûre pour dessiner au Posca. Je commence avec elle un recueil d'aquarelles, à l'image du *Ploubaz* de Gaspard. La différence notable est que Gaspard avait 4 ans et 4 mois au moment où il a commencé *Ploubaz*, alors que Suzanne n'a qu'un an et 10 mois. Elle en est au stade des points, des boucles, des griffonnages compulsifs. Mon intention est de traquer l'apparition de la première trace de figuration chez elle ; moment que j'avais raté chez Gaspard, concentré que j'étais sur ma propre maîtrise. Le recueil se nomme *Rosa* : Rose est le second prénom de Suzanne, et nous avons alors un projet, qui n'aboutira pas, avec l'atelier-musée Rosa Bonheur à Thomery, près de Fontainebleau. Comme pour *Ploubaz*, je m'en tiens aux motifs animaliers. Suzanne se montre très vite beaucoup plus rétive à l'exercice que ne l'était son frère. Elle se concentre moins sur chaque dessin, et donne l'impression de répondre à une commande quand elle paraphe chaque double page d'un signe répété, d'une seule couleur, le plus vite possible, comme pour se soustraire à peu de frais de l'impératif d'invention. Je n'en prends pas moins de plaisir à la regarder faire, et à compléter ses interventions d'aquarelles qui se font plus légères : le papier se révèle d'une qualité médiocre et ne supporte pas la surcharge. Sans surprise, au bout de quelques mois, Suzanne laisse ce cahier inachevé. Je ne désire pas la forcer ; l'exemple du cahier de coloriage *Monta* reste un souvenir ambigu. En comptant le nombre de pages sur lesquelles elle a dessiné, je suis troublé de constater que *Ploubaz* et *Rosa*, quoique d'épaisseurs différentes, comportent tous deux 66 aquarelles.



Suzanne et Philippe Baryga
Des hommes travaillent
14 peintures
gouache et huile sur papier
65 cm x 50 cm chacune
2009



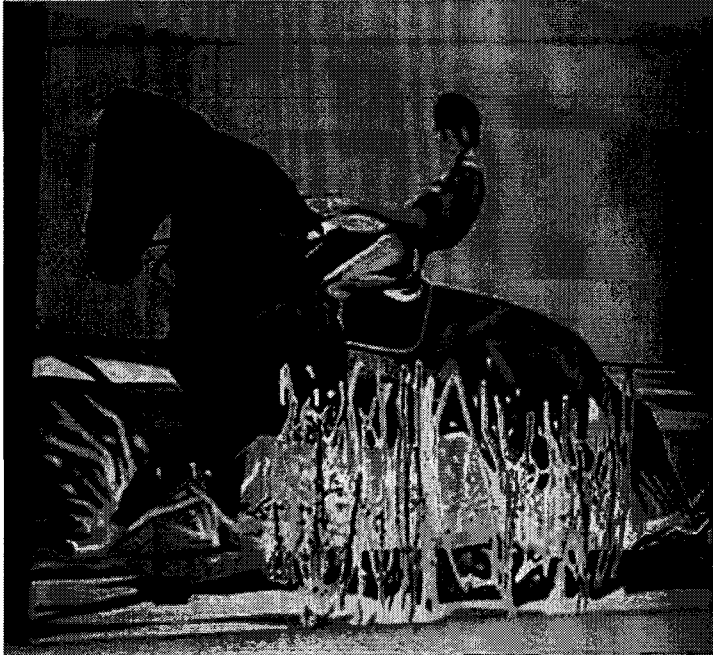
Gaspard Baryga
Animaux des villes
Posca sur papier
65 cm x 50 cm
18 janvier 2009

Fort heureusement, Suzanne montre une appétence considérablement plus développée pour la peinture. Au début de l'année 2009, je sélectionne une quinzaine de ses gouaches sur papier de format 50 x 65 cm, et commence à y travailler à l'huile d'après les photos prises, de la fenêtre, des ouvriers et agents de nettoyage qui passent dans la rue. Il me semble que l'apparition, dans la rue que l'hiver rend grise, de tenues oranges et jaunes fluorescentes, prend figure d'événement autant visuel que social : le travail a une couleur, qui n'existe ni dans la nature ni dans la peinture, et dont la représentation juste constitue un défi pictural. De plus, les attitudes vraies des travailleurs des rues me rappellent Courbet, Millet, Caillebotte, les peintres du labeur avec lesquels je me sens depuis longtemps des affinités. La série, nommée *Des hommes travaillent*, représente au final huit ouvriers vêtus de jaune, trois en orange, deux policiers en noir (photographiés lors de manifestations), et deux fois une employée des viviers « Dauphin » de Pors Even, près de Ploubazlanec en Bretagne, que j'avais regardée sortir des araignées de mer d'un bassin d'eau salée à l'aide d'un râteau de quatre mètres de long. Je vois dans cette figure bruegelienne une métaphore de nos peintures : une pêche en eaux profondes. La juxtaposition du travail de Suzanne et du mien donne, cette fois, une impression de sens, qui de ma part est préméditée. Les nettoyeurs semblent s'attaquer, avec des lances à eau, des balais ou des pelles, à quelque innommable graffiti ; armés de marteaux-piqueurs ou de scies à macadam, les ouvriers du BTP émettent d'épaisses fumées colorées ; un douanier semble surveiller un écheveau de barbelés. Comme d'habitude, les figures semblent déchirées par la gestuelle colorée de l'enfant. L'ensemble est présenté aux Ateliers ouverts en octobre 2009. Les réactions du public sont très positives ; il est rassurant de pouvoir trouver un sens, de constater que les deux registres à l'œuvre entrent en contact. Je sais quant à moi que cette impression de sens n'est que de mon fait, qu'elle n'est pas née d'une communauté de vues avec Suzanne. Le sens apparent dans les images résulte donc, peut-être davantage qu'à l'habitude, d'une manipulation, d'un détournement, d'une appropriation de ma part.

Je tente, dans le même temps, de trouver un motif pour les nouveaux dessins au Posca que Gaspard me fournit par toutes petites séries. Je constate que la collaboration devient de plus en plus difficile : Gaspard donne d'emblée un sens à ses dessins, qui représentent des collections d'animaux ; les animaux du *Livre de la Jungle*, les animaux du Brésil, les animaux de la ville... Cette cohérence me contraint à raisonner en termes de pertinence de ma future contribution, et aucune idée ne vient. De plus, les compositions de Gaspard semblent si méditées, si achevées, que je ressens toute tentative d'ajout comme un appauvrissement de son



Gaspard et Philippe Baryga
Maia
Posca et huile sur toile
60 cm x 80 cm
2010



Suzanne et Philippe Baryga
Bredene
Posca et huile sur toile
114 cm x 162 cm
2010



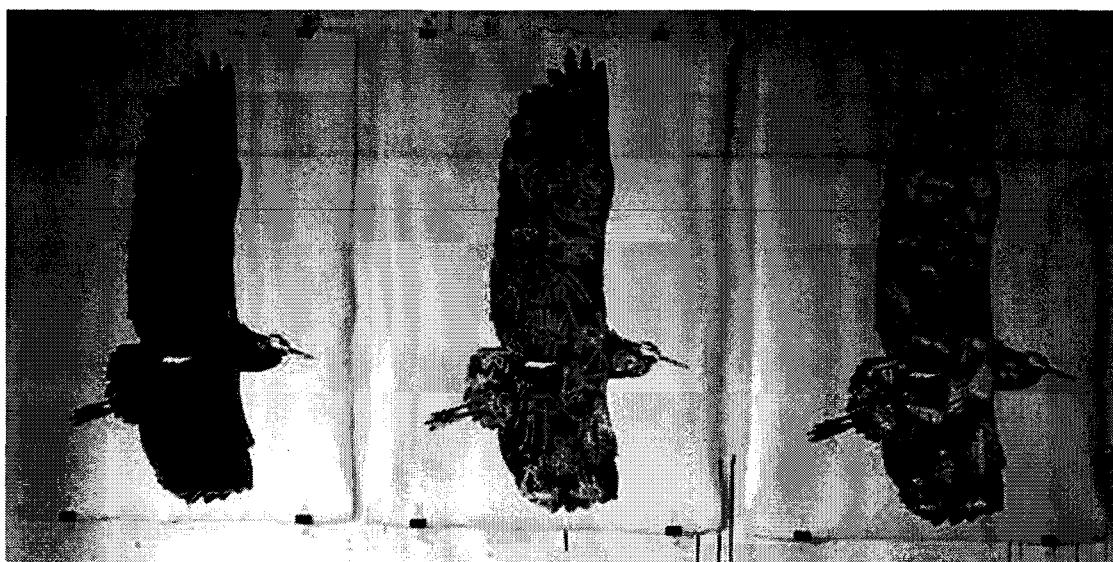
Gaspard et Philippe Baryga
Paon et araignées
Posca et huile sur toile
163 cm x 97 cm
2010

travail ; ce qui n'était pas le cas à l'époque des entrelacs, quand ses dessins étaient déjà parfaits et autosuffisants, mais ne véhiculaient pas de signification précise. Je me sens alors plonger dans une aporie théorique : notre travail est-il vraiment de nature sémantique, alors que la recherche de sens semble le condamner à la stérilité?

1.9. Trois tableaux et trois constatations

Afin de ne pas laisser cette question impensée, j'attaque trois toiles d'après des gribouillages, plutôt que d'après des images. La première se fait sur un dessin de Suzanne, pendant l'exécution duquel elle a verbalisé en reprenant une expression entendue à l'école lors d'un exercice de motricité : elle trace des lignes *en haut et puis en bas, en haut et puis en bas*. Je décide d'y adjoindre l'image d'un cavalier galopant au bord de l'eau, afin que les graphismes verticaux deviennent des éclaboussures. Première constatation : cela fonctionne très bien. Le second tableau part d'un ancien gribouillage de Gaspard, coincé dans le coin inférieur droit d'une toile de taille moyenne. Il devient une pelote de fil, manipulé par le chat tigré que j'y peins. Seconde constatation : ça fonctionne trop bien. Les visiteurs qui regardent la toile se déclarent ravis d'y comprendre enfin quelque chose, et je me rends compte que cela ne m'intéresse pas tant que cela de produire des images univoques, et que, peut-être, la collaboration vise juste à l'effet inverse. Enfin, je trouve le courage d'attaquer, sur un format respectable mais curieusement allongé en hauteur, l'un des dessins de Gaspard que je considère comme les meilleurs : un complexe écheveau de toiles d'araignées en rouge, vert et noir. Les proportions particulières de la toile ne peuvent s'accommoder de n'importe quel motif. Après des mois d'hésitation, je décide de peindre le portrait d'un paon. Ce très délicat travail multiplie les difficultés : invraisemblable réseau des rachis, aspect répétitif des reflets sur les plumes rondes du manteau érectile, velouté du duvet bleu vif du cou, toutes ces informations, hachées par l'étroit réseau de lignes édifié par Gaspard, m'obligeant à un rare effort de stylisation.

Troisième constatation : la question du sens ne doit pas prévaloir sur la démarche formelle. Du sens, il y en a peut-être : on peut imaginer le paon mangeant des tiques, comme cela est fréquent avec ces oiseaux à l'état sauvage. Mais l'évènement du tableau réside dans la véritable concurrence à la complexité que Gaspard et moi semblons nous livrer à travers nos trames qui s'interpénètrent. Nous avons eu beau travailler à trois ans d'intervalle (Gaspard



Gaspard et Philippe Baryga
3 états de la linogravure *Héron*
épreuves sur papier 107 cm x 78,5 cm
-premier état : pièce unique rehaussée au Posca
-second état : pièce unique
-troisième état : édition à 6 exemplaires
2008

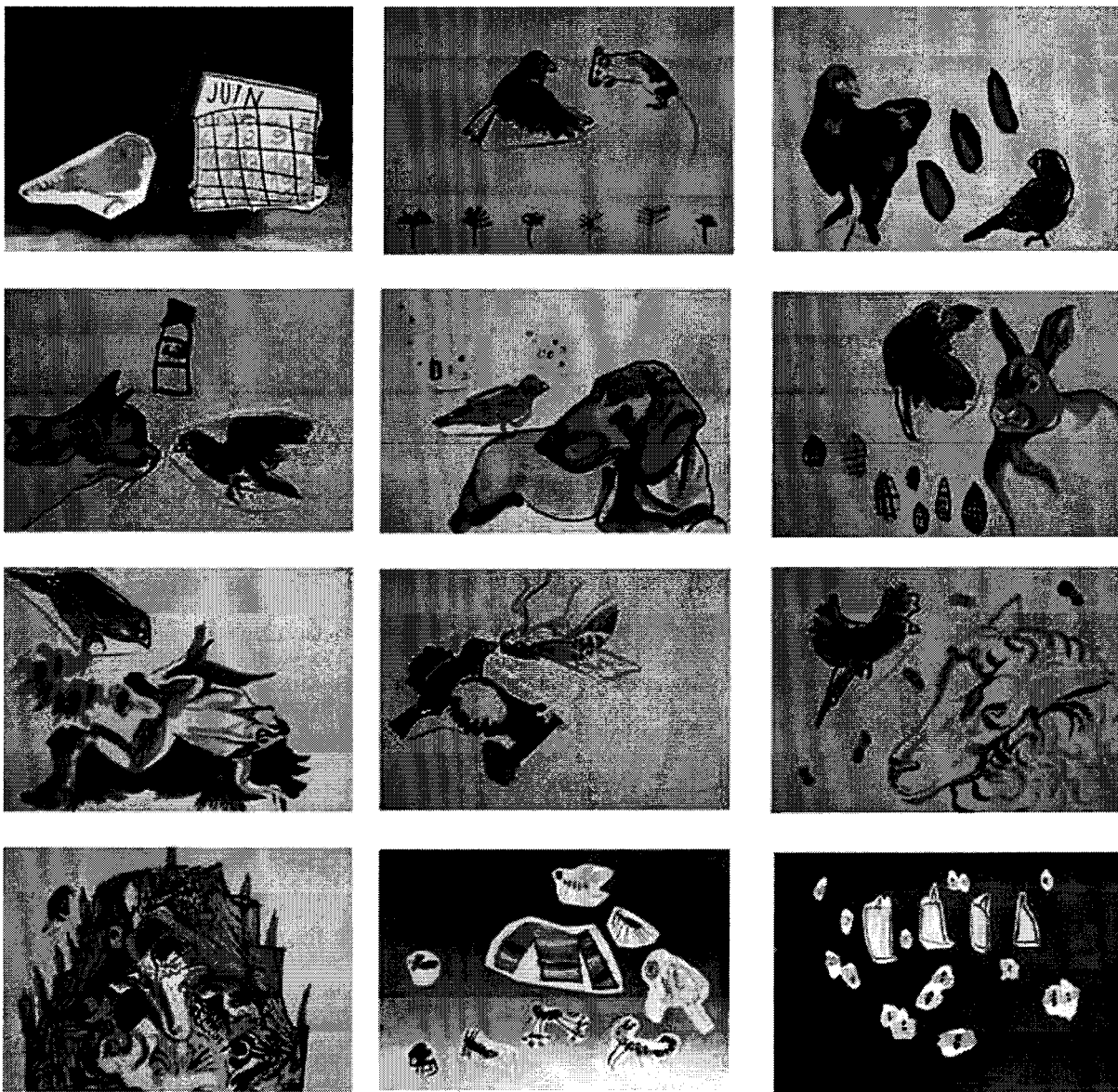
avait dessiné ces araignées en janvier 2007, à l'âge de trois ans et deux mois), la réception par l'œil de ces deux efforts est simultanée. Je vérifie encore, à l'occasion de cette peinture de paon, l'existence d'une véritable logique égalitaire : je dois me fatiguer autant que mes enfants pour que le travail soit réussi.

1.10. Pièces atypiques

Ces trois exemples réfléchis s'appuient encore sur le protocole établi de longue date avec Gaspard. Mais il arrive que nous fassions entorse à notre méthode, et que le résultat atypique de ces exceptions se révèle tout aussi porteur de contenu.

Ainsi, compte tenu de l'importance de l'image du héron dans notre mythologie familiale, je décide en août 2008 d'en tirer une grande gravure sur lino ; ses débuts laborieux ont été évoqués plus haut. Le premier état ne présente que la silhouette noire de l'échassier en vol. J'en tire une empreinte, puis je demande à Gaspard de dessiner directement sur la plaque de linoléum. Après l'échec de ses fourmis, il choisit de représenter un zoo, et trace avec beaucoup d'assurance les images d'un flamant rose, d'un chat, d'un ibis, de nombreux insectes... Je détoure ses dessins à la gouge avant d'imprimer un second état, puis j'évide ses formes pour affirmer visuellement leur importance, et en tire un troisième état.

Une fois secs, j'affiche les trois états sur le mur de l'atelier ; le premier ne me satisfait pas, parce que Gaspard n'y apparaît pas. Je lui demande s'il veut bien le modifier. Il prend le Posca blanc, et encore une fois avec une grande assurance, dédouble le contour de la silhouette du héron. Puis il dessine son autoportrait sous l'aile, en me racontant une histoire que je connais déjà, parce qu'elle est vraie : son papi (mon père) a dans son jardin une mare artificielle dans laquelle il tente de garder quelques poissons ; mais il se plaint de ce qu'un héron vienne régulièrement les lui manger. Alors que le nombre de poissons diminue dramatiquement dans la mare, il se rend compte que les grenouilles y ont fait leur apparition. Le héron a transporté les œufs de grenouille sur ses pattes, à son insu. L'anecdote de son grand-père marque beaucoup Gaspard. Sur son dessin, il s'imagine transporté par le héron, comme un passager clandestin, et assouvissant le rêve du vol. L'image est très forte ; et c'est la sienne.



Gaspard et Philippe Baryga
Kamishibai
12 aquarelles, encre et collage sur papier
30 cm x 42 cm chacune
mai 2009
collection crèche "la Luciole". Lille

Quelques mois plus tard, nous avons l'occasion de nous atteler à une commande d'un genre particulier. La crèche associative La Luciole, que Suzanne a fréquentée pendant un an, fête en mai 2009 son vingtième anniversaire, à l'occasion duquel les assistantes maternelles ont écrit une petite histoire. Elles me demandent de l'illustrer de dessins pouvant être présentés sous la forme d'un kamishibai : il s'agit d'un petit théâtre qui montre, au lieu de marionnettes, des dessins. Celle qui lit l'histoire est caché derrière la petite structure de bois, et change les dessins au gré des péripéties. L'argument inventé par les assistantes maternelles de la crèche est assez simple : un petit oiseau organise l'anniversaire de son amie la luciole et demande à d'autres animaux de participer, la poule en donnant des œufs pour le gâteau, le mouton en offrant la laine d'un chandail qui sera offert, etc. Je me mets au travail avec Gaspard : je dessine au Posca l'oiseau, qui revient à chaque image, et les animaux à l'aquarelle ; lui se charge des ingrédients du gâteau et autres accessoires. Tous ces éléments sont assemblés par collage. Nous exécutons ainsi 12 dessins au format du kamishibai (30 x 42 cm). Aussi modeste puisse-t-elle paraître, cette réalisation est importante pour nous, en ce qu'elle relève d'une organisation concertée. Gaspard a travaillé cette fois en connaissance du but de son labeur, et nos moyens plastiques ont dû s'adapter aux impératifs d'une narration. Cela constitue la preuve d'une vraie maturité.

1.11. Objections

Mes analyses semblent inévitablement teintées des effets d'un certain bonheur familial assez peu soluble dans la théorie de l'art. Cependant la vision très positive que je cultive de mon travail avec les enfants ne tarde pas à rencontrer une opposition ; les objections théoriques ne pouvaient venir que de l'extérieur de notre cercle familial, et produire l'effet brutal et salutaire d'un décentrement.

Le 4 mai 2010, je me rends à un rendez-vous fixé par Vanessa Kucinska au café Le Matignon, à Lille

Je connais Vanessa depuis quelques mois. Son fils Benjamin est dans la même classe de CP que Gaspard, et ils ont vite sympathisé. Vanessa est docteur ès philosophie, spécialiste des présocratiques. Elle avoue un certain hermétisme à l'art contemporain, lui préférant de loin la peinture de la pré-Renaissance italienne. Benjamin, lui, est très curieux de l'art abstrait, et a connu une sorte de révélation, à six ans, à l'occasion de la rétrospective de l'œuvre de

Pierre Soulages au Centre Georges Pompidou⁵⁷. Il se révèle très intéressé par la théorie de l'art, quand ses camarades de classe, y compris Gaspard, se contentent d'un rapport affectif aux images, aimant, par exemple, l'art animalier s'ils aiment les animaux.

Poussée autant par sa curiosité de chercheuse que par son fils, Vanessa Kucinska a visité l'accrochage intitulé *Des hommes travaillent*, à l'atelier, en octobre 2009⁵⁸. L'exercice de l'Atelier ouvert pousse à peaufiner, pour un public très divers, l'anecdote parlante plutôt que la théorie esthétique. Depuis sa visite, Vanessa me presse donc de lui fournir des justifications, ou de lui donner mes textes à lire. La veille d'une intervention à l'Institut National d'Histoire de l'Art, où je suis invité à parler des stratégies de collaboration horizontale dans la peinture, de Rubens à nos jours, elle me donne rendez-vous au café en face de l'école de nos enfants, juste avant l'heure de la sortie des classes. Là, mon texte en main, elle m'explique les réticences qu'elle ressent vis à vis de ma peinture.

Le statut du texte qui suit n'est cependant pas celui d'une « discussion entre l'Artiste et la Philosophe » ; nous sommes juste deux parents d'élèves, évidemment soucieux du bien-être de nos enfants, qui conversent à une table de bistrot, en attendant la sortie des classes.

VK : J'ai un doute sur ton travail avec les enfants depuis la première fois où je l'ai vu. Ce que tu en dis ne correspond pas à ce qui est perçu. Tu emploies le terme de duo, pour ta peinture autant que pour celle des rubéniens que tu évoques dans le texte de ton intervention. Cette notion de duo me pose problème. En musique, on parle de duo quand on a un équilibre entre deux instruments. À partir du moment où l'un prend le pas sur l'autre, ce n'est plus un duo ; on parle d'un soliste accompagné. Dans tous les duos il y a un moment où l'un prend le dessus, et l'autre fait fonction de basse continue, mais au final les deux ont autant d'importance. Concernant ton travail avec Gaspard (ou avec Suzanne), je ne comprends pas comment tu peux parler d'un duo : il y a une dissymétrie entre ce que fait l'enfant et ce que tu fais. La prétendue égalité repose sur une illusion : au départ, tu lui dis de faire ce qu'il veut sur une toile vierge. Sauf qu'après, tu interprètes ce que ton enfant a fait, tu l'accapares d'une certaine manière, et tu en fais du signifiant. Tu utilises la production d'un enfant qui, au moment où il produit, ne veut pas forcément faire œuvre. Et quand tu dis que tu rajoutes une image à cette production, en fait ce que tu ajoutes surtout c'est ce statut d'œuvre. Il n'y a pas de liberté de la part de l'enfant. Sa seule liberté, c'est de prendre le pinceau ou le Posca, et de faire quelque chose qui lui échappera complètement. Non seulement ce n'est pas un duo, mais

⁵⁷ Du 14 octobre 2009 au 8 mars 2010

⁵⁸ Voir chapitre 1.8. **Recherches de sens.**

pour moi ce n'est pas non plus une collaboration. Il y a collaboration quand il y a décision consciente de deux personnes de faire quelque chose ensemble. Ce n'est toujours pas le cas. D'après ce que j'ai compris, tu ne choisis pas forcément un sujet avec les enfants. Eux font ce qu'ils veulent, et toi tu intervies après, mais vous ne vous mettez pas d'accord.

PB : Au départ, non. Maintenant nous en discutons. Mais cet accord est un faux accord. Prenons un exemple avec Suzanne : je lui dis que sur son dessin, je vais peindre un cheval qui court. Elle me répond Chouette, un cheval qui court. Mais qu'en sait-elle, que c'est une bonne idée ? Et qu'en sais-je moi-même, d'ailleurs ? J'ajoute qu'en tant qu'artiste, mais aussi en tant que père, j'ai aussi un rôle à tenir. J'ai donc un pouvoir de décision un peu supérieur au sien. Peut-être que la relation artistique serait plus harmonieuse si nous discutons davantage, mais la relation père-enfant deviendrait trouble.

VK : Cela correspond assez bien aux anciennes pratiques d'atelier, où il y avait un maître et l'élève. Je pense aux ateliers du type Maître au feuillage brodé⁵⁹, où chacun avait sa spécialité. C'est presque de l'artisanat : ça donne une œuvre d'art, mais le processus est artisanal. Mais ce que tu fais avec tes enfants n'a rien à voir avec ce rapport maître-disciple.

PB : Je pense être dans un rapport de collaboration dans la mesure où les deux protagonistes savent, chacun de leur côté, que seuls, ils ne pourraient pas atteindre le même résultat.

VK : On n'est pas dans un rapport de collaboration, mais dans un rapport de juxtaposition. Il y a un phénomène de collage : deux contributions séparées sont, à la fin, rapprochées. La preuve est qu'on arrive à distinguer qui a fait quoi. S'il y avait un travail de collaboration totale, on ne pourrait pas distinguer qui a fait quoi. J'ai un jour écrit un livre avec quelqu'un. On s'est partagé le travail. Et à la fin nous avons tout remis ensemble. Mais si on relit le livre maintenant, personne ne saura dire qui a écrit quoi.

PB : Je pense que ma position est vraiment différente, parce que c'est avec des enfants que je travaille. Si on ne distinguait plus nos interventions respectives, c'est que je me serais approprié leur travail, et ce serait autrement plus violent que de ne pas y toucher, comme je le fais. Les historiens de l'art flamands trouvent important de différencier qui a fait quoi dans un

⁵⁹ Référence à une exposition qui s'est tenue au Palais des Beaux-Arts de Lille du 13 mai au 24 juillet 2005, et qui identifiait le travail d'un atelier médiéval.

tableau de collaboration horizontale du XVII^e siècle. Je ne partage pas ce point de vue. Ma position est de dire que l'important est qu'il se soit passé quelque chose en dissociation. J'essaie de prouver que mon travail avec les enfants, que je persiste à qualifier de collaboratif, a à voir avec la collaboration horizontale, c'est-à-dire entre deux maîtres de même statut. Sur la base de la constatation de ce que ce que Gaspard fait, je ne sais pas le faire.

VK : Mais la différence est que Gaspard n'a pas le niveau de conscience d'un adulte. Le lien le plus évident serait avec le rapport entre maître et disciple, mais de toute évidence votre travail ne rentre pas du tout dans ce cas de figure. Mais deux maîtres de même statut, ce n'est pas recevable. Peut-être quand il aura 15 ans, s'il veut continuer (ou peut-être l'un de tes enfants te dira-t-il qu'il en a marre que tu t'appropries ce qu'il fait). En plus, comme tu es son père, il y a, inconsciemment, un phénomène d'autorité qui joue, qui fait qu'il n'est pas libre. C'est toi qui as pris la décision de faire cela avec lui. Comme c'est moi qui prends la décision de donner des leçons de piano à mon fils. Ça ne veut pas dire qu'il n'y prend pas plaisir. Même si c'était lui qui, au départ, avait dit Je veux peindre avec toi, il n'aurait pas été libre puisqu'il se serait conformé au modèle du père peintre... D'une certaine façon, même si à 15 ans il décide de devenir peintre, il n'aura pas été complètement libre. Il y a là des glissements que tu ne formules pas, et c'est dommage.

PB : Dans les collaborations historiques dont nous parlons, l'immense majorité des gens se moque complètement qu'il y ait un ou deux peintres. On y voit un tableau. Le tableau fonctionne dans son économie propre. À part pour les peintres entre eux, je ne suis même pas certain que la question de la dilution ou de l'affirmation de l'identité se pose.

VK : Je comprends que tu veuilles qu'il y ait équilibre, mais je pense que c'est illusoire. Pour l'instant c'est toi qui maîtrises, et peut-être qu'un jour ça va se retourner. Il faut aussi formuler la dimension politique de ce travail. J'emploie le mot politique au sens grec. Dans les relations de maître à disciple ou de maître à maître, il y avait des enjeux pécuniaires, mais aussi de reconnaissance. C'est pourquoi je pense que quand deux maîtres collaborent, chacun essaie toujours d'avoir le dessus sur l'autre. Dans tous les cas il y a une question de pouvoir. Le maître a un pouvoir sur son disciple, mais ce rapport est régulé. Deux maîtres ensemble tentent d'exercer leur pouvoir l'un contre l'autre. Évidemment, entre toi et Gaspard et

Suzanne, il y a aussi un enjeu de pouvoir.

PB : Je suis tout à fait capable d'assumer et d'argumenter sur cette question de pouvoir. Là où je suis plus mal à l'aise, c'est quand tu pointes l'inégalité due au fait que c'est moi qui donne la plus-value artistique. C'est de l'art parce que j'interviens dessus, sinon ce serait un gribouillage d'enfant sur toile.

*VK : Il ne faut pas te leurrer : je pense que si tu ne fais pas l'effort de fournir une explication théorique, c'est comme ça que le travail est pris. J'imagine que quand il est présenté, tu ressens le besoin d'être présent et d'expliquer. **Ce travail ne peut pas se passer de commentaire. S'il se passe de commentaire, il perd son sens artistique.***

PB : Je pense avoir un point commun avec les peintres religieux du XIV^e siècle que tu apprécies : je suis persuadé qu'il faut à la peinture une autre justification qu'elle-même. On croit beaucoup que la peinture vaut pour elle-même, qu'elle est un spectacle pictural. Cette auto-référentialité serait un des fondements de la modernité. Pour moi il y a autre chose. S'il y a de la mystique, de la spiritualité, tant mieux pour les gens qui y adhèrent. Pour moi, ce qu'il y a au-delà de ma peinture, c'est la relation avec mes enfants.

VK : C'est le problème de toutes les disciplines, pas seulement de la peinture. Si tu veux que ton travail ait une portée universelle, il faut la justifier théoriquement. Sinon elle n'aura de valeur que pour toi. Cela peut aussi te convenir, que ta peinture n'ait de valeur que pour toi en tant que père : ce n'est pas rien!

PB : La peinture a besoin de la justification du public. Un tableau n'est pas fait pour se retrouver tout seul ; il doit être accroché sur un mur, avec quelqu'un devant. Quand j'ai commencé avec Gaspard, nous travaillions dans des carnets. Personne ne les regardait, c'étaient juste nos carnets à nous. A un moment je me suis dit que pour que ça existe, il fallait que ce soit vu. Donc nous sommes passés à la peinture sur toile. Les carnets constituent la forme la plus pure de notre travail, car ils ne concernent que nous deux. Mais nous ne pouvions pas en rester là.

VK : Ce n'est pas du tout la même démarche.

PB : *Si, c'est la même : les carnets sont la racine que personne ne voit.*

VK : *Mais ça ne prend pas du tout la même dimension. À partir du moment où tu décides que ce doit être vu, tu veux autre chose.*

PB : *Tu sais, le niveau de lecture consistant à voir un gars qui exploite ses enfants en les obligeant à gribouiller est déjà un niveau supérieur. Le niveau basique, que j'ai entendu à chaque présentation publique du travail, c'est Vous n'êtes pas obligé de gribouiller sur vos toiles pour faire l'intéressant. C'est là que je me dis qu'il faut que quelqu'un soit là pour raconter.*

VK : *Le fait que tu m'aies raconté ne me suffit pas. Il ne faut pas raconter ni justifier, il faut argumenter. Si Gaspard te dit, plus tard, qu'il ne veut plus que tu exposes vos toiles, comment le prendras-tu? Si tu penses que vous collaborez, alors ce n'est pas ton travail, c'est votre travail. Et il a presque autant de droits que toi ; or pour l'instant ce n'est pas vrai. C'est toi qui décides d'accrocher ou de ne pas accrocher.*

PB : *Ce ne sont pas mes œuvres Dès à présent, j'ai besoin de l'autorisation de Gaspard et de Suzanne pour les vendre.*

VK : *C'est déjà un renversement de situation, puisque c'est toi qui as été à l'initiative de cette collaboration.*

PB : *Dans la légende familiale, c'est à Gaspard que j'attribue cette initiative : le moment fondateur est celui où il gribouille le tableau pare-cheminée.*

VK : *Ce n'est pas de cette initiative que je parle. C'est de celle de faire de cette démarche quelque chose de public. Tu peux aussi encore décider qu'il n'y a pas collaboration, et que ce sont tes tableaux.*

PB : *Il est trop tard pour cela. Je changerais notre accord tacite. Cette appropriation manifesterait de la mauvaise autorité, très différente de celle dont j'use en revendiquant le*

statut d'artiste le plus formé de notre association, qui me permet d'avoir la main sur l'aspect final du tableau. Quitte à me tromper. Et très différente de l'autorité paternelle, tout simplement.

Il me faudra quelques semaines pour absorber les objections de la philosophe. L'argument de la liberté du sujet, que je semble balayer rapidement, finit même par m'interroger. Quoi de plus banal que de revendiquer la liberté pour un artiste ? Et quoi de plus aisément contestable que de réclamer la liberté philosophique pour un enfant ? Ces deux truismes me placent cependant devant un paradoxe théorique insoluble.

Je conçois parfaitement qu'un artiste ne soit pas libre. Depuis que la rencontre avec Luc Tuymans, en 1995, m'a mis sur la voie de la peinture à l'huile sur toile, j'ai assumé au jour le jour l'héritage culturel de ce médium, dont le poids contribue à définir ma pratique artistique et celle de tant d'autres peintres ; et il est tout aussi vrai que ces pratiques définissent leur propre pertinence selon les écarts qu'elles s'autorisent avec l'histoire du médium. Qu'un enfant ne soit pas libre est tout aussi concevable. Je dois cependant être conscient que, si j'identifie le statut d'artiste à la capacité à exercer un certain pouvoir de décision, basé lui-même sur l'évaluation de la pertinence d'un écart avec la norme culturelle, je ne peux revendiquer pour mes enfants un statut artistique égal au mien. Les décisions artistiques sont celles de l'adulte, et se confondent avec l'exercice de l'autorité paternelle, pesant autant sur les comportements des enfants (auxquels une commande de dessin est passée sur le mode de l'injonction) que sur l'aspect final de nos tableaux. Ma conviction persistante que la pratique picturale de la **RUBENSHUIS 2** ne correspond pas à la collaboration dite verticale, impliquant un maître et des disciples, devient difficile à défendre. Une autorité s'exerce bel et bien ; mais la division des tâches ne correspond toujours pas à celle qui s'observe dans les cas de collaborations verticales où les subordonnés n'ont qu'un rôle d'exécutants, sans espoir d'émancipation. À la lumière des objections de Vanessa Kucinska, notre pratique familial ne semble pas non plus pouvoir être assimilée à une collaboration horizontale, entre maîtres de même statut. Un autre modèle collaboratif reste donc à identifier. À condition de toujours considérer ce travail comme une collaboration : quand je m'interroge sur ce que Gaspard retire de l'expérience – car Germain Roesz a identifié que la forme du duo devait présenter un intérêt pour chacun⁶⁰ – je suis bien contraint de reconnaître que je suis seul à en tirer profit ; Gaspard peut toujours dessiner seul si ça lui chante. Notre association est-elle

⁶⁰ Germain Roesz, *Contre l'héroïque et solitaire image de l'artiste duos groupes collectifs*, thèse de Doctorat sous la direction de Claude Gagean, université de Strasbourg, 1998, p. 24.

automatiquement une collaboration, sous prétexte que nous sommes plusieurs?

La question épineuse du statut des TAGS est, elle aussi, ouverte de façon franche par ma discussion avec Vanessa, et j'avoue mon embarras face à elle : l'artiste est celui qui décide du statut artistique de sa production, et se révèle capable d'en assurer la crédibilité. Dans ce cas, il n'y a qu'un seul artiste, et c'est l'adulte. L'impasse théorique dans laquelle nous mène cette question du statut de l'enfant co-auteur devra être explorée à travers une réflexion sur le statut de la production enfantine en elle-même. Qu'est-ce qui caractérise un gribouillage enfantin ? Est-ce une spécificité motrice, sémantique ou a-sémantique, plastique ? Pourra-t-on appeler *gribouillages* les activités, formellement proches, d'artistes adultes comme Cy Twombly ou Otto Zitko ? Faute de réponse satisfaisante, on pourra, au mieux, comparer ma démarche à celle de n'importe quel peintre ayant décidé d'intégrer dans le tableau un élément non-artistique. Il existe une lignée d'artistes piégeurs de vie : Robert Rauschenberg a fait sortir un vautour empaillé de la surface plane du tableau, de manière saisissante, dans *Canyon* en 1959 ; Piero Manzoni a mis sa merde en boîte en 1961. Daniel Spoerri a inventé le principe du tableau-piège en 1960 ; quand il fixe les restes d'un repas sur la table avant de la présenter comme un tableau, il ne considère pas les convives comme les co-auteurs : il assume son autorité unique. L'exposition intitulée *The art of assemblage*, qui identifia institutionnellement cette pratique, s'est tenue à New York, au MoMA, en 1961. Le texte d'Allan Kaprow définissant le *non-art* comme tout phénomène non artistique repéré et récupéré par un artiste a été écrit en 1974⁶¹, et l'invention du concept date de 1966⁶². Pourrais-je me contenter d'une place, en retard, dans cette belle lignée ? Il m'y manquerait la reconnaissance de la part sentimentale, donc comportementale, que je trouve essentielle à mon/à notre travail.

Enfin, Vanessa Kucinska parvient à identifier un double acte fondateur de la **RUBENSHUIS 2**, là où je me contente de l'anecdote édifiante de la « louve caviardée ». Il y aurait, premièrement, l'élaboration – unilatérale – du protocole collaboratif excluant la possibilité d'effacer toute intervention du co-auteur. À ce stade, une relation picturale père-fils

61 Allan Kaprow, « L'éducation de l'un-artiste », 1971, repris dans Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, coll. Supplémentaires, 1996.

62 Kaprow écrit : *Un manuel des marines américains sur les techniques de combat dans la jungle, une visite d'un laboratoire ou des reins artificiels en polyéthylène sont fabriqués, un embouteillage sur la Long Island Expressway, sont plus utiles que Beethoven, Racine ou Michel-Ange*. Allan Kaprow, « Les Happenings sont morts : longue vie aux Happenings! », 1966, repris dans Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, coll. Supplémentaires, 1996, p. 91. Les dessins d'enfants que j'utilise entreraient ainsi dans la catégorie du « non art ».

est établie, qui semble harmonieuse et auto-suffisante. Le second acte fondateur serait la décision, encore une fois unilatérale, de rendre public ce travail pictural. Dans notre relation familiale entre co-auteurs, nous pouvions nous contenter d'identifier une signification générale à nos travaux : ils parlaient de nous, de nos capacités d'action et de réaction, de nos dialogues intersubjectifs. L'intrusion d'un troisième terme constitué par le regardeur, qu'on imagine pensant, déséquilibre la relation duelle du départ. C'est là que commence à se poser, de façon problématique, la question de l'interprétation des TAGS. Le cercle familial s'élargit à une sphère intersubjective qui rend la signification de nos jeux graphiques privés aussi riche qu'incontrôlable. À condition de bien vouloir considérer que les TAGS ont un sens quelconque en dehors du cadre familial. Il pourrait en être du sens du dessin d'enfant comme de sa valeur : le dessin d'enfant n'a qu'une valeur sentimentale à l'intérieur du cercle rapproché des connaissances, une valeur esthétique pour qui veut bien la reconnaître (en tant que non-art), et strictement aucune valeur marchande.

On a pu remarquer, dans la transcription de la conversation, ma réaction de défense à ce trait de perspicacité de Vanessa Kucinska : je mythifie et déforme la réalité chronologique, en évoquant une première phase, pure et philosophiquement recevable, consistant en un travail de l'ordre de l'intime, dans des carnets à usage exclusivement familial. Alors que, dans les faits, de nombreux tableaux ont précédé cette étape. Il suffit de constater le développement des capacités graphiques de Gaspard, de toiles en papiers épais (pas des fragiles papiers à 120g/m² qu'on utilise pour le pas les garder), pour rétablir la vraie chronologie, et comprendre que, dès l'origine, j'avais pour projet de rendre publics des gribouillages d'enfant que mon intervention ultérieure aurait transformés en œuvres d'art. La vraie teneur de ma conversation avec Vanessa est révélée par ce mensonge : nous ne parlons pas d'art, nous parlons de nos enfants. Vanessa n'est pas une philosophe spécialiste d'art contemporain, et elle ne demande pas à tout artiste qu'elle croise de justifier sa démarche. C'est en mère de famille inquiète qu'elle sollicite mes explications.

1.12. Enfant-peintre et enfant-soldat

La négativité dont se charge ici le thème de l'enfant-peintre, à travers la question de la manipulation, impose une comparaison avec le triste phénomène de l'enfant-soldat. Ce phénomène guerrier est apparu lors de la guerre Iran-Irak en 1987, quand des enfants iraniens

surnommés bassidji (« volontaires ») ont été enrôlés pour marcher au pas sur des champs de mines, afin d'ouvrir la voie aux troupes régulières. Le grand reporter Alain Louyot a consacré un livre⁶³ à ces enfants-soldats dans lequel il analyse finement les mécanismes stratégiques, psychologiques et sociaux permettant leur embrigadement. On utilise comme une force ce qui peut être considéré comme une faiblesse : la petite taille des enfants et leur manque d'initiative. On les culpabilise à l'idée qu'ils pourraient ne pas atteindre les objectifs fixés. On rétribue leurs familles pour faire de leur engagement dans la mort un enjeu de survie. On les valorise en leur fournissant du matériel adulte. Enfin, on leur promet un destin hors du commun.

Si je transcris ces termes en leurs équivalents artistiques, j'obtiens un discours intérieur que certes, je n'ai jamais tenu, mais dont je ne peux affirmer qu'il n'ait jamais affleuré ma conscience :

Gaspard, voici des peintures et des pinceaux, les mêmes que j'utilise. Comme tu dessines vraiment très bien, mieux que moi, tu vas pouvoir faire des chefs-d'œuvre, comme ceux qu'on voit dans les musées. Si on arrive à les vendre, tu pourras t'acheter beaucoup de choses. Mais il faut terminer tous ces dessins et toutes ces toiles, sinon nous ne pourrons rien montrer de nos efforts...

Comme l'enfant-soldat, l'enfant-peintre est contraint d'assumer un statut qu'il n'a pas choisi ; l'aspect funeste de ce sort est contrebalancé par la valorisation immédiate dont l'enfant se sent l'objet au moment où il endosse ce rôle. Alain Louyot décrit plus avant les mécanisme permettant de transformer un enfant en arme de guerre : l'inconscience des enjeux (l'enfant-peintre ne sait pas plus ce qu'est l'art que l'enfant-soldat n'a une réelle conscience de la mort) ; l'identification à l'adulte, car l'enfant-soldat a souvent un parent qui s'est battu ; la figure du héros proposée par l'environnement culturel (les enfants-soldats sont nourris de films de guerre, et mes enfants sont abreuvés de conversations sur la peinture des glorieux Jordaens, Hokusai, Manet, Basquiat) ; l'appui sur des tendances enfantines naturelles (jouer à la guerre, dessiner)⁶⁴. Le tout, concluent Alain Louyot et le docteur en psychobiologie Ghislaine de Coulomme-Labarthe, ne peut mener, au mieux, qu'à des troubles d'identité. Mais fort heureusement, l'expérience du vernissage d'une exposition personnelle n'est pas aussi traumatique qu'un combat à balles réelles.

63 Alain Louyot, *Les enfants soldats*, Paris : éd. Perrin, coll. Tempus, 2007.

64 *Ibidem*, p. 177-178.

L'enfant-poissonnier est pour l'enfant-peintre une métaphore moins violente que ne l'est l'enfant-soldat. Je l'emprunte à un passage du *Ventre de Paris*, d'Émile Zola. Le petit Muche est le fils d'une poissonnière des Halles de Paris ; il a sept ans au moment du récit. Dès l'âge de trois ans, il passait ses journées assis au milieu des poissons morts. Ses jouets sont les vessies des carpes et des brochets. Il finit lui-même par ressembler à un poisson, *un jeune barbillon, d'une blancheur rose, frétilant, se coulant, lâché en pleine eau*⁶⁵. Bien évidemment, il sent le poisson : *le garnement sentait la caque à faire croire qu'il sortait de quelque gros poisson*⁶⁶. Surtout, il est grossier comme les poissonnières que décrit Zola. *Alors les « salopes », les « catins », les « va donc moucher ton homme », les « combien qu'on te la paye, ta peau? » passaient dans le filet de cristal de sa voix d'enfant de chœur. (...) Mais il restait adorable, ignorant de ces saletés, tenu en santé par les souffles frais et les odeurs fortes de la marée, récitant son chapelet d'injures graveleuses d'un air ravi, comme il aurait dit ses prières*⁶⁷. Le petit Muche sent le poisson, jure comme un poissonnier ; mais cela n'en fait pas un poissonnier. Son innocence même différencie son expression verbale de la vraie grossièreté. Une analogie avec le petit Muche pourrait révéler qu'en toute logique, Gaspard n'est pas peintre, et que sa présence dans un monde de peintres paraît être une gentille anomalie, un élément de folklore.

Vanessa Kucinska a d'évidence raison sur un point : pour étayer la démarche de la **RUBENSHUIS 2**, il faut cesser de décrire le travail et commencer à argumenter. Trois questions émergent de ce qui précède :

- Quelle est la nature exacte de notre collaboration? Est-ce un duo? Si l'on comprend par cette appellation les relations fusionnelles dans lesquelles les protagonistes eux-mêmes ne savent dire qui a fait quoi (à l'exemple de Gilbert & George ou Bernd & Hilla Becher), alors non, ce n'est pas un duo. Je ne reconnais pas non plus notre démarche dans des collaborations inarticulées, comme celle qui a pu réunir, à partir de 2001, Albert Oehlen et Jonathan Meese, qui racontent : *Peut-être que j'ai dit, « Tu peins le fond, je fais le café ».* *Mais c'était peut-être le contraire*⁶⁸. Gaspard, Suzanne et moi-même sommes toujours resté des personnalités très

65 Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, 1873, Paris : Gallimard, Folio classique n° 3708, 2010, p. 193

66 *Ibidem*, p. 192.

67 *Ibidem*, p. 194.

68 Albert Oehlen, dans le catalogue de l'exposition *Rheingold III*, Museum Abteiberg Mönchengladbach, Frankfurt am Main : Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2005, p. 81.

distinctes dans nos travaux. Mieux vaut rechercher les racines de notre travail et de ses procédures dans la peinture flamande, puisque mes habitudes collaboratives ont été calquées sur ce modèle, depuis mes aventures picturales avec Éric Monbel.

- Quelle fonction ai-je assignée à mes enfants dans le processus pictural ? Il ne s'agit plus de tenter de discerner une hiérarchie, mais de réfléchir à la dimension opérationnelle de notre collaboration. Gaspard et Suzanne sont-ils des artistes, des outils, des moyens impersonnels ?

- Enfin, tout ceci a-t-il un sens ? La dimension sémantique que j'ai décelée dans nos productions est-elle tenable ? La nature d'association libre des TAGS semble en appeler une lecture psychanalytique. D'autres moyens d'investigation s'avèreront-ils aussi efficaces dans cette entreprise de décodage ?

SECONDE PARTIE : LA DIALECTIQUE DU SUJET

2.1. Deux types de collaboration

Afin de répondre avec pertinence aux objections de la philosophe, il s'avère nécessaire de préciser ce qui peut être entendu par les termes de « collaboration verticale » et de « collaboration horizontale ». Le choix des exemples sélectionnés afin d'illustrer ces définitions tendra à conférer à ces dernières une qualité trans-historique.

2.1.1. Collaborations verticales

La collaboration verticale implique que certains des exécutants soient considérés comme des subalternes par l'artiste qui a initié le projet. Cette relation hiérarchique peut prendre la forme du rapport entre maître et élève, entre artiste et assistant, ou, dans la logique entrepreneuriale qui fleurit à notre époque, entre artiste et prestataire de service. Cette économie de production induit deux conséquences, l'une sur la question de la compétence, l'autre sur la question de la valeur.

La compétence, d'abord : l'artiste exerce une autorité sur le ou les subalternes, qui peut s'exprimer de plusieurs manières. L'artiste peut se considérer meilleur que son élève ou assistant ; Rubens retouche ainsi presque systématiquement les tableaux peints par ses aides (qui n'ont pas statut d'élèves : Rubens n'emploie que des peintres déjà formés par ses confrères), soit qu'il peigne effectivement mieux, soit que, dépositaire unique de la vision d'ensemble, il se trouve le seul à même de perfectionner l'ouvrage en ce sens. Les rares cas où le disciple dépasse le maître méritent de devenir historiques, à l'instar de la contribution du jeune Léonard de Vinci au *Baptême du Christ* de son maître, Verrocchio, qui pour la postérité lui suffit à éclipser ce dernier. L'autorité peut prendre d'autres formes que cette supériorité

vérifiable. Un artiste qui, actuellement, fait appel à une entreprise d'ingénierie artistique⁶⁹ pour lui confier la réalisation d'un projet, peut compter sur l'expertise technique de ladite entreprise pour donner à son travail une ambition en accord avec des procédés de fabrication dont il n'a pas idée. Ainsi la corporation chargée d'assister l'artiste fait preuve d'une compétence supérieure à la sienne. L'appellation d' « art pages jaunes » est devenue assez courante dans le milieu artistique. On désigne ainsi toute structuration du travail artistique résumant le travail de l'artiste à la recherche de l'artisan spécialisé qui sera capable de concrétiser une idée. Citons pour exemples : la sculpture *Die* de Tony Smith (1962), cube de métal commandé par téléphone à un entrepreneur ; les *Objets soclés* de Bertrand Lavier, objets quotidiens confiés à un socleur, spécialiste chargé de concevoir et de réaliser un dispositif de présentation mettant en valeur les caractéristiques formelles et la valeur d'usage d'un objet africain, par exemple ; les cochons tatoués de Wim Delvoeye, confiés à des tatoueurs professionnels sous la supervision de l'artiste aux mains propres. La notion de compétence est déplacée, d'un savoir-faire manuel à une capacité à concevoir, une *cosa mentale*. Andy Warhol reste la figure archétypale de l'artiste délégataire. George Condo, qui a été son assistant, raconte qu'il a travaillé pour lui pendant huit à neuf mois, sans jamais le voir à l'atelier. *Je peux deviner pourquoi, aussi. Les vapeurs étaient si fortes qu'il n'aurait jamais pu survivre 30 ou 40 ans dans cet environnement intensément toxique. Nous devons lui apporter les bons à tirer à la vraie Factory, sur la 18^{ème} rue. Donc je ne l'ai vraiment rencontré que deux fois pendant mon contrat.*⁷⁰

La question de la valeur réside dans la capacité de l'artiste, par son statut, à donner une plus-value au labeur de son subordonné. On explique par le degré d'implication de Rubens dans le travail, le prix plus ou moins élevé demandé pour les tableaux sortis de son atelier. Hans Vlieghe⁷¹ en fait même une clause d'authenticité, assimilant le nom de Rubens à l'individu plutôt qu'à la marque de fabrique.

Un exemple édifiant de la capacité de la signature à transmettre une plus-value est donné par Damien Hirst : une de ses nombreuses assistantes réclame, comme indemnité de

69 Ce type d'organisation est documenté dans le film *Xavier Veilhan 256 jours*, de Jordan Feldman, Les Films Pénélope, 2005. Quand Veilhan projette le grand mobile qui doit occuper le patio du Centre Georges Pompidou à l'occasion d'une prochaine exposition, c'est un employé d'une société d'ingénierie artistique qui lui apprend ce qu'il est possible de faire. Dans ce documentaire, l'artiste tient cependant à faire la démonstration de ses capacités en sculptant, entièrement seul et en une séance, un ours debout de plus de deux mètres de haut.

70 Thomas Kellein, « Interview with George Condo, New York 15 april 2004 », dans *George Condo One Hundred Women*, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2005, p. 31.

71 Hans Vlieghe, « The Execution of Flemish Paintings between 1550 and 1700 : A Survey of the Main Stages », dans *Concept, Design & Execution in Flemish Paintings (1550-1700)*, Corpus Rubenianum, Turnhout : Brepols, 2000, p. 201.

départ, une toile qu'elle a peinte elle-même, mais auquel la signature de Hirst a conféré une plus-value colossale : *Je sais que tu la vendras immédiatement*, décrète le patron tyrannique, qui rapporte l'anecdote. *Tu sais les peindre ; tu n'as qu'à en faire une toi-même. Et elle a dit : "Non, je veux une des tiennes". Mais la seule différence entre une peinte par elle et une des miennes, c'est l'argent.*⁷² Dans le même ordre d'idées, Stephen Tornton, qui fut l'assistant de Jean-Michel Basquiat, a inventé pour lui en 1982 les châssis en lattes de bois récupérées et assemblées grossièrement, qui ont contribué au succès commercial de Basquiat, sans que Tornton lui-même n'en retire d'autre bénéfice que la gloire de cette obscure revendication⁷³.

Et Tobias Rehberger confesse, sans aucune rancœur, qu'il a peint la plupart des tableaux de Martin Kippenberger, à l'époque où il était son élève à la Städelschule de Francfort⁷⁴. Rehberger lui-même a développé un travail qui calque son mode de production sur l'industrie du design, au point que la délégation du travail lui paraît un principe évident.

À ce propos, il est intéressant de noter que la collaboration horizontale est passée d'Italie en Flandres par l'exemple vécu de la division du labeur dans le domaine artisanal de la tapisserie. Selon Arnout Balis, la venue à Bruxelles en 1517 de Tommaso Vincidor, assistant de Raphaël chargé de la supervision du tissage des cartons des *Actes des Apôtres*, a dû offrir aux artistes flamands une occasion de pénétrer l'organisation des ateliers italiens⁷⁵. Dans le domaine de la tapisserie, la distinction entre invention et exécution est clairement revendiquée, puisqu'elle s'incarne dans l'emploi de deux médiums différents : la peinture pour l'exécution du carton représentant la part de l'inventeur, et le tissage la part des exécutants. Dès le début du XVI^e siècle, selon Balis, la tapisserie constitue ainsi le paradigme sur lequel se fonde l'organisation de l'atelier d'un peintre.

Il faut déplorer que notre connaissance des pratiques réelles de l'atelier Rubens soient si lacunaires ; aucune liste d'assistants, par exemple, n'a jamais pu être établie avec certitude. Certains historiens de l'art flamands ont encore récemment avancé avec certitude que Rubens travaillait entièrement seul ; ils suivent en cette opinion Leo van Puyvelde qui, alors qu'il dirigeait le Palais royal des Beaux-Arts de Bruxelles, écrivait en 1964, dans une monographie consacrée à van Dyck, sous l'intertitre *Légendes* :

Dans tout ce qu'il a écrit sur Rubens et sur van Dyck, Max Roose part du principe,

72 Damien Hirst et Gordon Burn, *On the way to work*, Londres : Faber and Faber, 2000, p. 82.

73 Phoebe Hoban, *Basquiat, a quick killing in art*, Londres : Quartet Books Limited, 1998, p. 104.

74 C'est du moins ce que l'artiste m'a confié en 2000, à l'occasion de son exposition au Frac Nord-Pas de Calais.

75 Arnout Balis, *Working it out : Design Tools and Procedures in Sixteenth- and Seventeenth-Century Flemish Art*, dans *Concept, Design & Execution in Flemish Paintings (1550-1700)*, Corpus Rubenianum, Turnhout : Brepols, 2000, p. 131.

*toujours admis mais jamais prouvé, que Rubens avait dès le début arrangé son vaste atelier comme une grande usine, où il dirigeait les travaux de ses élèves, en se bornant à faire les esquisses et à retoucher les agrandissements exécutés par ses collaborateurs. Sir Lionel Cust suit Max Roose et parle comme s'il avait vu de ses yeux cette usine en pleine activité. [...] Nous nous trouverons plusieurs fois dans l'obligation de contredire ces historiens d'art, anciens et modernes*⁷⁶.

Et plus loin :

*En général, dans son atelier, Rubens se servait de ses aides pour se faire préparer tout ce qui lui était nécessaire : couleur, toile, pinceaux et palettes. Lui seul travaillait aux tableaux. Cela s'observe dans les œuvres elles-mêmes et leur témoignage est plus important que les ragots d'ateliers et de salons*⁷⁷.

Afin d'éviter que ce genre de déclaration péremptoire se substitue à l'histoire où à la réflexion poétique, il est important de recueillir dès à présent le plus possible de traces précises des pratiques d'atelier de notre époque. Sarah Thornton a ainsi eu l'occasion de raconter par le menu les visites qu'elle a effectuées dans les ateliers de Takashi Murakami au Japon⁷⁸. L'organisation du travail artistique dans le cadre de l'entreprise Kaikai Kiki force la comparaison avec la Factory de Warhol ou avec l'atelier Rubens ; mais son imagerie permet aussi de la rapprocher de Walt Disney. Murakami passe pour l'un des rares artistes contemporains à reconnaître l'aspect collectif de la production d'une œuvre : au dos de chaque toile figure, comme un générique, les noms de tous les assistants qui y ont contribué. Le modèle de la tapisserie a depuis longtemps laissé la place au paradigme cinématographique, dans lequel le metteur en scène n'a pas à démontrer ses compétences en matière de lumière, de décors, de musique, etc. Par le biais de sa notoriété internationale, Murakami se charge également de promouvoir les carrières de sept de ses assistantes, ce qui constitue pour elles une rétribution tout à fait précieuse.

Pour parvenir à maintenir une qualité visuelle constante d'une œuvre à l'autre, l'artiste a dû élaborer des standards basés sur l'impersonnalité. Ainsi, aucun coup de pinceau ne doit apparaître sur la toile. Notons au passage que Svetlana Alpers a également caractérisé le style de Rubens par cette impersonnalité⁷⁹. Elle analyse cette caractéristique (ou absence de caractéristiques) comme étant un mélange convaincant du sens flamand de l'observation et de

76 Leo van Puyvelde, *Van Dyck*, Bruxelles : éd. Meddens, 1964, p. 10.

77 *Ibidem*, p. 26.

78 Sarah Thornton, *Sept jours dans le monde de l'art*, Paris : Autrement, 2009, p. 192.

79 Svetlana Alpers, dès la première phrase de *La Création de Rubens*, Paris : Gallimard, 1996.

l'assimilation de l'idéal italien (perfection apollinienne du premier Raphaël et puissance érotique de Michel-Ange). Cette absence de singularité entre dans une stratégie orchestrée par Rubens, qui poursuit deux buts : s'adapter, d'abord, au goût d'une clientèle véritablement internationale, mais aussi faciliter le travail de collaboration entre assistants ; l'impersonnalité fonde un langage pictural facile à intégrer.

Thornton décrit dans l'atelier de Murakami une ambiance très studieuse, à l'image qu'on peut se faire de toute grande entreprise japonaise, virant à une nervosité électrique au moment de l'inspection quotidienne du patron. *Je ne veux pas vraiment travailler dans une entreprise, avoue l'artiste à Sarah Thornton, mais j'ai grand désir de fabriquer beaucoup d'objets. Œuvrer avec des gens et faire une œuvre d'art sont deux choses très différentes. Tous les matins, je fâche les gens.* Il est également notoire que Murakami, qui est un pur dessinateur, ne maîtrise pas les logiciels utilisés dans la modélisation de ses œuvres ; il le reconnaît aisément lui-même : *Je ne sais pas utiliser Illustrator, mais je dis « Oui, oui, oui, non, non, non » quand j'inspecte le travail.*⁸⁰

Ce que cherche l'artiste à travers une organisation qui semble pour lui-même si contraignante, ce sont les moyens de se dépasser. À peine le colossal *Oval Buddha* est-il livré par la fonderie, après trois années de travail, que l'artiste pense à se mesurer au bouddha de Kamakura, bronze de 13 mètres de haut fabriqué en 1252. *Pas par ambition, affirme-t-il. Instinct. Pur sentiment. Prochaine œuvre doit être beaucoup plus grande. Plus complexe*⁸¹. Les réactions des professionnels des musées à l'*Oval Buddha* semblent être à la hauteur : *Dans cinq siècles, on priera devant cette chose !*⁸² souffle Paul Schimmel, conservateur du Museum of Contemporary Art de Los Angeles.

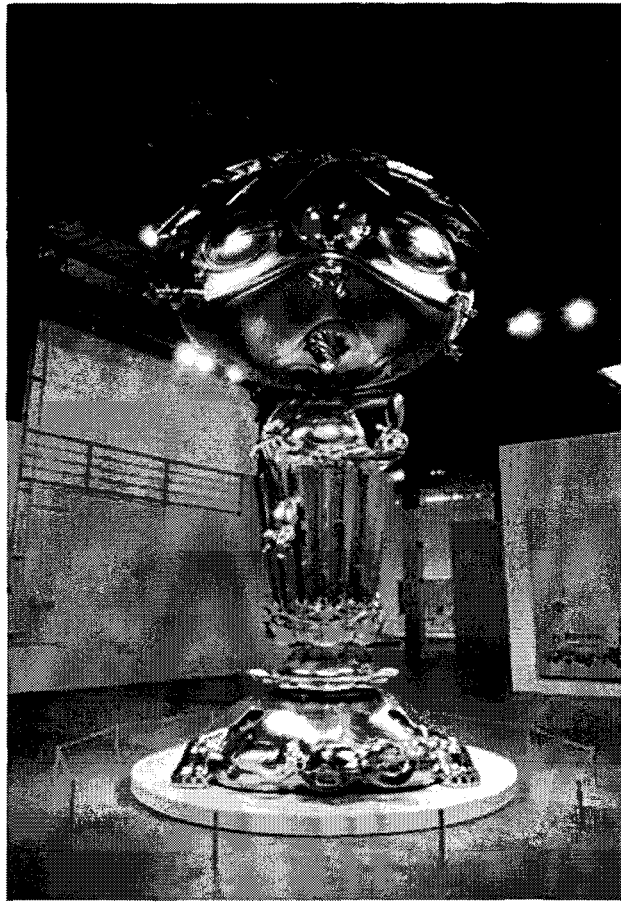
A l'opposé de cette super-production artistique, très nombreux sont les artistes plus modestes à s'entourer d'assistants pour répondre au téléphone et gérer le courrier, pour rincer les pinceaux et ranger les CD⁸³. Au XV^e siècle, la participation d'un apprenti restait même, la

80 Sarah Thornton, *Sept jours dans le monde de l'art*, Paris : Autrement, 2009, p. 192.

81 *Ibidem*, p. 228.

82 *Ibidem*, p. 226.

83 D'après une conversation avec Vincent Gassin, qui fut l'assistant de George Condo à Paris en 1994.



Takashi Murakami
Oval Buddha
aluminum, feuille de platine
568 x 319 x 310 cm
2007
Courtesy Blum & Poe, Los Angeles

plupart du temps, invisible : il broyait les couleurs, reportait un dessin sur le mur, s'occupait à convenablement éclairer le chantier ; n'importe qui aurait pu le faire, y compris des enfants. Michel-Ange n'était pas très âgé quand il a commencé à travailler avec Domenico Ghirlandajo, pas beaucoup plus vieux que Gaspard au moment où ces lignes sont écrites.

Au vu de cette définition de la collaboration verticale, il est cohérent de considérer les TAGS comme appartenant à cette catégorie : c'est moi qui conserve la possibilité de donner sa forme finale à l'ouvrage commun, que je propose à la vente à un prix excédant largement la valeur marchande d'un dessin d'enfant, qui se caractérise justement par le fait de n'avoir de valeur que sentimentale. Par contre, le fait que je favorise l'émancipation et la prise de décision de mes « assistants », et le rapport affectif qui nous lie et participe au sens de notre entreprise, n'entrent manifestement pas dans ce cadre.

2.1.2. Collaborations horizontales

La collaboration horizontale, dont Vanessa Kucinska a rappelé l'analogie avec la forme musicale du duo, suppose une égalité entre les partenaires. Elle voit deux maîtres d'égal talent, ou de notoriété comparable, associer leurs spécialités dans la conception et l'exécution d'une œuvre. Dans la seconde moitié du XX^e siècle, cette pratique a pu s'opposer à la collaboration verticale pour des motifs politiques : il peut s'agir d'*en finir avec une création organisée en idolâtrie des génies solitaires ou selon une hiérarchie de chefs et d'employés*⁸⁴. C'est ainsi que le mouvement Cobra a pu privilégier les rencontres entre peintres, mais aussi, compte tenu de la personnalité charismatique de Christian Dotremont, entre poètes et artistes visuels. La description des séances de travail insiste sur la temporalité particulière du protocole collaboratif :

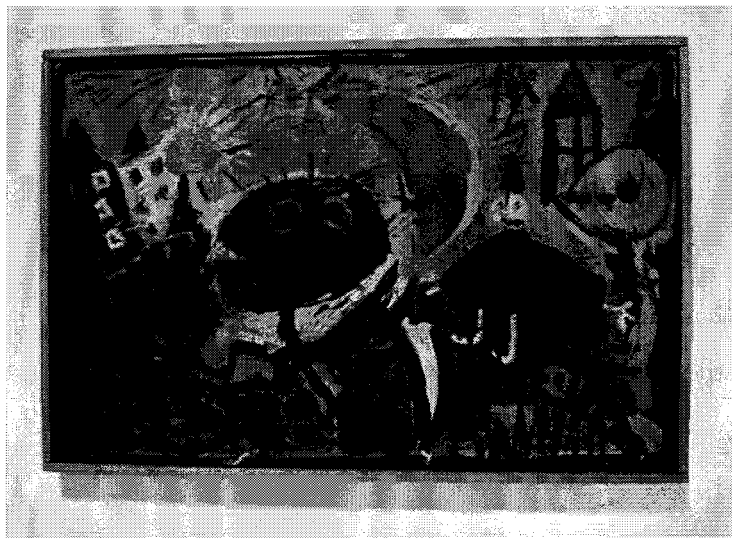
*La nouveauté est la simultanéité. Ils [le poète et le peintre] travaillèrent ensemble. Ils se servirent des mêmes pinceaux, en même temps. Seule contrainte : laisser sur la toile un espace pour l'autre. Et, vrai bonheur, voir l'autre y intervenir*⁸⁵. Peintre et poète parviennent ainsi à une *inspiration réciproque immédiate*.⁸⁶

84 Christian Dotremont, *Cobra écriture peinture, 1962-1978*, reproduit dans *COBRA singulier pluriel, les œuvres collectives 1948-1995*, Tournai : la Renaissance du Livre, collection Références, 1998, p. 9.

85 *Ibidem*, p. 11.

86 *Ibidem*, p. 11.

Parfois ce sont jusqu'à six artistes qui interviennent ensemble sur le même support, et l'œuvre qui en résulte, addition de tant de gestes expressifs, en prend une curieuse tournure d'anonymat⁸⁷. Surchargée d'individualités, la petite toile nommée *Cobra Modification*, exécutée en 1949 par Jorn, Appel, Constant, Corneille, Nyholm et Mortensen n'appartient plus, stylistiquement, à personne. J'oppose cette pratique fusionnelle à la distance policée qu'Éric Monbel et moi avons pu observer dans nos tableaux en commun.



Asger Jorn, Karel Appel, Constant, Corneille,
Erik Nyholm, Richard Mortensen
Cobra Modification
huile sur toile
42 cm x 62 cm
1949
Silkeborg Museum of Art, collection Asger Jorn

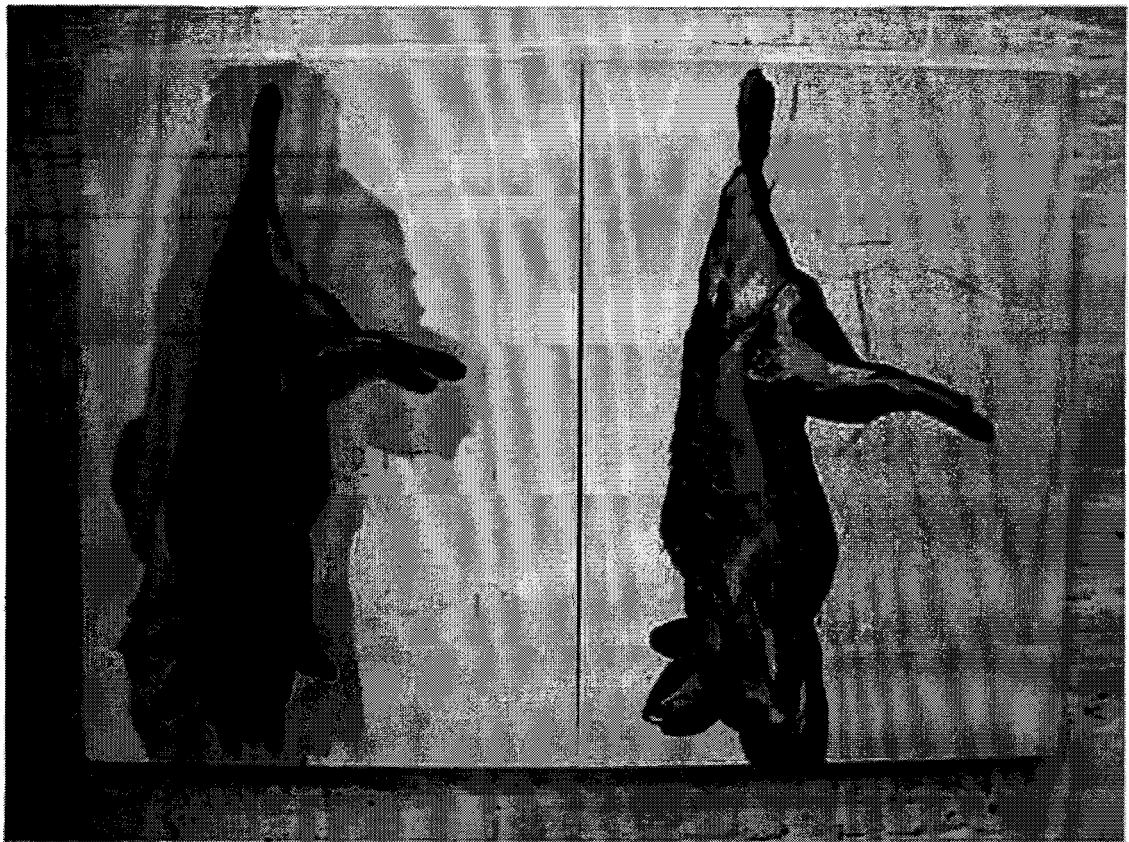
2.2. Monbel - Baryga

Éric Monbel est un peintre lillois dont la renommée commence à s'étendre en Europe du Nord. Il s'est un temps spécialisé dans les autoportraits, ce que j'ai pu trouver suspect : j'aime qu'un peintre parle d'autre chose que de lui, et que la peinture ait un autre sujet qu'elle-même. Nous avons fait nos études ensemble, sans trop nous fréquenter, et nous habitons dans le même quartier depuis quelques années. En 2002, j'ai entamé avec lui une collaboration picturale, sur la base de notre goût commun pour la peinture du Grand Siècle ; au fil de notre travail, nos préférences n'ont pas tardé à porter sur la peinture flamande, à cause de la culture

87 Ce point sera développé au paragraphe 4.5.2. **La fortune moderne du dessin d'enfant.**



Éric Monbel et Philippe Baryga
Requin
huile sur toile
130 cm x 182 cm
2003



Éric Monbel et Philippe Baryga
Garenne
huile sur toile
162 cm x 228 cm
2005

de collaboration qu'on peut y voir à l'œuvre. Les Flamands ont pris aux Italiens le principe de la collaboration verticale. La collaboration horizontale, entre peintres confirmés de même renommée, semble par contre être une spécificité anversoise, qu'immodestement Éric et moi nous sommes appropriés. On pourrait dire, en jouant sur un double sens, qu'un peintre anversois n'est jamais seul à peindre : d'abord parce qu'un assistant ou un collègue peut à tout moment et sans cérémonie se charger d'une partie du travail ; ensuite parce que les idées, les thématiques, sont communes. La scène de chasse, le marché aux poissons, n'appartiennent à personne, et le peintre qui s'engage dans un tableau est conscient qu'au même moment, dans sa ville, un autre artiste peut se frotter au même sujet, dans un climat d'émulation qu'on imagine exacerbé. Car la camaraderie et la rivalité ont été les deux moteurs de la collaboration entre Éric Monbel et Philippe Baryga.

Notre travail a pris la forme de diptyques. Nous avons commencé d'après des photos de marchés aux poissons, prises par nos soins, que nous coupions en deux ; l'un d'entre nous peignait la partie gauche, l'autre la partie droite. L'assemblage des deux volets permettait de constater différents décalages que nous assumions d'emblée. Plus tard, afin de nous passer de la technique photographique et d'assumer l'aspect passéiste de notre démarche, nous sommes revenus à la peinture sur le motif. Nous pendions une pièce de gibier au mur de l'atelier, que nous peignions côte à côte, chacun sur sa toile.

Nous n'avons pas été longs à identifier un corpus de tableaux flamands basés, soit sur un principe de complémentarité (les scènes de chasse du musée de Bruxelles, l'une par Snyders, l'autre par Paul de Vos, dont les paysages furent exécutés par Jan Wildens), soit sur la base d'une camaraderie et d'une communauté de pensée (nous avons ainsi l'illusion de retrouver nos affections picturales respectives dans *l'Étal de Poissons* de Snyders, au musée de Vienne, dont van Dyck a peint les figures). Le musée de Lille conserve une copie, d'une main unique, du *Prométhée* de Rubens et Snyders ; et nous avons pu en observer l'original, conservé à Philadelphie, lors de l'exposition Rubens à Lille en 2004⁸⁸.

Nous avons par la suite découvert qu'inconsciemment nous nous étions rapprochés de certaines pratiques impressionnistes, consistant à partager le motif. Le musée Fabre de Montpellier conserve ainsi deux peintures de héron, exécutées côte à côte en 1867 par

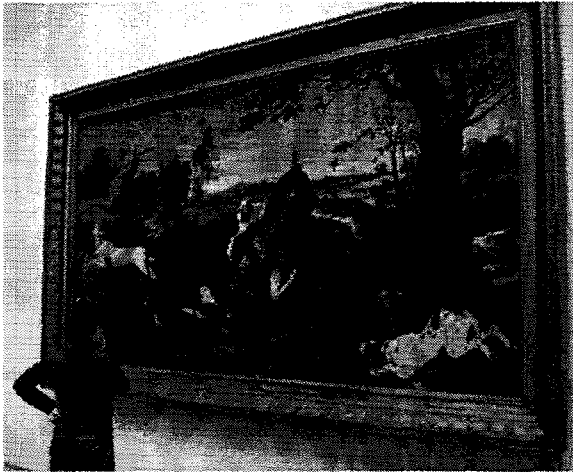
88 Du 16 mars au 14 juin 2004, au Palais des Beaux-Arts de Lille.



Antoon van Dyck et Frans Snyders
Étal de poissons
huile sur toile
253 cm x 375 cm
Vienne, Kunsthistorisches Museum



Alfred Sisley
Le héron aux ailes déployées
huile sur toile
80 cm x 100 cm
1867
Montpellier, musée Fabre



Frans Snyders et Jan Wildens
Chasse au cerf
huile sur toile
220 cm x 420 cm
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique



Frédéric Bazille
Le héron
huile sur toile
100 cm x 79 cm
1867
Montpellier, musée Fabre

Frédéric Bazille et Alfred Sisley, sur deux toiles identiques. Bazille a pris sa toile verticalement, et Sisley horizontalement⁸⁹. Chez les peintres français, cette habitude de peindre ensemble remonte à 1855 : à cette date, Pissarro va trouver Corot à Pontoise pour se faire son élève. En 1858, Monet prend la leçon d'Eugène Boudin à Honfleur. En 1872, Pissarro accueille Cézanne à Pontoise, puis à Auvers sur Oise⁹⁰. Il est dit que Cézanne se tient derrière lui, plutôt qu'à côté, et utilise des toiles de dimensions moindres.

En empruntant au langage de la psychanalyse, on peut avancer que la peinture anversoise du XVII^e siècle constituait le « Moi » de Monbel-Baryga, la personnalité construite et assumée du duo, alors que la peinture parisienne du XIX^e siècle en était le « Surmoi », l'instance normative inconsciente subie par le fait de notre éducation artistique : nous ne pouvions nous empêcher d'être « post-impressionnistes », quand bien même nous nous réclamions de dogmes plus anciens.

L'intérêt de notre collaboration ne résidait pas seulement dans la camaraderie et les prétextes à peindre ; nous y poursuivions aussi, sans doute, un but personnel et secret. Il semble que les motivations secrètes d'Éric avaient à voir avec le souci d'en finir avec la « peinture intelligente » : se contenter, a contrario d'une peinture savante et verbeuse, de refaire ce qui avait déjà été fait, sans se soucier d'originalité.

Quant à moi, j'étais toujours à la recherche d'une neutralité stylistique qui puisse s'apparenter à ce que les chaînes de grande distribution appellent un « produit générique ». Mon objectif était de parvenir à un réel anonymat, de disparaître dans la peinture, avec la même efficacité que dans mes tableaux de célébrité dédiés par leurs modèles. Les disparités de facture entre ma partie et celle d'Éric devaient, dans mon esprit, porter l'attention des regardeurs sur l'économie propre du tableau, sur ses tensions internes, et détourner son attention de la question de la signature (ni Éric ni moi ne signons jamais au recto, et j'ai longtemps eu la coquetterie de ne signer nulle part). C'est évidemment le contraire qui s'est passé : lors des expositions, la question récurrente a été « qui a fait quoi », comme si l'enjeu avait été une supériorité égocentrique.

Dans son refus de l'invention et son ambiguïté vis-à-vis de la notion d'auteur, notre démarche est certainement en rapport avec la musique et le phénomène de la reprise ; à l'instar

89 Par un heureux hasard, ce précédent artistique introduit le thème du héron, qui parcourt les six années de production des TAGs.

90 Voir le catalogue de l'exposition *Cézanne et Pissarro 1865-1885*, Paris : Musée d'Orsay, du 28 février au 28 mai 2006.

des chanteurs folk, nous nous sommes fait plaisir en reprenant de bons vieux standards. Il ne faudrait cependant pas confondre nos reprises avec un simple hommage à rendu à nos maîtres flamands. Emmanuel Chirache insiste, dans son ouvrage consacré à la reprise dans le rock, sur le sens de l'expression anglaise, *cover* :

To cover, v.t. : *couvrir*. To cover one's tracks : *dissimuler, brouiller les pistes*. (...) *Voilà que la reprise, réputée altruiste, révèle soudain sa nature égoïste, sa capacité à recouvrir son modèle d'une nouvelle couche comme on le ferait d'un tableau, sa propension à se présenter comme un point de départ et non d'arrivée.*⁹¹

Par l'incongruité même leur anachronisme bravache – car il est immédiatement apparu comme anti-moderne de revendiquer une filiation avec la peinture du XVII^e siècle – les tableaux de Monbel-Baryga se condamnaient à un jugement d'obsolescence à peu près général. Je peux à présent m'interroger le sens de cet anachronisme ; il ne s'agissait sans doute pas de manifester un quelconque mépris pour l'art contemporain, mais bien plutôt de démontrer que l'allégeance à l'Histoire de l'art et à sa notion intrinsèque de progrès ne revêtait aucun caractère obligatoire. Nous sommes donc bien loin, finalement, du refus de la « peinture intelligente » revendiqué par Éric Monbel.

Nous nous sommes d'ailleurs assez vite rendus compte que si nos moyens s'accordaient, nos ambitions avouées divergeaient de manière significative. Éric voulait faire **de la peinture**, alors que je voulais faire **des tableaux**. Les sous-couches, les questions de geste et d'opacité, l'élaboration des contrastes, bref toute la cuisine picturale, le passionnent au plus haut point ; alors que je m'intéresse avant tout aux problèmes de construction, de conception, de statut de l'objet peint. Dans une œuvre de Memling, par exemple, Éric regarde les glacis, alors que je m'interroge sur la fonctionnalité de l'objet-tableau. La problématique d'une image peinte par deux individus différents est, intellectuellement, la mienne. C'est une idée qui ne peut fonctionner que si elle est effectivement réalisée, si elle s'incarne dans des objets ; mais ces objets ne servent qu'à la vérification du postulat de départ. Selon la théorie de la création trans-individuelle de René Passeron, l'exécution d'une œuvre collaborative est nettement plus porteuse d'audace que la conception de l'opération :

De même que les mauvais coups sont plus faciles quand on les exécute à deux, chacun libérant l'autre de ses réticences et le poussant d'orgueil à être à la hauteur, de même le dialogue-rivalité porte les artistes à prendre, grâce à leur rencontre, plus de risques dans

91 Emmanuel Chirache, *Covers, une histoire de la reprise dans le rock*, Marseille : éditions Le mot et le reste, 2008, p. 8.

*l'innovation*⁹².

Dans notre cas, le *mauvais coup* consistait en notre association. Le reste, l'exécution, était confiée à nos responsabilités individuelles, puisque nos deux protocoles se résumaient à une juxtaposition de deux tableaux. Finalement nous avons témoigné d'une originalité paradoxale consistant à ne rien vouloir inventer.

L'élément de fierté qui a scellé notre entente, au-delà de ces enjeux cachés et des divergences théoriques, était la certitude que nous étions davantage que des peintres : nous étions des *Schilder*, des peintres d'images, comme Bruegel, comme les rubéniens.

2.3. Fictions flamandes

Cependant, la manière purement picturale et affective dont nous nous sommes construits une image de la peinture flamande ne peut revendiquer que la force d'une fiction ; nos connaissances, à ce moment, n'avaient rien d'historique. Nous étions plutôt prêts à revendiquer la contemporanéité des natures mortes baroques. Les spéculations arbitraires de Leo van Puyvelde sur l'organisation « réelle » de l'atelier Rubens, qui ont été rappelées plus haut, ont ainsi pu nous amuser, comme des échos à nos propres plaisanteries inconséquentes et non informées. L'enjeu intellectuel est à présent différent : il s'agit de trouver des arguments permettant de considérer les TAGS comme des collaborations horizontales. Il est nécessaire pour cela de se pencher plus sérieusement sur les pratiques anversoises de peintures « à quatre mains »

2.3.1. Brueghel et Rubens

Un de ces cas de figure a été récemment documenté⁹³ de façon précise : il s'agit des œuvres conjointes de Rubens et Jan Brueghel l'ancien (1568-1625). Le travail de l'historien

92 René Passeron, « Introduction à la poïétique du collectif », dans *La création collective*, Paris : éditions Clancier-Guenaud, 1981, p. 11.

93 *Rubens & Brueghel, A Working Friendship*, exposition au J. Paul Getty Museum, Los Angeles, du 5 juillet au 24 septembre 2006, et au Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, La Haye, du 21 octobre 2006 au 28 janvier 2007.



Jan Brueghel l'Ancien et Peter Paul Rubens
Adam et Ève au Paradis
huile sur bois
74,3 cm x 114,7 cm
vers 1617
La Haye, Mauritshuis



Peter Paul Rubens et Jan Brueghel l'Ancien
Le retour de la guerre : Mars désarmé par Vénus
huile sur bois
127,3 cm x 163,5 cm
vers 1610-12
Los Angeles, J. Paul Getty Museum

est, dans ce cas précis, facilité par l'analyse scientifique des pigments : Rubens emploie de l'huile de noix, alors que Brueghel utilise l'huile de lin. Un prélèvement suffit ainsi à confirmer le partage des tâches que peuvent déjà deviner des yeux attentifs : Brueghel peint en couches opaques, alors que Rubens utilise toutes les ressources du glacis⁹⁴.

L'*Adam et Ève au Paradis* (1617) conservé au Mauritshuis (La Haye), signé par Jan Brueghel et Rubens, présente déjà à l'œil une diversité de traitement, une hétérogénéité de surface. Jan Brueghel y décrit avec verve et minutie un éden boisé peuplé de dizaines d'animaux ; mais c'est le couple peint par Rubens au premier plan qui retient le regard, par sa monumentalité certes, mais aussi du fait d'être placé dans une lumière puissante qui n'a aucune incidence sur le reste de la composition. On pourrait avancer que Brueghel a voulu représenter la diversité du vivant, et que le fait qu'Adam et Ève ne soient pas de la même main indique qu'ils ne se confondent pas avec ce règne animal, même s'ils semblent y participer. L'hétérogénéité de la facture deviendrait le signe que la nature humaine est irréductible à celle de l'animal. Il n'est cependant pas certain que cette peinture ait toujours été vue comme hétérogène. Ce qui compte à cette époque, ce n'est pas l'homogénéité picturale, mais l'homogénéité de talent. Jan Brueghel n'est pas un spécialiste des figures, mais il est de sa responsabilité d'assurer la qualité constante de la surface peinte. Il est alors de sa compétence de choisir de déléguer à un collègue mieux qualifié l'exécution des deux personnages. Mieux vaut, en fait, une disparité de mains plutôt qu'une disparité de talents, qui, elle, serait perçue comme hétérogène⁹⁵. L'atelier familial a de longue date préparé Jan Brueghel au travail collectif. Il peut comprendre sans peine que si l'excellence de son paysage servira les figures de Rubens, l'inverse sera vrai aussi, et qu'il aura tout à gagner à ouvrir son territoire pictural : si le tableau y gagne, son signataire en sort grandi. *Car la gloire d'un Peintre ne consiste pas tant à entreprendre de grandes choses qu'à bien sortir de celles qu'il aura entreprises.*⁹⁶

Le principe de complémentarité à l'œuvre dans la collaboration horizontale ne va cependant pas sans quelques luttes territoriales. L'exposition du Mauritshuis a ainsi permis de décoder dans le *Retour de la guerre : Mars désarmé par Vénus* conservé au Getty Museum, un rapport de forces jouant en faveur du cadet des peintres. Intervenant après Brueghel,

94 Dans l'*Adam et Ève au Paradis* du Mauritshuis, la couleur grise visible sur le dos d'Adam et sur le flanc d'Ève est ainsi la couleur de l'enduit du panneau.

95 Je remercie Emmanuelle Delapierre, conservatrice du musée des beaux-arts de Valenciennes, de m'avoir mis sur la piste de cette conception de l'homogénéité picturale.

96 Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, 1708, Paris : Gallimard 1989, p. 41.



Peter Paul Rubens
Philopæmenes reconnu par ses hôtes à Mégare
huile sur bois
50,5 cm x 66,5 cm
vers 1609-10
Paris, musée du Louvre



Peter Paul Rubens et Frans Snyders
Philopæmenes reconnu par ses hôtes à Mégare
huile sur toile
201 cm x 311 cm
vers 1609-1610
Madrid, Museo del Prado

Rubens s'y est permis de doubler la taille dont Brueghel avait décidé pour les personnages, la modification de ce rapport d'échelle influant bien sûr fortement sur la hiérarchie que le spectateur peut deviner entre les deux co-réalisateurs de l'œuvre. Au moment où Rubens est revenu d'Italie, Jan Brueghel était le peintre le plus estimé d'Anvers, et c'est cette place que briguaient le nouveau venu.

2.3.2. Rubens et Snyders

La longue et fructueuse collaboration entre Rubens et Frans Snyders (1579-1657) est elle aussi exemplaire des méthodes anversoises de collaboration, et des luttes de pouvoir dont elles sont le théâtre.

Frans Snyders est un peintre déjà reconnu, spécialisé dans les natures mortes et les scènes de marchés issues de la tradition initiée par Pieter Aertsen et Joachim Beuckelaer, quand Rubens fait pour la première fois appel à lui, en 1609. Le prétexte du tableau est le thème de *Philopœmenes reconnu par ses hôtes à Mégare*. L'histoire met en évidence la vertu du retour à la terre, la sagesse consistant en l'adoption d'une vie simple, ne visant qu'à subvenir à ses besoins par son propre travail. Selon Virgile, Philopœmenes, général des Achéens, célèbre autant pour son opposition à Philippe V de Macédoine que pour son refus de l'apparat, se rend à une invitation donnée par de riches patriciens, vêtu d'un simple manteau de soldat. Arrivé en avance, il est confondu par les domestiques avec un aide supplémentaire engagé à l'occasion de la réception, et affecté à la coupe du bois dans une remise. C'est ainsi que ses hôtes le reconnaissent, une hache à la main, tout absorbé par son labeur. Philopœmenes rit du quiproquo, dont la responsabilité incombe, selon lui, à son mépris des apparences.

Le *bozzetto*, de la main de Rubens, est conservé au Louvre. Les trois figures – le général et le couple de patriciens – occupent un quart de la surface, dans l'angle supérieur gauche. Le reste de la composition consiste en une imposante nature morte, articulée autour d'un grand cygne mort. C'est cette nature morte, secondaire dans l'économie narrative, que Rubens confie à Snyders. Un tel contrat est étonnant : tout en assumant la paternité du tableau, Rubens en confie les trois quarts, et qui plus est la partie la plus nouvelle et la plus capable d'attirer l'œil, à un exécutant. Snyders relève d'ailleurs le défi avec brio, et choisit d'assombrir le fond du tableau ; le contraste qu'il obtient ainsi contribue à marginaliser les personnages, en recentrant l'attention sur une opposition maximale entre la blancheur du

cygne et un puissant détournage noir. L'impact de cette nature morte, d'une échelle jamais vue jusqu'alors, constitue le véritable événement du tableau ; et l'articulation des éléments d'un buffet autour de la tache blanche du cygne deviendra bien vite une des signatures visuelles de Snyders, quand bien même l'idée en aurait été de Rubens.

Comment expliquer que Rubens, dont les historiens s'accordent à reconnaître le manque d'humilité et de générosité, fasse cadeau d'un tel morceau de peinture à son concurrent le plus direct ?⁹⁷ Peut-être peut-on répondre à cette interrogation en replaçant le *Philopæmenes* dans la carrière de Snyders.

Avant 1609, Snyders est rompu à la composition de scènes de cuisine, sur un mode plutôt agrégatif : la *Cuisine* de Varsovie⁹⁸, que l'on considère avoir été peinte vers 1605, montre encore une certaine hésitation dans la géométrie générale, une propension que l'on qualifiera de facile à unifier l'agencement des animaux morts par le recours à un fond noir plutôt que par la conception cohérente d'un véritable espace représenté. On ne peut nier que l'efficacité presque dramaturgique de la nature morte du *Philopæmenes* constitue, dans la carrière de Snyders, un véritable saut qualitatif. D'emblée, Snyders sera redevable vis-à-vis de Rubens du principe d'unité dynamique dans l'organisation des masses qui constituera sa marque de fabrique pour le reste de sa carrière. Rubens aurait donc sacrifié sa prééminence sur le tableau au profit d'un ascendant au regard de l'Histoire sur son confrère : il restera celui qui lui a donné sa leçon. Celui, en particulier, qui a su choisir un thème signifiant : comme *Philopæmenes*, la nature morte, victime de ses atours rustres, est méprisée par qui ne sait pas voir au-delà des apparences⁹⁹.

Un autre exemple peut servir à illustrer la domination de Rubens sur Snyders : celui du célèbre *Prométhée* de Philadelphie (1610-1611)¹⁰⁰. Au départ, l'idée du tableau est strictement égalitaire : chaque peintre s'attribue une moitié de la surface, selon une diagonale rigoureuse,

97 Pour cette raison précise, plus psychologique que picturale, le controversé Bordley nie l'implication de Rubens dans ce tableau. Charles Rogers Bordley, *Rubens ou Snyders?*, Paris : éd. La nef de Paris, non daté (1946?), p. 101.

98 Susan Koslow, *Snyders*, Anvers : Fonds Mercator, 1995, p. 96.

99 Cette interprétation réflexive est de Susan Koslow : *Le tableau démontrerait qu'un client éclairé reconnaît l'importance de la nature morte, tandis que l'homme de peu d'instruction n'en décèle pas la valeur. Ibidem*, p. 77.

100 C'est le tableau qui nous avait tant impressionnés, Éric Monbel et moi-même, lors de la rétrospective lilloise en 2004.



Frans Snyders
Cuisine
huile sur toile
157 cm x 256,8 cm
vers 1605-1610
Varsovie. Muzeum Nadorowe w Warszawie



Peter Paul Rubens et Frans Snyders
Prométhée enchaîné
huile sur toile
243 cm x 210 cm
vers 1610-11
Philadelphie. Philadelphia Museum of Art
page 59

et chacun produit son dessin, destiné à remplir cette surface. À Rubens échoit le Prométhée ; Snyders se réserve l'aigle. On peut saluer la prouesse des peintres, réussissant tous les deux à inscrire leur figure dans la stricte géométrie du projet, ce qui nous pousse à affirmer que ce qui peut s'appeler « projet » dans ce tableau, est une simple diagonale. L'aspect arbitraire de la composition sert à merveille la représentation de la confrontation violente du Géant et du rapace, ainsi que son aspect inévitable, dans une surface occupée toute entière.

Or ce tableau subira une transformation : dix ans plus tard, ayant toujours ce tableau en sa possession et soucieux de le faire correspondre à sa nouvelle manière, moins âpre, Rubens ajoute une large bande de toile à gauche, sur laquelle il peint un paysage. S'il n'a pas, à strictement parler, dénaturé l'intervention de Snyders, il a par contre volontairement rompu l'équilibre de leur collaboration. Cela ne suffit pas à la réduire à une relation verticale entre maître et subordonné, mais l'illusion d'une égalité entre les deux hommes s'en retrouve dissipée. Cette constatation ne se base pas sur une mesure par centimètres carrés, mais sur le fait qu'un des deux peintres ose prendre seul une décision concernant l'aspect d'un tableau commun.

Il en résulte qu'une collaboration horizontale, dont il a été dit qu'elle tire parti de l'égalité des protagonistes, peut devenir le lieu d'une lutte hiérarchique sur deux fronts :

- Picturalement, il y est question d'occupation des espaces, et la géométrie qui divise la surface du support en zones de travail est souvent d'une extrême simplicité (la diagonale parfaite du *Prométhée*, une oblique rigoureuse pour le *Philopæmenes*, une simple droite verticale dans un des exemples du *Christ chez Marthe et Marie* qui va suivre).

- Historiquement, la prééminence va à l'inventeur du motif. L'idée du tableau de collaboration ne germe pas dans deux têtes en même temps, et il semble que l'initiateur prenne un certain ascendant sur son collègue. Jusqu'aux cas limites où Rubens devient l'inventeur de l'œuvre de maturité de Snyders (*Philopæmenes*), ou alors se décide, a posteriori, à affirmer son ascendant en altérant l'œuvre par décision unilatérale (*Prométhée*).

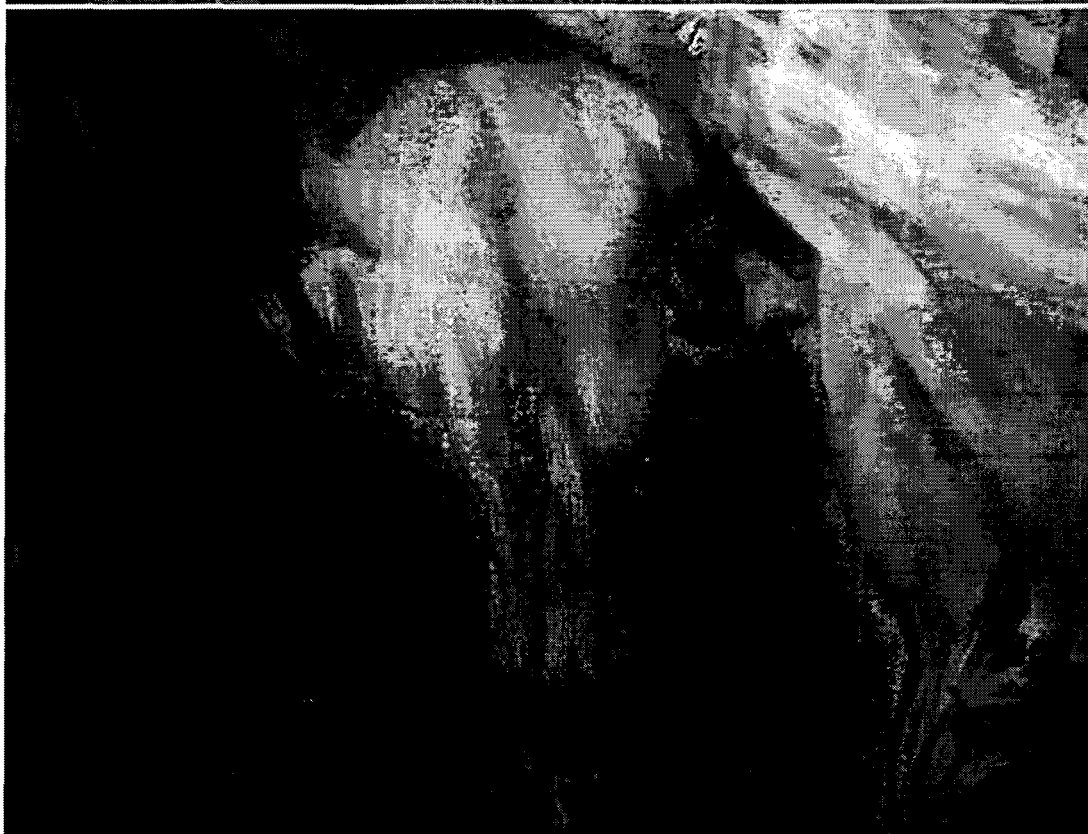
2.3.3. Érasme Quellin et collaborateurs

Mis à part ce débordement égotique, les œuvres dont il a été question ci-dessus semblent très raisonnées : le contrat de collaboration est clair, les zones géométriquement délimitées. Il existe d'autres cas où la disparité de mains semble plus apparente, ce qui génère

une impression plus chaotique¹⁰¹ ; on pourrait arguer qu'il s'agit là de tableaux de moindre qualité, s'il ne se dégageait de ce second corpus l'impression troublante que du chaos se dégage une signification qui entre en adéquation avec le thème de l'œuvre. Les musées du Nord de la France conservent deux *Christ chez Marthe et Marie* signés d'Erasmus II Quellinus (1607-1678). Celui du Palais des Beaux-Arts de Lille voit sa nature morte attribuée à Jan Fyt (1611-1661), élève de Frans Snyders. D'emblée, dans ce tableau, une rupture d'échelle frappe l'œil : la tête du lièvre est aussi grosse que celle de Marie ; et si l'on rapporte la taille de la perdrix grise à celle des personnages, il faudrait l'imaginer de 60 centimètres de long. On ne peut empêcher personne de voir là une maladresse de dessin. Mais cette disproportion peut aussi être lue comme signifiante au regard de l'anecdote représentée : le fait que la nature morte prenne autant d'importance que les personnages trouve un écho dans la mise en balance, dans l'histoire biblique, du monde matériel et du monde spirituel. L'opposition entre ces deux domaines est renforcée par la différence de traitement pictural entre les deux parties du tableau : pâteuse et sensuelle pour décrire le monde matériel, la peinture se fait lisse et économe de gestes dans la dépeinture d'un entretien religieux. On aurait peine à imputer le rapport d'échelle inhabituel et les différences de pâtes à une maladresse des peintres. C'est positivement, en interrogeant des questions de sens, et non négativement, en s'arrêtant sur un manquement aux conventions visuelles, que doivent se lire les signes plastiques de cette collaboration.

Le second *Christ chez Marthe et Marie* est conservé au musée des Beaux-Arts de Valenciennes. La tradition attribue les figures à Erasmus Quellinus, et la nature morte à Adriaen van Utrecht (1599-1653). À l'œil nu, on peut considérer que la toile a été partagée en deux parties par une stricte verticale, correspondant au montant intérieur gauche de la porte. La droite verticale est d'ailleurs prolongée par le contour de la manche, curieusement rectiligne, de Marie. La broche que tient Marthe sous son bras droit sert à redoubler visuellement cette coupure, aussi bien plastique que symbolique, entre le monde matériel et le monde spirituel.

101 L'hétérogénéité de ces œuvres renverra, bien sûr, à l'incontestable disparité qui fonde l'économie de mes tableaux avec Gaspard.



Erasmus Quellinus et Adriaen van Utrecht
Le Christ chez Marthe et Marie
détails
huile sur toile
Valenciennes, musée des Beaux-Arts



Erasmus Quellinus et Jan Fyt
Jésus chez Marthe et Marie
huile sur toile
113,5 cm x 163,5 cm
Lille, Palais des Beaux-Arts



Erasmus Quellinus et Adriaen van Utrecht
Le Christ chez Marthe et Marie
huile sur toile
172 cm x 243 cm
Valenciennes, musée des Beaux-Arts

Mais un examen attentif de la surface révèle d'autres registres d'hétérogénéité. L'œuvre frappe par son aspect inachevé. Incontestablement, les figures de Marthe et du Christ semblent abouties. Elles sont dépeintes avec le recours aux mêmes poncifs expressifs que ceux employés dans la version de Lille. Le fond, brossé à grands traits sans relief ni contrastes sur une seule couche, ne semble pas fini ; mais ce n'est pas le seul élément montrant un certain inachèvement. Le drapé jaune qui ceint Marie se résume à un badigeon grossier. La carcasse de mouton que doit empoigner fermement Marthe, et qui, en fait, flotte en l'air sans effort apparent, est loin de présenter le niveau d'achèvement du registre supérieur de la nature morte : un paon, deux pigeons, un renard, peints en hautes pâtes à filaments blancs, à la manière de Jan Fyt. La figure de Marthe, très achevée aussi est une splendeur : enlevée de dos, le corps formant une vrille qui l'écartèle entre les préparatifs d'un repas, à gauche, et le Christ qui l'apostrophe à droite, elle se compare au meilleur Tintoret. La disparité de manières qui s'observe dans ce tableau n'est pas de la même nature que celle qui permettait, dans la version de Lille ou dans *l'Adam et Ève* de La Haye, de distinguer deux individus ; ici, Quellin et van Utrecht se montrent capables de brillants morceaux comme de ce qu'au vu de la qualité moyenne de la peinture anversoise, il faut bien appeler des faiblesses. Il en va ainsi du fond, déjà décrit, dans la partie Quellinus, et pour van Utrecht de la carcasse d'agneau et de la volaille plumée (d'ailleurs difficilement reconnaissable). Faut-il, à l'instar des attributeurs flamands, imputer cette disparité à l'intervention d'assistants moins qualifiés ? Peut-on considérer ce tableau comme inachevé, alors qu'il aurait été livré à l'abbaye Saint Michel d'Anvers ? Une troisième interprétation semble pour l'instant tout aussi improbable : l'aspect chaotique de l'œuvre serait délibéré, et témoignerait d'un véritable parti-pris, les artistes tirant parti des écarts inévitables dans une collaboration horizontale pour exprimer une esthétique minoritaire et marginale.

2.4. Chaos et collaboration

Précisons que ce n'est pas l'aspect fragmentaire d'une telle œuvre qui étonne. La peinture flamande du XVII^e siècle est, par nature, fragmentaire. Il faut ici trancher et donner finalement tort à Leo van Puyvelde et à sa conception unitaire et héroïque de l'acte artistique. Le grand collectionneur R.A. D'Hulst livre du fonctionnement de la Rubenshuis une hypothèse inverse, qui a le mérite d'être étayée par la nature des dessins et ébauches à l'huile qui sont parvenus jusqu'à nous : études préparatoires démontrant que la surface du tableau

était travaillée partie par partie¹⁰²:

*Rubens reporte à la craie, sur le panneau ou sur la toile, les grands traits de la composition ; en appliquant de-ci de-là quelques touches, il indique l'échelle des couleurs. Ensuite, l'œuvre est peinte à l'huile, soit par lui-même, soit par ses collaborateurs*¹⁰³.

Il ajoute une remarque que nous devons tempérer par la suite :

*Tout ceci prouve à suffisance combien l'improvisation est absente de la manière de travailler de l'artiste*¹⁰⁴. Un tableau flamand, au XVII^e siècle, est rarement conçu en tant qu'image unique (c'est le cas, parfois, d'un portrait), mais bien plus comme une superposition de fragments, un montage artificiel de morceaux de nature, documentés, eux, par des esquisses.

Dans ce cas d'auteurs multiples, on peut considérer que les enjeux de la collaboration se règlent dans la part performative de l'activité des peintres : le montage en direct, sur le support définitif, des fragments de sens de chacun. Autant dire une conversation, avec la part d'improvisation que ce terme suppose. Cela expliquerait l'aspect surprenant du *Christ chez Marthe et Marie* de Valenciennes.

2.4.1. Jordaens et Snyders

Si une théorie esthétique doit se confirmer par un chef d'œuvre, il faut, pour tenter de démontrer l'existence d'une esthétique du chaos en Flandres au XVII^e siècle, aller voir l'*Allégorie de la fécondité* de Jordaens et Snyders au Palais royal des Beaux-Arts, Bruxelles. Un dessin préparatoire, par Jacob Jordaens, conservé lui aussi au musée de Bruxelles, en montre l'idée première, qui sera profondément modifiée lors du passage à l'acte : la volonté d'un parallélisme subtil s'y fait déjà sentir, mais Jordaens supprimera les vides et les respirations, fera disparaître des personnages (un bouc, notamment, et d'autres, trop elliptiques sur le dessin pour qu'on puisse les nommer). Sur le tableau, les groupes, plus resserrés, semblent mieux communiquer entre eux, par le geste ou le regard. Le nu affalé au

102 Ce que confirment les études publiées par Hans Vlieghe, Arnout Balis et Carl Van de Velde dans *Concept, Design & Execution in Flemish painting (1550-1700)* Turnhout : Brepols 2000.

103 D'après des dessins de détails, de la main du maître. R.-A. D'Hulst, *Dessins flamands du dix-septième siècle*, collection *Frits Lugt*, Paris : Institut néerlandais, 1972, p. XXII.

104 *Ibidem*.



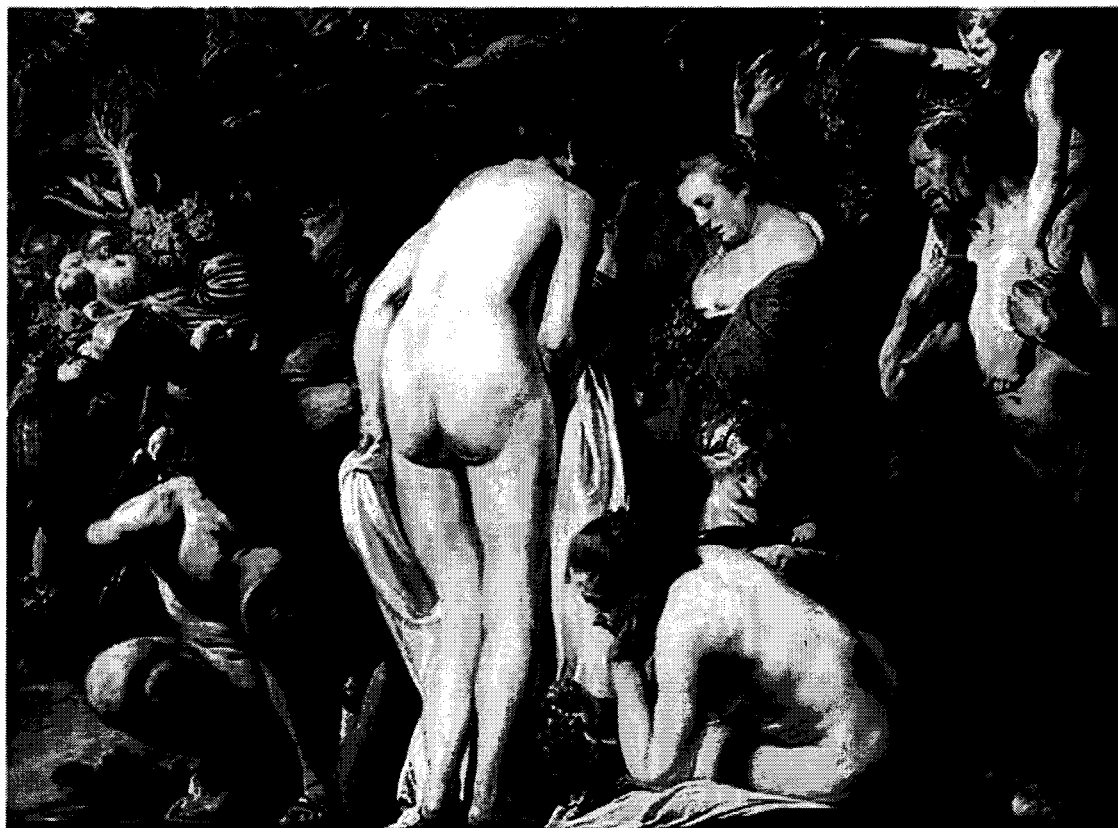
Jacob Jordaens

Allégorie de la fécondité

crayon et encre sur papier

19.1 cm x 22.6 cm

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique



Jacob Jordaens

Allégorie de la fécondité

huile sur toile

180 cm x 241 cm

vers 1621

Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

sol a été entièrement repensé d'après une pose d'atelier. Plus naturel, il ressemble plus à un modèle au repos qu'à une figure allégorique. Le changement le plus notable ne concerne pas la composition ou l'iconographie, mais le passage du graphique au pictural : l'adoption d'un contraste de valeurs très marqué entre les plans (et non, comme sur le dessin, entre les groupes de personnages), a pour effet de littéralement projeter le nu de dos dans l'espace du spectateur. On mesure encore aujourd'hui ce qu'a de frappant le parti-pris de faire d'une paire de fesses le motif central, tant dans l'économie de la composition que dans sa signification, d'un tableau de grandes dimensions. À la périphérie de l'image règnent deux vastes zones de désordre aux mouvements opposés : un mouvement horizontal vers le centre suggéré à droite, un mouvement vertical à gauche, écrasé par une énorme corbeille de fruits. Cette corbeille, conçue comme un spectacle, est traditionnellement attribuée à Frans Snyders. Sa manière très détaillée, sensible aux effets de texture et de transparence, s'oppose en effet à celle de Jordaens, plus synthétique et opaque (voire bouchée, dans le coin inférieur droit par exemple). Véritable démonstration technique, la corbeille de Snyders est située à hauteur d'œil. Pour éviter qu'elle pervertisse la perception de l'espace, Jordaens a surbaissé son horizon, qui se trouve ainsi repoussé à la limite inférieure de la toile. L'entassement des personnages et des motifs ne peut être que volontaire : ce qui intéresse Jordaens, ce n'est pas la profondeur, c'est un espace resserré mettant en évidence, dans une composition agrégative, le thème de l'abondance. Trop de figures, trop de fruits, trop de peintres pour un seul tableau. Plutôt que l'unité, du coup, s'imposent comme des choix plastiques pertinents l'incohérence, l'hétérogénéité, la bousculade. Jordaens ne croit pas en l'espace unifié de l'image peinte. Il préfère révéler que le tableau est un amalgame, que le montage est l'essence de la composition picturale au XVII^e siècle¹⁰⁵.

C'est ainsi qu'il aborde l'*Allégorie de la fécondité* : aux personnages et éléments suffisants pour énoncer son projet, il ajoute des figurants inutiles au sens, mais révélateurs quant à la volonté du peintre d'incarner, et pas seulement d'énoncer, l'abondance. Maître d'œuvre de cet amalgame, il connaît le talent de Snyders à travailler en sens exactement inverse : Snyders excelle à unifier, par de grandes lignes de force, des profusions de comestibles apparemment disparates. Snyders donne cohérence au chaos, en traitant sa nature morte comme un paysage, et Jordaens intègre cette leçon d'ordre dans son chaos plus vaste. L'écart entre l'esquisse dessinée et le tableau nous l'indique : ces deux peintres se parlent, s'écoutent, se répondent, se servent l'un de l'autre dans l'accomplissement d'un tableau qui

105 Plusieurs ébauches de composition de sa main se présentent d'ailleurs comme des collages, comme l'*Allégorie de la fécondité avec Achélous en taureau* du musée de Rennes.

dépassera leurs capacités individuelles. Bien plus que dans une prétendue complémentarité, c'est dans ce dépassement que se trouve le véritable enjeu d'une pratique collaborative.

La spécialiste danoise Minna Heimbürger estime, quant à elle, que les différences déterminantes que l'on observe entre le dessin préparatoire et le tableau achevé indique bien que le parti-pris a basculé à partir du moment où un spécialiste des natures mortes y a été impliqué¹⁰⁶. J'ajoute que Jordaens a anticipé le fait qu'il se ferait déborder par Snyders, et l'a sollicité précisément dans ce but.

Il est à présent possible d'avancer l'hypothèse que les collaborations horizontales à Anvers au XVII^e siècle font l'objet d'une réflexion sur les possibilités dialectiques du sujet à peindre. Un antagonisme (comme entre l'aigle et Prométhée, entre Marthe et Marie), la recherche d'un effet chaotique (pour montrer l'abondance, au paradis terrestre ou dans une allégorie), peuvent inciter les peintres à chercher une illustration plastique du thème à travers l'exercice pictural de l'altérité.

J'appelle ce phénomène : **la dialectique du sujet**. Le principe pictural redouble le thème dépeint ; le principe du duo illustre et incarne l'antagonisme du sujet ; les deux peintres entretiennent une conversation à propos du sujet, en se débrouillant pour que cette dualité reste lisible, hétérogène, et fasse sens.

2.4.2. Monsù Desiderio

Le cas de l'atelier Napolitain auquel le nom propre singulier de Monsù Desiderio a été accolé jusqu'au milieu du XIX^e siècle mérite à présent de retenir toute notre attention : on y retrouvera à l'œuvre une pratique collaborative chaotique, basée sur des sujets aux possibilités dialectiques. Le thème de l'enfance apparaît également de façon frappante dans les fragments biographiques qui suivent.

En 1961, quand le docteur Félix Sluys fait paraître la toute première monographie de Monsù Desiderio, le peintre napolitain ne figure, selon l'auteur, que dans de rares inventaires¹⁰⁷. Cependant un corpus se constitue, de vues architecturales irréelles et

106 Minna Heimbürger, *About an unsolved Jacob Jordaens problem*, Konsthistorik tidskrift, 64, häfte 4, 1995, page 225.

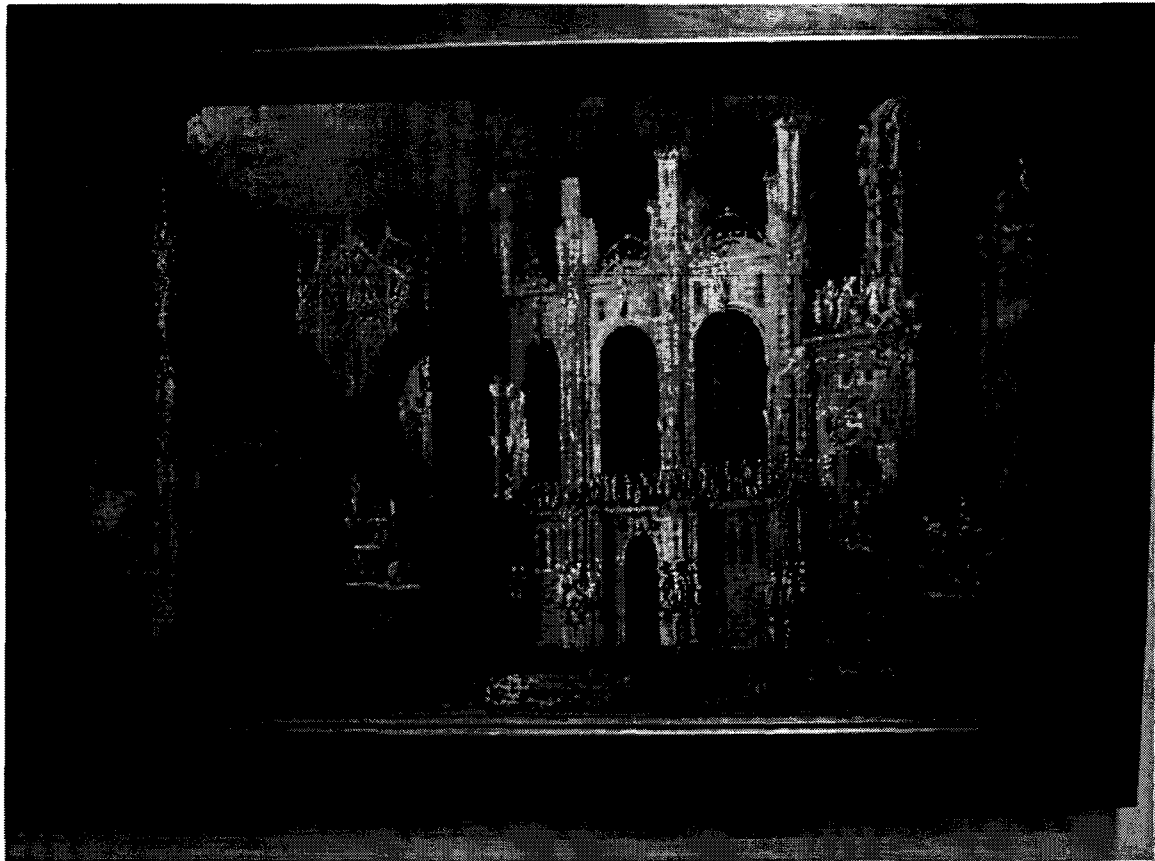
107 Le catalogue manuscrit de la collection du comte Aloys Thomas Raimund von Harrach, vice-roi de Naples de 1728 à 1733, mentionne *cinq tableaux de Monsù Desiderio, actif en 1640 à Naples*. Félix Sluys, *Monsù Desiderio*, Paris : éditions du Minotaure, 1961, p. 10.

surchargées, de martyres sanglants, d'images de destruction et de désolation lunaire, à la technique inhabituelle : les couches superposées en filaments donnent à la surface de peinture l'aspect du cuir, et des figures et détails sont grattés dans la couche superficielle. En 1935, l'historien de l'art Louis Réau constitue un tout esthétiquement défendable d'une dizaine d'œuvres. Dès lors, des toiles à la recherche d'attribution surgissent des collections privées italiennes, des expositions se montent, des théories s'échafaudent. S'appuyant sur ses contacts avec des conservateurs napolitains ayant examiné les tableaux de très près, et sur ses convictions de médecin, Félix Sluys propose d'identifier Monsù Desiderio à deux peintres messins, et de faire de la schizophrénie, dont les manifestations artistiques présentent *un mélange intolérable de préciosité et d'horreur*¹⁰⁸, le moteur principal de l'œuvre.

Une inscription déchiffrée au revers d'une *Vue panoramique de Naples*, attribuée à Monsù Desiderio, mentionne un certain Desiderius Barra, que Sluys n'est pas long à identifier à Didier Barra, né vers 1589 à Metz, installé à Naples en 1608. Barra est connu pour ses vues topographiques qu'un usage consommé de la perspective rend rigoureusement exactes. Cela ne cadre pas avec l'aspect irréel, heurté, obsessionnel, qui se dégage des œuvres du dénommé Monsù Desiderio. Une autre inscription, opportunément et difficilement déchiffrée sur un autre tableau, fait apparaître le nom de *Francisco di Nome* ; le rapport est établi avec un acte de mariage, celui de la fille du peintre de bannières Loyse Croys, Isabelle, avec un Lorrain de Metz appelé François de Nome, ou de Nomé, le 13 mai 1613. Le seul document qu'ait laissé de Nome à Naples est sa déclaration sous serment faite, à l'occasion de son mariage, auprès des autorités napolitaines désireuses de mieux le connaître. Après s'y être présenté comme peintre âgé d'environ vingt ans, il y déclare :

Il y a environ onze ans que j'ai quitté la maison paternelle : je me suis rendu à Rome avec quelques personnes ; j'y suis resté huit ans. C'est là que j'ai appris le noble métier de peintre chez le maître Baldassare dont le nom de famille m'échappe, qui habitait rue Imperione qui se termine au pont Saintange, et voilà trois ans que j'habite Naples où je suis

108 Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Gallimard, Paris, 1974, réédition de 2005, p. 163.



Monsù Desiderio
La Fuite en Égypte
huile sur toile
46,5 cm x 70 cm
Paris, Musée des Arts Décoratifs

*domicilié, et je n'ai plus de père qui s'appelait Simon Nome, et depuis que je suis parti de chez moi je n'ai plus de nouvelles d'Antoinette Cofiré, ma mère, ne sachant pas si elle est encore vivante ou morte ; quand je la quittai elle était vivante et je n'ai jamais pris femme ni fait de promesse de mariage à aucune femme, ni fait vœu de chasteté, ni ne suis entré en religion et à présent, je veux créer un foyer avec Sabelle (sic) Croys, et ceci est la vérité*¹⁰⁹.

Sluys en déduit que François aurait fugué à l'âge de neuf ans, dans l'idée de devenir peintre ; attiré par l'Italie, il aurait fréquenté la colonie française de Rome, peut-être Claude Gellée, et broyé des couleurs chez ce Baldassare qui serait Balthazar Lauwers, peintre obscur dont on ne connaît qu'un dessin signé, mais élève du grand Paul Bril.

On mesure aisément, dans l'écriture de cette vie, la proportion du vérifiable et celle de l'invention. Attaché à la définition d'un domaine qu'il nomme *art fantastique*¹¹⁰, Félix Sluys dispose dans l'œuvre de Monsù Desiderio de tout l'espace nécessaire à l'élaboration d'une théorie artistico-médicale. Il décèle en effet dans les œuvres de François de Nomé les signes d'une schizophrénie avancée. Comparés à des productions d'aliénés, les tableaux présentent les mêmes caractéristiques¹¹¹ : le bourrage (tout l'espace disponible est couvert), la répétition (tous les tableaux ont un air de parenté), l'itération (un même thème est répété dans un seul tableau), le principe de la vue en transparence (« comme aux rayons X »). De plus, deux symptômes de la schizophrénie s'incarnent littéralement dans ces images : la perte de contact avec la réalité, illustrée par le caractère imaginaire des vues, et par l'absence de communication entre les personnages et leur environnement ; et la dislocation de la personnalité, visible dans la juxtaposition de styles architecturaux disparates et dans la fragmentation de l'espace. S'appuyant sur ce diagnostic, le docteur Sluys entreprend une chronologie basée sur une évolution de la maladie : les tableaux témoignant d'une relative maîtrise de la perspective dateraient des débuts de l'affection, alors que ceux sans personnages témoigneraient d'un enfermement terminal dans la maladie.

Dans son ouvrage *Monsù Desiderio ou le théâtre de la fin du monde*¹¹², dont l'ambition semble plus littéraire qu'historique, Pierre Seghers tente de montrer l'influence du

109 Félix Sluys, *Monsù Desiderio*, éditions du Minotaure, Paris, 1961, p. 19.

110 Son livre paraît aux Éditions du Minotaure dans la collection *Le Cabinet Fantastique*. Félix Sluys est par ailleurs l'auteur d'une monographie de Giuseppe Arcimboldo.

111 *Ibidem*, p. 47.

112 Pierre Seghers, *Monsù Desiderio ou le théâtre de la fin du monde*, Paris : Robert Laffont, 1981.

milieu Napolitain sur cette peinture violente : il évoque les processions religieuses à Naples, où l'on se fouette jusqu'au sang ; une éruption du Vésuve en 1631, provoquant 4000 morts ; le fait, aussi, qu'à l'époque de Monsù Desiderio, les scientifiques combattant l'obscurantisme sont traités de sorciers, torturés, emprisonnés : le philosophe Campanella, Giordano Bruno, Galilée. Il avance l'hypothèse d'un troisième artiste associé à Barra et de Nomé, chargé de la peinture de personnages : Jacob van Swanenburgh, contre qui fut intenté un procès pour sorcellerie, au vu de ses tableaux sulfureux. Les motivations psychologiques que Seghers déduit des tableaux prolongent les hypothèses de Sluys : il y voit une hantise de la dévastation, une obsession de la justice se cristallisant dans le châtement divin.

Considérant le cas de François de Nomé comme beaucoup plus porteur que celui de Didier Barra, Sluys ne s'étend pas sur le principe de leur supposée collaboration. Un tableau, *La Tour de Babel*, lui semble être *incontestablement*¹¹³ une œuvre à quatre mains. Barra aurait peint la tour, et de Nomé les personnages, dont le double autoportrait, au premier plan, des architectes offrant leurs plans au souverain. Pour le reste, Sluys se contente d'avancer que les tableaux de l'un et de l'autre ont été vendus pêle-mêle à la liquidation de l'atelier après leur mort, sans approfondir la communauté de travail qu'une telle hypothèse suppose.

Le récit est bien ficelé : la dissociation des tâches, au sein de l'atelier, entre un schizophrène et un topographe, redouble le motif de la dislocation de la personnalité due à la schizophrénie ; la technique elle-même est paradoxale : rendre des explosions, des effondrements, par une technique lente, minutieuse, laborieuse. Il est tentant d'identifier ici un atelier du chaos, dont les moyens de créer le désordre pictural auraient été opportunément mis en place par la rencontre fortuite de deux messins loin de leurs foyers.

On mesure aisément tout ce que ces hypothèses revêtent de fictionnel. D'une manière intéressante, l'enfance du jeune François, ou Francesco, est reconstituée par ses « biographes ».

La pauvre mère de Francesco, Antoinette Cofiré, effrayée par les projets de l'enfant, aura fait des efforts pour le contrecarrer, précipitant peut-être ainsi la fuite. Puisque nous en sommes aux hypothèses, il se pourrait que sa fuite soit due à d'autres circonstances, une faute, un délit, un petit vol, dont l'importance aura été exagérée chez cet enfant exalté. Le complexe de culpabilité fut peut-être la cause du changement de son nom. (...) Le jeune François prit la route comme tant d'autres enfants complexés, rêvant d'aventures, s'évadant

113 Félix Sluys, *Monsù Desiderio*, éditions du Minotaure, Paris, 1961, p. 22.

vers les ports et que l'on retrouvait, mourant de faim, les yeux écarquillés devant les navires en partance.¹¹⁴

Pierre Seghers excelle également dans l'évocation de l'enfance du peintre :

*À l'âge des premiers dessins d'enfant et des jeux, celui qui n'est encore qu'un petit garçon quitte la Lorraine (...) Il ne reverra plus ni son pays ni les siens (...) A-t-il entendu raconter les horribles scènes des guerres de religion entre Metz et Nancy, les tortures et les pendaisons, hommes, femmes et enfants massacrés, la cruauté totale ? A-t-il vu de ses yeux des chaumières brûler, des villages incendiés et la guerre passer avec son cortège d'horreurs ? On pourra le supposer quand on entrera dans ses peintures.*¹¹⁵

Plus loin :

*François Nomé vit à Rome une adolescence de découvertes et aussi de sombres surprises. Il pénètre un jour dans les catacombes récemment découvertes. Desiderio n'oubliera jamais cette descente au domaine des morts, sa rencontre avec les dépouilles des martyrs qui lui apparaissent comme des revenants*¹¹⁶.

Pour astucieuse qu'elle soit, cette anecdote, expliquant l'apparence particulière des personnages des tableaux, *moitié statues moitié fantômes*, ne ressort pas moins d'une complète licence poétique. On retiendra l'intéressante substitution du thème de l'enfant-soldat à celui de l'enfant-peintre.

Les études plus récentes¹¹⁷ et plus orthodoxes tentent de revenir sur la chronologie, le milieu, l'organisation du travail de Monsù Desiderio. Des dates peuvent être établies en prenant en compte qu'aucun document d'archive mentionnant François de Nomé n'a été retrouvé après 1621, et que ses dernières signatures autographes sont de 1622 et 1623¹¹⁸. L'origine de la production des *vedute* fantastiques est à rechercher dans l'atelier de Loyse

114 *Ibidem*, p. 20.

115 Pierre Seghers, *Monsù Desiderio ou le théâtre de la fin du monde*, Paris : Robert Laffont, 1981, p. 37.

116 *Ibidem*, p. 44.

117 Maria Rosaria Nappi, « Fortune Critique », dans le catalogue de l'exposition *Monsù Desiderio, un fantastique architectural au XVII^e siècle*, Musées de la Cour d'Or, Metz : Éditions Serpenoise, 2004.

118 Félix Sluys avait déchiffré la date de 1647 sur un tableau ; après relecture, il s'agirait de 1617.

Croys, qui aurait chargé son gendre François de Nomé de développer le genre ; à la mort de ce dernier, en 1623 donc, Didier Barra aurait repris cette fonction dans l'atelier. Un succès certain, basé sur une iconographie ambiguë adaptée aux mœurs politiques tortueuses des Napolitains, aurait poussé des suiveurs à poursuivre la production, ce qui expliquerait les différences stylistiques observées entre les tableaux, ainsi que certaines disparités de qualité à l'intérieur d'une œuvre même, de façon plus convaincante que l'hypothèse d'une affection mentale. Quant à l'imagerie spectaculaire, elle ne serait pas issue de l'imagination morbide d'un cerveau malade, ou des suites de traumatismes infantiles, mais d'une tradition consistant à construire en bois des décors éphémères à l'occasion d'une fête populaire, puis d'y mettre le feu en guise d'apothéose ; spectacle que tout Napolitain aurait pu contempler au début du XVII^e siècle.

Dans la plus récente publication en date¹¹⁹, il est cependant frappant de voir encore utilisé le nom propre *Monsù Desiderio*, alors que la recherche actuelle tente de dévoiler les différentes personnalités cachées derrière le pseudonyme. La fiction d'une pratique collective, à Naples au XVII^e siècle, visant à assumer une hétérogénéité chaotique sous l'unité de façade d'un nom propre, semble durablement installée. Il est vrai aussi que les reconstitutions livresques de l'atelier Croys ne s'avèrent guère convaincantes. Pour justifier que de Nomé était l'inventeur des images, et non *Monsieur Didier Barra*, l'on est réduit à supposer que François de Nomé avait Didier pour second prénom. On suppose aussi que le principe de juxtaposition sauvage d'éléments architecturaux de l'antiquité et de l'époque gothique résulte d'un jeu d'enfant, et que des dessins du jeune François de Nomé, exécutés à partir de neuf ans, à son arrivée à Rome, pourraient être retrouvés¹²⁰. Les historiens, eux aussi, inventent leurs propres récits.

2.4.3. L'Enfer de Besançon

Restent des tableaux auxquels, manifestement, plusieurs mains ont œuvré, dans une ignorance volontairement entretenue des codes et des motivations de l'autre. On comprend que de telles images, quasi anticipations du principe du *cadavre exquis*, aient fasciné les surréalistes. Le terme de schizophrénie décrit finalement bien le processus de fabrication des

119 Nicole Dacos, « Entre l'Antiquité et le Gothique, les étranges perspectives de Monsù Desiderio », dans le catalogue de l'exposition *Monsù Desiderio, un fantastique architectural au XVII^e siècle*, Musées de la Cour d'Or, Metz : éditions Serpenoise, 2004.

120 *Ibidem*, p. 166.

peintures, quand bien même un tel diagnostic ne saurait être médicalement confirmé.

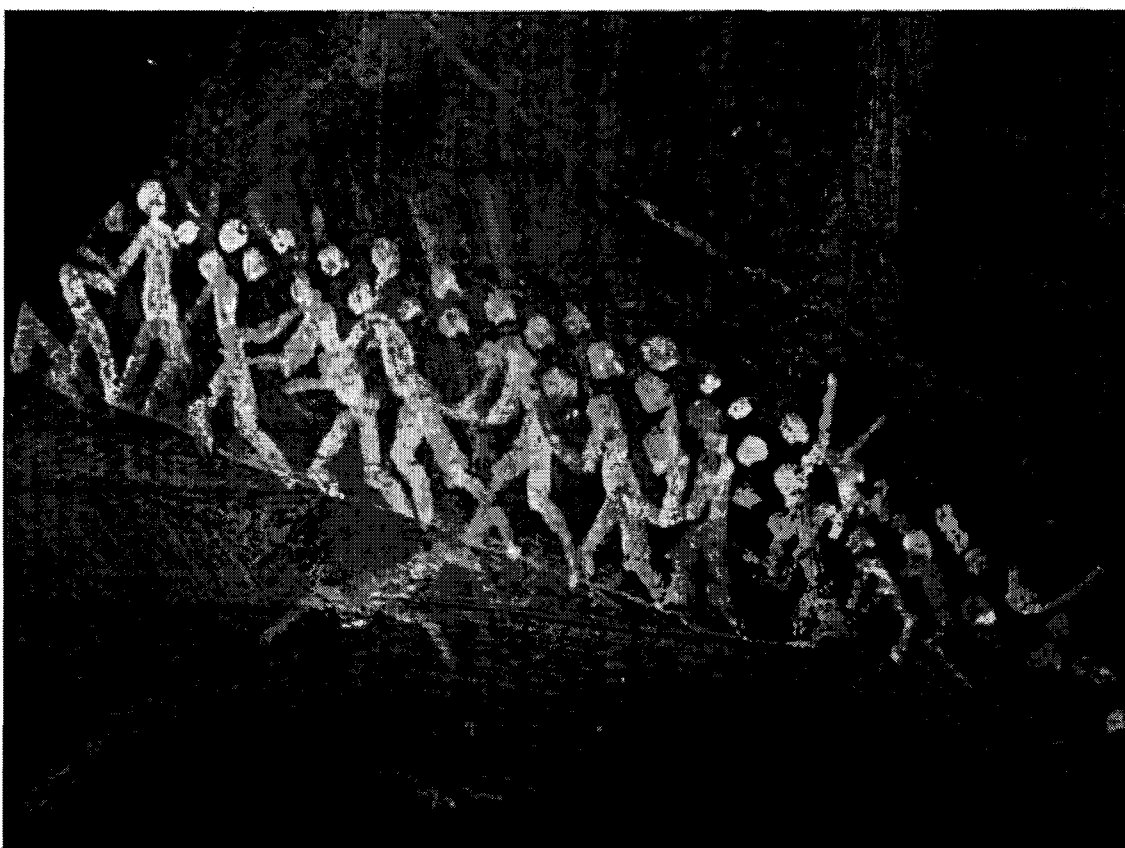
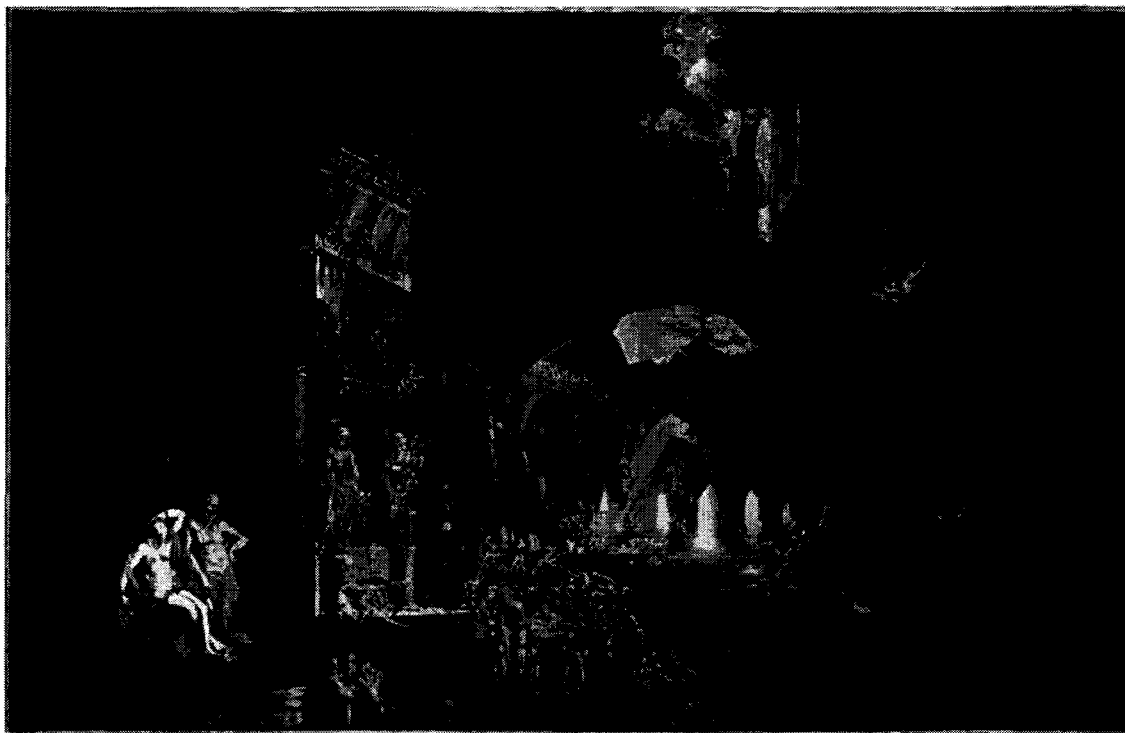
Il me fallait vérifier de visu l'implication de plusieurs mains dans la réalisation des tableaux issus de l'atelier Desiderio. Rendez-vous est pris pour le 31 décembre 2008 au musée des beaux-arts et d'archéologie de Besançon, qui conserve un grand tableau attribué à *NOME François de, dit « Monsù Desiderio », Metz, v. 1593 Naples, v. 1650*. L'œuvre est chez elle en Franche-Comté : le village de Nommay, près de Montbéliard, aurait pu voir naître la lignée du peintre. Selon le constat d'état, l'œuvre mesure 114 cm x 174 cm ; elle était incluse dans la donation de quinze tableaux que le Général François-Xavier Donzelot a faite à la ville en 1840, sous le titre *Pluton dans son palais*¹²¹. Les lecteurs d'Umberto Eco la connaissent : elle orne la couverture de l'édition française de *Apostille au Nom de la Rose*¹²². Mais on a aussi bien pu la voir sur une pochette de disque de Black Metal¹²³ qu'en couverture d'un ouvrage sur l'Holocauste.

L'image est violemment contrastée ; son chromatisme est resserré dans les gris sombres et les terres claires. D'incessants changements d'échelle, à la mode maniériste, rendent difficile l'accommodation. Le décor général est constitué d'un réseau de grottes et de galeries, articulées par des arches minérales irrégulières, vigoureusement brossé en noir et jaune de Naples. Des éléments d'architecture humaine sont insérés sans souplesse dans cette construction naturelle. Au fond, en haut, une nef squelettique est coiffée de nuages, alors que le reste de la scène nous donne l'impression d'être sous terre. Occupant le tiers gauche de la toile, sur toute sa hauteur, une église désaffectée se révèle peuplée de démons. Un serpent aux yeux de feu s'enroule autour d'une colonne ; un crâne de vache entouré de mouches est suspendu sous une arcade. Au premier plan, trois vieillards discutent. Ils donnent à la scène son échelle véritable, que viennent brouiller, surdimensionnés, un couple, identifié comme Pluton et Prosperine, ou parfois comme Neptune et Amphitrite, et deux sculptures colossales de squelettes sur la façade de l'église. Plus au centre, un homme assis à une table enregistre la troupe innombrable des damnés qui pénètrent aux Enfers. Ils sont partout : ils marchent sur

121 Délibération du conseil municipal de Besançon, séance du 13 août 1840.

122 Le Livre de Poche/biblio-essais, 1987.

123 Blut aus Nord, *Memoria Vetusta 1 : Fathers of the Icy Age*, Impure creation records, 1996.



Monsù Desiderio (François de Nome et Didier Barra?)
Les Enfers
huile sur toile
114 cm x 174 cm
1622
Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

des corniches, sont précipités dans le vide, dans des cuves, ils gisent au sol, ou encore se précipitent les uns vers les autres dans des gestes équivoques. Tous ces damnés sont peints de façon très simple, à la manière schématique dont Jérôme Mesnager brosera son *Corps blanc* ; c'est-à-dire, pour une peinture italienne du XVII^e siècle, avec très peu de technique.

En résumé, on distingue trois registres picturaux : un espace pictural en clair-obscur, très largement brossé (on pense à un Franz Kline d'avant 1955) ; deux édifices en perspective, obéissant à leurs propres lois, mais sans entrer en cohérence l'un avec l'autre ; des figures de grande taille, convenablement détaillées, leur sont associées ; enfin ce grouillement de surface, ces signes d'humains, parfois réduits à de simples points de couleur.

Du point de vue du sens, on remarque que l'Enfer est associé à la déshumanisation (absence de technique dévouée à la ressemblance) et à l'incohérence (complexité des espaces, simultanéité des actions). Lois Parkinson Zamora, professeur de littérature comparée à l'Université de Houston, note avec pertinence : *le quotient affectif de la peinture de Nomé n'est pas inhérent au drame religieux ou personnel, mais au drame spatial*¹²⁴.

D'un point de vue technique, la couche picturale est fine et sans empâtement, exécutée à l'aide d'une matière fluide. À part une retouche visible en lumière rasante sous Amphitrite (ou Prosperine), on ne distingue pas de repentir témoignant d'une improvisation ou d'un changement de conception en cours d'exécution.

À partir de ce double constat, il est tout à fait possible d'imaginer trois peintres intervenant à tour de rôle sur ce tableau, chacun acceptant les parti-pris du précédent, sans toutefois y adhérer. Un paysagiste inventerait le dédale des grottes, empruntant la méthode de la macula ; un peintre de figures se chargerait des personnages conventionnels et de leur contextualisation dans une architecture ; un troisième aurait pour mission de peupler cet espace pictural complexe de figures indifférenciées. On compterait sur les radicales disparités techniques de ces trois intervenants pour fabriquer le chaos nécessaire à l'illustration, l'incarnation, même, du thème. Pas de préméditation dans ce forfait pictural : il est issu d'une pure improvisation sur la toile, assortie d'une acceptation a priori des incohérences plastiques qui ne manquent pas d'en résulter.

124 Lois Parkinson Zamora, *The Inordinate eye- new world baroque and latin american fiction*, the University of Chicago Press, 2006, p. 138.

2.4.4. Dieter Roth et Richard Hamilton

Afin d'ancrer dans la contemporanéité cette découverte d'une esthétique du chaos, penchons-nous à présent sur la collaboration horizontale chaotique, très documentée, que l'Allemand Dieter Roth a menée à partir de 1968 avec l'artiste anglais Richard Hamilton. Nous y constaterons qu'une pratique collaborative fondée sur l'égalité de ses protagonistes peut être motivée par un esprit de compétition, voire d'agressivité et de domination ; mais que ces ressorts psychologiques restent souvent inavoués. Un des mérites de Roth et Hamilton aura été de les mettre au jour, avec une terrible franchise.

On découvrira, dans les lignes qui suivent, un Dieter Roth autoritaire et dépressif, mais que son exigence artistique, aussi bien que son constant souci d'être aimé, pousse à une extrême attention envers l'autre. Pensons dès à présent que ce personnage hors du commun a pour ainsi dire embrigadé ses enfants à partir de l'âge de douze ans ; cette part de son œuvre sera amplement commentée par la suite¹²⁵.

Richard Hamilton contacte Dieter Roth pour la première fois par courrier, le 10 janvier 1961, pour une question touchant à l'édition. Le fait que leurs personnalités soient totalement opposées contribue fortement à l'attraction qu'ils éprouvent – artistiquement – l'un pour l'autre. Les deux artistes baignent dans un milieu musical, plus ou moins autodidacte pour Roth, beaucoup plus professionnel pour Hamilton, puisqu'il sera l'auteur, en 1968, de la pochette du neuvième album des Beatles, dit *White Album*. La notion de travail de groupe atteint dans ce milieu musical sa pleine validité. Dieter Roth soutient que dans la musique pop, quatre musiciens improvisant ensemble sont plus intéressants qu'un musicien jouant tout seul.

La constatation que les deux artistes font de leur altérité, bientôt muée en complémentarité, donnera naissance à un ensemble de pratiques collaboratives aussi fusionnelles qu'agressives. En 1968, quand commence leur collaboration, Roth met sur place un processus similaire avec Arnulf Rainer, à la demande de ce dernier. *Arnulf Rainer m'a invité à travailler avec lui. Il pensait qu'il y avait dans mes travaux comme une force avec laquelle il avait envie de se battre. Comme un boxeur, il voulait un adversaire fort.*¹²⁶ D'un

125 Voir le paragraphe 3.3.1. **Björn Roth, l'enfant assistant**

126 Entretien entre Nigel Finch, Richard Hamilton et Dieter Roth, BBC, février 1977. Retranscrit dans *Dieter Roth Richard Hamilton, COLLABORATIONS Relations-Confrontations*, Porto : éd. Hansjörg Mayer et Fundação de Serralves, 2003.

naturel plus flegmatique, Hamilton subit plutôt, mais avec compréhension, les assauts de son comparse : *La collaboration est une compétition, on ne veut pas être englué dans la personnalité de l'autre. Dieter Roth met l'autre à son désavantage, et il faut revenir avec quelque chose d'aussi fort.*

Le travail sur la sérigraphie *People*, en 1968, constitue la première occasion où Dieter Roth retravaille une pièce de Richard Hamilton. L'œuvre est basée sur une carte postale de la station balnéaire de Whitley Bay. Agrandie par les soins de Richard Hamilton, l'image devient semi abstraite. L'artiste anglais retravaille une épreuve par superposition de peinture, et envoie une autre épreuve à Dieter Roth. L'Allemand la renvoie, modifiée d'une manière très proche de celle de Richard Hamilton : par rehauts de peinture noire et blanche. Ces deux épreuves retouchées constituent un diptyque nommé *People / Popel*¹²⁷.

En 1969, Hamilton présente à Roth plusieurs copies de la sérigraphie *Bathers*. Dieter Roth en transforme trois, dont une radicalement : l'image disparaît entièrement sous un monochrome de chocolat.

Une planche de Dieter Roth, *Seminar*, est ensuite envoyée à Hamilton pour modifications, renvoyée à Roth, et ainsi de suite jusqu'à présenter 9 superpositions. Il est évidemment très difficile de déterminer au final qui a fait quoi.

En 1972, Hamilton édite *Release* et *Swingeing London III*, d'après la fameuse image de Mick Jagger et Robert Fraser (galeriste de Richard Hamilton) menottés ensemble, prise lors de leur arrestation pour usage de drogues. Un certain nombre d'exemplaires des sérigraphies sont rejetés par Hamilton pour défauts mineurs. Dieter Roth se les fait confier et les retravaille avec d'épaisses couches (de 2 à 3 mm) de vernis : l'image, quoique profondément altérée, reste visible par transparence. Le nouveau titre, *Strong smell of incense*, cite un journaliste décrivant l'odeur destinée à camoufler celle du haschisch chez Keith Richards – odeur perceptible de l'extérieur du domicile de la star. Le vernis gris transporte le nuage d'encens jusque dans le tribunal.

En quatre collaborations, les deux artistes ont ainsi déjà expérimenté quatre stratégies : l'identité, la prédation, la surenchère, le recyclage. Des différences se font jour concernant leurs processus créatifs respectifs. L'une de méthode : Roth est très rapide, Hamilton est très

127 Gens / crotte de nez



Dieter Roth et Richard Hamilton

*Portrait of the artist by Fr. R. by R.H. on support by D.R.,
with Portrait of an unknown person*

crayon, acrylique et vernis sur phototypie

82 cm x 69 cm

Certificat : gravure, tirage unique, 41,5 cm x 29,5 cm

1976

Hambourg, Dieter Roth Foundation

lent. Il cherche à réintroduire de la lenteur dans les interventions de Roth. L'autre de qualité : alors qu'en toutes circonstances, Richard Hamilton « fait œuvre », Dieter Roth, de son côté, vit un échange et ne se préoccupe pas du tout des questions de fini. *J'ai l'idée que la qualité, dans le champ de la peinture, n'est pas nécessaire. Ça ne t'apporte rien, ne te prend rien, tu fais un mauvais tableau.*¹²⁸ Bon ou mauvais, l'important est de rester occupé.

En juillet 1976, Dieter Roth passe trois semaines de vacances dans la maison de Richard Hamilton à Cadaqués. Il résulte de ce séjour 74 travaux : peintures, dessins, de rares objets, immédiatement exposés à la Galeria Cadaqués (l'inauguration a lieu le 24 du même mois). Anticipant des problèmes de rythme (car ce rythme forcené est de l'initiative de Roth), Hamilton a préparé du travail à l'avance. Ce problème de tempo a son importance : si Dieter Roth prône des collaborations entre artistes à la manière des sessions de jazz, Hamilton lui fait remarquer que les musiciens de jazz reconnaissent la nécessité d'être synchrones à la microseconde.

Les deux artistes reprennent dans ce travail une idée de Marcel Broodthaers, consistant à imaginer une exposition à destination des chiens. Le thème de la saucisse s'impose rapidement, ainsi que l'idée d'accepter un troisième protagoniste dans l'association, un chien dont l'histoire n'a pas retenu le nom, mais qui paraphera le catalogue, paru en 1977, de l'empreinte de ses pattes, et fera entendre sa voix sur un disque enregistré par les deux compères.

Considérant la rapidité de l'évènement, mené tambour battant par Roth, le catalogue peut être considéré comme un rare moment de recul, dans lequel les artistes dévoilent a posteriori leurs intentions. Ils y écrivent, à quatre mains :

Le concept de Roth était de produire des images de façon si acharnée, et pourtant si hasardeuse, que leur absurdité exigerait les plus grands efforts de la part des collaborateurs et du public. Des horreurs ridicules, une affreuse douceur, une naïveté étudiée (...) Le résultat de ces interactions (les œuvres), déterminé par une ambition de les rendre aussi profondes qu'hilarantes, présentait un problème d'ambiguïté qualitative. La solution à ce problème de communication, proposée par Roth, fut de produire un « certificat », une version dessinée ou peinte de chaque image, séparée mais constitutive, qui reformule les qualités (négatives ou

128 Dieter Roth Richard Hamilton, *COLLABORATIONS Relations-Confrontations*, Porto : éd. Hansjörg Mayer et Fundação de Serralves, 2003, p. 112.

non) de l' « original », en des termes conventionnellement acceptables.¹²⁹

Ainsi l'exposition comporte-t-elle, précisément, 13 travaux pour chiens et 24 sur le thème de la dualité, chacune étant accompagné de son certificat, un dessin dont les dimensions peuvent excéder celles de l'original. Par exemple, la référence n° 8 du catalogue désigne l' « original » comme *Saucisse de 5 km de long*, et le « certificat » comme *Saucisse de 33cm de long avec les Pyrénées au loin*. La description de l'« original » raconte un effet visuel (le rapport d'échelle, dans un collage, entre avant-plan et arrière-plan), et celle du « certificat » décrit l'image de façon purement factuelle (la saucisse, sur le collage, mesure vraiment 33 cm de long).

Les artistes inventent bientôt une histoire d'après la succession des 74 titres des originaux et des certificats. Ces textes, qui selon Hamilton ont demandé beaucoup plus de travail que les peintures, et sont bien plus forts, feront l'objet d'une lecture publique à la Whitechapel Gallery en 1977.

Les œuvres étant peintes sur les boîtes des cigares que fume Hamilton, de marque *Sancho Panza*, le thème de Don Quichotte s'impose rapidement. Après le travail d'écriture, Hamilton se rend compte qu'il est Don Quichotte, le lent, le cérébral (le grand et maigre, aussi, et n'oublions pas qu'il est chez lui à Cadaqués en Espagne), et que Roth est Sancho, l'explosif, l'imaginatif. Même si cette interprétation ne tient qu'à un détail, à un motif du support recouvert par la peinture, elle n'en constitue pas moins le sens même des œuvres et du principe de collaboration entre Roth et Hamilton. Dans le texte qu'il écrit sur la collaboration, et qui constitue une tentative pour donner un sens à l'ensemble des travaux, Hamilton décide d'inventer un épisode de la geste de Don Quichotte et Sancho Pança, où l'écuyer prend littéralement la vedette au chevalier : il vole à un géant la fameuse saucisse de cinq kilomètres de long. Puis,

Se sentant emplis de la joie de la vie (...) ils suivirent leur joyeux chemin, régaland les passants de l'histoire de l'exploit auquel Sancho avait tant contribué de sa vigueur fortement charpentée. En vérité, tant d'insistance était mise sur le rôle de Sancho dans l'entreprise (...)

129 Roth Dieter, Hamilton Richard, *Collaborations of Ch. Rotham*, Hambourg : éditions hansjörg mayer et galeria cadaqués, 1977, p. 6.

*qu'il accepta bientôt l'adulation de la foule admirative.*¹³⁰

Il est tentant de lire dans cette fable la manière dont Richard Hamilton a vécu le déséquilibre de sa collaboration avec Dieter Roth. La collaboration est de type horizontal, dans la mesure où il n'y a pas de subalterne dont le rôle se bornerait à l'exécution ; mais l'inégalité reste cependant flagrante. Si l'Anglais reçoit le Suisse chez lui, ce dernier impose le rythme, les thèmes, les développements textuels. Même le jeu sur les paradoxes basés sur l'opposition des caractères, révélé par les oxymores du texte de présentation (*acharné et hasardeux, horreurs ridicules, affreuse douceur, naïveté étudiée*), semble avoir été unilatéralement décidé. Richard Hamilton réalise à cette occasion que Dieter Roth gagnera toujours la bataille des egos.

À l'occasion d'un entretien pour la BBC entre Nigel Finch, Richard Hamilton et Dieter Roth, en février 1977¹³¹, les deux artistes reviennent sur cette expérience et sur la dimension de défi, ou de combat, que revêt une collaboration artistique. Dieter Roth avoue :

J'ai essayé d'assommer Richard Hamilton, mais aussi de m'assommer moi-même. (...) D'être plus brave qu'à l'ordinaire.

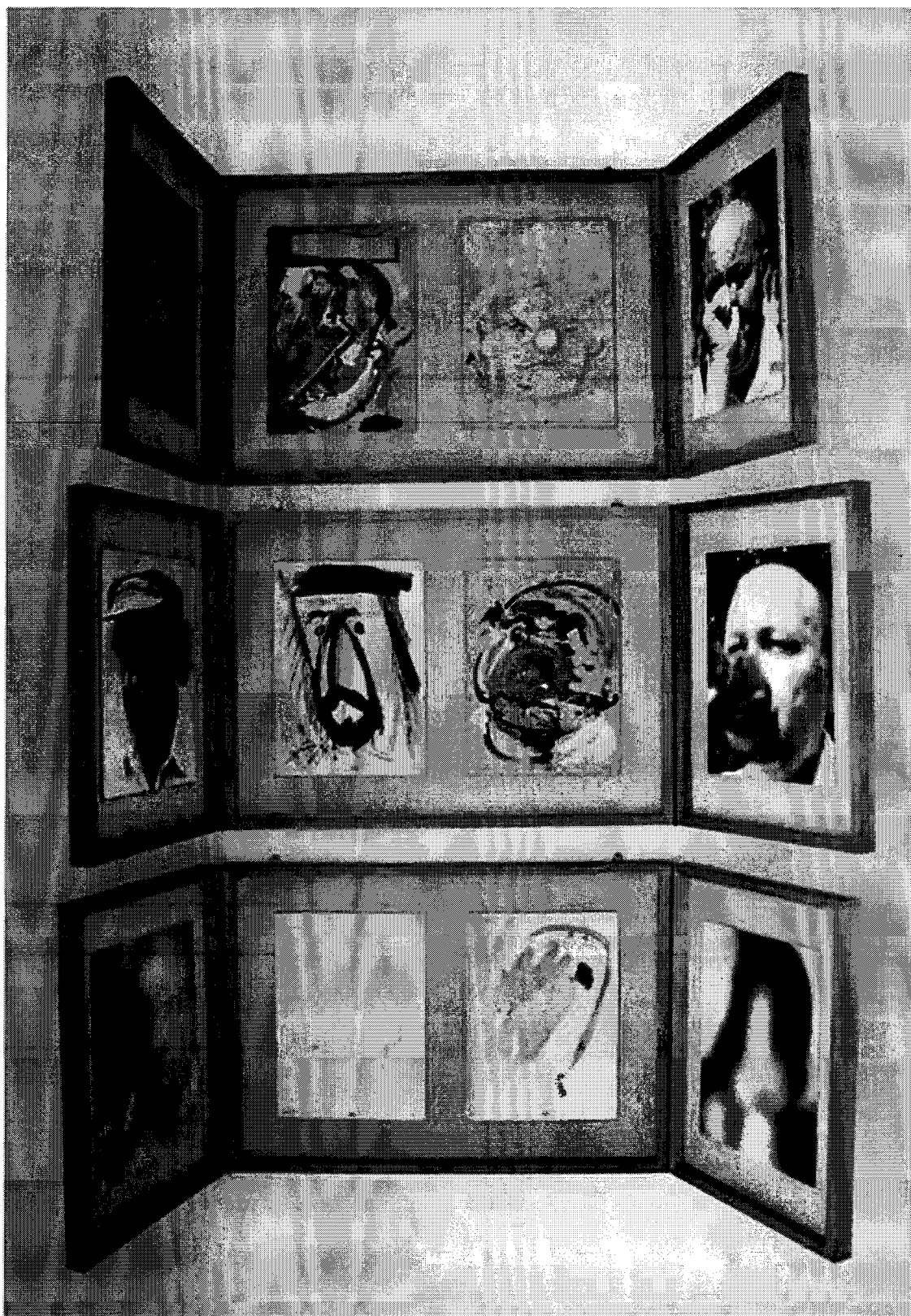
Puis :

Il me mange, je le mange, puis nous voyons ce qui reste. (...) Dans toute expérience de collaboration, on recherche un saut énergétique, la possibilité d'atteindre ensemble un plateau qu'aucun partenaire n'aurait pu atteindre seul.

On reconnaît ici le réflexe de prédation qui caractérisait l'attitude de Rubens dans ses relations picturales, quand il agrandissait le groupe de *Vénus et Mars* au détriment de Jan Brueghel, ou quand il cousait un paysage à une toile faite avec Snyder sans demander l'avis du co-auteur...

130 *Ibidem*, p. 91

131 Retranscrit dans *Dieter Roth Richard Hamilton, COLLABORATIONS Relations-Confrontations*, Porto : éd. Hansjörg Mayer et Fundação de Serralves, 2003, p. 84.



Dieter Roth et Richard Hamilton
INTERFACES
44 cm x 122 cm chacun
photographies et dessins
1977-78
Hambourg, Dieter Roth Foundation

Hamilton déclare qu'il accepte cela de Roth parce qu'il comprend et respecte tout ce que Dieter Roth fait pour le provoquer. Il reconnaît que les rencontres artistiques sont sources de conflit, car *nous étions en compétition pour l'expression de nos propres personnalités*. L'élément unifiant qui les a cependant toujours réconciliés est leur humour.

Les deux compères décident de rééditer cet éprouvant tête-à-tête l'été suivant. Dieter Roth confie alors à Richard Hamilton des dessins réalisés à l'issue d'un repas, sur papier A4 avec des crayons, de l'encre, du salami, les mégots de cigarettes, des restes d'oursins. En résultent soixante travaux, dont il est difficile de retracer, en termes stylistiques, la paternité ; à moins d'assumer qu'elle soit double. Les deux artistes décident ensuite de reprendre le principe des certificats d'authenticité, inventé en juillet 1976. Comme la plupart des 60 œuvres représentent des têtes, et qu'ils leur trouvent des similitudes avec leurs propres physionomies (tout en se montrant très tolérants à l'égard de la notion de ressemblance), Roth propose qu'ils se fassent prendre en photo de manière à ressembler à leurs portraits. La photo est donc inspirée d'une peinture, alors que l'inverse est plus courant. Plus tard, à Londres, ils feront 60 nouvelles photos, retouchées cette fois à la peinture. Les œuvres sont à présent présentées sous forme de petits cadres articulés comme des autels portatifs ; fermés, ils montrent des portraits photographiques retouchés – les certificats. Ouverts, ils dévoilent les dessins originaux, flanqués de deux photos retouchées. L'ensemble des 15 pièces s'appelle *INTERFACEs*.

La conversation suivante, publiée dans *Sondern 6* (Seedorn Velag, Zürich, 1979)¹³², revient sur les deux expériences espagnoles ; elle est aussi l'occasion d'un approfondissement de la question des caractères. On ne peut nier que ce sont des comportements, des psychologies, qui se sont affrontés dans ces collaborations, au-delà de toute considération de protocole, de style, de processus formel. D'une simple opposition esthétique sur la notion de qualité, les deux artistes parviennent vite, dans cette conversation, à évoquer l'annihilation ou l'auto-annihilation.

Dieter Roth : *Donc, que voyons-nous ?*

Richard Hamilton : *Eh bien, nous voyons beaucoup de saleté.*

Dieter Roth : *Es-tu sûr qu'il s'agisse de saleté ?*

132 *Ibidem*, p. 112

Richard Hamilton : *Je n'en suis pas tout à fait sûr, mais peut-être y a-t-il des bonnes saletés et des mauvaises saletés, et j'aimerais savoir pourquoi certaines saletés sont meilleures que d'autres saletés.*

(...)

Dieter Roth : *Pourquoi veux-tu de la qualité ?*

Richard Hamilton : *C'est un précepte que j'ai toujours adopté pour moi-même. J'ai peine à accepter l'idée que si on ne pense pas à ce qu'on est en train de faire, on obtient forcément quelque chose qui prêtera à penser plus tard.*

Richard Hamilton reconnaît, dans le fait que Dieter Roth nie le concept de qualité, une innocence enfantine. Travailler vite, comme Dieter Roth, peut donner une innocence enfantine qui produit des résultats très élégants. (On pense à Heinrich von Kleist, qui considérait que ne sont empreints de grâce que les sujets qui en sont inconscients¹³³). Mais Dieter Roth veut aussi lutter contre tout ce qui peut paraître élégant.

Richard Hamilton : *Ta facilité et ta capacité à tout maîtriser, et juste à faire des marques, sans penser à ce qui est déjà là, te donne un avantage dans le travail avec quelqu'un d'autre, parce que tu n'as pas à en tenir compte. Je ressens une forme de politesse anglaise, je pense, dans le fait de réagir à ce qui se passe, alors que toi, par tempérament mais aussi grâce à ta pratique et à ton expérience considérables en la matière, tu es capable d'ignorer ce qui se déroule, ou, au moins, de le tordre très facilement en autre chose.*

Dieter Roth : *Oui. Je l'ai senti, par exemple, quand j'ai travaillé avec [Arnulf]Rainer. Je me sentais très mal à l'aise. Parfois j'étais tenté d'effacer tout ce qu'il avait fait, ou de le recouvrir complètement.(...) Mais si je recouvre l'image de l'autre, ou si je la repousse, cela peut aussi être compris par l'autre personne – qui est suffisamment sensible pour le voir – comme une incitation à me faire la même chose. Donc ça me donne un certain confort, parce que je ne suis pas contre le fait que quiconque recouvre complètement mes trucs. Es-tu d'accord ?*

Richard Hamilton : *Non, je ne le suis pas.*

133 Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, 1810, Paris: Fayard, Mille et une nuits n° 8, 1993.

Dieter Roth : *Je veux dire, c'est un point très fort de cette collaboration que tu puisses subir une annihilation totale sans aucun danger réel pour ta vie, pour ainsi dire ; tu peux entraîner ton système de digestion à catastrophes.*

À l'instar du collectif napolitain connu au XVII^e siècle sous le nom de Monsù Desiderio, nous avons ici une entité collective à la recherche de protocoles pouvant déboucher sur le chaos, sur la suppression des individualités. Sur l'Enfer, pourquoi pas. Le but constant de Dieter Roth semble être de repousser toute limite. Dans la vidéo d'une séance de travail avec Arnulf Rainer, on le voit manipuler une bouteille ; il s'exprime d'une voix pâteuse :

Dieter Roth : *Je vais boire ce vin et pisser dans la bouteille.*

Arnulf Rainer : *Non, ne fais pas ça ici.*

Dieter Roth : *Pourquoi pas?*

Arnulf Rainer : *Pas sur le tapis. Tu ne peux pas faire ça ici.*

Dieter Roth : *Tu es un monstre moralisateur.*

Arnulf Rainer : *Cela ne va pas, à cause du tapis et tout.*

Dieter Roth se lève et ouvre sa braguette : *Je le montre car je sais que j'ai des sentiments de honte.*

Arnulf Rainer : *Il pisse vraiment!*

De l'urine se répand sur le tapis. Cette vidéo montre un artiste qui cherche un dépassement de la morale. En même temps, c'est un alcoolique pathétique, sans contrôle.

2.5. D'autres modèles collaboratifs

2.5.1. Dieter Roth

Sans entrer encore dans le détail des protocoles de collaboration complexes que Dieter Roth a mis en place avec ses enfants, il est dès à présent possible de recenser, afin d'en exposer la grande richesse, la multiplicité des approches collaboratives dont Dieter Roth s'est montré capable.

Signalons dès à présent que le premier moteur créatif de Dieter, alors qu'il n'a encore que 13 ans et se prénomme Karl-Dietrich, est la solitude, la séparation d'avec les parents : il

est en vacances dans une pension Suisse en 1943, quand ses parents décident de ne pas le faire rentrer en Allemagne. Il commence à dessiner et à écrire de la poésie pour communiquer avec sa famille dont il est séparé. Quatorze ans plus tard, en suivant sa femme, Sigirdur Björnsdottir, en Islande, son pays natal qu'elle ne veut pas quitter, il choisit un nouvel isolement. Certes, la vie de famille qu'il construit à Reykjavik n'est aucunement comparable avec son expérience d'enfant exilé pendant la guerre ; cependant, son absence de maîtrise de la langue nationale, le refus de l'Association des Artistes Graphiques Islandais de lui délivrer un permis de travail¹³⁴ qui lui permettrait de développer une vie sociale, le manque de contact avec le monde de l'art vivant, font ressembler ce long séjour islandais à un nouvel exil. Mais la solitude, vécue comme une contrainte, va justement donner à Dieter Roth la ressource de s'en extraire.

Il pourra ainsi adopter des méthodes de travail associant collaboration et éloignement. La création de motifs textiles réalisés ailleurs et par d'autres, conforme à l'esprit des arts appliqués, entre typiquement dans le cadre des collaborations verticales, qui ont pour caractéristique de dissocier les opérations de conception et d'exécution.

Dieter Roth excellera par la suite dans une voie spécialisée des arts appliqués, celle de l'édition. Plus de 200 livres d'artiste¹³⁵ seront publiés sous son nom ou par ses soins. Citons, parmi les ensembles les plus importants, les 26 volumes¹³⁶ des *Gesammelte Werke* (Œuvres complètes), destinés dans un premier temps à compiler des poèmes, articles et publications périodiques parus avant 1969, mais dont la ligne éditoriale s'accommodera bien vite de projets spécifiques, tel le volume 10¹³⁷ compilant des coupures de presse du *Daily Mirror*. Il faut également mentionner la création en 1974 de la Dieter Roths Familienverlag (renommée Dieter Roth Verlag en 1978), destinée à publier les livres écrits par sa mère, ses enfants, ses amis.

Dieter Roth est parvenu, en maintes occasions, à assouplir les règles de collaboration verticale en demandant à ses exécutants d'impliquer une part de leur personnalité. Dès 1966, à Providence (États-Unis), il fait imprimer son volume de poésie *Scheisse. Neue Gedichte von Dieter Rot* (Merde. Nouveaux poèmes de Dieter Rot¹³⁸) par ses étudiants de la Rhode Island School of Design, dont pas un ne maîtrise la langue allemande. Il intègre leurs erreurs

134 Dirk Dobke, Bernadette Walter, *Roth Time, A Dieter Roth Retrospective*, Baden : Lars Müller Publishers / New York : The Museum of Modern Art, 2003, p. 106.

135 Recensés dans *Dieter Roth Books + Multiples*, Londres : edition Hansjörg Mayer, 2004.

136 Ils sont numérotés de 1 à 40, mais les volumes 21 à 34 n'ont jamais vu le jour.

137 Ce volume 10 fut le second de la série à paraître.

138 Influencé par le Bauhaus, l'artiste avait décidé de rendre plus « efficace » jusqu'à l'orthographe de son nom ; c'est ainsi que Roth devient *Rot*, et Dieter se change parfois en *Diter*.

typographiques dans le produit final¹³⁹. En 1984, Ingrid Wiener et Valie Export lui demandent de leur fournir un motif qu'elles puissent transposer en tapisserie ; la technique particulière du métier à tisser impose normalement qu'un modèle en taille réelle soit disposé derrière la trame verticale de l'engin. Il leur recommande de placer à cet endroit une feuille de plastique réfléchissant dans laquelle elles regarderaient leur reflet déformé et changeant. Il fournit ensuite une nappe de restaurant tachée, en conseillant *de faire quelque chose de précis ou de riche lorsqu'elles seraient fraîches, mais de tout laisser s'affaisser, de toutes les manières, lorsqu'elles seraient fatiguées ou déprimées*¹⁴⁰. Finalement, pour une autre tapisserie, c'est lui-même qui pose de longues heures derrière le métier à tisser, pendant qu'Ingrid Wiener termine seule, en trois ans, ce *Grosser Teppich*, tentant de négocier les imprécisions dues aux mouvements du modèle, de la lumière et des objets.

D'une façon plus surprenante, l'artiste déclare pouvoir intégrer les idées d'un commanditaire. La *Bestellzettelaustellung* (l'exposition des bons de commande), à la galerie Grünangergasse à Vienne en 1972 ne montre que des projets dessinés, que Dieter Roth s'engage à réaliser après achat. Roth soutient à cette occasion que les plus grandes œuvres du passé ont été faites d'après commande, et qu'il faut savoir se plier aux goûts du client¹⁴¹. L'artiste pense qu'il est plus confortable de travailler ainsi, en sachant que le « client » a déjà choisi. Les projets se montrent cependant si évasifs, si imprécis, qu'il est difficile pour un commanditaire d'y projeter la possibilité d'y voir son goût satisfait. Peut-être s'agit-il plutôt, pour Dieter Roth, de travailler sur l'inachèvement.

Les projets musicaux de Dieter Roth peuvent être considérés comme ses exemples les plus accomplis de collaboration : le modèle musical imprègne toutes ses autres pratiques plastiques non solitaires. Entre 1973 et 1974 voient le jour 7 enregistrements sur vinyle des concerts de *Selten gehörte Musik* (musique rarement entendue), performés avec Gerhard Rühm et Oswald Wiener, parfois rejoints par Günter Brus et Hermann Nitsch. *Presque aucun des participants ne savait jouer convenablement de son instrument*, nous prévient le catalogue Roth Time¹⁴². Roth prône d'ailleurs une définition élargie de la musique, incluant par exemple le fait de souffler dans des bouteilles de spiritueux vides lors d'une soirée de beuverie avec des amis¹⁴³. Je me souviens d'avoir écouté la musique de Dieter Roth lors de l'exposition *Roth*

139 Dirk Dobke, Bernadette Walter, *Roth Time, A Dieter Roth Retrospective*, Baden : Lars Müller Publishers / New York : The Museum of Modern Art, 2003, p. 95.

140 Dieter Roth et Björn Roth, *Stretch & Squeeze*, Marseille : MAC, 1997, p. 191.

141 Dirk Dobke, Bernadette Walter, *Roth Time, A Dieter Roth Retrospective*, Baden : Lars Müller Publishers / New York : The Museum of Modern Art, 2003, p. 148. Rien n'a été vendu.

142 *Ibidem*, p. 204.

143 En l'occurrence Emmett Williams et Hansjörg Mayer ; le disque qui en résulte a pour titre *Kümmerlingstrio*



Dieter Roth et Ingrid Wiener
Grosser Teppich
laine
220 cm x 181 cm
1984-86
collection privée



Dieter Roth et Arnulf Rainer
Sweringe Gaze
crayon, aquarelle et pastel sur photographie
1978
Hambourg, Dieter Roth Foundation

(1979), Kümmerling étant le nom de la distillerie. Dirk Dobke, Bernadette Walter, *Roth Time, A Dieter Roth Retrospective*, Baden : Lars Müller Publishers / New York : The Museum of Modern Art, 2003, p. 190.

Time à Cologne. Avec la troublante proximité que procure le contact d'un casque capitonné sur les oreilles, je l'ai entendu souffler et battre du pied sur un parquet de bois, une mesure entraînante, subtile, unique.

Enfin il y a, bien sûr, ses duos artistiques repérés, avec Richard Hamilton et Arnulf Rainer. Les œuvres signées Roth/Rainer ressemblent en même temps à des œuvres de Roth et à des œuvres d'Arnulf Rainer. Celles signées Roth/Hamilton ne ressemblent à rien de ce qu'ont fait leurs auteurs en solo. On peut déduire de cette disparité que Dieter Roth entame une collaboration avec un esprit authentiquement vierge de toute idée préconçue de son résultat.

Il semble tout à fait défendable, à ce stade, d'établir une comparaison entre Dieter Roth et quelques grands artistes du passé. Si l'on se réfère à la Renaissance et à la légende de Léonard ou Michel-Ange, maîtrisant la plupart des branches du savoir humain, on peut faire de Dieter Roth un avatar d'après-guerre, bricolé et autodidacte, de l'artiste complet, maîtrisant le dessin, la gravure, la peinture, la pourriture, le monument, l'édition, la musique, l'électronique, la navigation à vue, l'amour, la création de son propre mythe. Dans la lignée des peintres flamands du XVII^e siècle, il semble aussi doué que Rubens pour élaborer des projets collaboratifs à de multiples échelles, selon des procédures constamment réinventées ; ils semblent également comparables en ce qui concerne le volume considérable de leur œuvre. À cette figure d'artiste-entrepreneur que réinvente Dieter Roth, il ne manque, pour égaler Rubens, que la réussite.

Quoiqu'ayant amplement malmené ses multiples collaborateurs, Dieter Roth n'a jamais manqué de respecter leur singularité. L'expérience de Richard Hamilton peut sembler contredire cette assertion, mais Hamilton lui-même a cherché à se faire manger par Roth. Les nombreux modèles de collaborations initiés par Roth, qui ne sont pas vraiment horizontaux quand il s'agit de collègues reconnus, mais jamais vraiment verticaux dans les cas de délégation, nous poussent à rechercher, dans nos sources anversoises, si une troisième possibilité n'a pas été oubliée. Un genre obsolète et peu étudié peut nous mettre sur la piste de cette voie oblique.



Jan Brueghel l'Ancien et Peter Paul Rubens
*La Vierge, l'Enfant Jésus et des anges
au milieu d'une guirlande de fleurs*
peinture à l'huile transposée sur toile
83,5 cm x 65 cm
1616-17
Paris, musée du Louvre



Cornelis Schut l'Ancien
et Frans Ykens
La Naissance de la rose rouge
huile sur bois
Staatliches Museum Schwerin

2.5.2. Vierges à la guirlande

Si Jan Brueghel de Velours peut être regardé comme l'initiateur des collaborations horizontales anversoises, il faut aussi lui attribuer l'invention d'un genre qui constitua à lui seul un protocole collaboratif avéré : il s'agit de la Vierge à la guirlande. Le but du jeu y est d'encadrer d'une guirlande végétale un médaillon fait par un autre peintre ; la guirlande est confiée à un spécialiste de la nature morte, et le médaillon à un spécialiste des figures. Le prototype, inventé en 1608 pour le cardinal Borromée, en est conservé au Louvre. Brueghel de Velours y a exécuté la guirlande, et Rubens le médaillon. Stylistiquement, leurs deux manières sont très reconnaissables : Brueghel se montre extrêmement méticuleux, et prend soin de varier ses motifs de fleurs et d'animaux ; Rubens, quant à lui, a déjà cette manière large et ce goût pour un type physique que nous avons appris à reconnaître. Les deux registres sont bien séparés par un dispositif de centre et de marge, et Brueghel s'amuse à empiéter légèrement sur le médaillon de son collègue avec l'ombre d'une de ses fleurs. Ici, la répartition des tâches correspond à une différenciation des compétences.

Il se trouve des tableaux de guirlandes de fleurs dans quasiment tous les musées d'Europe. Certains même ne sont attribués qu'à un peintre, preuve d'une perte du principe collaboratif inhérent à l'objet. Quelques artistes ont contribué à perfectionner le genre en y déployant la stratégie de dialectique du sujet. Cornelis Schut l'Ancien (1597-1655) et Frans Ykens (1601-1693), deux Anversoises rompus aux pratiques collaboratives, ont ainsi réalisé un classique du genre, conservé au musée de Schwerin (Allemagne). Le médaillon central, de Schut, y représente *La Naissance de la rose rouge* : Cupidon retire une épine de la plante du pied de Vénus ; le sang de Vénus teinte de rouge une rose blanche. Ykens s'est chargé de la guirlande, principalement composée de roses blanches et rouges. Centre et marge se trouvent ainsi en corrélation directe et intelligible.

Nombre d'autres œuvres similaires montrent une guirlande luxuriante et un centre vide. Il s'agit d'œuvres inachevées. Daniel Seghers, spécialiste du genre, en avait toujours d'avance dans son atelier¹⁴⁴. Le musée de Copenhague en comprend deux dans son accrochage

144 Hans Vlieghe, « The Execution of Flemish Paintings between 1550 and 1700 : A Survey of the Main Stages », dans *Concept, Design & Execution in Flemish Paintings (1550-1700)*, Corpus Rubenianum, Turnhout : Brepols, 2000, p. 204.

permanent, signées par Joris van Son (1623-1667) ; ces tableaux sont de toute évidence dans l'attente d'une complétion¹⁴⁵.

Tentons ici un parallèle avec une pratique du XXI^e siècle. Il m'a été signalé que le peintre post-surréaliste Yvon Taillandier s'était fait une spécialité des peintures en duo ; qu'il proposait très souvent, et plus particulièrement à de jeunes artistes, d'exécuter une série de quatre œuvres selon un principe de répartition du centre et de la marge ; très proche, donc, du protocole des *Vierges à la guirlande*.

Né en 1926, Yvon Taillandier s'est d'abord fait connaître en tant que critique d'art engagé et proche des artistes. Il revendique, par exemple, une amitié avec Alberto Giacometti. Très jeune, il se retrouve sous l'aile du critique Gaston Diehl, fondateur en 1943 – en pleine occupation Allemande – du Salon de Mai. Diehl restera Président du Salon de Mai jusqu'en 1997, et son protégé en sera secrétaire de 1947 à 1991. Il semble que ce soit à l'occasion tant de fois réitérée de ce grand accrochage qu'Yvon Taillandier se forge un modèle visuel et conceptuel basé sur la prolifération des images, marque de fabrique de son style ultérieur. Car Yvon Taillandier ne se contente pas d'écrire essais sur l'art et romans. Il se met au dessin en 1970, et ne tarde pas à mettre au point un système graphique combinant images et écritures, aux multiples allusions narratives qui, répétées à l'envi, constituent ce qu'il est convenu d'appeler « un univers », nommé par son accoucheur : *Taillandier-Land*. Plat et saturé de figures schématiques et monstrueuses, le *Taillandier-Land* n'est pas sans rappeler, stylistiquement, certaines œuvres de Victor Brauner¹⁴⁶, ou, plus encore, l'art total et obsessionnel du Mayennais Robert Tatin, dont les personnages délirants envahissent jusqu'à l'architecture environnante¹⁴⁷. La notable différence, par rapport à l'art brut, est que Taillandier possède une culture artistique tout à fait complète, et par rapport à Brauner que le Pigallois ne se défait pas d'une certaine facilité, tant graphique que symbolique.

Le processus de collaboration, très codifié, qu'Yvon Taillandier a pratiqué des centaines de fois¹⁴⁸, s'appelle *Encadreur/Encadré*. Taillandier et son complice d'un jour dessinent chacun, sur deux feuilles de papier, un motif central sur l'une, une marge ou bordure sur l'autre. Puis ils échangent leurs deux dessins et complètent ceux de l'autre, ajoutant un centre à la marge, une marge au centre.

145 La **RUBENSHUIS 2** se porte dès à présent volontaire.

146 Comme *Prélude à une civilisation*, 1954, New York, Metropolitan Museum of Art.

147 La maison et les jardins que Robert Tatin a créés de 1962 à 1983 se visitent à Cossé-le-Vivien.

148 Le chiffre est incertain, en l'absence de tout référencement.

Ces travaux sont curieusement absents de l'importante monographie¹⁴⁹ dans laquelle l'artiste signe, sur lui-même, un beau texte, intelligent et humble, qui ne laisse pas présager du caractère étrange de notre futur entretien.

J'appelle Yvon Taillandier et lui demande si ces *Encadreur/Encadré* sont visibles. Il me fixe rendez-vous, promettant de m'en montrer un échantillon représentatif. Le 6 avril 2009, il me reçoit dans son atelier du 9^{ème} arrondissement, en plein Pigalle. La façade en est ornée d'un grand dessin qui rend l'adresse immanquable. À l'intérieur, nous nous asseyons sur des chaises décorées par l'artiste, qui entame son monologue :

Dans ma jeunesse, j'habitais Nyons, et j'y servais la messe. J'avais douze ou treize ans, j'étais très pieux, mais j'étais aussi d'une grande beauté. Je suis d'origine auvergnate, et beaucoup d'auvergnats ont ce type chinois qui leur donne un air diabolique... Cette grande beauté a été remarquée par une paroissienne, qui est devenue plus tard religieuse cistercienne. Elle dessinait, et s'est mise en tête de faire mon portrait. Cela m'a ouvert à l'art, et je me suis mis, le soir, à faire les portraits au crayon des membres de ma famille. À quinze ans, j'ai rencontré celui qui deviendrait mon premier marchand. Puis j'ai bifurqué vers l'écriture ; à 19 ans j'ai écrit l'Éloge de l'imbécillité. Quand je me suis consacré entièrement à la peinture, j'avais cette idée qu'elle doit raconter quelque chose. Elle ne doit pas se réduire à un instant, elle doit représenter plusieurs instants.

Nous sommes entourés de grands formats, répétitifs et passablement indigestes, coloriés à l'acrylique ; et si chaque tableau représente en effet des épisodes entiers de la vie de ces *Taillandier-Landais* multicéphales et indifférenciés, l'impression qui s'en dégage a plutôt à voir avec la monotonie du cerne imperturbable et de l'aplat d'acrylique en une couche.

*Voyez-vous, je suis très sûr de moi. Très différent de beaucoup d'artistes, très isolé aussi. J'ai des principes, des règles précises. Quand je fais mes *Encadreur/Encadré*, l'autre peintre est libre, mais il ne faut pas qu'il empiète sur moi. Cette idée de collaboration était très facile quand je m'occupais du Salon de Mai : je connaissais tous les peintres, et ils entretenaient, malgré ma jeunesse, une relation d'égalité, parce que j'étais critique d'art. J'ai travaillé ainsi avec les plus grands peintres : Alechinsky, Hugh Weiss... Ils n'ont pas toujours été formidables. Messagier n'a rien fait de très bien. Wifredo Lam était bien, mais il n'était*

149 *Taillandier par Yvon Taillandier*, Paris : éd. Cercle d'Art, 2006



façade de l'atelier d'Yvon Taillandier
au 8, rue de l'agent Bailly, Paris
le 6 avril 2009.

pas aussi souple que moi. Il ne s'agit pas, en principe, d'un travail basé sur une rivalité. C'est simplement un rapprochement, deux personnes qui se rencontrent, se donnent la main, mais ne cherchent pas à dialoguer. Ou alors c'est un dialogue, mais où chacun agit comme s'il n'entendait rien. Je ne me soucie pas de ce qu'on va me répondre. Ce que vous faites, je m'en fiche. Je fonce comme une brute. Je pars dans ma direction, je prends une ligne qui dépasse... Mais pas comme un cadavre exquis! Ça, c'est trop aléatoire, et je n'aime pas beaucoup l'aléatoire. Le Salon de Mai, voyez-vous, c'est une espèce de grand tableau, où personne n'empiète sur personne. Je suis en désaccord complet avec ce qu'ont fait ensemble Alechinsky et Walasse Ting : on ne sait plus qui est qui ! Je suis foncièrement hostile aux mélanges.

Il s'essouffle, tousse. Il fait très chaud. Je tente une question :

PB : *Avez-vous collaboré ainsi avec des enfants?*

YT : *Non, je n'aime pas du tout les dessins d'enfants. C'est frais, spontané, limité.*

PB : *Tentez-vous, à travers ces collaborations, de laisser s'introduire un autre instant, un espace-temps?*

YT : *Oui, si vous voulez. Je me méfie beaucoup de ma tendance à l'unité. Je cherche beaucoup quelque chose qui me contredise ou qui m'irrite.*

PB : *Qui donc vous contredit?*

YT : *Tout le monde. À commencer par vous. L'Autre : l'Autre est toujours une contradiction. Il faut l'avalier, l'absorber, et le rejeter aussi. La défécation joue un grand rôle.*

PB : *Avez-vous souvent été déçu par le résultat d'une collaboration?*

YT : *Non. Enfin, toujours, et jamais.*

PB : *N'avez-vous pas travaillé une fois avec Roberto Matta?*

YT : *Non. J'ai rencontré Matta une fois, dans son atelier, pour un article que j'écrivais à Connaissance des arts¹⁵⁰. Il y avait là un de ses enfants, un affreux marmot ! Il n'arrêtait pas de babiller, de pleurnicher, nous ne pouvions pas nous entendre. Qu'est-ce qu'il faisait là ! C'était insupportable¹⁵¹.*

PB : *Pouvez-vous penser à un peintre, avec lequel vous auriez aimé travaillé, qui aurait su être un grand contradicteur ?*

YT : *C'est très intéressant. Mais je ne me préoccupe plus du tout des autres. Je vous parle parce que je suis un hypocrite. J'adore l'hypocrisie.*

PB : *Pensez-vous que cet ensemble d'Encadreur/Encadrés constitue, finalement, comme une collection de rencontres ?*

Il se tait. Visiblement, il n'y avait jamais pensé.

YT : *Oui, bien sûr... Mais d'ailleurs, vous êtes peintre, non? Voulez-vous tenter l'expérience? Souvent, de jeunes artistes me sollicitent, pour ma célébrité. Je ne dis jamais non.*

J'avais espéré cette proposition avant de venir. Puis, à la tournure qu'a pris la conversation, je me suis surpris à espérer qu'elle ne vienne jamais. À présent, je suis prêt. Je veux brutaliser le vieil homme, le mettre en difficulté sur ce terrain où il se trouve si en sécurité. Ma réaction est sentimentale, bien sûr. Je suis assez secoué de m'être reconnu dans ses paroles, et de déceler une analogie entre ses collaborations et mes TAGS : la recherche d'une contradiction, d'un dialogue qui souvent n'a pas lieu. Taillandier dessine sans se soucier de ce que l'autre fait, et j'essaie moi-même de m'abstraire de la figuration de Gaspard pour pouvoir, sans influence, y apposer mon motif. Mais ses *Encadreur/Encadré* s'effectuent de façon routinière, à l'aveuglette, dans une sorte de cynisme ; et cet état d'esprit me contamine, quand j'en viens à souhaiter une confrontation avec lui.

L'objectif que je me fixe semble pourtant difficile à atteindre. Piètre peintre à mon

150 Donc entre 1954 et 1969.

151 L'identité de cet enfant sera bientôt révélée.



Yvon Taillandier
Encadreur/Encadré en attente de collaborateur
marqueur sur papier
50 cm x 65 cm
2009



Yvon Taillandier et Louise Barbu
Encadreur/Encadré
marqueur et huile sur papier
50 cm x 65 cm
2000

sens, Yvon Taillandier est un redoutable dessinateur. Sa longue pratique de dessin sur des objets lui a fait acquérir une grande facilité à remplir de façon inattendue les surfaces les plus ingrates. Chez lui, la collaboration est une routine, et c'est lui qui en a dicté les règles, incontournables. S'il regarde de haut ses collaborateurs d'un jour, c'est qu'il se sait spécialiste du difficile exercice du cadre. Inventer un motif central, n'importe qui saurait le faire ; mais dessiner ou peindre un motif qui puisse occuper la périphérie d'un support m'apparaît comme un exercice singulièrement difficile. Alechinsky, sans nul doute, a dû s'en tirer brillamment. Mais il ne m'a pas été donné de voir les fruits de cette collaboration. Les seuls *Encadreur/Encadré* qui m'ont été présentés dans l'atelier m'ont semblé tout à fait indignes : les visiteurs s'y font ériger, et il s'agit visiblement d'amateurs.

De longues semaines se passent avant que je commence à répondre à la sollicitation d'Yvon Taillandier. Nous avons convenu de réaliser chacun un centre et une marge, puis d'échanger. Je décide enfin que mon motif central représentera la tête d'un coq en train de chanter, symbole de domination et d'égoïsme, à la fois héroïque et ridicule. S'y reconnaîtra-t-il ? Le motif périphérique sera tout simplement un cadre ; je reproduis celui qui met en valeur *Les Curieuses* de Fragonard au Louvre : il surjoue la préciosité, tout en opposant à ce qu'il encadre son propre poids visuel. Il y a là aussi une notion de ridicule prétentieux qui m'intéresse.

Je traîne à finir ces peintures, pour toutes sortes de bonnes raisons : exposition plus urgente à préparer, tableaux inachevés qui traînent ; l'hiver s'installe, l'atelier non chauffé devient infréquentable. Finalement, six bons mois sont écoulés quand je rappelle Yvon Taillandier. Son téléphone ne répond plus. Je me rapproche alors de son agent, qui m'apprend que le vieux peintre a déménagé, qu'il s'est installé sur la Côte d'Azur. Mes relances concernant notre collaboration resteront ensuite sans réponse.

Il est un peu frustrant de voir s'arrêter ainsi une collaboration. Cela dit, je ne peux pas non plus prétendre y avoir travaillé avec enthousiasme. Je reste avec un coq énervé et un cadre empesé, que j'imaginai être un portrait cryptique de mon partenaire, mais qui ne me renvoie que ce que j'ai voulu y mettre de mon état d'esprit : de l'orgueil et de l'envie de surpasser l'autre, en même temps que le désir de me trouver un contradicteur. À ce moment, mes deux huiles sur papier semblent devoir rester aussi inachevées que les guirlandes de fleurs du musée de Copenhague.



Philippe Baryga
sans titre (centre et marge pour Yvon Taillandier)
huile sur papier
65 cm x 50 cm chacun
janvier 2010

J'ai compris, au moins, que la collaboration s'appuyait sur les notions de spécialité et de complémentarité. Brueghel sollicite Rubens parce que son cadet est meilleur en figures ; Taillandier, au contraire, connaît sa propre supériorité dans le domaine des bordures, et c'est aussi un motif suffisant pour prétendre à une collaboration. L'important est que les deux collaborateurs jouent sur des registres différents et complémentaires. Cette constatation est transposable à mes travaux avec mes enfants. Deux souvenirs de lectures me reviennent, d'œuvres que je n'ai pas vues. Le premier d'Erik Dietman, évoquant une période de sa carrière où il s'est senti en mal d'inspiration : *Je suis content d'avoir fait tant de choses avec des enfants. (...) Les travaux avec les gosses, comme je l'ai toujours expliqué, ce n'était pas du*

*tout par amour des enfants, mais par pur égoïsme – je trouvais que je manquais d'une certaine spontanéité et que seuls les enfants pouvaient me la donner.*¹⁵² Le second d'un grand ami de Dietman, Robert Filliou, qui dans une œuvre nommée *Spontaneity is Fed by Non Competence*, avait écrit : *La spontanéité se nourrit du non-savoir. Je ne sais rien. Je ne pourrais jamais faire ce que font ceux qui ont fréquenté une école d'art. Je doute que vous – qui avez été dans une école d'art – sachiez faire ce que je sais faire. Mais mon enfant sait le faire, le sais-tu toi aussi?*¹⁵³ Les deux avouent la même chose, sur deux tons différents ; hautain pour Dietman, pour qui l'enfant-partenaire est anonyme et interchangeable ; Filliou ressent plutôt une rupture profonde entre sa famille-atelier et le reste du monde de l'art « professionnel ». Mais ils s'accordent sur le point suivant : ce que l'enfant sait faire, la majorité des artistes adultes en est incapable. Si Emmanuel Pernoud voit un *cliché éprouvé* dans notre manière adulte de considérer l'expression de l'enfant comme la clé *du paradis perdu de l'art, désintéressé, inconditionné, détenteur d'une liberté sans limites*¹⁵⁴, il faut cependant bien reconnaître l'enfant comme un spécialiste du dessin d'enfant. Ce faisant, on lui reconnaît un statut.

2.5.3. Peintres de spécialités

Deux arguments majeurs m'ont pour l'instant permis de classer les TAGS dans la catégorie des collaborations verticales : le droit que je me réserve à décider de l'aspect final du travail (autorité artistique se superposant à l'autorité paternelle), et la plus-value que mon intervention ajoute à celle des enfants. L'expérience ratée avec Yvon Taillandier et ma fréquentation des œuvres napolitano-flamandes me fait à présent entrevoir quelques complicités avec ces collaborations horizontales. D'abord la recherche d'une contradiction théorique, ou d'une altérité plastique, qui vienne enrichir mon travail de peinture. Je ne peins pas avec mes enfants pour enrober et ingérer leur travail, mais pour que les deux registres se mettent mutuellement en valeur. Ensuite, et en conséquence de ce premier point, je ne me sens pas supérieur, en tant que praticien, à Gaspard et Suzanne ; tout comme Dietman et Filliou, j'ai la conscience aigüe que ce que font les enfants, je ne sais pas le faire. Même si,

152 Irmeline Lebeer, « Sans l'art, je suis nul, je suis mort, je suis rien... en écoutant Erik Dietman », catalogue *Erik Dietman*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1993, p. 162.

153 Rapporté par Heike van den Valentyn, « Le Territoire de la République Géniale », dans *Robert Filliou Génie sans talent*, catalogue de l'exposition au Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, et au museum kunst palast, Düsseldorf, Ostfildern-Ruit : éditions Hatje Cantz, 2003

154 Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris : Hazan, 2003, p. 214.

concrètement, je détiens le pouvoir de décision, la qualité de nos interventions n'est donc pas hiérarchisée. Je suis juste plus sournois, plus cannibale, que mes enfants, tout comme Rubens l'a été davantage que Snyders, tout comme Taillandier a voulu l'être avec moi.

Il reste que si je ne revendique pas de supériorité en tant que praticien, j'en constate une en ce qui concerne nos statuts. L'un est artiste, les autres non ; ou alors, je suis un artiste de portée régionale, et eux des artistes de portée familiale. Enfin, l'affectivité qui entre de façon si évidente dans nos pratiques d'atelier me semble être un critère généralisable à toute pratique collaborative horizontale. La grande amitié qui règne au sein du groupe Cobra n'est pas étrangère au fait que Dotremont, Jorn Appel, Alechinsky¹⁵⁵ aient établi de nouveaux standards collaboratifs. Il faut quand même beaucoup s'apprécier pour parvenir à travailler ensemble sur un pied d'égalité. D'où les réussites avec Éric Monbel ; d'où l'échec avec Yvon Taillandier.

La pratique de la **RUBENSHUIS 2** semble donc flirter avec les pratiques horizontales en même temps qu'avec les pratiques verticales, ce qui fait des TAGS des objets théoriques pour le moins curieux. Puisque nous n'avons pas la prétention d'avoir inventé un nouveau protocole, l'intuition naît que la qualification de notre démarche ne pourra être précisée que par une nouvelle plongée dans les ateliers anversoises du XVII^e siècle, à la recherche de cette fameuse troisième voie.

Dans mes recherches sur les tableaux flamands à quatre mains emblématiques de la dialectique du sujet, j'ai longtemps contemplé, au musée de Bordeaux, une étrange peinture de Frans Snyders et de son beau-frère Paul de Vos (1596-1678). On y voit un lion allongé, visiblement malade, harcelé par des lièvres qui lui tirent l'oreille, lui mordillent la patte, sautent sur sa cuisse, ou par de moqueuses mimiques font semblant d'avoir peur. On aperçoit au fond un paysage où dominant un moulin et un clocher. Ce tableau est rapproché, par Susan Koslow¹⁵⁶, d'un ensemble d'œuvres prenant pour prétexte les *Fables* d'Ésope ; comme de nombreuses autres, la fable a été reprise par La Fontaine sous le titre *Le lion devenu vieux*. Mais il n'y est question que d'un cheval, d'un loup, d'un bœuf et surtout d'un âne qui se vengent du vieux félin ; pas trace de lièvres chez La Fontaine. Pourquoi les avoir introduits dans le tableau de Bordeaux ? J'y perçois une allégorie de l'opposition entre les Pays-Bas du Nord protestants, égalitaires et industriels (les lièvres, le moulin) et les Pays-bas du Sud catholiques et monarchistes (l'église, le lion). La procédure collaborative renforcerait cet

155 Dotremont et Alechinsky ; Alechinsky et Appel ; Jorn et Dotremont. Rendons aussi justice à la détestation de Jorn envers Appel...

156 Susan Koslow, *Snyders*, Anvers : Fonds Mercator, 1995, p. 96.



Frans Snyders et Paul de Vos (?)
Le Lion mort
huile sur toile
168 cm x 239 cm
Bordeaux, musée des Beaux-Arts

antagonisme. Afin d'avoir confirmation de cette intuition, je joins le musée, qui m'indique que son conservateur, M. Olivier le Bihan, rubénien distingué, vient d'être nommé au musée de Troyes ; et surtout qu'il a au sujet de ce tableau une théorie qui n'apparaît pas dans le mince dossier sur l'œuvre que le musée tient à jour.

Promptement joint dans son nouveau fief champenois, Olivier le Bihan ne tarde pas à me livrer la véritable source littéraire du tableau de Bordeaux. Il ne s'agit pas des *Fables* d'Ésope, mais des *Emblèmes* d'Alciato, parus pour la première fois à Madrid en 1531. L'*Emblematum Libellus* d'Andrea Alciato (1492-1550) recueille 212 devises issues de l'antiquité grecque, chaque emblème s'illustrant par une image, une inscription et une glose. Par exemple, sous une vignette en xylographie représentant des lièvres jouant sur un lion mort, Alciato écrit : *On ne devrait pas se battre avec des fantômes*¹⁵⁷. Puis :

*Mourant sous le coup de lance de l'Achéen, Hector qui avait si souvent conquis l'adversaire, ne put contenir sa voix, alors que ses ennemis le raillaient, préparant les chaînes pour attacher ses pieds à son chariot : « démembrer-moi si vous le voulez – même les lièvres timides épilent la barbe du lion que la vie a quitté ! »*¹⁵⁸

Il n'est pas innocent que l'image soit reprise par Snyder dans un contexte de guerre entre les Flandres, dont l'emblème est le lion, et l'Espagne, dont l'emblème est le lièvre. Le paysage peint, avec son clocher et son moulin, rappelle ce contexte politique. Ce qui étonne Olivier Le Bihan, c'est l'aspect savant de cette œuvre, alors que Snyder ne se montre pas d'ordinaire aussi complexe. Il en déduit une collaboration, sous forme de commande, entre Frans Snyder et un érudit proche du pouvoir espagnol, qui reste à identifier. Interrogé sur le nom de Paul de Vos associé à l'œuvre, il déclare qu'il s'agit d'une attribution ancienne due à un jugement tout subjectif sur la qualité de la peinture ; et que si le paysage peut être de la main de Wildens, le reste appartient assurément au seul Snyder.

Nous voilà au cœur d'un inextricable problème d'attribution, dont les responsables sont

157 Emblème 154 : *Cum larvis non luctandum*

158 *Aeacidae moriens percussu cuspidis Hector*

Qui toties hostes vicerat ante suos;

Comprimere haud potuit vocem, insultantibus illis,

Dum curru et pedibus nectere vincla parant.

Distrahite ut libitum est: sic cassi luce leonis

Convellunt barbam vel timidi lepores.

les historiens de l'art Flamand, les van Puyvelde, d'Hulst, Rooses, qui ont jalousement gardé et généreusement exercé leur pouvoir d'attribuer ou de désattribuer les tableaux incertains aux grands maîtres – Rubens, van Dyck, Jordaens, Snyders – ou à leurs épigones – d'innombrables assistants dont le moindre était déjà un praticien de génie. Souvent non signés, les tableaux anversoises du XVII^e siècle ont ainsi été attribués selon une hiérarchie basée sur des mérites techniques : à van Dyck le portrait de haute qualité, au « second couteau » une œuvre plus malhabile ; une scène de chasse présentant quelque maladresse de conception ou d'exécution est plutôt donnée à Paul de Vos qu'à Frans Snyders (ainsi l'inégal tableau de Bordeaux est-il donné pour une collaboration entre Snyders et de Vos). S'ajoute à cela une habitude à systématiser la notion de spécialisation par genres ; aussi un paysage se verra-t-il attribué à Jan Wildens (1586-1653), spécialiste du genre, une nature morte à Snyders, un animal à Jan Fyt.

Le Wallraf-Richartz-Museum de Cologne conserve ainsi un *Prométhée*, directement inspiré de celui de Rubens et Snyders conservé à Philadelphie, signé Jacob Jordaens. On voit dans l'aigle, directement copié de Snyders (il suffit pour s'en convaincre de comparer les plumes rectrices des aigles de Cologne et de Philadelphie), une intervention de Jan Fyt. Or, à l'examen de visu, rien n'interdit de penser que Jordaens ait été parfaitement capable de peindre cet animal. Qui plus est, l'exécution en longues touches correspond bien plus à sa manière qu'à celle de Fyt, toute en empâtements, en accents de lumières exagérés, et présentant une texture beaucoup plus resserrée. Sans doute la comparaison avec le *Prométhée* de Rubens et Snyders a-t-elle contaminé, en quelque sorte, la vision du *Prométhée* de Cologne, dans lequel on veut aussi voir une collaboration horizontale.

Deux écoles s'affrontent encore actuellement sur l'attribution des collaborations horizontales anversoises. L'une en revoit le volume à la baisse. Une théorie récente, qui fera bientôt l'objet d'une exposition-dossier au Musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles, veut par exemple rendre à Jordaens seul la responsabilité de l'exécution de l'*Allégorie de la fécondité*. Leo van Puyvelde voyait, en 1953 déjà, les doubles attributions comme une vieille habitude des historiens d'art, ou de critiques d'art tentant de faire preuve d'érudition¹⁵⁹. On peut, à sa suite, dénoncer les attributions abusives basées soit sur une observation « attentive » de la forme des coups de pinceaux, soit sur des critères de qualité tout aussi subjectifs, ainsi qu'il a été énoncé plus haut. Hella Robels, auteur d'une monographie sur Snyders en 1989, rejette

159 Leo van Puyvelde, *Jordaens*, Paris-Bruxelles : Elsevier, 1953.



Jacob Jordaens et Jan Fyt (?)
Prométhée enchaîné
huile sur toile
245 cm x 178 cm
vers 1640
Cologne, Wallraf-Richartz Museum

même toute idée de collaboration entre Snyders et Jordaens, assénant que *cette idée ne nécessite aucune autre discussion*¹⁶⁰.

D'autres historiens, comme Minna Heimbürger semblent prendre le contre-pied de cette tendance à l'élagage du corpus. Dans son article déjà cité, consacré aux évolutions récentes de cette question des attributions¹⁶¹, Heimbürger affirme que les collaborations étaient déjà une pratique courante en Flandres au XVI^e siècle, et qu'un seul peintre signait le tableau commun. Elle signale que, plutôt que d'ergoter sur la forme de la touche de l'un ou de l'autre pour déterminer qui a fait quoi, il faut être attentif aux transitions pour tenter de prouver qu'il y a eu collaboration. Elle mentionne ensuite nombre d'œuvres qui, selon elles, sont le fait de quatre mains, et indique que dans bien des cas, les deux peintres semblent avoir partagé la même palette. Ainsi d'un *Hommage à Pomone* de Jordaens, conservé au Bass Museum of Art de Miami Beach : Heimbürger constate qu'il semble inachevé, mais attire notre attention sur un tout petit détail, une prune, peinte avec un talent de miniaturiste, contenant des indications de poids, de volume et de texture, semblant être le travail d'un spécialiste ; mais dont la contribution à une collaboration horizontale serait minuscule. Minna Heimbürger en déduit le scénario suivant : un peintre confirmé rend visite à un jeune collègue, prend un pinceau et exécute une petite démonstration à même la toile en cours – d'où l'unité de palette. Prudemment, dans le cas du Jordaens de Miami Beach, Heimbürger propose un peintre très proche de Snyders.

Le mérite de cette approche est de contribuer à enrichir la fiction qui s'est depuis toujours bâtie autour des peintres anversoïses, tout en démontant les facilités de cette même fiction. L'important, après tout, n'est pas d'affirmer que Snyders, ou Quellin, ou Jordaens, ont participé à un tableau, mais que ledit tableau soit le fruit d'une pratique collaborative aux indices et aux effets laissés consciemment visibles.

L'incidence directe de cette réflexion d'historiens sur la manière dont peuvent être pensés, quatre siècles plus tard, les productions de la toute petite famille-atelier nommée **RUBENSHUIS 2**, est la mise en valeur d'une autre particularité anversoïse, qui est l'existence de peintres de spécialités. On connaît, en France, la théorie de la hiérarchie des genres,

160 Hella Robels, *Frans Snyders-Stilleben und Tiermaler: 1579-1657* Munich : Deutscher Kunstverlag, 1989.

J'imagine les effets d'une telle déclaration sur la compréhension de mes travaux : se pourra-t-il aussi qu'un jour on conteste que les diptyques que j'ai peints avec Éric Monbel, ou que les TAGS, aient été peints à plusieurs ?

161 Minna Heimbürger, *About an unsolved Jacob Jordaens problem*, *Konsthistorik tidskrift*, 64, häfte 4, 1995.

Le problème non résolu en question ne concerne pas la collaboration horizontale, mais le fait que le jeune Jordaens ait eu, ou non, des assistants.

formalisée au sein de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, fondée en 1648. La préface d'André Félibien codifiant cette hiérarchie date de 1667. Il est pour le moins inexact de penser que cette tardive théorie française ait pu s'appliquer à la peinture anversoise du début du siècle. Le fameux *Livre des peintres* de Karel van Mander est à ce sujet source de précieux renseignements. Il indique ainsi que Pieter Aertsen, inventeur de la nature morte flamande, a pu décrocher, au vu d'un de ses tableaux de cuisine, la commande d'une peinture religieuse pour le maître-autel de la Oude Kerk d'Amsterdam¹⁶². L'auteur cite également un éloquent poème qu'un certain Lamponius aurait écrit sur Jan Van Amstel : *aussi ce Brabançon / Aima-t-il mieux être paysagiste que de mal rendre/ Têtes humaines et divines ou l'image de l'homme*.¹⁶³ Plus circonstancié est ce témoignage de l'organisation du travail d'atelier à Malines au début du XVI^e siècle :

*Les peintres malinois avaient pour système de faire passer leurs toiles par diverses mains ; tel faisait les têtes, tel autre les extrémités, un troisième les draperies, un autre, enfin, le paysage.*¹⁶⁴

Il existe donc bien, sinon un statut, du moins une tradition de peintre de spécialité. Le fait que la compétence générale du peintre doive être attestée par un ouvrage de maîtrise présenté lors de l'inscription dans la guilde, est farouchement contesté par van Mander, pour qui la Peinture, activité plus intellectuelle que manuelle, est au-delà de ces simples démonstrations matérielles¹⁶⁵. Le peintre est un inventeur, et sa compétence n'est pas d'exécuter un tableau bien pensé, mais que le tableau bien pensé soit exécuté. Les peintres montrant plus de talent que d'ambition peuvent tout à fait vivre, comme Joachim Beuckelaer¹⁶⁶, en travaillant à la journée pour Antonio Moro¹⁶⁷ ; notons que Beuckelaer gagnait de l'argent de la sorte alors qu'il concevait et réalisait ses formidables tableaux d'étals de marchés, et qu'il ne s'agissait donc pas d'un sort réservé aux moins doués. C'est par choix, *pour sa tranquillité*, précise van Mander¹⁶⁸, que Richard Aertsoon décide de se borner à peindre des nus dans les œuvres de divers collègues. Corneille Molenaer, lui, peint les paysages dans les tableaux d'autres peintres¹⁶⁹, tout comme Henri van Cleef peint presque tous les fonds (c'est-à-dire les paysages) du grand Frans Floris¹⁷⁰ ; François Mostart fait

162 Karel van Mander, *Le livre des peintres*, tome 1, Paris : Les Belles Lettres, 2001, p. 235.

163 *Ibidem*, p. 86.

164 *Ibidem* p. 264.

165 *Ibidem* p. 270.

166 *Ibidem* p. 213.

167 Moro était alors aussi célèbre que Le Titien.

168 Karel van Mander, *Le livre des peintres*, tome 1, Paris : Les Belles Lettres, 2001, p. 252.

169 Karel van Mander, *Le livre des peintres*, tome 2, Paris : Les Belles Lettres, 2001, p. 17.

170 Karel van Mander, *Le livre des peintres*, tome 1, Paris : Les Belles Lettres, 2001, p. 168.

peindre ses figures par d'autres¹⁷¹ ; son frère Gilles, épaulé par Beuckelaer, étoffe les paysages de Bartholomeus Spranger¹⁷², destiné à devenir le plus important peintre de l'empereur Rodolphe II. Selon l'historien Hans Vlieghe, la tradition perdure au XVII^e siècle, puisque la plupart des peintres anversoïses établis embauchent des spécialistes en paysages ou natures mortes. Cornelis de Vos travaille ainsi avec son frère Paul, ainsi que pour ses beaux-frères Frans Snyders et Jan Wildens¹⁷³. Frans Snyders est parallèlement patron d'un atelier qui sera plus riche que la Rubenshuis. Quant à Wildens, qui se montre très capable dans les figures, il est de tradition de lui attribuer tout paysage un tant soit peu talentueux brossé dans le fond d'un tableau anversoïse des années 1630-1650.

Vlieghe associe cette apparition des peintres de spécialités à une expansion brutale du marché de l'art au début du XVII^e siècle, une fois la paix revenue en Flandres. Mais nous avons vu que le phénomène existait déjà à Malines un siècle plus tôt. Il identifie l'apparition d'un mode de production qu'il qualifie de « pré-industriel »¹⁷⁴ basé sur la division des tâches. Il donne les noms de trois marchands qui organisaient le parcours de tableaux d'un atelier de spécialiste à l'autre ; on donne à ces œuvres le nom de « dozijnwerk », ou travail à la douzaine. Les peintres impliqués dans cette production ne sont pas les moindres : ce sont des praticiens de la trempe de Theodoor van Thulden ou d'Adriaen van Utrecht.

Voilà la troisième voie anversoïse, celle que nous avons suivie, sans être vraiment conscients de son existence. Gaspard et Suzanne ont travaillé avec moi en tant que peintres de spécialité. Ils se sont chargés de tout ce que je ne savais pas faire : occuper une surface autrement que par la reproduction d'une image : apporter de l'imprévu dans ce processus de reproduction ; identifier le caprice à l'énergie pure ; faire basculer une signification préméditée dans l'aventure de l'association libre.

J'attribue ainsi, clairement, quatre fonctions aux dessins de mes enfants ; ce qui ne clarifie pas pour autant la ou les fonctions que j'attribue à mes enfants :

- la fonction plastique, qui consiste à entrer en conflit avec mon registre. Le tableau contient ainsi sa propre contradiction.

171 Karel van Mander, *Le livre des peintres*, tome 2, Paris : Les Belles Lettres, 2001, p. 48.

172 Ibidem, p. 97.

173 Hans Vlieghe, « The Execution of Flemish Paintings between 1550 and 1700 : A Survey of the Main Stages », dans *Concept, Design & Execution in Flemish Paintings (1550-1700)*, Corpus Rubenianum, Turnhout : Brepols, 2000, p. 202.

174 Ibidem, p. 196.

- la fonction disruptrice¹⁷⁵, qui donne de l'intérêt à la fabrication de mon image dans une relation adverse à la leur.
- la fonction iconique, qui permet à leur dessin considéré comme image autant que comme graphisme disrupteur, d'entrer en relation sémantique avec l'image que je lui ajoute.
- la fonction symbolique, enfin, qui découle de ce que la participation de Gaspard ou Suzanne représente aussi, au sens large, l'enfance, la spontanéité, tout ce qui peut être associé à la nature particulière de son dessin. Y compris, pourquoi pas, la maladresse, même si je n'y pense jamais en ce genre de terme.

2.6. Laurent Marie Joubert, le dernier rubénien

Le rapport étroit qui se confirme entre ma pratique et la peinture baroque flamande fait écho à un curieux carton d'invitation, reçu à la fin de l'année 2008. Laurent Marie Joubert m'y annonce l'exposition de ses gigantesques tableaux de figures équestres, dans la galerie de l'École des beaux-arts de Nancy, où il vient d'être nommé professeur. À cette occasion, il assume l'héritage des peintres du Grand Siècle, avec un panache teinté d'anachronisme qui ne peut que me séduire. L'image du carton reprend le détail d'une peinture très colorée, à la gestuelle échevelée, très différente de ce que je connaissais de lui. N'ayant pu me rendre à Nancy, je reprends, plus d'un an après, un rendez-vous pour une visite d'atelier, afin de tenter de répondre à une question qui, dans ma pratique de famille-atelier, est passée de l'impensable au plausible : comment peut-on se revendiquer peintre rubénien en 2010 ?

J'ai connu Laurent Joubert – comme nous l'appelions alors – à l'occasion d'une exposition¹⁷⁶ que j'avais organisée pour l'espace culturel du centre IUFM d'Arras. J'avais pu y réunir, pour la première fois, la totalité des œuvres sud-africaines de Laurent Marie Joubert : l'important ensemble *Courtyard*, constitué de 70 panneaux de signalisation peints par Joubert et des femmes sud-africaines, prêté par le musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq ; et *Blanket Project*, ensemble de 12 tapisseries d'Aubusson, issues des collections du Fonds National d'Art Contemporain. L'artiste a pu, lors d'une conférence prononcée à Arras, expliquer par le détail l'ensemble de cette démarche. Il a commencé par ces mots :

¹⁷⁵ Voir la note 51.

¹⁷⁶ *Let it rain!* Du 30 janvier au 5 mars 2007.



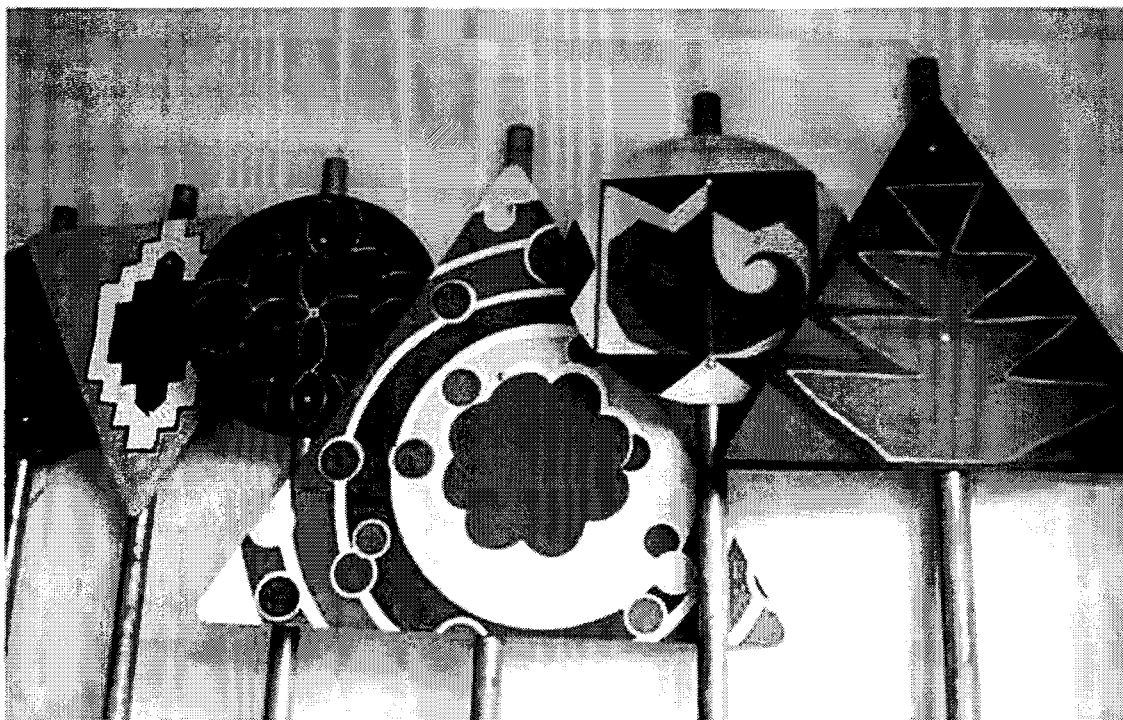
Laurent Joubert, avec Rosinah Dlamini, Sarah Dlamini, Sarah Mahlangu,
Maria Makhamele, Leah Mkhwebane, Mavis Mlawe, Mmalebohang Mokoena,
Puseletso Mokoena, Maria Moloï, Julia Muhali, Francine Ndimande, Rineth Sieda.
Courtyard

peinture sur 70 panneaux de signalisation

dimensions variables

1995

Villeneuve d'Ascq, LaM Musée d'art moderne de Lille métropole



Courtyard, détail

Je suis un artiste peintre. Je m'appelle Laurent Marie Joubert. Cela me semble important, parce qu'une grande partie du travail que j'ai réalisé en Afrique du Sud entre 1994 et 1997 tourne autour du statut des femmes artistes, de comment les femmes font de l'art. (...) Je me suis aperçu que je m'appelais Laurent Marie Joubert. C'est mon État civil, et c'est important parce que les initiales en sont LMJ : L, elle, M, aime, J, par exemple Joubert. J'ai compris tout cela après : dans cette exposition je suis une femme. Comme c'est une collection de panneaux de signalisation peints par des artistes femmes sud-africaines, ce que j'accepte, dix ans après, c'est que je me suis mis dans la situation d'une femme.

1994 est l'année des premières élections multiraciales en Afrique du Sud, celles qui vont porter au pouvoir l'opposant historique, Nelson Mandela. Alors que nombre d'observateurs internationaux prédisent une guerre civile, Jean-Hubert Martin, alors conservateur du Musée des arts d'Afrique et d'Océanie à Paris, planifie pour l'année suivante une biennale à Johannesburg. Plutôt que d'importer autoritairement des formes occidentales dans un contexte si complexe, Laurent Joubert décide de travailler avec des artistes locaux qui n'ont jamais été intégrés au circuit de l'art contemporain : il s'agit des femmes qui peignent l'extérieur de leurs maisons selon un rituel ancestral, en utilisant des formes et des couleurs qui évoquent, de manière tout à fait fortuite, l'abstraction occidentale. Après une longue recherche sur le terrain, Laurent Joubert dresse une liste de 12 femmes peintres avec lesquelles il va réaliser le projet *Courtyard* : Rosinah Dlamini, Sarah Dlamini, Sarah Mahlangu, Maria Makhamele, Leah Mkhwebane, Mavis Mlawe, Mmalebohang Mokoena, Puseletso Mokoena, Maria Moloï, Julia Muhali, Francine Ndimande, Rineth Sieda.

L'œuvre consiste en 70 panneaux de signalisation peints par ces 12 femmes et lui-même. Il s'est rendu compte que les panneaux de signalisation, en tant qu'instruments d'un pouvoir centralisateur, sont les cibles privilégiées des contestations régionalistes : criblés de balles en Corse, tartinés de bouse de vache en Afrique... Ils constituent également un dérivé lointain de l'héraldique, qui a fourni à Laurent Joubert les motifs de ses tableaux pré-*Courtyard*. Le panneau est donc devenu, pour les femmes peintres, l'équivalent transportable de la maison, non sans que cela change le sens des peintures qui viennent les recouvrir : l'origine des motifs traditionnels, symétriques, est la représentation du Lappa, espace central de la maison sud-africaine, qui sert de foyer, et en-dessous duquel sont enterrés les ancêtres. Cuisiner et manger sur la tombe des ancêtres peut être considéré comme un rite de

renaissance, tout comme le processus même de peinture des façades de terre, qui sont lavées et effacées deux fois par an lors des saisons des pluies, et inlassablement recommencées. Les motifs de renaissance sont donc devenus, par leur transposition sur des panneaux de signalisation, des motifs de contestation.

Il a fallu à Laurent Joubert plusieurs mois d'enquêtes de terrain pour parvenir à décoder la signification de ce travail traditionnel : lors des premières approches, les femmes disaient qu'elles peignaient ainsi parce que c'était joli : *Elles répondent en riant que ce sont des fleurs et que c'est pour faire joli. Si vous lisez entre les lignes, ce qu'elles ont dit c'est que de toute façon tu ne peux rien comprendre, et tu vas te faire foutre. Mais gentiment, avec le sourire*¹⁷⁷. Joubert lui-même s'est déclaré d'abord séduit par l'aspect formel de ce folklore, par la complexité des motifs et des superpositions qui lui semblaient capables de soutenir la comparaison avec l'art occidental.

Derrière la joliesse, il y a le rituel ; mais aussi le politique. Deux des peintres du projet *Courtyard*, les sœurs Mokoena, se sont illustrées par leur manière de lutter contre le pouvoir blanc sud-africain par le moyen de leurs peintures : elles avaient recouvert leur maison de couleurs jaune et verte, et laissaient ouverte la grande porte, qui donnait ainsi l'impression d'un rectangle noir. Noir, vert, jaune, étaient les couleurs de l'ANC (African National Congress), principal parti d'opposition. Quand la police passait, les portes se fermaient, et la façade devenait verte jaune et blanche.

Il ne faut cependant pas oublier que le pouvoir Blanc lui-même a favorisé ces peintures murales traditionnelles, dans le but de donner aux touristes l'image d'un pays heureux et fier des traditions locales, mais aussi afin de cultiver les divisions culturelles et politiques entre les 12 ethnies qui constituent le peuple Noir sud-africain. Voilà pourquoi le travail de Laurent Joubert a pu être mal perçu par les intellectuels sud-africains, Blancs ou Noirs : il reprenait et amplifiait, en lui donnant une audience sur la scène de l'art international, un instrument de division entretenu par le régime de l'Apartheid. On lui a aussi reproché de s'approprier de l'art folklorique sans intérêt. L'atelier de Francine Ndimande, fille du roi et star locale, est par exemple un atelier dans le sens médiéval : beaucoup de personnes y peignent des objets, des artefacts, des œufs d'autruche, destinés aux boutiques d'aéroport.

La nécessité de défendre son projet artistique sur les lieux mêmes de son élaboration a poussé Laurent Marie Joubert à produire un argumentaire tenant en trois points.

Premièrement, il a contribué, à la manière d'un ethnologue, à conserver la trace d'une

177 Transcription de la conférence de Laurent Joubert au centre IUFM d'Arras le 31 janvier 2007.

pratique en voie de disparition. En rétribution de leur courage et de leur engagement dans les mouvements anti-apartheid, les sœurs Mokoena ont bénéficié en priorité d'une politique de logement social. On leur a offert des camions de parpaings, du ciment, de la tôle ondulée. Elles sont donc passées d'une maison de terre à une maison en ciment. Or tous ces dessins sont liés exclusivement à une architecture d'argile ; le support de ciment s'y prête mal, et ne présente pas la caractéristique fondamentale de fondre à la saison des pluies pour renaître ensuite. Les sœurs Mokoena ont cessé de peindre.

Ensuite, on peut tenir pour essentielle la contribution de Laurent Joubert à une anthropologie de l'art. Il s'est intéressé au fait que les femmes du Lesotho, normalement, ne peignent pas. Les familles du Lesotho ont été déplacées pour venir travailler dans les grandes exploitations des fermiers blancs ; elles se sont alors mises à peindre leurs maisons. *C'est très bizarre. Si vous prenez les mêmes personnes dans leur pays d'origine, elles ne peignent pas. Si vous les en sortez et les mettez dans des conditions dures, de contrition, de coercition, mais avec de l'argent, elles peignent. Elles ont de l'argent, parce que l'homme est employé à la mine, ou comme farmer. L'histoire des motifs, l'histoire de l'art joli, séduisant, est lié à une certaine idée de prospérité économique. Sans argent il n'y a pas d'art. Aujourd'hui je pense qu'on ne peut faire de belles choses, on ne peut produire de beauté qu'avec de l'argent. Les conditions sont : prospérité économique, et exercice d'une pression sociale qui génèrera la production de formes qui auront une volonté, un message, une énergie. C'est une décision libératrice, subversive, arrogante, déclamative, insolente : parce qu'il faut décorer pour exister. Quand on vous appuie dessus, qu'on vous écrase, vous réagissez en produisant de la beauté. C'est comme ça que je l'interprète maintenant.*¹⁷⁸

Le troisième point de l'argumentaire de Joubert défend sa volonté de présenter publiquement le travail de femmes qui ont été, socialement autant qu'artistiquement, marginalisées. Il s'obstine à poursuivre son travail en Afrique du Sud, avec l'ambition de démontrer que les femmes peintres peuvent être considérées comme des artistes. À la suite de *Courtyard*, il développe le projet *Reversal* (marche arrière, retour à la case départ), dont le point de départ est la constatation que les couvertures traditionnelles que thésaurisent les 12 ethnies du pays sont à présent fabriquées dans d'immenses usines selon des motifs dessinés par des designers blancs. *En visitant des usines, je me suis rendu compte qu'elles intègrent un bureau de design textile, dans lequel des jeunes femmes blanches, formées dans des écoles américaines, font des sortes de remake ou de tuning des formes vernaculaires de chaque*

178 Transcription de la conférence de Laurent Joubert au centre IUFM d'Arras le 31 janvier 2007.

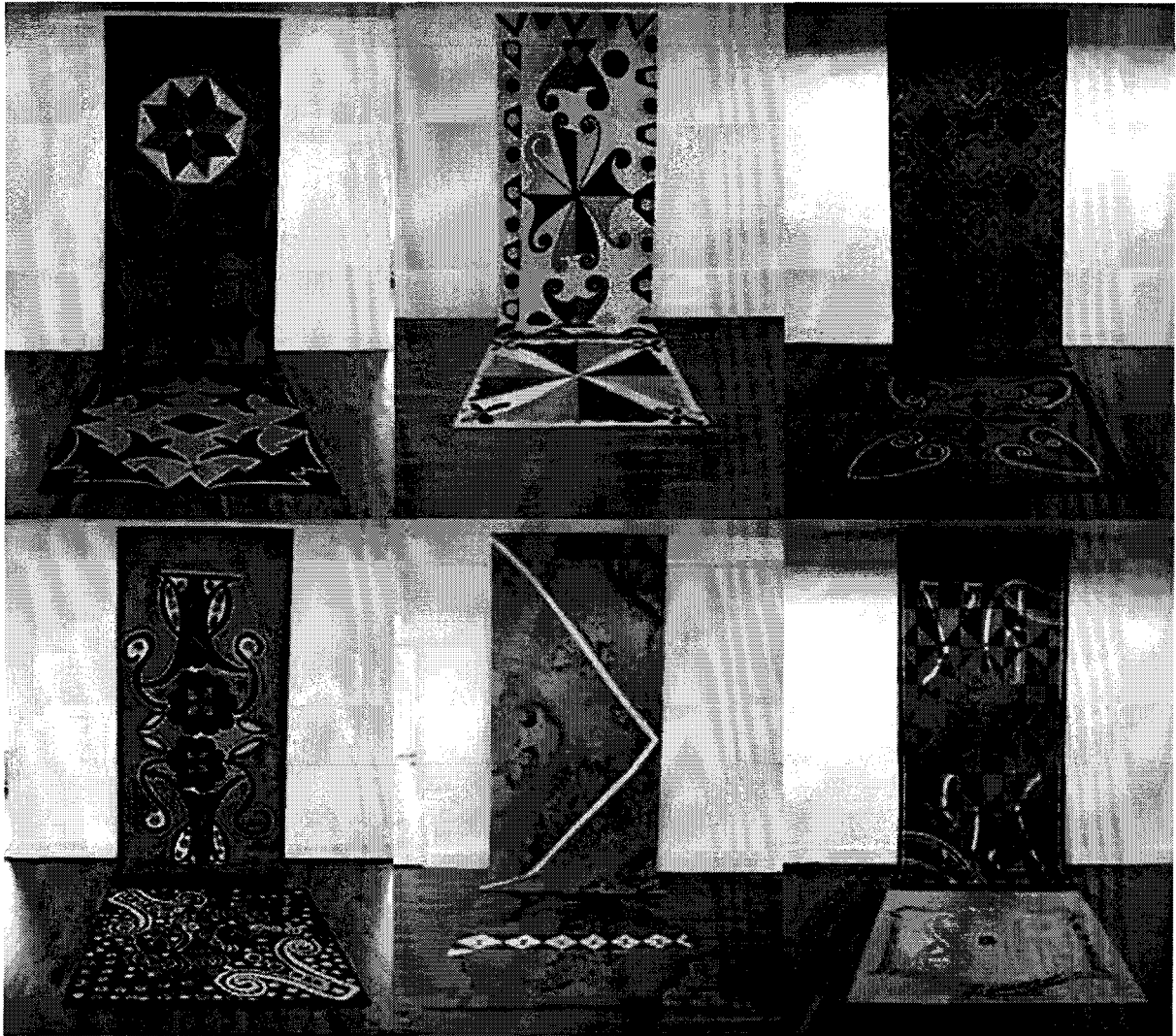
peuple sud-africain, mais qui les « blanchissent », les « javellisent ». L'idée de *Reversal* est de rendre le contrôle artistique aux artistes Noires, en leur demandant de produire des motifs authentiques pour les usines. Il faut cependant financer la production de masse, et aucun mécène ne se présente. Laurent Marie Joubert saisit alors l'occasion d'une commande publique de cartons pour les tapisseries d'Aubusson, initiée par le Ministère de la Culture, désireux de dépoussiérer l'image des métiers d'art. *J'ai dit que j'allais faire comme d'habitude, prendre l'argent et le redistribuer. Partir en Afrique du Sud et demander à ces femmes de réaliser des projets de couvertures, et ensuite ramener ces cartons de tapisseries et les faire tisser à Aubusson*¹⁷⁹. Les artistes sont Rineth Sieda, Mavis Mlawe, Maria Moloï, les sœurs Mokoena, issues de *Courtyard*, et une nouvelle venue, Alfonsina Faroe. *Et moi, à nouveau, Laurent Marie Joubert, LMJ, je suis une des femmes représentées dans la collection de tapisseries*¹⁸⁰. L'ensemble tissé à Aubusson, nommé *Blanket Project*, se compose donc de 6 tapisseries de basse lisse de 356 x 156 cm, et des tapis assortis de 156 x 174 cm. La contribution de Laurent Joubert s'inspire du logo de la bière Bavaria 8.6, dite « bière de la misère ». Cette fois, le prestige d'Aubusson a balayé tous les soupçons pesant sur les auteurs, et il n'a jamais été dit que les femmes ayant dessiné les cartons n'étaient pas des artistes.

Du point de vue de leur économie, ces travaux sud-africains semblent appartenir, à l'instar des TAGS, à la catégorie des collaborations avec des peintres de spécialités. C'est en tant que collaborations que les pense Jean-Hubert Martin dans le catalogue¹⁸¹ accompagnant la transplantation en France de l'œuvre. Laurent Marie Joubert tient cependant à ne pas les considérer comme des collaborations, mais plutôt comme des collections. Il opère ainsi la distinction entre les ensembles d'œuvres individuelles que constituent *Courtyard* et *Blanket Project* et des objets qui auraient été faits à quatre mains, ou plus. Cette prudence vise à clarifier le fait qu'il ne s'est pas approprié le travail d'autres artistes considérées comme moins dignes de briller en leur nom propre. Laurent Marie Joubert comptait ainsi déjouer le piège de l'interprétation coloniale auquel se prêtait idéalement sa position d'artiste Blanc se mêlant de problèmes spécifiquement africains.

179 *Ibidem*.

180 *Ibidem*.

181 Jean-Hubert Martin, Joëlle Pijaudier-Cabot, Gary van Wyk, *Courtyard*, Musée d'art moderne Villeneuve d'Ascq communauté urbaine de Lille/Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, Paris : RMN, 1996



Laurent Joubert avec Rineth Sieda, Mavis Mlawe,
Maria Moloï, Mmalebohang Mokoena,
Puseletso Mokoena, Alfonsina Faroe
Blanket Project

6 tapisseries de basse lisse, 356 cm x 156 cm

6 tapis, 156 cm x 174 cm.

1997-2002

Puteaux, Fonds National d'Art Contemporain

La présentation de *Courtyard* au Musée des arts d'Afrique et d'Océanie, dirigé par Jean-Hubert Martin, le 18 septembre 1996, est un échec critique : la presse éreinte l'exposition, taxée en effet de coloniale, et les chercheurs, ethnologues et anthropologues associés au musée, qualifient la démarche de « vitaliste », ce qui sonne comme un lourd désaveu intellectuel : le terme s'applique à une attitude teintée d'esprit colonial, assimilant les manifestations culturelles de l'Afrique subsaharienne à l'expression d'une vitalité débordante. On pense à Leni Riefenstahl photographiant, en 1976, les guerriers Nouba du Soudan, uniquement vêtus de peintures corporelles. La carrière de Laurent Joubert ne se remettra pas de ce soupçon. L'exposition d'Arras assortie de sa conférence constituent pour lui l'occasion de mettre en perspective toute sa démarche sud-africaine, dix ans plus tard, et d'en traquer les failles.

Après le vernissage à Arras, nous partageons un repas dans un estaminet Flamand, en compagnie de Joëlle Pijaudier-Cabot, conservatrice du Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq, et de quelques membres de son équipe. Laurent Joubert nous annonce alors son intention d'exécuter de grands portraits équestres. C'est sur ce souvenir qu'il entame notre conversation suivante, trois ans plus tard, alors que je lui rends visite chez lui, à Paris : *Il y a trois ans, dans une forte odeur de fromage, nous avons évoqué nos projets respectifs ; et la fiction que j'avais bâtie ce soir-là, avec l'idée des portraits équestres, j'ai eu la grande surprise de la réaliser.* Les travaux équestres, ce sont ceux qui ont été montrés en 2008 à Nancy. Et le motif de ma visite, lié à l'audace anachronique de cette démarche, tient en une question : comment être un peintre rubénien en 2010 ? Je n'ai même pas à la lui poser, tant la réponse va s'imposer dans les faits.

Chez lui, dans un immeuble résidentiel réservé aux artistes gérée par la ville de Paris, près du Bassin de la Villette, Laurent me montre des photos de l'accrochage nancéen. La Galerie Nancy Thermal, gérée par l'École des beaux-arts, occupe un immense couloir carrelé qui correspond au caldarium des anciens thermes municipaux ; la piscine ronde, à l'arrière de l'École des beaux-arts, est toujours en activité. *J'ai reconstitué une galerie de peintures à la façon du XVII^e siècle. J'avais commencé, à Marseille, à peindre des figures équestres d'après Velázquez, puis d'après Rubens. À Nancy, j'ai installé un atelier au bout de cette grande galerie, dans une pièce de 10 mètres sous plafond ; c'était l'entrée des thermes. Tout ce qui a été exposé a été peint dans cette pièce de 70 m². J'ai travaillé sur place pendant 9 mois. Le point d'eau était à l'autre bout du couloir, j'y allais à vélo. Les tableaux représentent Marie-*



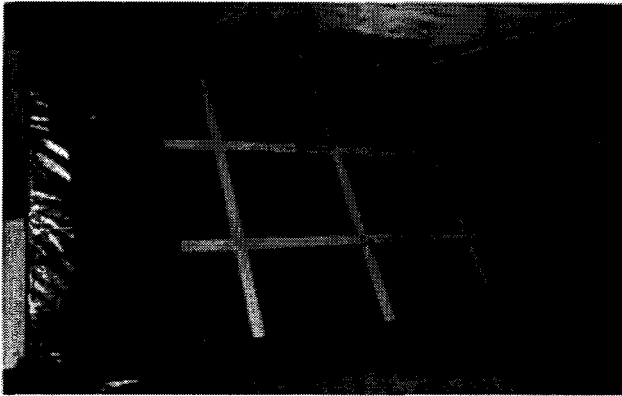
Laurent Marie Joubert
vue de l'atelier, galerie Nancy Thermal, 2008
au fond : *Après Velazquez/Marguerite d'Autriche/Datong/Shanxi*
huile sur toile
220 cm x 420 cm
2008

Thérèse d'Autriche, Marie de Médicis, Isabelle de France dite de Bourbon, Christine de Suède, et Madame de Saint-Baslemont, une Lorraine, une des premières féministes. Elle s'est battue contre les troupes du roi. Il y a son portrait au Musée Lorrain. Je lui demande comment l'exposition a été reçue. Dans l'indifférence la plus totale. Seul le personnel administratif de l'école a beaucoup apprécié. Ces grands tableaux sont dans mon parking, à présent. Je ne savais pas qu'on pouvait disparaître si facilement.

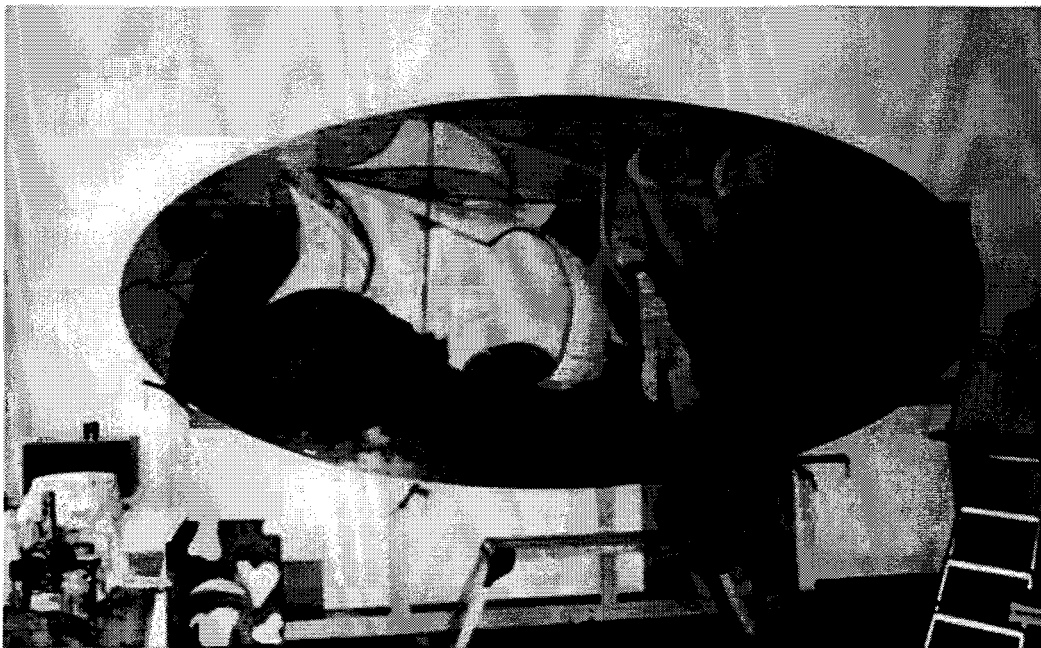
Nous descendons au parking où, effectivement, d'immenses toiles emballées sont rangées à côté d'une vieille Saab noire. Je n'en verrai que le châssis. *Le syndic m'a sommé de les enlever, il paraît qu'il y a risque d'incendie. Elle vont partir vers le container que j'ai à Marseille.*

Laurent m'emmène en voiture à son atelier d'Aubervilliers. Sur quelques kilomètres, une fois franchi le périphérique, nous traversons des quartiers gris et industriels. Nous franchissons le porche d'un immeuble et nous nous garons dans la cour. L'atelier est au rez-de-chaussée, derrière un rideau de fer. Une plaque indique : *PIXIT David Rodriguez-Diaz Laurent Marie Joubert*. Comme moi avec la **RUBENSHUIS 2**, Laurent a déposé un nom d'entreprise. David Rodriguez-Diaz est son assistant. Il occupe la moitié de l'atelier pour son travail personnel, et il aide Laurent à l'encollage des toiles nues (Laurent a horreur des toiles préparées) et sur les parties laborieuses des tableaux ; avec son salaire d'assistant, il paie un loyer qui correspond à la mensualité de remboursement de l'atelier. *C'est un très bon arrangement*, me précise Laurent. Seul, David n'aurait jamais pu se trouver un atelier à ce prix. L'intérieur est puissamment éclairé de tubes fluorescents qui tapissent littéralement de plafond. Une telle lumière est nécessaire pour peindre : toutes les parties des très grands tableaux doivent être uniformément éclairées. Laurent travaille avec une visière en acétate teinté, de celles que l'on connaît aux metteurs en scène Hollywoodiens. *Chardin et Hélicon peignaient avec une visière*, me rappelle-t-il.

Je compare mentalement avec la **RUBENSHUIS 2** : un garage de 20 m², que son utilisation passée de salle d'attente de kiné a doté de deux fenêtres. Deux tubes fluorescents au plafond, depuis très récemment ; pendant très longtemps, il n'y en a eu qu'un seul, et j'ouvrais la porte du garage pour profiter de la lumière du jour, ce qui a pu me valoir des regards curieux et des visites importunes. Un désordre constant : j'ai souvent préparé des expositions sur deux mètres carrés, entre deux montagnes de capharnaüm. L'atelier PIXIT est encombré mais rangé. Laurent ne travaille pas dans le désordre. Le point de focalisation actuel est une



vue du box de garage
de Laurent Marie Joubert,
Paris, 8 septembre 2010



Atelier de Laurent Marie Joubert, Aubervilliers, 8 septembre 2010

grande toile ovale de quatre mètres cinquante de long, représentant des bateaux en blanc, bleu, orange. *J'ai eu une commande d'un chef d'entreprise qui se prend pour la réincarnation de Christophe Colomb. Il dirige le groupe Caravelle, spécialisé dans le redressement des entreprises en difficulté. En 1997, j'ai fait un tableau pour le groupe, qui est devenu le logo de l'entreprise. Pour les nouveaux locaux parisiens, il m'a commandé une grande toile, et trois petits paysages adjacents, représentant Canton, Dieppe et l'île de la Tortue. J'ai réalisé de nombreuses aquarelles préparatoires, que le commanditaire ne voit que reproduites sous la forme de « cahiers d'idées » : il les traiterait comme du papier journal. Son épouse vient régulièrement vérifier l'avancée des travaux ; la dernière fois, elle m'a demandé d'utiliser des coloris moins sourds. Mais je tiens bon, ainsi que sur la présence de deux bateaux, alors qu'ils n'en veulent qu'un seul. J'ai expliqué qu'il en fallait deux pour évoquer le mouvement giratoire. Chaque solution plastique est testée sur un petit format avant d'être intégrée au grand tableau. Je fais remarquer à Laurent que dans cette grande machine, il est loin d'avoir libéré le geste, alors que c'était son objectif premier dans les figures équestres. Non, le commanditaire a horreur du gras, de la pâte. Mais je travaille aussi à un portrait de Christophe Colomb, dont il me dit qu'il ne veut pas. Je vais essayer de le lui imposer. Il me montre deux imposantes versions de ce portrait. Sur l'une, Colomb est dans la force de l'âge ; vêtu d'un lourd manteau gris et noir l'air solennel, il n'est pas sans rappeler, le format mis à part, le Baldassare Castiglione de Raphaël. Effectivement, c'est une interprétation du portrait posthume que Sebastiano del Piombo a exécuté du grand navigateur¹⁸². Dans l'absence de malice de son dispositif, cette effigie semble encore plus anachronique que les reines à cheval. La seconde version montre un Colomb jeune, en pourpoint rouge ouvert rehaussé de dentelle blanche. Laurent veut qu'il soit entouré de perroquets. Il peint des oiseaux de différentes tailles et couleurs, dans différentes postures, sur de petites toiles qu'il pose sur le grand portrait afin d'en juger l'effet et de décider de la composition finale. J'ai arrêté cette peinture car j'ai de gros problèmes de proportion avec les perroquets. Ce qui m'a touché, c'est que je me suis rendu compte que Max Liebermann avait eu les mêmes. Pour cette version, il regarde beaucoup Fra'Galgaro, peintre bergamasque du XVII^e siècle, spécialiste des portraits d'apparat et des portraits d'enfants, qui à la fin de sa vie peignait avec les doigts dans une manière très libérée. Cependant, il ne peut pas, dans le travail pour le groupe Caravelle, exploiter suffisamment tout ce qu'il découvre. Avec ces commandes, je laisse tomber toute ma recherche, qui est de faire exister une peinture dans la contemporanéité...*

182 New York, Metropolitan museum of art.

Partout sur le sol, on trouve de petits supports couverts de simples bandes de couleurs ; c'est ainsi que Laurent Joubert teste des harmonies colorées. Le chantier de la grande toile semble ainsi entouré de multiples précautions. Je demande à Laurent ce que ce travail lui rapporte. *Un an de salaire de professeur*, avoue-t-il. Il n'a pas d'actualité, aucune galerie ne le représente. Il lui arrive de payer ses frais médicaux en tableaux ; ses œuvres anciennes, les plus cotées, sont entreposées dans deux caves blindées sous l'atelier. Il a vraiment besoin de cette commande pour pouvoir continuer à peindre. Il y a du Rembrandt tardif chez ce Rubens.

Je demande enfin à Laurent Marie Joubert si cela a un sens, pour lui, d'être un peintre rubénien au XXI^e siècle. Il travaille à un très grand tableau à l'huile pour un riche commanditaire avec lequel il en négocie l'aspect final, à coups d'études préparatoires et de compromis. Il a réalisé des cartons de tapisseries, collaboré avec des collègues et des assistants. Jusqu'aux petites toiles de perroquets qui évoquent les études de Pieter Boel pour Charles Le Brun, tout dans l'atelier PIXIT d'Aubervilliers évoque le Grand Siècle. *Je suis persuadé*, déclare-t-il, *qu'il s'est passé quelque chose d'exceptionnel du point de vue pictural en Europe entre les XVI^e et XVIII^e siècles ; et quiconque peint de nos jours, y compris jusqu'en Chine, se réfère à cela, à cette histoire rubénienne. Il y a aussi une dimension nostalgique et mélancolique : Saturne veille à la porte de mon atelier. Le silence assourdissant des institutions à mon égard est explicite sur la radicalisation de mes positions rubéniennes. On me demande : pourquoi t'embêtes-tu autant sur une commande ? Cela fait deux ans que je suis dans les plâtres du chantier, pour un seul tableau ! Aujourd'hui, c'est complètement obsolète. Tout cela est un luxe : avoir un atelier qui pue, ne pas peindre chez soi, la double rampe de tubes fluorescents pour une lumière équilibrée. Et ma visière, qui conserve l'intensité des couleurs, tout en cassant l'éclat : tout le monde s'en fout.*

Nous reprenons la voiture. Laurent me dépose à une station de métro, sous une pluie battante. Saturne nous accompagne.

TROISIEME PARTIE : LA FONCTION FILIALE

3.1. Paternités

À l'origine de mon enquête sur les pratiques artistiques impliquant les enfants, il y a le réflexe, plutôt naïf, de tenter de retrouver un reflet de mon expérience de la paternité dans les tableaux que j'aime. Quelques images, dans l'histoire de l'art, évoquent la paternité ; beaucoup moins que d'œuvres représentant la maternité, qui bien évidemment constitue un thème majeur, y compris dans un contexte religieux qui lui fait gagner une majuscule. Dans le même registre religieux, la paternité est peu traitée, car problématique dans le texte-source lui-même. Les rapports filiaux entre Jésus et son Père divin ne sont pas calqués sur une relation filiale conventionnelle. Ceux avec son père terrestre font l'objet de peu de représentations, hormis dans le cadre plus large du thème de la *Fuite en Égypte*. Georges de La Tour est l'auteur d'une célèbre représentation de Jésus et Joseph dans l'atelier de menuiserie¹⁸³. Ils sont au travail. Une sombre prémonition se lit sur le visage de Joseph alors qu'il fabrique, peut-être, une croix. La paternité réveille une angoisse de la mort, et ce tableau le résume à merveille.

À Paris, l'exposition *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*¹⁸⁴ a permis de revoir un portrait d'homme et de son fils déjà aperçu à l'occasion de *Véronèse profane* au musée du Luxembourg en 2004. On apprenait, à l'occasion de l'accrochage du Louvre, que ce *Portrait de Iseppo da Porto avec son fils Adriano*, habituellement conservé au Musée des Offices à Florence, connaissait un pendant au Walters Art Museum de Baltimore : *Livia da Porto Thiene et sa fille Porzia* représente la femme d'Iseppo et sa fille. Parents et enfants se

183 Musée du Louvre et musée de Besançon.

184 Du 17 septembre 2009 au 4 janvier 2010.



Paolo Veronese
*Livia da Porto Thiene
et sa fille Porzia*
huile sur toile
208 x 121 cm
vers 1551
Baltimore, Walters Art Museum



Paolo Veronese
*Portrait de Iseppo da Porto
avec son fils Adriano*
huile sur toile
207 cm x 137 cm
vers 1551
Florence, Musée des Offices



Édouard Pignon
L'Homme à l'enfant endormi
gouache sur papier
circa 100 cm x 75 cm
1970
collection particulière
courtesy galerie Régis Dorval, Lille

regardent, d'un tableau à l'autre, à condition qu'ils soient accrochés à l'équerre, Iseppo et Adriano à droite, Livia et Porzia à gauche¹⁸⁵.

On peut déduire de ce diptyque que le portrait de paternité constitue en fait un sous-catégorie du portrait de famille. Ce qui nous permet d'écarter les représentations paternelles issues de la Bible (Jésus et Joseph, Abraham et Isaac...) comme finalement hors sujet.

3.1.1. Picasso fils et père

Bien plus tard, Édouard Pignon a fait de l'enfant juché sur les épaules de l'adulte un sujet de prédilection. Cependant une rapide enquête révèle que, comme dans le cas de La Tour, l'enfant que porte ou que regarde l'homme n'est pas son fils biologique. Édouard Pignon a en effet développé ce thème après avoir porté sur ses épaules Paloma endormie, la fille de Pablo Picasso, de retour de l'atelier de Vallauris.

Pignon y est installé depuis que Picasso l'a invité à partager ses ateliers en 1951. Travaillant tard dans la soirée, ils remontent ensemble à la maison située sur la colline. Un soir, alors que la petite Paloma leur a été confiée, Pignon – après l'avoir installée sur ses épaules où elle s'endort aussitôt, reposant la tête sur sa tête, les jambes autour de son cou et les mains dans ses mains – éprouve une sensation étrange, sa respiration se confondant avec celle de l'enfant. C'est cette fusion humaine qui le conduit à dessiner puis à peindre cette série qui n'est pas sans rappeler là encore, tel saint Christophe, l'iconographie chrétienne médiévale.¹⁸⁶

Pourquoi n'est-ce pas Picasso qui porte sa fille sur ses épaules, tard le soir, de retour de l'atelier ? Cette question semble à première vue sans rapport avec la peinture. Elle me pousse cependant à m'intéresser à l'image de la paternité dans l'œuvre et la vie de Picasso, où la question révèle bientôt sa double facette, à savoir sa pertinence aussi bien pour la descendance de Picasso que pour son ascendance. Picasso a beaucoup peint ses enfants, tout en revendiquant, dans de célèbres aphorismes qui se colportent d'une monographie à l'autre, sa faculté à peindre lui-même comme un enfant. Mais il a été, d'abord, lui-même fils d'artiste, puisque son père, don José Ruiz Blasco (1838-1913), était un peintre spécialisé en pigeons et volailles. Ce double rapport suffira à nous prouver que le principe de transmission, avant de devenir phénomène pictural, appartient d'abord, d'évidence, au domaine comportemental.

185 Et non face à face, comme c'était le cas au Louvre.

186 Catalogue de l'exposition *Édouard Pignon Rétrospective*, Lille : Palais des Beaux-Arts, 1997, p. 89.

Les rapports personnels de Picasso avec son père sont abordés par Jaime Sabartés¹⁸⁷, secrétaire, ami proche, *pays*, spectateur assidu de Picasso et auditeur privilégié de ses confidences ; puis, de façon systématique, mais dans une recherche dont l'aspect posthume fabrique bien des fantasmes, par le livre-charge d'Arianna Stassinopulos Huffington : *Picasso, créateur et destructeur*¹⁸⁸. Enfin, démêlant avec courage l'écheveau des légendes élaboré, dès l'origine, par Picasso lui-même, John Richardson¹⁸⁹ a fourni une version de la jeunesse de Picasso qui s'approche sans doute le plus de la vérité, non sans quelques parti-pris.

Lisons d'abord Sabartés. L'auteur nous prévient de l'aspect partial et déformé, romancé même, de son livre de souvenirs : il avoue lui-même avoir pris de considérables libertés avec la réalité, omettant par exemple délibérément, par pudeur et par discrétion, de mentionner les nombreuses femmes qu'il a croisées dans le sillage de son illustre ami. Quand il se décrit déambulant avec Picasso dans les rues vides de Royan, même Picasso ne peut pas reconnaître la scène, expurgée de ses protagonistes féminins.

Aussi ne sait-on pas quelle est la part de vérité du récit, quand Sabartés fait état d'une admiration sans borne du jeune Pablo pour son père et ses tableaux. Il évoque ainsi le souvenir qu'évoque Pablo d'un grand tableau représentant un pigeonnier :

À plus de cinquante années de distance, à plus de mille kilomètres, rien qu'en pensant à ce tableau si grand pour lui alors qu'il était si petit, Picasso le retrouva dans sa mémoire, comme une image démesurée, d'une dimension fantastique :

« Figure-toi une cage avec des centaines de pigeons. Avec des milliers de pigeons. Avec des millions de pigeons... Des milliers et des millions... », dit-il.¹⁹⁰

Cet émerveillement pour le pouvoir quasi magique du père-peintre connaît une réciproque, dans l'admiration que José Ruiz Blasco ressent pour les talents précoces de son fils. Arrive, dans cette biographie largement retravaillée par le souvenir, le moment de janvier 1895 où José jure de ne plus jamais peindre, et passe le flambeau à son fils, alors âgé de treize ans. Sabartés décrit don José comme un être sensible et quelque peu dépressif depuis son départ forcé de Malaga pour l'environnement terne et pluvieux de La Corogne. Le peintre est intégré dans son milieu provincial, mais ne manifeste pas ce qu'on appelle le *feu sacré*. C'est

187 Jaime Sabartés, *Picasso portraits & souvenirs*, Paris, Louis Carré et Maximilien Vox éditeurs, 1946.

188 Arianna Stassinopoulos Huffington, *Picasso créateur et destructeur*, Paris : Stock/Le Livre de Poche

189 John Richardson, *Vie de Picasso, Volume I 1881-1906*, Paris : Chêne, 1992.

190 Jaime Sabartés, *Picasso portraits & souvenirs*, Paris, Louis Carré et Maximilien Vox éditeurs, 1946, p. 15.

par lassitude qu'il laisse tomber l'art.

Pour ne pas sortir, don José manque même les courses de taureaux. Il s'ennuie dans sa maison. (...) À la fin, don José abandonne définitivement la peinture. Pourquoi pas, d'ailleurs ? Pablo le remplace.

*« Alors il me donne ses couleurs et ses pinceaux et plus jamais il ne peint ».*¹⁹¹

Arianna Stassinopoulos Huffington donne à cet épisode, qu'elle appelle l'*abdication*, une interprétation teintée de rapports de forces :

*L'homme qui n'était pas seulement son père, mais son professeur, s'inclinait devant le génie qu'il avait engendré.*¹⁹²

En somme, don José, en « mourant » en tant que peintre devant son fils, lui aurait transmis brutalement un complexe d'œdipe surdimensionné, qui aurait fait du fils le meurtrier du père. Pablo en aurait conçu un grand mépris pour la faiblesse de son père, ainsi qu'une exaspération croissante à l'entente de ses critiques, aussi bienveillantes soient-elles, sur son art.¹⁹³

Selon John Richardson, la réalité s'avère beaucoup plus nuancée : Don José aurait vu dans la carrière de Pablo le prolongement de la sienne, et à l'instar de Léopold Mozart, aurait entraîné son fils comme un champion. S'il n'authentifie pas l'épisode de l'abdication, Richardson note l'ironie du fait que ce soit Sabartés qui se fasse l'écho de cet acte imaginaire, lui qui a renoncé à la littérature.

De la même manière, on peut avancer, sans pour cela avoir à éplucher les archives, que Pablo n'a ni adulé ni méprisé son père. Cependant, la prose de Richardson semble, à l'égard de Don José, chargée d'un mépris que Pablo lui-même n'aurait pas éprouvé. Le caractère du père est dépeint sous des jours peu glorieux : pour une *distinction naturelle*¹⁹⁴ qui lui est concédée,

191 Jaime Sabartés, *Picasso portraits & souvenirs*, Paris, Louis Carré et Maximilien Vox éditeurs, 1946, p. 38-39.

192 Arianna Stassinopoulos Huffington, *Picasso créateur et destructeur*, Paris : Stock/Le Livre de Poche, p. 39.

193 Une curieuse résurgence de cette tension père-fils occupe de nos jours la scène judiciaire. Une action en justice a en effet été intentée pour dénoncer le détournement d'œuvres de don José, visant à les faire passer pour des travaux de jeunesse de Pablo. Des ayant-droits auraient falsifié la signature *J. Ruiz* en *P. Ruiz*, afin de céder aux musées Picasso de Barcelone, Malaga et Paris, des œuvres de moindre valeur. (Plainte déposée par Romulo Antonio Tenés auprès de la 4ème Chambre du tribunal central de Madrid le 28 avril 2006.)

194 John Richardson, *Vie de Picasso, Volume I 1881-1906*, Paris : Chêne, 1992, p. 79

il doit endosser les accusations de *faiblesse de caractère*¹⁹⁵, *pitoyable médiocrité*¹⁹⁶, *aspirations creuses*¹⁹⁷. Son art est encore plus maltraité : des *croûtes*¹⁹⁸ montrent la *touche mesquine*¹⁹⁹ d'un *pinceau débile*²⁰⁰ au service de *préceptes moribonds*²⁰¹. Richardson manie ici un effet théâtral visant à caricaturer et à rabaisser le père pour mettre en valeur le caractère du fils. Pablo aurait eu, dans l'image du père peintre, l'exemple de ce qu'il ne fallait pas faire. Les chapitres consacrés à l'enfance de Pablo se concluent sur une triple émancipation : Pablo Ruiz décide de prendre le nom de sa mère pour s'appeler Picasso ; il se trouve un père pictural en la personne d'El Greco, qui à l'époque bénéficiait d'une réputation sulfureuse, et il pastiche tout en l'admirant *l'Enterrement du comte d'Orgaz*, en donnant aux gentilshommes des têtes de « substituts paternels », en l'occurrence ses professeurs²⁰²; enfin il déclare à son camarade, le peintre argentin Bernareggi : *En el arte hay que matar al padre* : en art, il faut tuer le père²⁰³. Richardson remarque que le nom de famille du comte d'Orgaz était Ruiz : Picasso a donc peint l'enterrement de son propre père. La piste du complexe d'Œdipe se trouve confirmée.

Il existerait, toujours selon Richardson, deux œuvres constituant de convenables précédents aux TAGS de la **RUBENSHUIS 2**. La première n'a sans doute connu qu'une existence théorique :

Lors du quatre-vingtième anniversaire de Picasso, en 1961, une délégation de notables de Malaga vint à Cannes lui présenter ses respects. Non sans quelques difficultés, ils obtinrent une invitation à déjeuner, et en profitèrent pour donner à Picasso une esquisse due à son père, représentant un pigeon. Accepterait-il de l'achever ? « Étouffé par l'émotion », d'après les Espagnols, il acquiesça. Ils ne revirent jamais le pigeon. À la place, ils reçurent une carte postale avec un dessin de pigeon, signée « Le fils de José Ruiz Blasco »²⁰⁴. La seconde œuvre est par contre souvent reproduite : il s'agit d'un dessin de corrida exécuté par Pablo vers l'âge de 9 ans, sur lequel figurent également six pigeons parfaitement représentés. On a longtemps vu dans cette feuille une preuve de la virtuosité précoce de Picasso. Il appartient à Richardson de rendre le dessin des pigeons à don José²⁰⁵ ; la technique en est adulte, et le thème appartient au père, le bon sens suffit donc à lever toute ambiguïté. Ce

195 *Ibidem*, p. 20.

196 *Ibidem*, p. 49.

197 *Ibidem*, p. 80.

198 *Ibidem*, p. 13.

199 *Ibidem*, p. 48.

200 *Ibidem*, p. 52.

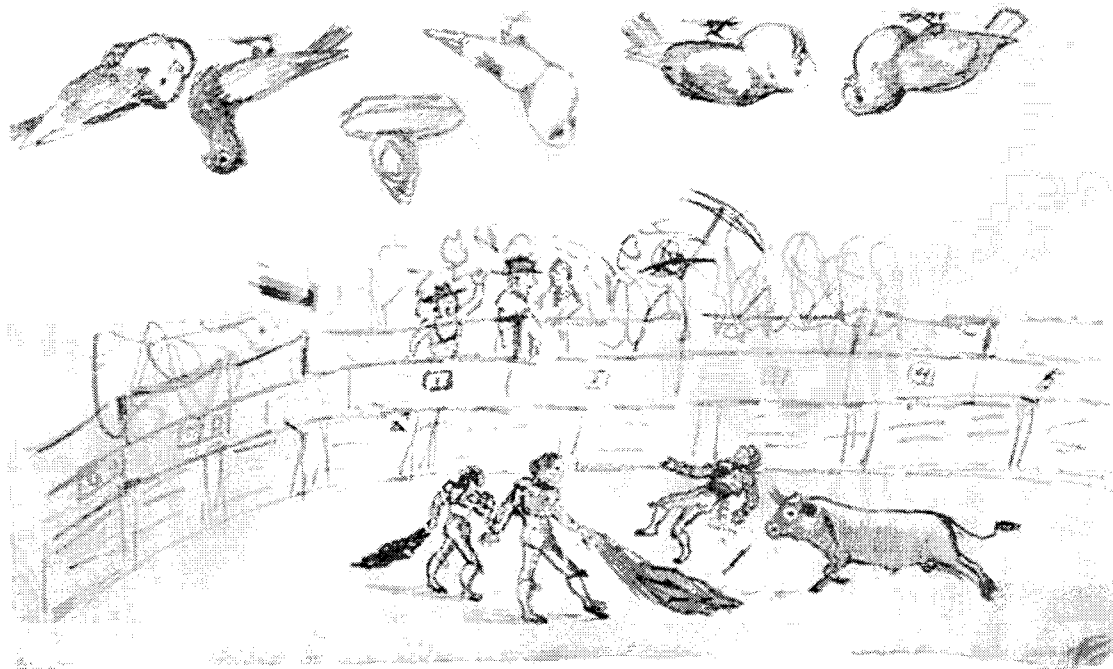
201 *Ibidem*, p. 79.

202 *Ibidem*, p. 93. Cette œuvre n'a jamais été retrouvée.

203 *Ibidem*, p. 95.

204 *Ibidem*, p. 13.

205 *Ibidem*, p. 29.



José Ruiz Blasco et Pablo Picasso
Corrida de taureaux et six études pour pigeons
mine de plomb sur papier
13 cm x 20,2 cm
1892
Barcelone, Museu Picasso

dessin, conservée au musée Picasso de Barcelone, est ainsi un précieux précédent d'un dessin fait par un père peintre et son fils ; et on y remarque que l'interaction y est inexistante.

Devenu adulte, et avant même de faire l'expérience de la paternité, Pablo Picasso a peint des enfants. Ses relations à ce thème ont été traitées par Werner Spies dans un essai célèbre²⁰⁶. Il y est mis en évidence la manière dont Picasso a réussi à problématiser, plutôt qu'illustrer, le thème de l'enfance. Plus qu'un thème, il s'agit, selon Spies, d'une stratégie de production artistique, l'enfance représentant, depuis les déceptions de Gauguin, le dernier territoire du primitivisme. Cet intérêt pour une « animalité pré-civilisée » expliquerait que les enfants cessent manifestement d'intéresser le peintre après leur âge de raison.

Arianna Stassinopoulos Huffington évoque à ce propos le fait que sur le *dernier* portrait que Pablo réalise de son fils Paul (*Paulo en Pierrot avec des fleurs*, 1929), l'enfant semble âgé de quatre ans, alors qu'il en a en fait huit²⁰⁷. Picasso aurait ainsi manifesté le désir de garder son fils enfermé à un âge idéal de l'enfance. À quatre ans, Paulo reste fascinant, comme un prolongement de son père. À huit ans, ce n'est qu'un enfant, dont le père déclare : *Mes œuvres sont bien plus mes enfants que les êtres humains qui prétendent être mes enfants*²⁰⁸.

Werner Spies reproduit aussi ce tableau de Paul en Pierrot ; et force est de constater que le portrait n'est pas assez individualisé pour qu'on puisse avec certitude lui donner un âge.

Pour Stassinopoulos Huffington, les œuvres du père constituent autant d'indices de son mépris envers Paul. Elle décrit la triste suite des dérives du fils aîné, victime de la mésentente entre son père et sa mère Olga Koklova : il tente de jeter des prostituées de la fenêtre de son hôtel ; il cambriole une bijouterie, revend de la drogue²⁰⁹ ; il meurt d'une cirrhose en 1975. Sa belle-mère Françoise Gilot rapporte cet échange terrible entre le fils et le père : *Il n'y a que toi qui aies le droit d'être heureux, n'est-ce pas ? Mais bien sûr, répondit Pablo. Un peintre ne doit pas souffrir. Pas de cette façon-là, en tout cas. Moi, je souffre de la présence des gens, pas de leur absence*²¹⁰. S'il semble certain que Paul Picasso n'a pas eu la vie facile à l'ombre d'un père sur-médiatisé et peu enclin au doute, la progéniture ultérieure de Pablo paraît mieux

206 Werner Spies, *Picasso's world of children*, Munich-New York : Prestel, 1994.

207 Arianna Stassinopoulos Huffington, *Picasso créateur et destructeur*, Paris : Stock/Le Livre de Poche, p. 271.

208 *Ibidem*, p. 652.

209 *Ibidem*, p. 330.

210 Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris : Calmann-Lévy, 1965, réédition 10/18, 2006, p. 304.



Pablo Picasso
Paulo en Pierrot avec des fleurs
huile sur toile
130 cm x 97 cm
1929
collection particulière

s'en sortir. Claude, fils de Pablo et de Françoise Gilot, né en 1949, aurait, selon sa mère, développé des mécanismes de défense efficaces. À cinq ans, il fait des peintures qu'il signe « Henri Matisse » – le grand rival – et déclare : *celui-là, c'est un vrai peintre !*²¹¹

Malgré la production attestée d'un dessin à huit mains (les parents, Pablo et Françoise Gilot, et les enfants Claude et Paloma), reproduit à la page 94 de l'ouvrage de Spies avec l'autorisation de la maison de vente Sotheby's, et authentifié par une photo de famille, il ne semble pas que Picasso ait volontiers ouvert la porte de son atelier à ses enfants. La présence du photographe a peut-être incité la famille à se mettre en scène.

On connaît cependant deux exemples symétriques de productions artistiques de Picasso impliquant les enfants, autour de leurs jouets. Pablo a ainsi fabriqué des poupées pour Paloma, qui sont toujours en sa possession. Mais il pouvait aussi confisquer des jouets à Claude, pour les intégrer dans ses sculptures. Les deux voitures intégrées à la célèbre *Guenon* (1952) avaient ainsi été offertes à Claude par Daniel-Henry Kahnweiler. Ajoutons, pour relativiser la brutalité du détournement, que Picasso a ainsi sauvé les petites voitures, puisque Claude avait pour invariable habitude de détruire les jouets qu'on lui offrait à coups de marteau²¹².

3.1.2. Roman familial

L'image de Picasso qui se dégage de ces études domestiques ou fantasmatiques, est celle du *mauvais père*. C'est une idée rebattue qu'on ne peut être à la fois un bon peintre et un bon père de famille. On pense à Gustave Courbet, abandonnant son fils Désiré Binet, né en 1847, et déclarant dans un soupir qu'il ne peut lui sacrifier sa peinture. Une romancière l'imagine proférant en aparté : *Elle l'a prénommé Désiré ! On ne pouvait mieux me provoquer*²¹³.

Il ressort de cette sommaire étude de cas l'évidence que tout travail sur des données strictement biographiques caresse des rapport au moins indirects avec la fiction littéraire.

211 Arianna Stassinopoulos Huffington, *Picasso créateur et destructeur*, Paris : Stock/Le Livre de Poche, p. 527.

212 Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris : Calmann-Lévy, 1965, réédition 10/18, 2006, p. 315.

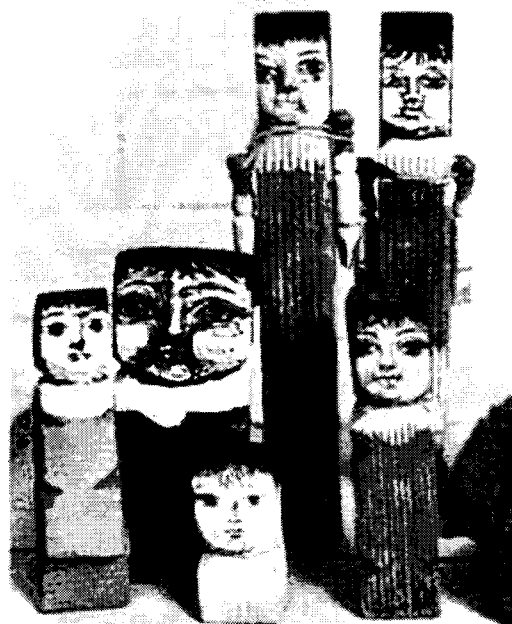
213 Annabelle Cayrol, *Courbet, l'insoumis*, Paris : éditions Jacob-Duvernet, 2007, p. 27.



Pablo Picasso, Claude Picasso,
Paloma Picasso, Françoise Gilot
sans titre
crayons de couleurs sur papier
66 cm x 49.5 cm
1953
courtesy Sotheby's Londres



Edward Quinn
Picasso dessinant
avec Paloma et Claude
photographie
1953
courtesy Sotheby's Londres



Pablo Picasso
Poupées de Paloma
bois
1953
collection Paloma Picasso Lopez

Comment peut-il en être autrement dans ce cas précis, alors que Picasso lui-même ne cesse d'affabuler ? Sa vie est une construction légendaire en temps quasi réel, alors que les vies de Rubens ou François de Nomé ont attendu le décès de leur sujet avant de devenir fictives. J'ai pu remarquer, dans un mensonge involontaire à Vanessa Kucinska sur la chronologie des activités de la **RUBENSHUIS 2**, à quel point il était facile de travestir la réalité à son avantage. Si Picasso ne constitue pour moi ni un modèle pictural, ni un modèle familial, la manière dont il a écrit sa légende en temps réel ne cesse de m'interroger sur la limite entre la biographie artistique et la plus pure fiction.

Quand j'ai décidé de rencontrer des artistes ou des enfants d'artistes qui pourraient témoigner de leurs expériences, je ne m'attendais cependant pas à entrer dans ce que Freud a appelé un « roman familial ». Les vies qui m'ont été racontées sont fascinantes en ce qu'elles semblent reconstruites par les personnes qui me les relatent. En les restituant telles quelles, dans leurs déformations les plus évidentes, je manifeste ma confiance dans la vérité psychologique qui peut émaner de ces reconstructions.

Ce que je cherche, à travers cette enquête, c'est de cerner ce que j'appelle **la fonction filiale**. Nous désignerons à présent par cette appellation le statut de l'effort enfantin dans le cadre d'une production artistique adulte. En marge du cas, peu générateur d'écarts, de la transmission d'une entreprise familiale (pensons à la famille Bruegel), il existe maints exemples de créateurs utilisant leur progéniture comme modèles, assistants, faire-valoirs, voire purs matériaux. Nous sommes là dans la structuration de type famille-atelier, qui ne ressemble à aucune autre. Bien entendu, j'ai toujours tendance à rapporter ces exemples à ma propre production : je me sers de dessins d'enfants, je les manipule et, dans une certaine mesure, me les approprie. La nature de ces manipulations fera l'objet de la dernière partie de cette recherche. La partie présente se contente d'inventorier leurs fonctions opératoires à travers des exemples aussi précis que la mémoire de mes témoins le permettra.

3.2. Enquêtes sur des familles

3.2.1. The Smiths

Une exposition²¹⁴ du Palm Beach Institute of Contemporary Art a permis, en 2002, de poser les bases de la notion de fonction filiale. Elle a eu pour objet la famille Smith ; le quasi

214 *The Smiths*, Palm Beach Institute of Contemporary Art, du 3 décembre 2002 au 23 mars 2003.

anonymat de ce nom propre, sur lequel je peux baser une tentation de généraliser ce cas d'espèce, recouvre en fait trois artistes sur deux générations : Tony Smith (1912-1980), architecte et sculpteur, vétéran du minimalisme, et ses filles Chiara, que l'on connaît sous le nom de Kiki Smith (née en 1954), dessinatrice et sculptrice, et Seton Smith (née en 1956), photographe. On y mentionne aussi la sœur jumelle de Seton, Beatrice Smith, dite Bebe, qui a suivi le chemin que Jane Lawrence, la mère des trois enfants, avait tracé dans la musique ; Bebe est morte tragiquement en 1988.

Plusieurs textes du catalogue tentent d'explorer les mystères de la création, d'une manière peu convaincante : convoquer Lacan²¹⁵ ou chercher des similitudes formelles entre les œuvres de trois artistes sous prétexte qu'ils sont de la même famille sont des dispositions mentales qui ressortent de l'auto-suggestion. S'il se révélait que Kiki Smith était la fille cachée de Jackson Pollock, je pense que la même démonstration pourrait être tentée par une analyse comparée de leurs œuvres. Le texte de Gilbert Brownstone²¹⁶, qui s'appuie sur des entretiens, me semble plus honnête et convaincant. Brownstone s'attache à évoquer les valeurs qu'un père artiste peut transmettre à ses enfants. Il relève par exemple que Tony Smith n'avait pas d'atelier ; il travaillait dans la salle de séjour, ce qui ne l'empêchait pas de produire des pièces de dimensions importantes. Ce dispositif faisait de l'art une activité liée aux autres domaines de la vie, et non séparée. Actuellement, Kiki Smith n'a pas non plus d'atelier. Jane Lawrence, la mère, chanteuse lyrique, répétait elle aussi dans les espaces domestiques ; nous trouvons là un modèle canonique de famille-atelier. Dans une telle atmosphère, Seton a su dès onze ans qu'elle voulait être artiste. Et elle a commencé, comme son père l'avait fait, par des natures mortes. Aujourd'hui, elle constate : *Le monde dans lequel nous avons appris, enfants, à interpréter les symboles et les sensations nous poursuit, comme le froid qui envahissait la maison... Mon passé personnel est inévitablement mêlé à mon travail, même s'il revient à moi sous une forme obscurcie, dont je découvre des indices qui font surface et résonnent l'un après l'autre...*²¹⁷ Ses photographies floues d'intérieurs rendent admirablement cette sensation de souvenir diffus. Son travail artistique reprend les préoccupations de son père liées à l'espace architectural, mais, surtout, prennent pour sujet la nature de cette mémoire.

Jane Lawrence évoque aussi, comme héritage culturel, le fait que les considérations

215 Comme le fait le poète Adrian Dannat : *Lacan explique que logiquement la Femme est une des Noms-du-Père, que le signifiant de la Femme peut occuper la place du père...* « The Smiths », dans *The Smiths*, Lake Worth : Palm Beach Institute of Contemporary Art, 2002, p. 18.

216 Gilbert Brownstone, « There Was A Family Named Smith », dans *The Smiths*, Lake Worth : Palm Beach Institute of Contemporary Art, 2002, p. 38.

217 *Ibidem*, p. 45.



Kiki, Bebe et Seton travaillant à des maquettes pour leur père. Tony Smith, 1970

artistiques soient pour les enfants des questions sérieuses et concrètes. Dans le salon étaient accrochés des tableaux de Pollock, Newman, Rothko, dont Tony Smith disait qu'ils étaient les artistes les plus importants de leur époque. Elle se souvient distinctement d'une remarque de Seton à propos d'une peinture d'Agnes Martin : *Ce n'est pas quelque chose, c'est juste de l'espace!* qu'Agnes Martin avait trouvée tout à fait juste²¹⁸. Le fait de recevoir des artistes et des écrivains (Tennessee Williams avait été le témoin de Jane à son mariage) contribuait encore à transformer en ruche la maison-atelier. *Même si nous ne comprenions pas tout, se souvient Seton, il était clair qu'il se passait des choses sérieuses*²¹⁹.

D'un point de vue plus pratique, Tony recrutait des assistants parmi ses filles et les enfants du quartier : ils fabriquaient des volumes en papier, des tétraèdres et des dodécaèdres, qu'il assemblait ensuite afin de créer des formes nouvelles. La collaboration est ici strictement verticale, tout comme est vertical, en pédagogie, le modèle transmissif. Kiki se souvient aussi d'avoir transporté des sculptures dans l'arrière-cour : *Toutes les trois, nous étions comme des Égyptiens*. Rappelons que Tony Smith a pu, à l'occasion de la réalisation de sa sculpture *Die*, se contenter d'en passer commande par téléphone, inaugurant ainsi ce qui de nos jours s'appelle « l'art pages jaunes ».

Gilbert Brownstone a recueilli de précieux matériaux, mais les a lissés comme une sculpture de Tony Smith, pour rendre une ambiance convenable, stimulante, joyeuse et sereine, présentable dans le cadre d'un catalogue de musée. Le titre même de l'exposition, homonyme d'un célèbre groupe de rock des années 80, appelle à la mythification. Je recherche quant à moi des matériaux bruts, ceux qui me permettraient de me faire une idée plus personnelle des ambiances familiales, et de raffiner le concept de fonction filiale.

3.2.2. Arnaud Labelle-Rojoux : le dessin d'enfant détourné

Paris, le 31 octobre 2008. Je suis reçu par Arnaud Labelle-Rojoux, chez lui. Son fils Roméo, 10 ans, dessine sur la table de la cuisine. C'est un excellent dessinateur, qui sait gérer des scènes complexes avec beaucoup de persévérance. L'attaque du bateau pirate par une pieuvre géante, accrochée sur le réfrigérateur, en est un bon exemple. Il sait également caractériser les visages, et excelle dans l'exécution des mains, pour lesquelles il trouve des

²¹⁸ *Ibidem*, p. 41.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 44.

solutions originales. Pendant que son père et moi discutons, il obtient sans peine l'accord de visionner un DVD de James Bond. Il choisit *Meurs un autre jour*. Il propose à Suzanne, qui m'accompagne, de le regarder avec lui. Mais comme elle n'a que 18 mois, je décline pour elle l'invitation.

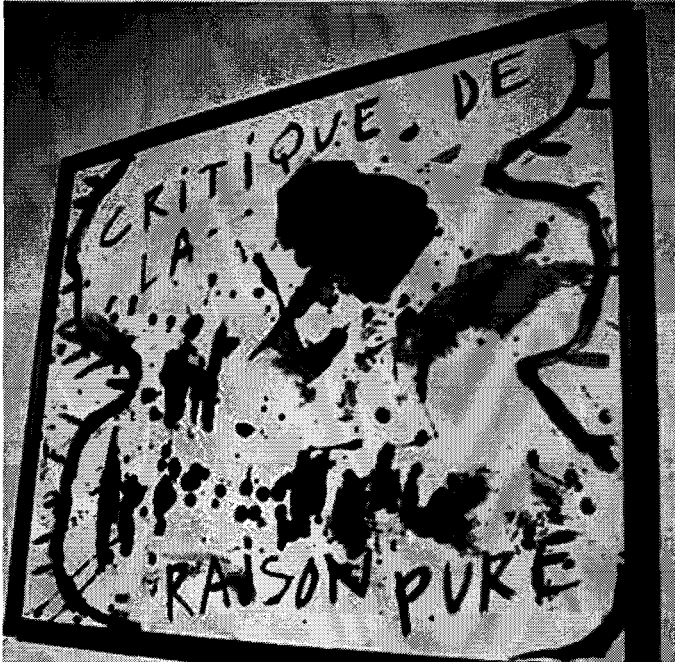
Mon amie Lydie Decobert avait organisé, dans le lycée où elle était professeur d'arts plastiques, une exposition d'Arnaud Labelle-Rojoux, en collaboration avec la galerie Lœvenbruck. L'accrochage montrait trois dessins enfantins, dont l'artiste m'avait alors expliqué l'origine : une exposition de dessins d'enfants détournés qu'il avait faite à Dunkerque alors qu'il était professeur à l'École des beaux-arts de la ville. Notre rendez-vous de ce jour vise à éclaircir les conditions d'élaboration et les ramifications théoriques de cette exposition. Mais ce sera donnant-donnant : Arnaud Labelle-Rojoux veut aussi que je lui parle de mon travail.

Je commence par lui montrer les photos de trois dessins vus dans l'accrochage organisé par Lydie. Le premier, contrairement aux deux autres, n'est pas encadré. C'est un carton aux bords irréguliers, sur lequel est peint un motif en semis d'une fleur jaune et violette. L'écriture caractéristique d'Arnaud Labelle-Rojoux proclame : *Papier peint hippy dégriffé*. Le second dessin montre des taches sauvages, parfois étalées au doigt, des éclaboussures, et la mention *Critique de la raison pure*. Le troisième part d'un graphisme orange erratique, complété du dessin d'un petit bonhomme tenant un marqueur, qui donne l'impression d'être l'auteur du gribouillage. Il proclame *Anch'io sono pittore... come Mathieu !!*

Tous les trois me paraissent très clairs. Le premier est triplement péjoratif ; *papier peint* renvoie à une fonction décorative, *hippy* à une béatitude dénuée d'esprit critique, *dégriffé* à l'aspect dépassé de la production. Le second oppose le gribouillage enfantin au discours savant. Le troisième réactive la vieille moquerie sur l'art moderne : c'est du gribouillage, mon gamin peut en faire autant. Arnaud Labelle-Rojoux évoque ses souvenirs des pièces qu'il avait montrées à cette occasion.

ALR : *Dans ce que tu me montres, le rapport à l'enfance n'est pas forcément visible.*

PB : *Ce sont des dessins d'enfants, mais tu les as détournés de telle manière qu'on ne*



Arnaud Labelle-Rojoux
3 dessins non datés
courtesy galerie Løvenbruck, Paris

comprend plus que ce sont des dessins d'enfants.

ALR : *Voilà. Il y en a qui sont très très ambigus.*

PB : *Lesquels, par exemple ?*

ALR : *Hulk dégueule, qui est très beau. J'avais fait une expo à Dunkerque, au Jeu de Paume, en 2001, qui était le point de départ de ce travail sur les enfants. Ça s'appelait Détournement de mineurs²²⁰.*

PB : *C'était avant Marc Dutroux²²¹ ?*

ALR : *Oui, oui.*

PB : *J'imagine qu'après Dutroux on n'aurait pas pu donner un titre pareil.*

ALR : *Bof, de toute façon moi ça ne me gêne pas de le refaire. En fait, j'avais pris des dessins des enfants qui travaillaient à l'École d'art de Dunkerque.*

PB : *...Mais tu n'étais pas en atelier avec eux...*

ALR : *...Pas du tout. J'avais demandé aux gens qui s'occupaient des ateliers d'enfants de me collecter des dessins, que j'ai détournés. Il y avait plusieurs aspects dans l'idée du détournement : d'abord l'intérêt plastique, graphique, que certains dessins d'enfants ont de manière évidente, et après, il y a ce que les dessins disent.*

Mais j'ai aussi retravaillé le lieu d'exposition. Connais-tu la galerie du Jeu de Paume à Dunkerque ? C'est un espace assez classique et comme je parlais des dessins d'enfants de l'École des beaux-arts annexe, l'idée était d'en faire une exposition dans des conditions particulières. J'ai réduit la galerie, je l'ai divisée par deux pour qu'elle fasse 1,40 m de haut, qu'elle soit à la taille des enfants. C'était, en parpaings, la forme exacte du lieu d'exposition,

220 En fait, l'exposition s'appelait *On dirait que ce serait une exposition*.

221 Le meurtrier pédophile a été arrêté en août 1996. Au moment de l'exposition d'Arnaud Labelle-Rojoux, le public était donc très sensible aux questions de protection des mineurs, et le titre *Détournement de mineurs* n'aurait pu être perçu que d'une façon très négative.



Amaud Labelle-Rojoux
On dirait que ce serait une exposition
Le Jeu de Paume, École régionale des beaux-arts, Dunkerque
2001

et il fallait se mettre à quatre pattes pour entrer et voir. Les adultes devaient adopter des postures désagréables et les enfants pouvaient rentrer sans problème. Mais le problème, ça a été plutôt la réaction de certains parents qui ont considéré que j'avais « violé » leur enfant en détournant les dessins.

Dans ce que tu me montres ici il n'y a qu'un dessin d'enfant, c'est le papier peint. Celui-ci [Critique de la raison pure], ce sont des taches que j'ai faites sur un bout de papier, et celui-là [Anch'io sono pittore... come Mathieu !!] je l'ai fait aussi.

PB : Donc je me suis trompé! J'ai attribué à des enfants des dessins que tu avais faits.

(Nous regardons des images de l'exposition dans un de ses catalogues.)

ALR : Il y a ces grandes ailes, sous lesquels j'ai écrit L'angoisse monte, et cette espèce de monochrome vert, que j'ai titré Alerte à la chlorophylle. C'est un truc de Roméo quand il était tout petit. Je les ai juste punaisés comme ça, tout bêtement. Dans un second temps, j'en ai encadré certains, ce qui leur donne un autre caractère, plus ambigu encore.

PB : Beaucoup de parents font cela : ceux qui sont sensibles aux dessins encadrent parfois quelque chose de leur enfant.

ALR : J'ai des sacs entiers de dessins de Roméo, il y a des choses qui me fascinent. Ce qui m'intéressait là, c'était plutôt des connexions plastiques. Par exemple j'ai intitulé celui-ci : Je trouve que Thomas Hirschhorn est très surestimé. Parce qu'il avait un petit côté hirschhornien. Je fais dire aux dessins des choses qui n'y sont pas. L'enfant ne connaît pas Thomas Hirschhorn, et pourtant ça marche. Quand on dit qu'une œuvre dit autre chose que ce que l'artiste a pu vouloir dire, ici cela paraît évident. Il y a une part de volonté de dire quelque chose, de maîtriser totalement, et puis il y a aussi une part qui échappe. C'est évidemment parce que le lecteur, le « regardeur qui fait le tableau », peut projeter quelque chose. Et cela dès les dessins d'enfants. J'interroge ici la question du détournement : quand on détourne une image pour lui faire dire quelque chose qui y serait dit de façon subliminale, en réalité on s'y projette.

PB : *Symétriquement, on est dans le détournement dès qu'on touche à un dessin d'enfant, ne serait-ce que pour l'encadrer, pour en faire autre chose que ce qu'il est, c'est à dire un moyen de communication entre parent et enfant.*

ALR : *Exactement.*

PB : *Revenons aux réactions des parents, au Jeu de Paume.*

ALR : *C'étaient des dessins de leurs enfants, et je les avais sabotés, en quelque sorte, en écrivant dessus. Ils n'avaient plus de possibilité de les récupérer. Mais les enfants, eux, n'ont même pas vu le sabotage, ce qu'ils ont vu c'est qu'ils étaient exposés dans un lieu d'art.*

PB : *Honnêtement, t'en souciais-tu, des réactions des enfants ?*

ALR : *Non, pas du tout. Je ne me souviens pas si l'idée de la réduction du lieu d'exposition est venue avant... Ce qui m'intéressait, c'était de jouer sur ces oppositions, grand/petit, conscient/inconscient, parent/enfant. Effectivement dans la réaction des gens, la césure s'est marquée tout de suite. Les parents, les adultes, étaient mis en difficulté par leur position à quatre pattes, pas humiliés mais presque, et les enfant étaient valorisés par leur participation à une exposition, mais en même temps je n'avais pas d'autre intention que de jouer sur le sens. C'est de la vraie sémiologie de l'image : ce que dit ou ne dit pas quelque chose, et ce qu'on peut faire dire à une chose malgré elle. On peut faire dire n'importe quoi. On peut faire dire qu'une musique ou qu'une œuvre est fasciste, alors que rien ne l'y prédispose. C'est toujours très ambigu.*

PB : *À part la question du sens, il y a aussi la question du statut du dessin*

ALR : *Oui, mais je n'avais pas du tout de distance avec cette question, comme Picasso qui dit qu'il veut retourner en enfance, qu'il veut désapprendre, ou comme Salvador Dali pour qui les dessins d'enfants sont des dessins de gens qui ne savent pas dessiner (mais cette qualité de ne pas savoir, c'est aussi évidemment la qualité qu'on peut rechercher). Par contre, c'est sûr qu'il y a des séductions terribles. Celui qui s'appelle Hulk dégueule, c'était une espèce de forme qui pourrait vraiment être très belle, Mais je pense que le môme de 5 ans qui l'a fait ne s'en*

souvent même pas.

PB : Il avait fait quoi, Hulk ou le dégueulis ?

ALR : Non non non non ! C'est une espèce de forme verte et jaune qui semble se liquéfier, et c'est moi qui donne le titre, qui marche très bien.

PB : Où sont ces dessins, à présent ?

ALR : Ils sont dans des réserves, ou dans mon atelier, ou à la galerie. Ils ont été exposés plusieurs fois ; tu sais que dans mes installations je fais des murs de dessins. Donc il se trouve que certains ont circulé. Il y en a qui se baladent sur des murs récents. J'en ai eu dans une expo à Liège. J'essaie de ne pas les distinguer de mes autres dessins.

PB : Combien y en avait-il, à peu près ?

ALR : Peut-être une cinquantaine à Dunkerque. Là où tu les a vus, au lycée Robespierre, il n'y en avait pas beaucoup.

PB : Il n'y avait peut-être que le papier peint, du coup.

ALR : Pour celui-ci, je pense que les gens ne voient pas forcément l'enfant ; ça pourrait être moi qui trouve une forme assez enfantine et qui titre la chose. Je pense qu'il y en avait peut-être d'autres.

PB : C'est amusant parce qu'il y en a que je n'aurais pas vus, et d'autres que j'aurais attribués à des enfants alors qu'ils étaient de toi.

ALR : Au Palais de Tokyo, il y en avait, mélangés à plein d'autres choses.

PB : Vends-tu tes dessins à l'unité, ou bien préfères-tu vendre des ensembles ?

ALR : Les deux.

PB : *Pour la personne qui en achète un, est-ce important de savoir que c'est un dessin d'enfant, que ce ne sont pas tes enfants...*

ALR : *Il s'en fiche.*

PB : *C'est autosuffisant.*

ALR : *Je trouve. Malgré tout, il y a une dimension conceptuelle, quand même. C'est donc une œuvre de moi.*

PB : *Tu t'es contenté d'écrire, tu n'as jamais redessiné dessus ?*

ALR : *Jamais.*

PB : *Et toi, dans ta manière de dessiner, penses-tu quelquefois au dessin d'enfant ?*

ALR : *Non, pas vraiment. J'ai développé une sorte de technique qu'on va qualifier de modeste, ou très, très simple. Mon idée c'est l'efficacité graphique, je ne m'encombre pas de trucs compliqués; ce qui a nécessité, comme l'aurait dit Picasso, de nombreuses années de désapprentissage. Au départ je dessine plutôt bien, j'écris plutôt assez normalement, et puis tout cela s'est dérégulé.*

Parle-moi de ton travail universitaire, de tes recherches.

PB : *C'est sur l'enfant-peintre. Comme l'enfant soldat : c'est un statut qu'il n'est pas censé avoir, mais qu'il a quand même. Par détournement ou appropriation. Il y a aussi les enfants qui sont « bombardés » peintres, comme Braco Dimitrijević, qui à 5 ans était peintre célèbre, simplement parce que son papa était peintre et que ses amis critiques s'amusaient de voir un gamin peindre comme Matisse.*

Dennis Oppenheim, aussi, a travaillé avec son fils Erik et sa fille Chandra. J'avais croisé Dennis il y a des années, on s'était bien entendus, mais depuis que je travaille sur ce sujet, il ne répond pas. J'ai croisé Marie de Brugerolle, que tu connais²²², et qui m'a dit : Je

²²² Marie de Brugerolle a été, avec Éric Mangion, co-commissaire de l'exposition *Ne pas jouer avec les choses mortes* à la Villa Arson à Nice, en 2008. Des œuvres d'Arnaud Labelle-Rojoux, professeur de dessin dans le

connais bien Chandra Oppenheim, et Chandra a un très mauvais souvenir de ça, à tel point qu'elle ne veut pas en parler. *C'est un sujet tabou dans la famille. Maintenant je travaille avec mon fils, et j'en tire une sorte de blague : si, plus grand, il n'embauche ni avocat ni psychanalyste, c'est que j'aurai bien travaillé avec lui. Mais finalement ce n'est pas drôle. La famille Oppenheim, n'a pas l'air de l'avoir bien vécu.*

ALR : *Le rapport parent artiste/enfant artiste est difficile.*

PB : *C'est pour cela que le statut du dessin est finalement important, parce qu'à un moment, quand Gaspard dessine devant moi, c'est un échange entre moi et lui, puis je fais autre chose dessus, je l'encadre, je le vends, et là ce n'est plus compréhensible. C'est un bout de lui qui s'en va, c'est un bout de notre relation que je décide de larguer, et c'est ressenti très violemment.*

ALR : *La différence, c'est que, premièrement, moi ce ne sont pas mes enfants. Deuxièmement, si en effet on peut parler de détournement ou d'appropriation, ça rejoindrait de ce point de vue les affiches de Villeglé ou Hains. Disons que je rajoute une sorte de commentaire, comme un sous-titre au cinéma. C'est comme si je prenais un film au cinéma et que je le sous-titrerais ou que je le détournais, à la manière situationniste, mais avec cette volonté qu'on reconnaisse l'original. Là où il y a, en effet, une ambiguïté, une difficulté, un « viol » possible, c'est que je travaille sur un original. Ce n'est pas une photo de la Joconde à laquelle je mets des moustaches. C'est ce rapport à l'original qui trouble ; j'ai pris quelque chose qui ne m'appartenait pas, qui est original, et que j'ai « saboté » , et que j'empêche autrui (les parents) de s'approprier. Parce qu'eux ne veulent pas de l'écriture qui est dessus.*

PB : *En même temps, Asger Jorn l'a fait avec des tableaux qui avaient une toute autre valeur²²³.*

(Il retourne aux images de son catalogue.)

ALR : *Regarde celui-là, avec le squelette. La phrase À bas les privilèges, elle marche aussi*

même établissement, y figuraient.

223 Ces œuvres de Jorn, appelées *Modifications*, seront évoquées plus en détail au paragraphe 4.4.2. **Une sémantique du caviardage.**

toute seule, elle pourrait marcher aussi dans un autre contexte.

PB : Te souviens-tu comment tu as trouvé ces phrases ? Était-ce très spontané, ou au contraire méditatif ?

ALR : C'est quand même suscité par l'image qui apparaît.

Voilà : ça c'était Flou artistique véritable, sur une espace de truc abstrait, juste des taches ; mais c'est pareil, j'aurais pu le mettre sur un autre abstrait.

Ce qui m'intéressait dans le dessin d'enfant, c'était son potentiel de déclencheur d'imaginaire, de phrases. Parce qu'il y a quand même une sorte d'innocence, malgré tout. Ce qui m'intéresse beaucoup, et c'est un autre questionnement qui a dû t'intéresser aussi, c'est que la notion de primitivisme revendiquée par la modernité (L'art Nègre influençant Dada, le cubisme, etc) a moins concerné cette autre forme de primitivisme. Alors même que dans l'aspect régressif de la peinture expressionniste, par exemple, il peut y avoir une espèce de recherche d'un refoulé que la maîtrise empêcherait d'atteindre.

PB : Paul Klee, qui travaillait sur cette question, a expliqué que ce qu'il faisait n'avait rien à voir avec ce que faisait un enfant, parce que l'enfant ne cherche pas à le faire, alors que lui cherchait.

En même temps, je me sens peu d'attaches avec la modernité. Je suis aussi moderne que Gustave Caillebotte : quand il fait de l'impressionnisme, c'est moins bon que quand il se situe, stylistiquement, en deçà. Hier, par exemple, nous sommes allés voir l'expo Mantegna au Louvre²²⁴ avec les enfants. Gaspard et moi dessinons dans des livres, alors c'est important qu'il voie que les Bellini père et fils ont dessiné aussi dans de grands albums dont on peut tourner les pages²²⁵.

(Je montre l'album Ploubaz.)

Ça c'est ce que fait Gaspard. Il a commencé à quatre ans et demi. Je le faisais

224 Mantegna, Hall Napoléon, du 26 septembre 2008 au 5 janvier 2009.

225 Cette description de l'œuvre déforme la réalité de façon signifiante : seul Jacopo Bellini est l'auteur de ce fameux album. Ses enfants Giovanni et Gentile n'y ont aucunement participé. Le site internet du Louvre précise en effet : *Ceux-ci* (les dessins des albums du Louvre et de la National Gallery de Londres) *sont généralement tracés à la pointe métallique et ont été complétés à la plume. Il est difficile de déterminer à qui reviennent ces reprises. Des savants comme B. Degenhart et A. Schmitt ont conclu à une autographie globale de Jacopo Bellini et à une homogénéité des albums.* http://www.louvre.fr/llv/œuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673226323&CURRENT_LL_V_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673226323&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500780&baseIndex=0&bmLocale=fr_FR

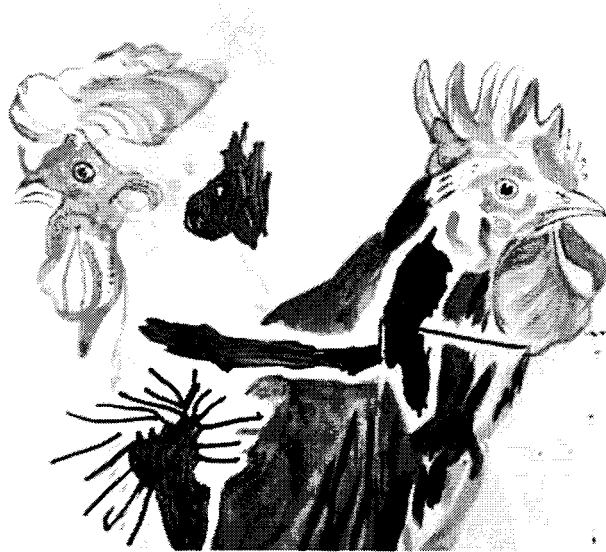
dessiner dans cet album sans savoir ce que ça allait devenir. Il a fait un dessin, et je l'ai continué avec un motif à moi. Au départ il n'était pas très content, parce qu'il trouvait que nous n'étions pas à égalité : lui réussissait le dessin, mais moi je le ratais parce que je me condamnais à ne jamais le finir, puisque je laisse du blanc pour ne pas toucher au sien. Comme toi : ton intervention n'est pas réversible, mais tu n'as rien effacé ni recouvert des dessins des enfants.

ALR : Si : mon sous-titre vient souvent en surimpression, d'où, quand même, l'idée d'une sorte de sabotage. Il y a malgré tout une volonté d'agression du dessin. Dans ton album il y a une volonté de mariage, de connivence. Même si, puisque Gaspard le fait avant, ce n'est pas fait à quatre mains.

PB : C'est lui d'abord. Après, je trouve un dessin qui formellement peut aller avec sa composition ; qui vient la contrarier ou aller dans le même sens. Avec des thèmes pas modernes, la plupart du temps animaliers, parce que nous avons cela en commun. Nous allons dans les fermes voir les poules et les coqs, ce sont des activités que nous faisons ensemble. Cet aspect thématique du travail n'est pas du tout distancié, il correspond exactement à notre vie de famille. Mais ensuite, je ne peux m'empêcher de penser qu'il y a là un sens. Ici Gaspard dessine une épée, une masse d'armes, et moi je dessine des coqs ; je me dis que cela parle de la masculinité. Je ne sais pas si je vais montrer cela à un psychanalyste, parce que nous allons bien, nous ne sommes pas à soigner, mais à mon avis c'est un puits sans fond.

ALR : Si tu mets un coq sur un dessin de Gaspard que tu trouves très sexué, tu mets un sous-titre, comme moi.

En même temps, il y a quelque chose de curieux, lié à la nature de ton dessin... Roméo me disait, Moi je dessine mieux que toi. Effectivement, quand je dessine « bien », je dessine « trop », je ne sais pas faire une espèce d'entre-deux. Je peux dessiner comme j'ai appris, c'est à dire relativement élégamment, et c'est contre cela que je me suis moi-même battu. J'ai pu faire des dessins pour Roméo : quand je partais travailler à Dunkerque je lui laissais un dessin le matin, je représentais un lapin à qui il arrive un gag, et mon souci était de faire non pas un dessin d'enfant, mais un dessin pour enfant. Simplifié, en essayant d'enlever tout ce qui était de l'ordre du savoir-faire. Et il trouve que c'est mal dessiné. Ça me trouble un peu. Alors



Gaspard et Philippe Baryga
Cahier *Ploubaz*, page 51
encre et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2008

ce qui me frappe là, c'est que tu amènes un dessin qui est assez subtil, assez raffiné, et ton fils ne peut pas dire que c'est mal dessiné. J'imagine qu'il peut parfois considérer cela comme un abus.

PB : Il s' est assez vite fait à ce que j'intervienne sur ses dessins, parce que le dessin est un reflet de notre relation ; alors il est complet quand j'y suis aussi. Par contre, il a été en larmes le jour où j'en ai vendu un. C'était horrible. Une autre fois, lors d'une exposition, un collectionneur est reparti avec une aquarelle, et Gaspard a demandé mais pourquoi il part avec mon dessin ? Notre travail devient de l'art, par le fait d'être montré dans ce circuit, et là ça fait très mal.

ALR : Parce que c'est une appropriation de l'autre et de la relation. Moi je n'avais pas de relations avec les enfants, alors mon appropriation portait moins à conséquence. Mais les parents se sont sentis volés : c'est leur dessin parce que c'est celui de leur enfant.

PB : Je pense avoir le droit de m'approprier notre relation parce que j'y suis partie prenante. Mais j'ai promis que je ne vendrais jamais ce cahier-là. On se le garde. Et nous produisons aussi de grands tableaux. Gaspard avait un an et demi, et s'attaquait au Posca à de grandes toiles de lin des Flandres.

ALR : Roméo dessinait cent dessins par jours, j'en ai des sacs entiers. Et je n'ai jamais voulu intervenir directement sur ses dessins, ni sur sa façon de dessiner. Roméo ne fait pas tellement d'arts plastiques, il fait du théâtre, du football, et j'essaie de faire en sorte que quand il dessine, ça reste son univers à lui, et qu'il n'y ait pas cette confusion père-artiste/enfant-artiste. Et je préfère le voir dessiner tout seul et faire ses chose à lui que d'intervenir dessus. Parce qu'il y a eu cette remarque un jour (Tu dessines moins bien que moi), mais aussi parce que je pense que c'est une intrusion très grande dans la psyché de l'enfant. Je comprends très bien qu'on le fasse, mais je pense que c'est assez difficile. Pas dans le sens d'un « viol »... Mais j'ai retenu ce que tu disais sur l'enfant-soldat, moi je dirais enfant-acteur, ou enfant-tennisman. Une situation où les parents, voyant le talent de leur enfant, le poussent au point de devenir managers ou impresarii, ou entraîneurs (on voit beaucoup cela dans le sport, ils commencent de plus en plus jeunes). C'est une relation très perverse à l'identité de l'enfant,

puisque ce sont les parents qui se projettent totalement sur son avenir. Combien d'enfants-acteurs ont pu dire qu'ils n'ont pas eu d'enfance.

PB : En même temps ce n'est pas complètement cela : je ne lui trouve pas plus de talent qu'un autre, il dessine comme les autres enfants, nous ne sommes pas représentés par une galerie, je vends à des gens que l'on connaît déjà ; donc je ne l'entraîne pas à être artiste. Ce n'est pas Brueghel fils. Il y a juste une partie de ses dessins dont je vais faire un peu autre chose.

ALR : Je suis d'accord avec toi, sauf que, malgré tout, ton fils est « tombé tout petit dans la potion », et que ça va le marquer, au-delà de savoir s'il est doué ou pas. Il aura un jugement sur l'art que n'auront pas les enfants qui ne sont pas tombés dedans. Ne serait-ce que parce que tu l'emmènes au musée et que tu commentes des choses avec lui. Je pense que quelque chose va s'inscrire là, dans son regard sur l'art, et dans son regard sur ceux qui font de l'art.

PB : Ne trouves-tu pas que les enfants d'artistes sont toujours meilleurs que leurs parents ? Gordon Matta-Clark est meilleur que Roberto Matta, par exemple.

ALR : Je ne sais pas ! Il y a beaucoup d'interrogations en ce moment à cause des enfants-acteurs, des Depardieu par exemple. Il est vrai qu'il y a des facilités de réseaux ; des dynasties comme ça ont toujours existé. Ça devient une sorte de milieu naturel. Mais je pense qu'il y a aussi parfois une assez grande douleur. Je pense que c'est difficile d'être artiste en étant le fils de Picasso ; il vaut mieux faire autre chose, même si on a quelque talent. L'inverse est peut-être vrai, je ne sais pas. On a oublié quel artiste était Matta, parce qu'on s'intéresse plus à son fils. Il y a un autre fils Matta, que je connais, qui s'appelle Ramuntcho Matta, qui n'a ni le talent ni la notoriété de son frère, et qui a fait autre chose. C'est d'ailleurs celui qui a le plus été élevé par son père : Ramuntcho a vécu toutes les dernières années de son père en Italie, je crois même qu'il vivait dans la fameuse villa du Mépris²²⁶. Une enfance idyllique, donc, avec un père très attentif. Mais je ne sais pas comment ça s'est répercuté dans sa pratique d'artiste : il n'a jamais eu l'écho qu'a eu son frère sur le plan de l'art. Il a fait de la musique, mais il est peintre aussi, il dessine, il fait des installations... Et il a beaucoup d'enfants, cinq ou six...

Ce qui est intéressant dans ton projet, c'est qu'il va y avoir l'évolution du dessin de ton

²²⁶ La Villa Malaparte à Capri, œuvre d'Adalberto Libera, 1937, où se déroule l'essentiel de l'action du film *Le Mépris* de Jean-Luc Godard, 1963.

fil. À un moment, ça va moins t'intéresser.

PB : En ce moment il prend un virage figuratif. Il commence à imposer ses images, j'ai moins la main dessus. Parce que jusqu'ici nous ne sommes pas à 50/50, nous sommes dans le meilleur des cas à 60/40. À présent, quand je lui demande de faire un dessin pour moi, il remplit toute la feuille, et ne laisse plus de place. Il a compris, il a une réaction de défense.

ALR : Pourquoi ne le faites-vous pas sous forme de Cadavre Exquis ? L'un après l'autre. J'ai fait ce genre de travail avec d'autres artistes. Je fais quelque chose, il fait quelque chose dessus. Ça s'est très mal passé, aussi. Il y en a qui ont très bien accepté, d'autres pas du tout. C'étaient des performances. Ça s'appelait Sept sets²²⁷. Je disais à l'artiste Je choisis un lieu, tu fais une idée de performance, là-dessus tu me laisses intervenir, et éventuellement tu réinterviens derrière. J'avais pris trois artistes que je connaissais²²⁸, trois que je ne connaissais pas²²⁹, et une artiste que je connaissais et qui n'avait jamais fait de performance²³⁰. Le résultat a été assez compliqué. Dans ces questions de duos, l'ego apparaît. Je dis à quelqu'un de choisir un lieu, et puis ce lieu ne me plaît pas tellement, alors je vais essayer de le convaincre d'en changer ! À un moment tu lui voles ses idées, tu les détournes, tu les abîmes, alors qu'au contraire, pour d'autres, c'est la richesse que tu amènes qui lui permet de renvoyer. En fonction de l'ego de l'autre, ça marche ou ça ne marche pas. J'ai été fâché avec un artiste parce qu'il pensait que j'avais gâché sa performance²³¹. D' autres, au contraire, ont trouvé que c'était enrichissant, c'était 1+1=1. Si tu réintervenais dessus, en recouvrant partiellement un dessin de ton fils, et que tu lui demandais de réagir dessus, ce serait sûrement très mal vécu, mais ce serait une manière de rebondir.

J'ai vécu ça, « live ». On a fait une pièce, un jour, à La Villette, avec Jean-Jacques Lebel et Joël Hubaut : une grande peinture de huit mètres, en direct, avec devant une performance de John Giorno. On était trois à peindre en même temps, avec ce côté jazz (c'est le modèle de Lebel). Et à un moment Lebel se recule – il était complètement bourré – et dit On

227 Évènement organisé par Le Plateau, Paris, janvier 2003, en sept lieux : galerie Maisonneuve, le Plateau, un magasin Attac, Console, l'Institut Mexicain, le Café Beaubourg, le Nouveau Casino.

228 Éric Madeleine, Xavier Boussiron, Laurent Quintreau

229 Marie Reinert, Anna La Chocha et Wilson Diaz

230 Véronique Boudier

231 *Il y a eu des ratages aussi, comme lorsque Wilson Diaz m'ayant fait donner une sérénade par d'authentiques mariachi, je les ai scandalisés en introduisant un joueur de cornemuse pour couvrir de son instrument leur musique. Cela eut pour conséquence radicale de les chasser fâchés. Arnaud Labelle-Rojoux, À deux on est plus egos!, http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/L_f/ALROJOUX_F/DUOS_F/Duos.htm*

arrête, les gars. *Et Joël répond* Non, on a dit qu'on peignait pendant deux heures; le challenge, ce n'était pas de faire une belle œuvre, c'était de faire une œuvre pendant deux heures. *Lebel est parti furieux, en plein milieu. C'est vrai qu'en 50 minutes c'était bien. Après on a complètement gâché le truc ; d'autant plus gâché que Joël était totalement pété. Mais c'était l'idée : une pièce en train de se faire, et de se rater, de s'aplatir complètement. Toi, quand tu fais ton travail, tu as la maîtrise finale, tu ne proposes pas à ton fils de saboter ton propre dessin.*

PB : Je lui ai proposé d'intervenir sur mes tableaux, mais uniquement sur ceux que je ne trouvais pas réussis...

ALR : Eh oui! Tu as le pouvoir. C'est aussi moi qui ai terminé les dessins des enfants.

PB : Je pense qu'il faut accepter que l'art soit un acte autoritaire. Je trouve assez mauvaise l'initiative de Lebel qui s'appelle Grand Tableau Antifasciste Collectif. C'est une œuvre historique sur la guerre d'Algérie, sur le néo-fascisme italien, mais ce n'est pas un bon tableau. Lui regarde cela comme le Guernica de l'après-guerre, mais c'est raté ; pour plusieurs raisons, mais la raison majeure, c'est que personne ne décide. Ce n'est pas possible d'avoir une œuvre sans décision.

ALR : C'est drôle, j'ai écrit cette phrase : L'art est décision ! Dans mon livre L'acte pour l'art²³², à propos de la photo où Yves Klein, de la main, arrête une anthropométrie. Si tu travailles à deux, quand l'un prend le pouvoir, c'est toujours mal vécu. Dans ta relation avec ton fils, ton autorité est naturelle : c'est papa qui décide. Même si l'œuvre est co-signée, elle est signée de celui qui a décidé de la fin de la chose. Donc c'est assez pervers, malgré tout, ton affaire.

PB : Je suis content que quelqu'un me le dise!

ALR : C'est pervers, parce que même si ça peut être gratifiant à un moment donné, ça ne l'est que partiellement, puisque lui ne signera jamais.

232 Arnaud Labelle-Rojoux, *L'acte pour l'art*, Paris : Al Dante, 2004.

PB : *Je vois bien qu'il n'aime pas trop que je parle de ce que nous faisons. Il aime bien encore le faire, mais le « devenir art » ne l'intéresse pas du tout.*

ALR : *As-tu rencontré des personnes, des enfants d'artistes qui ont une expérience à raconter ?*

PB : *Tout tombe à l'eau, et c'est intéressant : pourquoi les enfants Oppenheim, ou le fils de Dieter Roth, ne veulent-ils pas me parler ? Je pense qu'on touche effectivement à des souvenirs ambigus, dont ils n'ont pas envie de se débarrasser auprès du premier venu. Ça me donne d'autant plus envie de creuser.*

ALR : *La fille de Joël Hubaut est artiste. En fait, elle a changé de nom, elle s'appelle Hulaut : un de ses premiers travaux d'artiste a été d'échanger une lettre de son nom avec quelqu'un ; on lui a envoyé un L et elle s'est appelée Hulaut, et a commencé tout un travail en relation avec Monsieur Hulot, une fiction à partir de l'identité. Joël est une personnalité, il a une emprise très forte sur autrui, sur ses étudiants de Caen, qu'il porte, chaperonne, et « massacre » d'une certaine manière ; il produit des clones qui font du mauvais Joël Hubaut, ou du très bon Joël Hubaut, mais qui n'ont pas de force singulière. Ils déclinent une idée, comme Joël a décliné celle de l'épidémie. Et il a aussi deux enfants²³³ : Anabelle, qui est artiste, et Emmanuel, qui est musicien. Quand elle était petite, Anabelle avait senti la force de la présence paternelle, tout en voulant devenir artiste. Et à 16 ans elle avait fondé un club, qui s'appelle le Club des Chi-Arts : un club d'enfants d'artistes, revendiquant que les enfants d'artistes exposent eux-mêmes, qu'ils n'ont rien à voir avec leurs parents, qu'ils ont leur identité propre... Elle a mené une sorte d'enquête. Je me souviens qu'à l'époque elle avait contacté ma fille Sarah. A l'époque Sarah était dans une phase œdipienne, et pour me faire plaisir, elle voulait faire de l'art aussi. Je me souviens qu'elle avait fait une très belle pièce, qu'elle a envoyée à une expo du Club des Chi-Arts : des cubes qu'elle avait collés pour faire un cheval. J'avais lu tout de suite un truc formidable : c'est génial, un dada cubiste! Après je me suis dit que c'est moi qui avais détourné son truc, j'avais sur-investi, parce que je trouvais ça très beau. Mais quand même, inconsciemment –et elle connaissait Dada, quand même – elle avait fait un dada avec des jeux d'enfant.*

233 Trois, en fait.

PB : *Encore une fois, tu avais mis le sous-titre. Mais c'est à cela aussi qu'on reconnaît une belle œuvre : à sa capacité à échapper à son créateur. Après, peu importe que son contenu résulte d'une part d'inconscient.*

C'est donc Arnaud Labelle-Rojoux qui me sert de guide dans cette enquête sur les enfants d'artistes, en me livrant d'un coup la famille Matta et le club d'Anabelle Hubaut. Il a su, également, renchérir sur ma réflexion à partir de son expérience personnelle. Quoiqu'il en dise par la suite, il a déjà détourné un dessin de son fils Roméo, le monochrome vert qui est devenu *Alerte à la chlorophylle*. Il a perçu la nature sémantique de ces détournements, d'autant plus facilement qu'il travaille avec le langage. Sans qu'il ait réfléchi au statut des dessins retouchés au moment d'*On dirait que ce serait une exposition*, il assimile aujourd'hui son intervention d'alors à un sabotage. Enfin, il conteste, comme Vanessa Kucinska, l'appellation de duo appliquée aux TAGS : ce n'est pas un travail à quatre mains. Là encore, il rabat ma pratique sur la sienne, et y voit le détournement, le caviardage : l'absence de coordination des deux intervenants, l'ascendant que l'un exerce sur l'autre.

Je note aussi qu'il arrive à se dédouaner de la violence symbolique de ses « sabotages » en considérant que ma pratique est plus « perverse » que la sienne. J'aurai au moins servi à laver sa conscience.

3.2.3. Ramuntcho Matta : l'enfant dans le placard du surréalisme

Sur le conseil d'Arnaud Labelle-Rojoux, je prends rendez-vous avec Ramuntcho Matta. Je connais son travail depuis le disque à succès²³⁴ qu'il avait composé en 1986 pour sa compagne de l'époque, l'uruguayenne Elli Medeiros, ex-chanteuse du groupe punk *Stinky Toys*, elle-même enfant d'actrice, qui avait commencé sa carrière en interprétant le fils de Madame Butterfly à l'opéra de Montevideo, dès 1960...

Je prends connaissance, dans le catalogue du Centre Pompidou²³⁵, de la généalogie de Roberto Matta, né le 11/11/1911. Deux fils jumeaux de l'Américaine Anne Albert, en 1943 : Gordon, qui fera une carrière d'artiste sous le nom de Gordon Matta-Clark, jusqu'à sa mort d'un cancer en 1978, et Sebastian, dit Batan, suicidé en 1976. Paolo Echaurren, dit Paino, né en 1950 d'une certaine Angela Faranda. Deux enfants, ensuite, avec une autre Américaine, Malitte Pope : Federica en 1955, Ramuntcho en 1960. Enfin Alisée, issue en 1970 d'une union

²³⁴ Elli Medeiros, *Bom Bom*, Barclay, 1986. L'album contient le « tube » *Toi, mon toit*.

²³⁵ *Matta*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1985.

avec Germana Ferrari.

La généalogie se ramifie également, en mouvement inverse, dans l'imaginaire de Ramuntcho Matta : dans un texte publié sur le site de la galerie Anne Barrault (Paris), il cite les *autres pères* qu'il s'est choisi²³⁶ :

Avec Laurie Anderson, j'ai découvert la construction sonore.

Avec Robert Wilson, j'ai découvert certaines notions de scénographie et d'espace.

Avec Don Cherry, j'ai découvert une conscience du jazz, de l'improvisation...

Avec Brion Gysin, j'ai découvert la narration.

Avec Félix Guattari, j'ai découvert le multiple.

Avec John Cage, j'ai découvert l'aléatoire

Avec Chris Marker, j'ai découvert la synthèse.

Avec la musique, j'ai découvert la complémentarité.

Avec mon père, j'ai découvert le « regarder ».

Avec mon chat, j'ai découvert le ronronnement.

Il semble ainsi s'inscrire dans une démarche de recherche d'une identité artistique, non superposable à l'image du père artiste. Cela m'offre une autre image de ce que peut être le roman familial d'un artiste.

Ce lundi 6 avril 2009, Ramuntcho me rejoint au Diplomate, un café parisien bruyant à l'angle de la rue Saint Claude et de la rue de Turenne, près de son domicile. Il se réjouit de ce que ce coin de Paris ait pu garder une vraie vie de quartier ; il s'interrompt parfois pour saluer une connaissance ; en entendant une sirène de pompiers, il s'inquiète pour la santé d'Edgar Morin, qui habite à deux pas. Notre conversation tourne autour des questions de transmission et de formation. Il raconte comment il a essayé d'intégrer une école de percussions en Inde, et s'y est retrouvé apprenant les tablas en compagnie d'enfants de quatre ans. Comment, sollicité par l'École supérieure d'art et de design d'Amiens, il a accepté de devenir professeur à condition d'enseigner le Doute. Quand il convoque son passé, il s'ouvre aux réminiscences et tente d'y bâtir une réflexion actualisée ; on sent, dans cette manière de se penser, une habitude des divans de psychanalyste. Cependant, quand des figures légendaires de l'art moderne,

236 http://www.galerieannebarrault.com/ramuntcho_matta/expo_fr.html

comme Marcel Duchamp ou Jackson Pollock, sont convoquées par la mémoire, la mythologie n'est pas loin ; et le fils d'un des surréalistes les plus débridés semble aussi à l'aise avec la vérité qu'avec ce qu'il est convenu d'appeler la *théorie du complot* : c'est ainsi que j'apprends, au fil de la conversation, que la CIA maintient depuis l'après-guerre les musiciens afro-américains en état de dépendance aux drogues dures ; que Duchamp et Matta ont travaillé pour l'Intelligence Service ; que Matta a été envoyé plusieurs fois au Brésil pour repérer des bases de sous-marins nazis... C'est sans se départir de sa simplicité de ton et de son naturel que Ramuntcho dévide ces anecdotes familiales. Ce mélange de sincérité et de paranoïa contribue au charme de ce séduisant personnage.

L'histoire qui lui tient visiblement le plus à cœur concerne Jackson Pollock : un jour, Roberto Matta a reçu les jeunes peintres de l'École de New York (Pollock, Motherwell...) dans son atelier, et leur a fait la démonstration du *dripping*, présenté comme une méthode surréaliste pour convoquer des images inattendues. Tous les peintres américains présents ce jour-là ont repris ce procédé, mais Pollock est le seul à l'avoir copié aussi littéralement, aussi bêtement, sans rien y ajouter : parce que Jackson Pollock était un handicapé mental (*comme mon frère Batan*, précise Ramuntcho), doublé d'un alcoolique au bout du rouleau, pour qui le succès en peinture représentait la seule planche de salut possible. Il me raconte aussi sa version du suicide d'Arshile Gorky : c'est un vrai secret de famille, vu que Roberto Matta a toujours été accusé d'avoir poussé Gorky au suicide.

Comme d'habitude, la conversation est transitive, et Ramuntcho me questionne sur mon travail ; je raconte l'anecdote du dessin du héron, vendu au grand désespoir de Gaspard ; de ses pleurs qui m'ont rappelé que c'était un cadeau qu'il m'avait fait.

Il me conseille la lecture de *L'Énigme du don* de Maurice Godelier. *Quand on donne quelque chose*, m'explique-t-il en résumant Godelier, *ce n'est jamais gratuit. Même inconsciemment, même quand c'est un enfant qui donne quelque chose, ce don a un sens, une finalité : il s'en sert pour acheter quelque chose, ou pour avoir l'autre redevable, ou pour humilier l'autre.*

Les premières minutes de notre conversation révèlent la clé d'un petit mystère : c'était lui, Ramuntcho, l'affreux marmot qui a tant insupporté le journaliste de *Connaissance des arts*, Yvon Taillandier, venu interviewer Matta ! Ce détail finit de me le rendre sympathique.

RM : *J'ai grandi dans l'atelier, à la campagne. Ma sœur Federica était plus grande que moi, elle allait à l'école à Paris, avec ma mère, et moi je restais toute la semaine avec mon père à la campagne. On n'était que tous les deux. C'était un endroit qui s'appelle Boissy-sans-Avoir ; la maison s'appelait la Fontaine de l'Abîme. C'était à 45 kilomètres de Paris, mais on avait l'impression d'être à des milliers de kilomètres.*

Le matin je me levais, nous prenions le petit déjeuner ensemble, puis nous traversions le jardin pour aller dans l'atelier, où je jouais par terre. Très tôt, il m'a dit : Qu'est-ce que tu en penses, c'est fini, ça ? Petit, je disais Ouin, ouin, ouin, plus tard je répondais Non, il faudrait plus de vert, plus de rouge. Il y a des trucs qu'on dessinait à deux

PB : *Quel âge aviez-vous alors ?*

RM : *Quand je donnais mon avis, je devais avoir 2 ans et demi, 3 ans, et j'ai dû arrêter de dessiner quand j'ai commencé l'école, à 6 ou 7 ans. Après il fallait rentrer à Paris et il n'y avait plus le même accès à l'atelier.*

Je me suis fait casser la gueule parce que mon père était peintre. À l'école on m'avait demandé : Qu'est-ce qu'il fait ton papa? J'ai dit Il est peintre – Il a peint quoi, comme maison? – Non, il n'est pas peintre en bâtiment, il est artiste. Et je me suis fait casser la gueule. Artiste, c'est pas un métier. J'étais rentré à la maison en pleurs ; ma mère m'a demandé ce qui m'était arrivé, je n'en ai jamais parlé. J'en ai parlé bien plus tard. Comme quoi ça m'a vraiment touché : ça touche à la fois ton papa, et ce que tu crois être un métier normal. Et je pense que c'est bien que ce soit un métier normal.

Mais après, j'ai un demi-frère qui s'est suicidé...

PB : *Sebastian*

RM : *Oui, Batan, et là mon père a eu l'idée de me faire rencontrer un psy, un copain à lui qui s'appelait Félix Guattari ; et Guattari m'a emmené à La Borde²³⁷ pour devenir infirmier pendant un été, pour voir ce que c'était que la folie, pour voir qu'il n'y avait pas de romantisme à avoir là-dessus. Après, Gordon est mort, et mon père a vraiment eu un choc, et il s'est dit Il faut que je transmette un maximum de choses à Ramuntcho.*

237 La clinique de La Borde, à Cour-Cheverny, dans le Loir-et-Cher, où Guattari a travaillé toute sa vie selon son principe de la psychothérapie institutionnelle.

PB : *Il y avait Pablo, aussi, dit Paino.*

RM : *Paino, c'était un arrangement avec sa maman : elle était sicilienne, et le seul moyen de quitter l'oppression familiale c'était de se marier et de faire un enfant. Mon père a accepté, il a fait l'enfant, et après il est parti avec ma mère ; donc Pablo n'a jamais eu de contact.*

Donc mon père a commencé à me donner plein d'informations, sans jamais chercher à influencer mon travail, mais il m'a quand même pas mal vampirisé.

PB : *Qu'a-t-il essayé de vous transmettre, concrètement ?*

RM : *Concrètement ? Tous les secrets qu'il avait lui-même trouvés. Toutes les techniques...*

PB : *Les techniques ? Le pictural, la peinture au doigt, la création d'un espace, l'atmosphère, la couleur ?*

RM : *Non, plutôt trouver son propre espace intérieur, afin de pouvoir le rendre palpable à d'autres. Ce n'est pas nécessairement de la peinture.*

PB : *C'est de la théorie de l'art.*

RM : *Non, ce n'est pas de la théorie de l'art, c'est de la « théorie d'être ». Justement, il ne m'a pas donné les clés de la théorie de l'art. Ce n'est que bien plus tard, quand j'ai rencontré ma dernière femme, il y a quatre ans, que j'ai découvert mon propre goût. Avant j'étais tributaire du sien. C'est là qu'il faut faire attention, à mon avis. J'ai toujours pris le goût familial comme étant le Goût. C'est vrai que petit, Tonton Marcel, qui venait à la maison, c'était Marcel Duchamp. C'était normal.*

PB : *Parce que Roberto collectionnait Marcel Duchamp.*

RM : *Il échangeait. Mon père n'a jamais acheté. Il échangeait, y compris contre des œuvres ou objets primitifs. D'ailleurs c'est lui qui m'a éveillé à l'aura des objets, des œuvres d'art. Le fait qu'un objet soit animé, pourquoi c'est important de vivre avec ce rayonnement de l'œuvre, cette relation mystique, voire religieuse. Mon père a eu une éducation extrêmement stricte,*

chez les jésuites ; il a appris toute la technique de la peinture ; je ne sais pas si vous avez vu ses dessins réalistes, par exemples les mains de Gorky, il avait une technique de dessin absolument hallucinante. Et c'est là où c'était un salaud, parce qu'il ne nous a pas donné la technique.

PB : En même temps, n'est-ce pas le plus facile, la technique ?

RM : Non, c'est le plus frustrant. Quand on l'a, c'est facile. Mais quand on entend tout le temps qu'il faut être authentique, que l'école c'est de la merde... C'est après, par la musique que j'ai découvert qu'il fallait faire des journées, des mois et des années de gammes pour apprendre à être authentique. Mais je pense que pour la peinture, il n'a pas voulu qu'on empiète sur son propre terrain.

PB : J'ai lu qu'il disait : Tu es poète, Ramuntcho ! N'était-ce pas une manière de dire : Tu n'es pas peintre ?

RM : Sûrement. Il voulait être le seul à briller. C'est souvent le problème de l'artiste : quand il perd sa fonction d'artisan, il atteint une certaine mégalomanie. Quand nous étions petits, l'émulation était formidable. La maison à la campagne était une ancienne ferme, très rudimentaire, on n'avait que le feu de la cheminée pour nous chauffer, et à Paris nous avions un tout petit appartement de 45m² boulevard Saint Germain, qui à l'époque était le contraire de maintenant. Ma sœur et moi dormions dans un placard : il y avait la salle à manger/chambre à coucher des parents, et le placard, que je partageais avec ma sœur. On dormait dans un lit tête-bêche. Pour qu'on puisse respirer, il avait mis des persiennes. On se couchait tôt, mais tous les soirs, il y avait des gens à dîner à la maison. Et on entendait tous les peintres, tous les philosophes, toute cette émulation. À l'époque on était artiste parce qu'on en avait besoin, pas pour avoir du succès. Il était humble, finalement. Il travaillait pour rencontrer une partie de lui-même inconnue mais aussi pour stimuler dans l'autre un désir d'aller plus loin.

Et puis il a rencontré sa dernière femme, Germana Ferrari, une milliardaire italienne de l'industrie pharmaceutique, qui en a fait une icône. Du coup il est devenu assez mégalomane, jusqu'au point de devenir insupportable. Les dix premières années de leur vie commune, elle les a fait vivre à Londres, ce qui a coupé tous les liens avec les amis d'ici, et

quand il est revenu à Paris, soit ils étaient tous morts, soit ils avaient décroché.

PB : L'histoire du placard est assez édifiante : vous étiez exclus, vous ne pouviez qu'écouter.

RM : On n'avait pas le choix.

PB : Il avait déjà commencé à vous transmettre des choses ?

RM : Non. À la mort de Gordon, il s'est vraiment dit Merde, il ne faut pas que j'en perde un autre. Et là il m'a submergé de choses. Ceci dit, je me souviens que mon cadeau d'anniversaire pour mes 8 ans, c'était un compte ouvert à la librairie La Hune. L'important est là, ce n'est pas d'avoir un vélo ou une mobylette. Ça c'est un mode de transmission. On se promenait pas mal, on allait toujours dans les musées, mais il n'a jamais expliqué. Je ne sais toujours pas s'il avait raison ou tort.

PB : Et ces dessins ou peintures que vous faisiez ensemble à l'atelier à la campagne, qu'en pensiez-vous ? C'était de l'art ?

RM : Je pense que je voulais lui faire plaisir. C'était pour lui une manière d'essayer d'établir un dialogue, parce qu'il avait beaucoup de mal à communiquer, il était quand même très alcoolique, il avait des problèmes sévères. Et moi je pense que c'était sympa de gribouiller mais ce n'était pas de l'art. D'abord parce qu'à l'époque ça ne valait pas d'argent. Nous vivions dans une vraie précarité. Je me souviens quand l'argent a commencé à circuler, vers 1975, mais je ne saurais jamais si c'était parce que sa femme était riche, ou si ça commençait à valoir de l'argent.

PB : Je reviens à ces « dessins en collaboration » : il n'y avait pas de protocole, c'était juste un gamin qui s'amuse ?

RM : Lui avait quand même une grande tradition de travailler avec le hasard, avec la chance. Ce qui s'appelle, dans son langage à lui : la fortuna. Pour lui la vraie richesse c'est la chance. Et il pense, avec d'autres, qu'on peut avoir une gymnastique de la chance. C'est ce qu'il m'a transmis. Je pense que ce qu'il voulait, au moment où il me demandait d'intervenir,

c'est avoir un accident, une interruption dans la routine picturale.

PB : Et maintenant, vous sentez-vous co-auteur de ces travaux, ou alors instrument ?

RM : Non. Je me sens à peine auteur de ce que je fais maintenant. La musique c'est très curieux, c'est quelque chose qui passe à travers soi. Quand je vois les tableaux avec les deux signatures, ça me fait plaisir.

PB : Vous signiez quand même.

RM : Oui, il l'exigeait.

PB : Où sont ces œuvres, maintenant ?

RM : Un peu partout. Il n'y en avait pas beaucoup, à peu près une vingtaine. Plus tard, j'ai transformé mes dessins avec l'ordinateur, et il m'a dit, avec beaucoup de cruauté inconsciente : C'est fantastique ce que tu fais, on pourrait peut-être travailler ensemble. J'ai fait ça avec ses dessins, et c'est vrai que c'était fabuleux, parce que c'était une vraie métamorphose. Puis un jour, la galerie Reina Sofia à Madrid a commandé une vidéo de neuf minutes. J'y ai travaillé des mois. Puis il m'a dit qu'il ne pourrait pas m'emmener au vernissage, parce que Germana était jalouse ; j'ai répondu que je m'en fichais, même si ce n'était pas vrai, pour lui faire plaisir. À son retour à Paris, j'ai vu chez lui un journal avec une interview : Matta s'empare de l'ordinateur. C'est très dur, c'est vraiment du vol. J'ai pris un coup, je me suis dit que c'était vraiment un salaud.

PB : En même temps, c'était la preuve que vous aviez du talent. C'était une reconnaissance.

RM : Oui, mais après, quand j'ai montré mes travaux avec mes dessins, on m'a dit Ah, tu fais comme ton père! Ce n'est pas très plaisant. Je côtoie beaucoup de fils d'artistes. À un moment on voulait faire une association qui s'appellerait Les vilains petits canards, ou Les fils de... Il y avait tous les enfants du côté Matisse, le fils de Malaval, le fils de Jean-Jacques Lebel, le fils de Miró... Toute une bande.

PB : *La fille de Joël Hubaut, Anabelle, a fait les Chi-Arts.*

RM : *Voilà, il y a eu ça aussi. C'est très compliqué, fils d'artiste. Je ne sais pas si c'est fils d'artiste ou tout simplement fils d'alcoolique.*

PB : *Avez-vous des œuvres de Roberto à la maison ?*

RM : *J'ai un petit dessin à côté de mon lit. J'ai un mur dans ma chambre avec des choses importantes : un dessin que m'a fait Victor Brauner avant ma naissance, qui s'appelle Que votre moi soit le bienvenu dans le monde, premier portrait & portrait de prénaissance de l'être sans nom visionné par son futur ami Victor Brauner ; ça c'est près de mon lit, c'est une espèce d'ange-gardien ; j'ai un masque Hopi que mon père m'a donné pour mes 18 ans – il y a des gens qui reçoivent une voiture ou une moto, moi c'était un masque Hopi, c'est pas mal ; j'ai un dessin de Batan que j'aime beaucoup ; et j'ai ce dessin très énigmatique qui ne ressemble pas du tout à un dessin de mon père. J'essaie de ne pas l'avoir trop présent, tout d'abord pour moi, parce que je trouve ça sain, et aussi par rapport à nos enfants, pour ne pas qu'ils aient le culte du grand-père. Parce que c'est encore plus dur pour les petit-fils que pour les fils.*

Il y a beaucoup d'artistes qui ne font pas d'enfant, pour leur carrière. J'ai parlé encore avec l'une d'elle, l'autre jour, qui m'a dit Non, je ne peux pas, sinon ma carrière est foutue. Moi j'ai toujours trouvé bizarre qu'on mette la carrière avant la famille.

PB : *Vous avez fait un film sur Roberto, Faire Avec...*

RM : *C'était aussi le titre de mon exposition²³⁸. C'est plus qu'un film. Il y a 50 heures de rushes vidéo de 1986 à 2002.*

En 1986, un de mes pères, Brion Gysin, est mort, et je n'ai rien d'autre de lui que ce que j'écrivais le soir. (J'ai une manie depuis tout petit : depuis que j'ai 9 ans, j'écris le soir ce que j'ai fait dans la journée). Dans la transmission, il y a quand même une essence et un enseignement qui passent par la personne, au moins autant que par ce qu'elle dit. Quand j'étais petit, je séchais les cours, ma sœur m'emmenait à Vincennes, et j'y ai vu Gilles Deleuze, François Châtelet. Je me suis dit que j'avais envie de faire une collection sur les monuments

238 Galerie Anne Barrault, Paris, 2004.



Ramuntcho Matta
Faire avec
(détail)
Galerie Anne Barrault, Paris
2004

vivants. J'ai commencé par mon père, en me disant que mes enfants étaient petits, lui déjà vieux, et que s'il mourait après-demain il n'y aurait rien, aucune image. J'ai commencé en posant juste une caméra sur la table quand on déjeunait tous les deux. Parce qu'on faisait beaucoup de choses tous les deux. Il m'appelait quand Germana n'était pas là, parce que je savais qu'il ne pouvait pas être lui-même quand elle était là. J'ai donc des heures et des heures de vidéo. Et une en particulier, que j'ai appelée La promenade, où mon père marche avec mon fils, qui à l'époque a cinq ans. Avec moi qui filme, ça fait trois générations. Et ce sont des choses très simples, c'est juste ce qu'un mec comme Roberto raconte à son petit-fils. Par exemple Maintenant : il fait comme ça (Ramuntcho me prend la main sur la table).

Ça c'est main-tenant, ça veut dire faire les choses ensemble. Ce sont des petites choses comme ça, des leçons de poésie, des transmissions. Il n'est pas en représentation avec son petit-fils il ne fait pas l'artiste, c'est juste le grand-père. Et c'est assez beau.

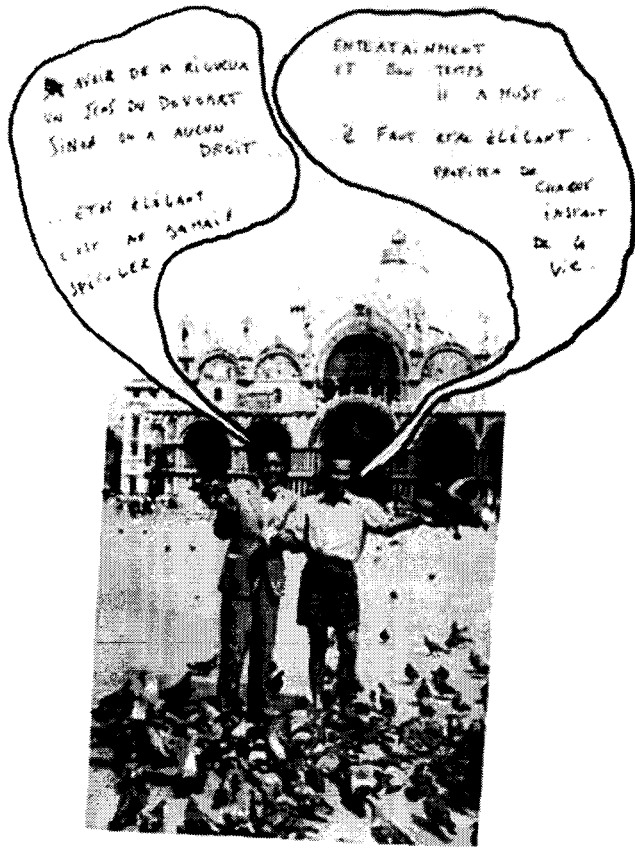
J'ai fait cette exposition Faire avec... pour me débarrasser de ça. C'était amusant, parce que beaucoup d'artistes contemporains jouent sur la notion d'intimité, et là c'était vraiment très intime : j'avais mis toutes les photos de famille, j'avais rajouté des légendes, des petits bonshommes, des trucs... J'étais vraiment à poil, là. Et ça a choqué beaucoup de gens. Mais ça m'a débarrassé de pleins de problèmes.

C'est bien, aussi, que le destin marque. On ne peut pas non plus se renier soi-même et dire Tu seras normal, mon fils. Il faut lui faire comprendre qu'il est exceptionnel, merveilleux, unique. Et comment être unique autrement que par ce qu'on produit ? C'est bien de lui faire comprendre cela, mais aussi que l'art n'est qu'une part des activités. Il ne faut pas qu'il croie que la seule planche de salut, c'est ça. C'est important d'avoir des amis qui passent à la maison, de voir des gens normaux, qu'il y ait un maximum de possibles.

PB : Ernst, Brauner, Duchamp, c'étaient des gens normaux ?

RM : Eux, oui. Ce qui n'est pas normal, c'est de vivre totalement soumis à la réalité sociale. Ce n'est pas normal de vivre dans une société qui ne tienne pas compte du plaisir, tout en spéculant sur le désir.

Sur le site internet de la galerie Anne Barrault, je retrouve des images d'œuvres de Ramuntcho montrées lors de l'exposition *Faire avec...* : des dessins et collages



PAPA ET SON FRÈRE SERGE
KOPILISTE



FAIRE AVEC
MÈRE
FRÈRE



Ramuntcho Matta
Faire avec
(détails)
Galerie Anne Barrault, Paris
2004

autobiographiques, dans lesquels est racontée, par exemple, l'histoire du tableau que Victor Brauner offre à Roberto pour la naissance de son fils. Il y a aussi une photo de Roberto et de son frère Serge, qui était styliste, collaborateur de Schiapparelli. L'image est prise à Venise, parmi les pigeons de la place Saint Marc. Chacun des deux frères semble parler à l'objectif, pour transmettre un message personnel à la postérité. Roberto : *Avoir de la rigueur et un sens du devoart... Sinon on a aucun droit... Être élégant c'est ne jamais spéculer...* Serge : *Entertainment et bon temps is a must... Il faut être élégant... Profiter de chaque instant de la vie.*

Peu après cet entretien, je retrouve dans mes archives²³⁹ un encart annonçant un accrochage assez particulier : dans le cadre de son stand à la foire **art paris**, le galeriste Samy Kinge a présenté en 2006 des dessins des membres de toute la famille Matta : John Batanne (Batan), Federica (orthographiée Frédérica), Ramuntcho, Gordon Matta-Clark, mais aussi Pablo Echaurren, le Paino qui, selon Ramuntcho, n'avait jamais voulu nouer de relations avec son père biologique. L'encart est illustré d'un dessin de Ramuntcho, qui ressemble à un arbre généalogique. L'accrochage porte pour titre : *MATTA Génialogie*, contraction sous-entendant le caractère transmissible du génie. Tous les enfants du grand peintre seraient à leur tour, non seulement adeptes d'une pratique d'expression graphique, mais de plus dignes d'être exposés.

Je reçois ensuite, par la poste, une enveloppe matelassée : Ramuntcho m'envoie son film, *Faire avec...* C'est un montage, très simple, d'images prises avec une petite caméra numérique, dont Ramuntcho n'a pas gommé le côté « amateur ». Les scènes sont tournées en Italie, à Tarquinia, dans une grande propriété où Matta, en bermuda blanc, inspecte ses vergers. Son petit-fils se promène avec lui, et Ramuntcho, fils de l'un et père de l'autre, filme, en retrait. Roberto dispense à son petit-fils des conseils éducatifs assez directs, comme le font les grands-pères : *Je vais te donner un autre revolver, pour l'autre main, comme ça tu ne mets pas le pouce dans la bouche.* La promenade prend un tour mélancolique quand la famille passe devant deux grandes sculptures : ce sont les monuments que Roberto a élevés à la mémoire de ses deux fils morts. À côté de celui pour « Gordy », il a aussi sculpté une chaise, sur laquelle il vient parfois s'asseoir.

Je tombe aussi sur un catalogue de vente : le 5 juin 2007, la maison Artcurial a mis en vente 34 œuvres de Roberto Matta ayant appartenu à Ramuntcho. La plupart étaient des dessins atypiques, non datés, de format 50 cm x 65 cm, représentant des projets d'architecture

239 *Le Journal des Arts* n° 232, 3 mars 2006.

utopiste. Ici se rencontre l'autre facette de la transmission artistique : la responsabilité financière et morale de la gestion du fonds d'atelier, à laquelle sont confrontés nombre d'ayants droit d'artistes.

La contribution de ce matériel à la compréhension de la fonction filiale est assez faible : Ramuntcho est vaguement considéré comme le co-auteur de quelques toiles. Ce sont surtout les témoignages qu'il rapporte qui sont extraordinaires. Son film et ses dessins chez Anne Barrault sont des anti-monuments qui visent, pas forcément consciemment, à rabattre au ras du sol l'artiste qu'ils contribuent à rendre légendaire. Vis-à-vis de son père, Ramuntcho Matta n'a pas cessé d'être l'enfant enfermé dans le placard qu'on lui a aménagé en chambre, qui écoute le soir les conversations des adultes. C'est la même distance qu'il restitue par le souvenir, par la caméra, par la vente de ses œuvres.

Sur le conseil de Ramuntcho, je lis *L'Énigme du don*, de Maurice Godelier. Philosophe et anthropologue, Godelier a mené en Papouasie-Nouvelle-Guinée une étude approfondie sur les Baruyas, un peuple qu'il a pu décrire comme étant sans classe et sans État. Dans cette société patriarcale, les pères transmettent leur héritage culturel à leurs enfants en leur confiant des objets enterrés dans le sol, et destinés à y rester. Maurice Godelier a pu vérifier la théorie de l'ethnologue Marcel Mauss (1872-1950), selon laquelle un don n'est jamais désintéressé : *Ce qui oblige à donner est précisément que donner oblige*²⁴⁰. Mauss a mis en évidence le mécanisme du don et du contre-don : un don appelle un don en retour, ce qui fait que tout don est destiné à être rendu, à l'identique, en équivalent, voire en équivalent majoré. À l'issue de ses études de terrain, Mauss avait émis l'hypothèse que l'objet donné renfermait un pouvoir magique déterminant son retour vers le donateur. Godelier décrypte la relation en termes plus sociaux que magiques :

*Celui qui reçoit le don et l'accepte se met en dette vis-à-vis de celui qui lui a donné. Par cette dette il devient son obligé, et donc se retrouve jusqu'à un certain point sous sa dépendance, du moins pour tout le temps où il n'aura pas rendu ce qu'on lui a donné. Donner semble ainsi instaurer une différence et une inégalité de statuts entre donateur et donataire, inégalité qui dans certaines circonstances peut se muer en hiérarchie*²⁴¹.

240 Maurice Godelier, *L'Énigme du don*, Paris : Flammarion 1996, p. 20.

241 *Ibidem*, p. 21.

Le principe du don peut même ainsi se substituer à la violence, en établissant un rapport de domination d'une partie sur l'autre.

C'est à double titre que je me sens concerné par ce mécanisme. D'abord, dans le cadre de mes entretiens, j'ai pu remarquer que mes interlocuteurs ne se contentent pas de répondre à mes questions indiscretes ; ils me demandent de me livrer en retour. L'entretien est réflexif et équilibré. Ensuite, j'ai pu remarquer que quand Gaspard termine un dessin, quelles qu'en soient les circonstances, il marque la fin de l'activité par une dédicace : « c'est pour toi », « c'est pour maman », et beaucoup plus rarement « c'est pour moi, je le garde ». Un dessin d'enfant est un don. Je reçois le don de Gaspard, qui a la forme d'un dessin ; je me sens obligé par ce don, et restitue un contre-don sous forme du dessin augmenté de ma pratique picturale. Ce n'est pas pour autant que le TAG appartient à Gaspard : Maurice Godelier précise que *Dans les dons et contre-dons de type non agonistique*²⁴², *la chose ou la personne donnée n'est pas aliénée. Donner, c'est transférer une personne ou une chose dont on cède l'usage mais non la propriété. De ce fait, un don crée une dette qu'un contre-don équivalent ne peut annuler. La dette oblige à redonner, mais redonner n'est pas rendre ; c'est donner à son tour. Il conclut : Dons et contre-dons créent un état d'endettement et de dépendance mutuels qui a des avantages pour chacune des parties*²⁴³. Il ressort de cette analyse que notre système collaboratif a instauré une dynamique qui rend sa poursuite naturelle. Mais que dans cette continuation, il devient nécessaire que je donne à mon tour, plutôt que de me borner à « contre-donner », à répondre aux sollicitations de mes enfants. Dans le contexte de ma famille-atelier, « donner » signifierait commencer le travail, et le laisser poursuivre par un enfant. C'est une possibilité que je trouve difficile à envisager, pour les trois motifs que voici :

- D'abord, ma fonction paternelle m'obligeant à endosser une certaine autorité que redouble la capacité du peintre à opérer des choix, il m'a semblé naturel, jusqu'ici, de me réserver la responsabilité de terminer le tableau, de décider de son aspect final. Arnaud Labelle-Rojoux l'a lui-même remarqué : nous terminons les dessins des enfants pour nous assurer que nous conservons le pouvoir.

- Ensuite, je ne peux confier qu'avec une extrême réticence une peinture que je trouverais très bonne à l'un de mes enfants, dans l'espoir qu'il l'améliore. La tension serait trop forte, l'attente trop disproportionnée au regard de la responsabilité que l'on peut faire peser sur un enfant de 3 ou de 6 ans. Et je ne peux imaginer confier une peinture qui ne soit pas très

242 C'est à dire sans rivalité patente

243 Maurice Godelier, *L'énigme du don*, Paris : Flammarion 1996, p. 26.

bonne dans l'espoir que la vivacité de l'enfance l'améliore : ce serait peindre au rabais, et espérer des enfants une sorte de pouvoir magique.

- Enfin, il me faut avouer que j'ai déjà, ponctuellement, tenté l'expérience : à un moment où j'ai jeté énormément de mes anciens tableaux pour ne garder que ceux qui me satisfaisaient complètement²⁴⁴, j'en ai réservé quelques uns qui étaient « presque très bien », et ai demandé à Gaspard de dessiner dessus, afin de réitérer en conditions surveillées l'incident fondateur du gribouillage de la *Louve*. Le résultat n'est pas convaincant : les graphismes colorés se superposent au tableau en toute gratuité, et il manque à ces essais l'ambiguïté spatiale des véritables TAGS. De plus, le gribouillage surajouté ressemble à une tentative désespérée pour sauver un tableau mal engagé. Matta travaillait comme cela, par accidents successifs. La *Louve* a été notre seul tableau accidentel.

3.2.4. Mademoiselle Hulaut : l'artiste-détective

Je continue à épuiser le filon d'enfants d'artistes que m'a indiqué Arnaud Labelle-Rojoux. Le mardi 28 avril 2009, Anabelle Hulaut me reçoit dans sa maison de Château-Gontier. Avec 11702 habitants, Château-Gontier est la troisième ville de la Mayenne. Elle compte un centre d'art, la Chapelle du Genetiel, opportunément située au bout de la rue où Anabelle vit avec son compagnon, David Michael Clarke, et leurs deux enfants. Ayant décidé de se consacrer entièrement à leur art, Anabelle et David ont choisi de s'installer en Mayenne pour les opportunités immobilières qu'offre ce département. De fait, leur grande maison, bien que passablement défraîchie, offre des possibilités d'espace qu'on ne rencontre pas à un tel prix à Honfleur, où vivent les parents d'Anabelle.

Une très belle femme aux cheveux gris m'ouvre la porte : c'est Amélie, la mère d'Anabelle. La ressemblance est flagrante. Dans la cuisine, Joël Hubaut, en blouson de cuir noir et creepers jaunes, fait le café pour toute la famille. C'est une surprise de le voir ici. Mis au courant de mon rendez-vous avec sa fille pour évoquer des questions familiales, il s'est invité à notre rencontre. De fait, c'est lui qui, tout sourire, entame la conversation.

Je ne sais pas ce que tu cherches, tu vas être déçu, il n'y a presque rien à dire sur notre famille. C'est normal, quand on est artiste, de travailler avec ses proches. C'est juste

244 Sur le conseil de Laurent Marie Joubert, que je n'ai jamais regretté d'avoir suivi.

une question pratique : quand j'ai un coup de chauffe pour terminer une pièce, Anabelle m'aide ; et quand elle veut faire un film, je lui sert d'assistant, c'est aussi simple que cela. Il la prend à témoin. Regarde, Jean-Luc Parant : il a fait faire des millions de boulettes de terre à ses enfants pour ses installations. Est-ce qu'ils ont mal vécu ça ? Pas du tout ! Ils sont charmants et tout à fait normaux. Et Charley Muehl, le fils d'Otto Muehl ? Il est né dans une communauté où tout le monde couchait avec tout le monde, il n'y avait pas de règles... On n'est d'ailleurs pas sûr qu'Otto soit vraiment son père. Lui aussi est charmant, c'est un garçon tout à fait équilibré, qui fait la part des choses.

Le ton enjoué et éminemment défensif du père d'Anabelle m'intrigue, évidemment. Il semble vouloir camoufler une vérité indicible, ou me prendre pour un enquêteur social ; ce que je suis peut-être, d'ailleurs, pour l'occasion. Enfin il nous laisse. Anabelle sourit de la tentative de *lobbying* paternel, et me sort d'épais dossiers d'un vieux carton : les archives du *Club des Chi-Arts*. J'y trouve des cartes postales, des prospectus ; les plus anciens datent de septembre 1993. Je jette un œil aux statuts du club : association Loi 1901, il se propose *De réunir tous les enfants et petits-enfants d'Artistes* et, pour résumer, d'organiser diverses manifestations. Les projets musicaux comptent en bonne place : le frère aîné d'Anabelle, Emmanuel, a fondé à 13 ans un groupe, Les Tétines Noires, qui a su mélanger musique punk d'un bon niveau et performance artistique. Je n'avais pas fait le lien entre Anabelle et Les Tétines Noires, car j'ignorais le vrai nom du chanteur : dans le cadre de ses activités discographiques et scéniques, Emmanuel se fait appeler Comte d'Eldorado. Deux des trois enfants de Joël ont ainsi changé de nom...

Je trouve aussi dans les archives une fiche en forme de questionnaire que chaque membre du club a renseignée, où il est demandé d'indiquer son artiste préféré, son ringard préféré... Les adhérents du club semblent à l'évidence aimer manier les références. Des éditions sont également envisagées, dont celle d'un livre-objet sérigraphié : chaque membre doit pour cela envoyer un autoportrait. Sous-jacente à cette commande est l'idée que tout enfant d'artiste est à l'aise avec un moyen d'expression. Peut-être peut-on lire dans ce sous-entendu une idée à moitié consciente d'Anabelle : la difficulté n'est pas tant d'être la fille d'un artiste, mais d'exister en tant qu'artiste quand on est la fille d'un artiste. Ce que choisit Anabelle, en créant le Club des Chi-Arts, c'est de refuser la production d'objets pour préférer fabriquer un réseau.

COMMUNIQUE DE PRESSE

Association Le Club Des Chi-Arts
71 ter rue pajol
75018 Paris
☎ 42 05 05 06

Anabelle Hubaut, présidente
Marcelline Filliou, vice présidente
Amélie Hubaut, trésorière.

Cette association a pour but de réunir tous les petits et grands enfants d'artistes (peintres, sculpteurs, vidéastes, musiciens, écrivains, poètes, performers...); et tous ceux qui se seront trouvés un lien (le même nom, ressemblances diverses, une même date, un même lieu...).

L'association se réunit annuellement le 17 janvier à l'occasion de la Fête de l'art (Robert Filliou).

L'association a édité :
une carte postale, série n°1 *Mon père est un artiste* (Mail Chi-art, fin 93)
une carte postale, série n°4 *spéciale Mon père est un artiste* (avec la participation de 17 enfants d'artistes de 2 à 9 ans, janvier 94).
une carte postale, série *spéciale Bosnie-Normandie*, juin 1994.

L'association a également édité un tee shirt, et prépare un livre objet...

MEMBRES ACTIFS

Marc Poitevin
Sarah Labelle Rojoux
Yvan Guillaumot
Marie Victoire Poliakoff
Alexis Poliakoff
Emmanuel Hubaut
Ingrid Luley
Nicolas Moulin
La Darocha
Mathilde De St Phalle
Emmanuelle Heidsieck
Fleur Chollet Bouscaud
Estienne Gerboud
Fabien Gerboud
Augustin Pinaau
Hak Tae Im
Baibing Giner
Camille Moulin Dupré
Madriagh Carré
Michel Lascault
Liliane Bouché Lamontagne
Nicolas Bouché Lamontagne
Alexandre Gérard
Fruti Mornay
Stashen Kito

MEMBRES BIENFAITEURS

Nicolas Burtinovic
Laurence Gosselin Bouchain
Marie Hélène Frigout
Lawrence Marques
Alfredo Marques
Joël Hubaut
Françoise Beorchia
Alexandre Harivel
Anne Vu Phuong
Joëlle Penao
David Colomès
Pierre Chevalier
Stéphane Chollet
Jean Claude Chedal
Eric Marais
Annette Marais
Catherine Fay
Virginie Hoyaux

communiqué de presse du Club des Chi-Arts, 1994

Les archives sont en désordre, et finalement peu parlantes . J'y vois la preuve que les évènements, fêtes, concerts, performances, expositions, ont eu beaucoup plus d'importance que la communication qu'ils ont pu générer, ce qui est plutôt sain.

PB : Comment est venue cette idée de Club? Était-ce une idée amusante, au départ?

AH : Cette idée d'association est née en 1993 de ma rencontre avec Marcelline Filliou, la fille de Robert Filliou. Une rencontre assez courte : elle a passé un week-end chez mes parents avec sa mère Marianne. Il y a eu une espèce d'accroche, d'énergie. Marcelline était plus âgée que moi, et c'était un moment dans sa vie où elle avait arrêté son métier, elle avait décidé de s'occuper des affaires de son père. Elle avait une fraîcheur, une énergie. C'est après ce week-end que j'ai eu l'idée d'une association d'enfants d'artistes. En même temps je n'avais pas forcément envie de coller très sérieusement à cette idée d'enfant d'artiste ou de faire un reportage. C'était un prétexte pour regrouper des gens. Je suis forcément liée à l'art : je me sens un peu comme Obélix, je suis tombée dedans. Il faut se débrouiller avec ce patrimoine qui n'est pas forcément évident, même si en même temps c'est plutôt une richesse.

J'ai parlé assez rapidement de faire ce Club des Chi-Arts, ou des « chieurs ». Comme pour toute association j'ai recherché des membres ; je connaissais déjà quelques enfants d'artistes, que j'ai contactés, et cela a commencé à faire une petite boule de neige. Je n'avais pas décidé que ce ne seraient que des enfants « sanguins » d'artistes, mais que c'était un point de départ, et qu'on pouvait se raconter des histoires : on pouvait se dire enfant de tel artiste parce qu'on s'était senti proche, qu'on avait porté le même vêtement... N'importe quoi. Après, donc, il y a eu d'autres gens qui n'étaient pas des enfants d'artistes.

J'ai assez rapidement décidé de faire au moins un événement par an, qui serait une sorte d'hommage à l'idée de Robert Filliou d'anniversaire de l'art²⁴⁵. Ça s'imposait bien, cette idée de journée sans art. J'ai trouvé un lieu près de Paris, à Saint Denis, l'Espace Montjoie, qui n'existe plus. C'était une sorte de kermesse de l'art, très enfantine, aussi. C'était important : mon entreprise était simpliste, enfantine, en accord avec son appellation. Il y avait plein de petites actions, des performances. Un chamboule-tout avec des noms d'artistes... Quand le Club était invité, souvent j'installais un terrain de billes, et je me

245 En 1963, Robert Filliou enregistre à Copenhague *L'Histoire chuchotée de l'art*. Il y imagine que l'art est né le 17 janvier, il y a un million d'années, et propose que cette date anniversaire soit désormais fêtée par une journée sans art. Avec, à terme, l'ambition que tous les jours de l'année deviennent une fête qui rende l'art inutile. *Le fond de ma pensée ? : Éventuellement, l'art doit revenir au peuple auquel il appartient.*

demandais si jouer aux billes était un acte artistique. Tout dépend de ce que tu revendiques.

PB : *Que faisais-tu en 1993, étais-tu déjà artiste ?*

AH : *Je faisais des choses. En 1993, j'avais quitté le lycée, j'étais en première année des Beaux-Arts.*

PB : *A Caen²⁴⁶ ?*

AH : *Surtout pas ! J'étais à Cergy-Pontoise. C'était important d'être loin de chez moi, loin de mon père qui est très envahissant, tout comme son travail. Ce n'est pas forcément un souci, mais si je reste collée dans ses pattes, je ne peux pas grandir. C'était ma décision de faire les Beaux-Arts, même si le milieu ne m'était pas complètement inconnu. Mon père m'avait dit que c'était très dur d'être artiste. Mais c'est vrai que ce n'était pas une rupture, comme pour quelqu'un qui vient d'un autre milieu.*

PB : *Plus tard, tu t'es trouvée un autre père, avec Monsieur Hulot.*

AH : *Et aussi Alphonse Allais. Le monde de l'art n'est pas si grand. Une filiation te colle à la peau toute ta vie. Autant ne pas la dissimuler et la prendre en main tout de suite. Ainsi ce qui devrait être un problème n'en est pas un pour moi. S'approprier un autre nom, celui d'un personnage te met les pieds dans une fiction, et là tout est possible. Tout cela, ce sont des aventures.*

PB : *Et quand tu as commencé à recruter des gens, vers qui t'es-tu penchée ?*

AH : *Vers mes fréquentations d'enfance, des gens du même âge : Sarah Labelle-Rojoux, Youri Mornay, dont le père, artiste mais aussi galeriste, exposait mon père. À Cergy il y avait plein d'enfants d'artistes : la fille de Julien Blaine, Marie Poitevin²⁴⁷.*

PB : *En quoi être enfant d'artiste pouvait-il être un sujet de conversation ?*

246 Où enseigne son père, Joël Hubaut.

247 Qui a réalisé un film sur son père : *Julien Blaine, l'éléphant et la chute*.



- 1- Mon trait de caractère dominant : BITEROS
- 2- La qualité que je déteste chez un Artiste : LANG DE BLOIS
- 3- Le défaut que je préfère chez un Artiste : VINEROS
- 4- Mon ô cul passion préférée : PINEROS
- 5- Mon rêve familial : SUCEROS
- 6- Ce que je ne suis pas : PANEROS
- 7- Le "Club" où je désirerais vivre : EROSPINE
- 8- La couleur que je préfère : BLANCEROS
- 9- Le "petit-bateau" que j'aime : LAMEROSE
- 10- Le ringard que je préfère : LACANEROS
- 11- Mes artistes préférés : LOS ARTEROS
HERCULEROS
- 12- Mon fantôme :
- 13- Mon plat préféré : EROS
- 14- Mes héros : LOS PINTEROS
- 15- Mon bruit préféré : PETARADEROS
- 16- Mes peintres, le dimanche : LOS DINEROS
- 17- Ce qui me fait le plus rire : TOMBEROS
- 18- Comment j'aimerais mourir : BITEROS
- 19- Quel est le lien que je préfère : YITEROS
- 20- L'état du Chi-Art : LOS BOMBEROS
OU LOS GALOPINOS

questionnaire du Club des Chi-Arts renseigné par un de ses membres, 1993

AH : *Généralement, ce n'est pas un problème d'être un enfant d'artiste. Tout dépend des choix de vie, du contexte, de la générosité avec laquelle les parents donnent ou transmettent, de la possibilité de parler ou de s'exprimer. Dans n'importe quel milieu, un adolescent a du mal à trouver son chemin ; nous le verrons aussi avec nos enfants. Donc ce n'était pas un problème, c'était plutôt drôle de partager un certain décalage, l'expérience de choses imprévues.*

PB : *Qu'y a-t-il dans ces archives ?*

(à l'heure du jpeg et du pdf, nous nous retrouvons à fouiller dans des photocopies en noir et blanc, des fax, des Polaroids. Il était beaucoup plus difficile, il y a seulement quinze ans, d'entretenir une fiction bureaucratique avec une vraie crédibilité formelle).

AH : *Voici des fiches, mais ce ne sont pas forcément des gens connus ; d'autres, aussi, ont changé de nom, ou ils ont le nom de leur mère. Ça ne te laisse pas beaucoup d'indices. J'avais fait aussi une sorte de questionnaire de Proust. Le questionnaire du Club des Chi-Arts. Il y a aussi des gens que je n'ai jamais rencontrés, nous avons juste communiqué par courriers. Le 17 janvier, pour l'anniversaire de l'art, nous essayions tous d'être en lien ; il y avait des manifestations à Sauve (chez Marianne et Marcelline), à Paris, mais aussi au Canada, où des tentatives ont été menées pour que ce jour devienne une fête officielle, un jour férié. On s'envoyait tout. Il y a ici des fax, des projets de mes invités. J'avais organisé une exposition où chaque membre devait mettre un objet en rapport avec le lien artistique et familial.*

Il y a beaucoup de choses que j'ai juste commencées : découper dans les journaux ce qui avait trait aux enfants d'artistes. Un jeu des sept familles (un jeu de cartes vierges que je demandais à chacun de remplir). Je ne sais plus où c'est. Je suis beaucoup dans la paperasserie, dans mon travail. J'ai répertorié dans les annuaires téléphoniques les homonymes d'artistes.

Je l'ai fait pendant quelques années, et au bout d'un moment j'ai senti qu'il y avait quelque chose de plus intime, que chacun devait peut-être se garder. Du coup, ce n'était peut-être pas nécessaire de créer un événement par rapport à tout cela, et ça pouvait se passer ailleurs qu'au Club des Chi-Arts, où c'était moi qui racontais. Je sentais que ça devenait un peu lourd, un peu superficiel. Même par rapport à Robert Filliou : je sentais une distorsion, une récupération de son idée d'anniversaire de l'art. Le sens brut s'y perdait. L'anniversaire de l'art, c'est peut-être juste une pensée, là où tu es, le 17 janvier ou n'importe quel autre jour.



cartes postales éditées par le Club des Chi-Arts, 1993-1998

Il y a une année où les gens se sont simplement envoyés des petites choses ce jour-là. Il y a eu un repas, des choses de plus en plus infimes.

En 1998 j'ai été triplement invitée à un événement à Honfleur, autour d'Alphonse Allais, organisé par le neveu de Jean Dupuy : en tant qu'Anabelle Hubaut, en tant que Club des Chi-Arts, et je commençais aussi des sortes de duos d'interventions ponctuelles sur des événements qui n'étaient pas forcément liés à l'art, qui touchaient à la musique. Je me retrouvais sous trois casquettes. À ce moment, j'ai eu envie de faire des choses ailleurs et autrement. Cet engagement a correspondu, comme par hasard, avec le moment où j'ai arrêté de faire autre chose que de l'art (je travaillais dans une galerie parisienne). Je n'ai pas mis fin au Club des Chi-Arts, il s'est dissous tout seul ; j'ai changé de nom, travaillé avec d'autres personnes ; ce sont d'autres aventures. La dernière action a donc été un jardin à Honfleur : j'avais mis de la terre, et je demandais à ce qu'on plante des graines avec mes outils d'enfant.

PB : Donc le début du Club des Chi-Arts correspond au début de ton initiation artistique autonome, et la fin au moment où tu décides que tu es une artiste.

(Anabelle me montre une série de photos de famille, prises à table, au flash. De l'une à l'autre, on la voit grandir.)

AH : Regarde, c'est chez mes grands-parents paternels. Toute l'année, mon grand-père ramassait des escargots et ma grand-mère les préparait. A partir de l'âge de 13 ans (en 1983), au moment de Noël, mon grand-père a fait une photo, sur laquelle on prépare les escargots avec ma grand-mère. J'ai commencé à remarquer que cette photo était toujours la même, et j'ai insisté pour qu'elle soit prise ainsi. C'est une décision : je prends conscience qu'il se passe quelque chose, et je fais avec. Tout commence là. C'est une des premières choses que j'ai montrée au Club des Chi-Arts. Cette photo était extrêmement importante pour mes grands-parents, mais à un moment toute la famille a commencé à vouloir intervenir. Or ce qui m'intéressait c'était ce rapport entre nous trois. Cette photo-ci est la dernière. On ne regarde plus l'objectif : on regardait mon père qui donnait un avis. J'ai décidé que cette photo serait la dernière ; et l'année suivante mon grand-père est décédé.

Les parents, Joël et Amélie, nous rejoignent dans la cuisine. Je demande si je peux



Anabelle Hulaut
Les escargots
13 photographies c-print montées sur carton
1983-1995

faire une photo de famille. Flottement, hésitation. Joël dit : "ça fera une moitié de famille", et reste en retrait, alors qu'Anabelle et sa mère se rapprochent l'une de l'autre et prennent la pose en souriant. Finalement Joël se joint à elles et la photo est prise. Floue. Je n'en fais pas une deuxième.

De retour à Lille, j'écris à mon amie Lydie Decobert. Elle connaît bien Joël Hubaut pour avoir organisé deux *Site-Clom Epidémik*²⁴⁸ et publié un multiple de lui. Elle apparaît en page 28 de son livre *Clom en Stock*²⁴⁹, costumée en peintre du dimanche. Si Lydie démontre un talent certain pour recueillir les confidences, elle n'est pas du tout encline à les divulguer. Je lui raconte l'anecdote de la photo floue, et lui en demande une interprétation. Elle répond :

Je viens de découvrir ta photo. Elle est plus qu'intéressante : Joël n'est effectivement pas à l'aise... Manquerait-il une autre personne sur la photo ? Ou Amélie ignorerait-elle que Joël est un grand amoureux ? Comment savoir...? Anabelle a l'air triste.

Très touchante photographie.

Bisous, L.

Je passe ensuite quelques semaines à traquer des indices. Ce faisant, j'ai l'impression d'entrer dans une fiction écrite par Anabelle. Dans son film²⁵⁰ *Les vacances de Melle Hulaut*, elle s'invente de multiples histoires : un spectaculaire mariage fictif – le mariage, c'est une façon de changer de famille – mais aussi une enquête, pour laquelle elle pose en Sherlock Holmes. Elle a mis en scène chez elle, en 2008, une photographie en couleurs titrée *Le détective, le voleur, l'artiste et le modèle*. On y voit trois personnages figés dans un dispositif rappelant l'*Allégorie de la peinture* de Vermeer de Delft. Joël est à la fenêtre. Une femme de dos le photographie, elle est vêtue d'une veste à carreaux blancs et noirs reprenant le motif du sol. D'une autre femme, partiellement cachée dans le placard, on n'aperçoit que les jambes et le bras droit dont la main porte un verre à pied vide. L'ambiance est suspendue, énigmatique. Le damier noir et blanc est la signature visuelle d'Anabelle ; cependant il est impossible de deviner, sur cette image, qui est Anabelle, qui est Amélie.

248 Happenings pour lesquels Joël Hubaut convoque un public habillé et équipé de vêtements et d'accessoires d'une couleur choisie à l'avance. Les *CLOM* articulent, selon l'artiste, trois éléments essentiels du vocabulaire moderniste : le geste, le monochrome, le ready-made.

249 *CLOM EN STOCK Joël Hubaut grossiste en art*, Limoges : Al Dante et Calignac : La vie au marteret, 2008.

250 *Les vacances de Melle Hulaut*, 2006, DVD disponible chez ecart production.



Joël, Anabelle et Amélie Hubaut
Château-Gontier, 28 avril 2009



Anabelle Hulaut
Le détective, le voleur, l'artiste et le modèle
photographie couleur
120 cm x 80 cm
2008

Ces interrogations s'immiscent dans la vie quotidienne de ma famille-atelier : au mois de juillet, nous partons en vacances à deux pas du lieu d'une exposition de groupe, à Montsoreau. L'opération *Rideaux sur Loire* a permis aux artistes d'accrocher des œuvres sur support textile aux fenêtres et devantures d'un parcours le long du fleuve. Anabelle a signalé son intervention par un rideau en damier au premier étage d'une maison individuelle. Au rez-de chaussée, une grosse loupe nous permet de regarder avec indiscrétion à l'intérieur, pour nous permettre de nous rendre compte qu'il n'y a rien à voir. Il faut mener l'enquête ; mais surtout ne rien trouver.

Qu'était donc ce *Club des Chi-Arts* ? Pour sa fondatrice, un moment initiatique, sans nul doute : son premier projet de longue haleine, sa prise de conscience de l'existence d'un réseau, un terrain d'exploration des axiomes de Fluxus sur l'absence de frontières entre l'art et la vie. Anabelle y a appris à manier les références, à dominer sa culture artistique, qui se confond avec sa culture familiale, plutôt qu'à la subir.

Alors que je rencontre, depuis le début de mon enquête, tant de bribes de roman familial, je suis frappé de me rendre compte que ce recensement, somme toute assez organisé, de filiations artistiques, constitue de la part d'Anabelle le seul projet artistique qui ne soit pas une fiction. Elle s'appelait alors Hubaut ; c'était son vrai nom. Les fictions ont commencé avec l'emprunt de son nom au personnage de Jacques Tati.

Je contemple longuement la série des 13 photos relatant, année après année, la cérémonie familiale des escargots. La dernière est perturbée ; c'est Joël qui « fait l'artiste » et cherche à s'approprier le rituel. L'indice de la perturbation est minime : Anabelle détourne les yeux de l'objectif photographique. À ce moment, Anabelle Hubaut a identifié quelle était sa part de la fonction filiale à assumer : empêcher que le père artiste ne transforme tout en art, conserver des îlots de vraie vie. Son travail de fictions, sous le nom de Hulaut, vise à rétablir la ligne de partage : l'art, c'est ce qui n'est pas la vie. La vie n'est pas un ready-made qu'il suffirait de présenter habilement pour la transformer en œuvre. La vie, c'est ce qui n'est pas l'art. En élaborant une fiction, Anabelle vise à établir une distance entre elle et le spectateur. Elle utilise pour cela l'artifice de la panoplie : elle fume la pipe de Jacques Tati, elle porte un chapeau-cloche rouge vif qui la fait ressembler au personnage de la voisine dans *Mon Oncle*. La pièce des escargots est la dernière où elle se soit vraiment livrée. Après, c'est fini ; c'est en costume, c'est de la fiction, c'est de l'art.

3.3. De l'enfant-assistant à l'enfant-matériau

Mes visites chez Arnaud Labelle-Rojoux, Ramuntcho Matta et Anabelle Hulaut m'ont permis de collecter des anecdotes édifiantes, et de commencer à constituer ainsi une sorte de « trésor de guerre ». D'une certaine manière, la richesse psychologique et métaphorique de ce matériel va bien au-delà de mes attentes. Cependant je ne me sens pas avancer sur la question centrale de la question filiale. Je connais la raison de ce piétinement : j'ai progressivement perdu deux de mes contacts principaux.

Dennis Oppenheim, d'abord ; j'ai correspondu avec son atelier à New York avec certaines difficultés. L'artiste était en Chine, où il travaillait à une sculpture colossale à l'occasion des Jeux Olympiques de Pékin. Puis, à son retour, il m'a fait savoir qu'il était prêt à m'accorder un entretien, et je lui ai envoyé une série de questions sur ses *genetic works*, un ensemble de performances au cours desquelles il a utilisé ses enfants de diverses manières. Mon ambition était d'en faire un inventaire complet. Je n'ai plus eu de réponse depuis. Relisant mes questions, je les trouve sans doute trop personnelles. Il est aussi peu motivant, pour un artiste à la carrière aussi longue, de revenir sur une poignée d'œuvres certes mythiques, mais dépassées depuis longtemps. Dans les années 1966-1974, Dennis Oppenheim cherchait à créer des œuvres qui puissent échapper au système marchand, et qui repoussent les limites de ce qu'il est convenu de considérer comme de l'art. Ses positions actuelles sont tout à fait différentes²⁵¹.

Quand à mon second contact à avoir disparu, je n'ai, à vrai dire, jamais réellement eu de contact avec lui. Il s'agit de Björn Roth, le fils de Dieter Roth. J'ai fini par avoir son adresse électronique et son numéro de téléphone en Islande ; j'ai tenté l'approche directe, puis par des galeries, par des amis ; je lui ai proposé d'organiser une grande exposition de ses peintures en France ; rien ne l'a fait paraître. J'ai donc fini par me résoudre à écrire son histoire sans avoir entendu sa version des faits ; et les faits en question sont nombreux. Ce sont principalement des œuvres majeures de son père, auxquelles il a participé.

Les images de son travail en solo sont très rares. Il circule quelques photos de peintures plutôt sages, des natures mortes, des bouquets de fleurs, exécutées avec des touches grasses et circulaires, qui font entrevoir que les grandes peintures signées de Dieter Roth dans les années 80 doivent une part essentielle de leur identité visuelle au travail d'assistant de son

251 Son décès le 22 janvier 2011 a bien entendu anéanti tout espoir de renouer le contact.

fil. Je cherche ainsi, mais sans pouvoir me déplacer, des traces de deux réalisations monumentales. La première serait une peinture murale initiée à la fin du mois d'avril 1982 dans la cafeteria de la gare de Bâle. Dieter et Björn, ainsi qu'André Thomkins, Dominik Steiger, Ömar Steffanson, y auraient ajouté des contributions au gré de leurs déplacements ferroviaires, tenant le registre de leurs interventions dans un journal. À l'automne 1983, le gérant de la cafeteria aurait retiré l'échafaudage et déclaré l'œuvre terminée²⁵². La seconde aurait été peinte à l'occasion d'un séjour à Vienne pour l'exposition *Björn und Dieter Roth. Archiv des Alltags* à la Sécession, en 1995, non pas dans un lieu muséal, mais au café Neuwien²⁵³. L'établissement, plutôt chic, a depuis changé suffisamment de propriétaire pour qu'on imagine l'œuvre effacée.

3.3.1. Björn Roth, l'enfant-assistant

Le mercredi 18 août 2010, nous nous rendons, en famille, au numéro 57 de l'Abteistrasse à Hambourg. Le quartier est très chic, et les maisons, quoique cossues, ne donnent pas l'impression de gigantisme qui caractérise les constructions d'après-guerre dans cette ville sept fois plus étendue que Paris. Ici a habité le juriste Philipp Buse, spécialisé en droit commercial, qui a très tôt collectionné les œuvres de Dieter Roth. L'endroit est devenu une fondation, dirigée par l'historien d'art Dirk Dobke, sans soutien de fonds publics. La Dieter Roth Foundation n'est pas affichée parmi les musées de la ville par les publications de l'office du tourisme ; on ne la visite que sur rendez-vous, et les commentaires sont assurés par le Docteur Dobke²⁵⁴, que nous attendons, assis sur le canapé du vestibule. Nous y sommes saisis par une forte odeur de chocolat au lait entier, émanant d'une sculpture posée sous l'escalier. Il s'agit d'un empilement de formes en chocolat, moulées dans des conteneurs de la taille d'une grande poubelle, dont dépassent des excroissances rouges que nous identifions comme étant les bonnets de nains de jardin en plastique. Il y en a, approximativement, pour plus d'une tonne de chocolat. L'odeur imprènera nos vêtements avec autant de persistance que de la fumée de cigarettes.

C'est avec une grande affabilité que le Docteur Dobke nous accueille ; il n'a pas l'habitude de recevoir des Français, et déplore que Dieter Roth soit si peu connu en France. Il

252 Dirk Dobke, Bernadette Walter, *Roth Time, A Dieter Roth Retrospective*, Baden : Lars Müller Publishers / New York : The Museum of Modern Art, 2003, p. 220.

253 *Ibidem*, p. 264.

254 Selon l'usage allemand, l'historien de l'art fait précéder son nom de son titre officiel, qui correspond à la détention d'un Doctorat en histoire de l'art.

y est, par exemple, très peu représenté dans les collections nationales. Une de ses expositions les plus importantes de son vivant s'est tenue au MAC à Marseille en 1997, mais le catalogue, constitué d'une simple chemise en carton contenant des fiches photocopiées, n'a connu qu'une diffusion confidentielle ; il ne s'est même pas vu attribuer d'ISBN. C'est, officiellement, pour feuilleter un exemplaire de ce catalogue, que j'ai emmené ma famille à Hambourg. En fait, Isabelle et moi tentons de planifier cette visite depuis qu'en 2003 nous sommes tombés sous le charme de cette œuvre chaotique à l'occasion de la rétrospective *Roth Time* au Ludwig Museum de Cologne. L'épaisse publication qui a accompagné cette rétrospective peut nous permettre de retracer en quelques lignes les premières années de Dieter Roth.

La jeunesse de Karl-Dietrich Roth a été marquée par deux événements. D'abord son enrôlement, comme beaucoup d'enfants nés en Allemagne en 1930, chez les Pionniers, organisation d'obédience national-socialiste d'encadrement de la jeunesse. Dieter Roth évoquera ce souvenir en 1947, à travers la linogravure *Pimpfe mit Fahne*, représentant un groupe de jeunes dans la rue, brandissant un drapeau nazi. Le second événement est son exil en Suisse, alors qu'il n'a que 13 ans. En vacances dans une pension helvète en 1943, ses parents décident qu'il ne sera pas renvoyé en Allemagne. Coupé de ses parents, Dieter leur écrit tous les jours. C'est à ce moment qu'il se met à la poésie et au dessin, comme moyens de communication, mais aussi moyens d'un développement autonome. On peut imaginer que ces deux événements nourriront les rapports que Dieter entretiendra avec ses propres enfants : un sentiment ambivalent vis-à-vis de toute possibilité d'embrigadement, et une pratique de l'art perçu comme une nécessité vitale, tant dans le cadre du développement individuel que dans la fonction communicante de l'expression artistique. Après guerre, Dieter Roth poursuit son exploration de la poésie et des arts, dans une dynamique d'expérimentation, voire de bricolage, qu'on peut expliquer par la pénurie en tout qui marque cette période. En 1946, par exemple, il aurait gravé un autoportrait sur le métal d'une boîte de conserve, et, ne disposant pas d'une presse, en aurait effectué le tirage sous le poids du pied d'une commode.

La Fondation Dieter Roth à Hambourg conserve une peinture représentant un chat, datée de 1950 (Dieter a 20 ans), qui démontre avec évidence l'influence de Paul Klee. Nous la découvrons en montant l'escalier vers le troisième étage, où commence la visite. Si la maison de Philipp Buse a gardé tout son charme domestique, c'est que son propriétaire – qui vit encore, très discrètement, à Hambourg – a laissé l'accrochage tel que Dieter Roth l'avait



Dieter Roth
œuvres de 1953 à 1960
Hambourg, Dieter Roth Foundation

conçu ; le juriste et sa famille ont donc vraiment vécu dans cette ambiance, entre les centaines d'œuvres de Roth s'étalant sur plus de 40 ans, et une collection de verres de Murano, autre passion de Buse. *C'était curieux, au départ, nous confie Dirk Dobke, de voir cohabiter ces deux collections, d'une manière un peu forcée, que n'expliquaient que les goûts personnels de Philipp Buse. Mais au bout d'un moment, leur combinaison a commencé à faire sens. Il y est question d'expérimentations avec le matériau.* À cet étage, les œuvres de Dieter Roth cohabitent avec les vases de Murano présentent des formes simples et des couleurs franches, correspondant à l'influence qu'exerce Max Bill et l'esprit du Bauhaus sur le jeune artiste.

Ces early works ont été achetés sur le tard, nous explique Dobke. Les enfants, qui ne saisissent pas notre conversation en anglais, sont assis, presque droits, sur des fauteuils Barcelona de Mies van der Rohe, vraisemblablement la première édition. Dieter Roth a toujours été méfiant vis à vis des institutions. C'est pourquoi il a songé à fonder son propre musée ; un musée qui ne serait ouvert qu'à des personnes figurant sur une liste qu'il avait dressée, à condition que ces personnes pensent à le demander... C'est alors qu'il propose à Philipp Buse de lui acheter, ou de racheter à leurs collectionneurs, des œuvres qu'il estime êtres des jalons importants de son développement artistique. Par exemple, des dessins de 1954 destinés à la production textile d'une firme de Copenhague, dont le directeur, nommé Percy von Halling-Koch, avait remarqué les œuvres à motifs géométriques de Dieter Roth. L'artiste avait enfin vu ses recherches confidentielles déboucher sur des productions concrètes et utilitaires. Selon Dirk Dobke, c'est à ce moment qu'il a commencé à concevoir l'idée de *dessiner la vie*.

C'est aussi à Copenhague que Roth rencontre Sigridur Björnsottir lors de l'été 1956. Ils se marient, et en 1957 s'installent à Reykjavik, Islande, où Sigridur travaille à l'hôpital en tant qu'art-thérapeute.

Sigridur Björnsottir se souvient²⁵⁵ de l'aspect absolu qu'a pris immédiatement sa relation avec son mari : il lui demande de jeter tous ses vêtements, et lui en fait faire d'autres, d'après ses propres dessins, dans des étoffes choisies par lui. Puis il exige qu'elle jette tous ses livres, pour, là encore, les remplacer par ceux qu'il lui fabriquerait ; la production de livres uniques reste à cette époque son activité artistique principale.

255 Dans le film d'Edit Jud, *Dieter Roth*, Zurich : Reck Film-Schaulager, 2004

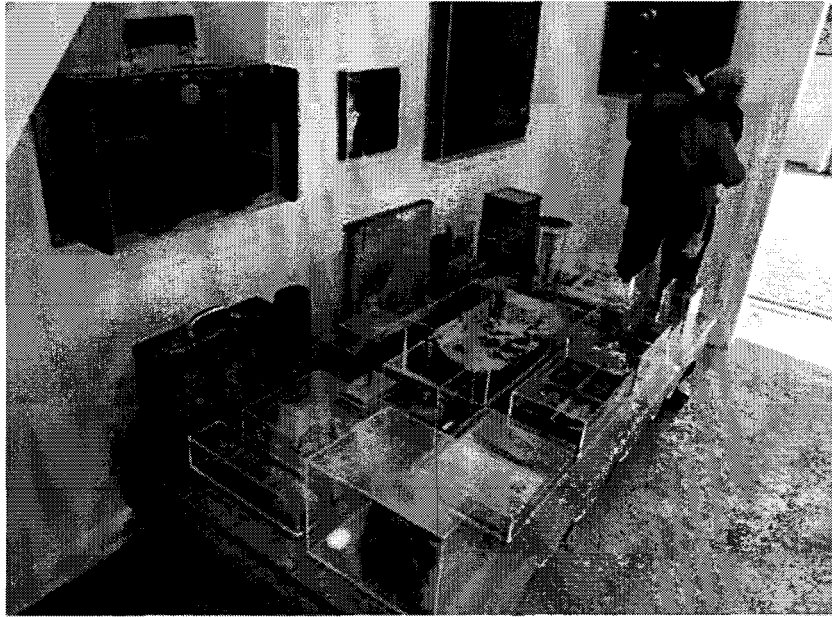
Leur premier enfant, Karl, naît en novembre 1957. Sa mère reprend très vite le travail à l'hôpital. C'est Dieter qui s'occupe du bébé. Il commence à lui fabriquer des lits et des meubles modulaires, de formes simples, et dont l'aspect astucieux préfigure le meilleur du design scandinave et de ses vulgarisations industrielles futures. Roth destine d'ailleurs ses prototypes au marché, mais rien ne se vend. Cette activité de designer initie cependant un processus : celui de la transformation naturelle d'une activité réservée à la sphère domestique en œuvre d'art destinée à rencontrer un public. Dieter Roth commence à inventer sa famille-atelier.

L'installation en Islande, synonyme d'éloignement de toute scène artistique, l'oblige à développer une nécessaire stratégie de délégation du travail – notons qu'il est naturel, dans la culture du design, de faire réaliser ses dessins par des artisans qualifiés ; c'est de cette manière que Roth a travaillé à ses motifs textiles au Danemark. Il prend donc naturellement, semble-t-il, l'habitude de développer des projets qui peuvent être envoyés par voie postale et réalisés, à l'occasion d'expositions, par des amis sur place. On connaît ainsi l'exemple de Daniel Spoerri exécutant deux sculptures de Roth pour l'exposition *Vision in motion* à l'Hessenhuis d'Anvers en 1959. La réalisation d'un tableau de fils dans le style de l'art optique, d'après un schéma sommaire, est aussi documentée pour les années 1962-63²⁵⁶. À travers ce principe de délégation, Roth ne cherche pas un exécutant capable de concrétiser une vision précise. Au contraire, il aime l'idée que son travail porte le cachet de quelqu'un d'autre, dont le savoir-faire est au-delà de son influence.

Björn voit le jour le 26 avril 1961, et sa sœur Vera naît le 17 février 1963. Dieter se consacre à la céramique, à la création de bijoux, à un art qui reste « propre » et tourné vers l'utilitarisme. Un malentendu linguistique persiste encore dans le couple à cette époque, puisque les époux n'ont jamais parlé la même langue. Mais le principal problème du couple reste l'alcoolisme du père. Une évolution artistique très rapide entraîne par ailleurs Dieter à un changement de vie : il est invité aux États-Unis, au musée de Philadelphie puis à l'École d'architecture de l'université de Yale, et commence à percevoir l'attrait et l'intérêt pécuniaire du statut d'artiste en résidence. C'est par correspondance que Dieter et Sigridur décident de divorcer en 1964²⁵⁷. Les enfants seront gardés par leur mère, à Reykjavik. Ce divorce n'est pas qu'une anecdote dans la carrière artistique de Dieter Roth : quand les nécessités le pousseront à voyager de plus en plus, il sera complètement privé de ses enfants. Aussi la seule manière de

256 Dirk Dobke, Bernadette Walter, *Roth Time, A Dieter Roth Retrospective*, Baden : Lars Müller Publishers / New York : The Museum of Modern Art, 2003, p. 55.

257 *Ibidem*, p. 91.



Dieter Roth
Food works
1965-69
Hambourg, Dieter Roth Foundation



Dieter Roth
Motorcycle Race III
peinture et ustensiles de cuisine sur chocolat sur bois
33 cm x 46 cm x 18 cm
Hambourg, Dieter Roth Foundation

les faire voyager avec lui sera-elle de les déclarer comme assistants pour que l'institution artistique qui l'accueille paie leurs frais de voyage.

Le tournant décisif dans l'œuvre de Dieter Roth a d'ailleurs lieu en 1965, à l'occasion d'un contrat de professeur, pour l'année universitaire, à la Rhode Island School of Design. Il s'y rend seul, et ne laissera que peu de traces de son passage dans la ville de Providence : il déclare son cours facultatif, et n'enseigne fréquemment qu'à des groupes de deux ou trois étudiants ; les œuvres qu'il produit sur place seront jetées à la fin de son séjour. C'est là, cependant, qu'il commence à expérimenter avec de la nourriture, ce qui deviendra durablement sa marque caractéristique. Il place de la nourriture dans une presse à graver, et en ressort des impressions, forcément uniques, de pralines, de bonbons au chocolat, de bananes. Avec le fruit, il intègre le matériau vivant dans l'œuvre, à l'instar de Piero Manzoni avec ses *Merdes d'artiste*, ou du Rauschenberg des *Combine paintings*.

Dirk Dobke nous fait descendre un escalier. *Nous passons*, annonce-t-il, à l'étage dédié aux food works des années 60. Il commence à y avoir une odeur ! Après Rhode Island, Dieter revient en Europe sur l'invitation de Joseph Beuys, qui lui propose un poste à l'Académie de Düsseldorf. Je propose à Dirk Dobke ma synthèse personnelle de cette rencontre : à travers sa réflexion, déclinée en slogan, *Chaque homme est un artiste*, Joseph Beuys a affirmé que tout être humain pouvait faire preuve de créativité, quel que soit son domaine d'activité. Mais si Beuys l'a dit, c'est Roth qui a concrétisé cette idée : c'est lui qui sait faire de la sculpture dans une cuisine, avec du chocolat ; qui peint dès qu'il envoie une carte postale à des amis ; qui est capable de transformer des aboiements de chiens en œuvre d'art. Beuys en est resté à une déclaration d'intention, qu'il a appartenu à Roth de concrétiser et de rendre ainsi intelligible. Dirk Dobke approuve, et ajoute : *Dieter était très loin des spéculations intellectuelles et des questions d'interprétation qui occupaient Beuys. Ses activités d'enseignant à l'Académie de Düsseldorf consistaient à s'asseoir avec Joseph Beuys et à parler d'art avec lui. Et puis il y avait aussi à Düsseldorf l'ami de toujours, Daniel Spoerri, qui avait ouvert son restaurant, la Eat Art Gallery. Pour Dieter Roth, c'était fantastique : Spoerri cuisinait le soir, et le lendemain les restes des repas étaient exposés en tant qu'œuvres d'art.*

Gaspard et Suzanne se découvrent fascinés par les petites œuvres de l'époque Rhode Island/Düsseldorf. Il est vrai qu'elles présentent un caractère éminemment enfantin : de petits motocyclistes en fer blanc sont recouverts de chocolat fondu ; des canards en plastique sont pris dans un ciel brun cacaoté ; les bords du Rhin sont reconstitués en un grand relief de sucre, dans lequel se noient des petites voitures et des tubes de Smarties ; la combinaison de jouets et de friandises révèle chez Dieter Roth une joyeuse régression vers l'enfance.

Au-dessus d'un secrétaire trônent deux petites sculptures très célèbres dans le cercle confidentiel des amateurs de Dieter Roth. La première est un buste en chocolat enrichi de graines pour oiseaux, que le Dr. Dobke qualifie d'*anti-joycien* : James Joyce avait écrit *A portrait of the artist as a young man* en 1915, et Roth a répliqué par ce *Portrait en vieil homme*, destiné à nourrir les oiseaux. C'est une œuvre superbe, mais aussi le symptôme d'un esprit passablement déprimé. La seconde est une forme de lapin, façonnée en une sorte de torchis mélangeant de la paille aux crottes du lapin. Je me demande si le message ironique s'adresse à Dürer ou à Beuys, qui avait élevé le lièvre au rang d'animal-symbole, et qui avait toujours, dans une des poches de son gilet, quelques boulettes de déjection de cet animal. *C'était pour tester les limites*, confirme Dobke. *Beuys jouait à ce moment avec des figurines de lièvres ; et l'eat art est devenu du shit art. Dieter Roth et Addi Köpcke ont d'ailleurs ouvert une des fameuses boîtes de Merde d'artiste de Piero Manzoni. Dieter est un artiste pour artistes. Ce n'est pas le scandale public qui l'intéresse, c'est de répondre à d'autres artistes, le plus souvent de manière ironique. D'ailleurs il donnait beaucoup d'œuvres à des collègues, il ne vendait quasiment pas.*

Une pièce spectaculaire montre les tranches d'une saucisse, présentées dans un sandwich de verre aux nombreuses épaisseurs. Et là, y a-t-il de l'ironie vis-à-vis de l'amour immodéré des habitants de Hambourg pour la *Wurst* sous toutes ses formes ? Les enfants ont remarqué qu'on peut acheter une saucisse chaude n'importe où en ville, y compris sur le quai du métro à huit heures du matin. *Je ne crois pas qu'il y ait d'ironie dans l'usage de la saucisse*, répond aussitôt Dobke. *Il s'agissait d'expérimenter avec ce qu'il y avait dans le réfrigérateur. Mais il existe en allemand le verbe verwursten : cela signifie émincer, mélanger, enfoncer dans le boyau. Là, c'est ironique : il s'agit de faire une étrange mixture qui nous échappe. Dieter Roth a produit des Saucissons littéraires, qui sont des livres de philosophie allemande découpés en morceaux, assaisonnés et cuits comme de la charcuterie.*

Dirk Dobke s'arrête devant un relief carré d'un mètre de côté, épais d'une quarantaine



Dieter Roth

Insel

nourriture, pigments, plâtre, clous, et fil de fer sur carton

102 cm x 92,5 cm x 40 cm

1970

Hambourg, Dieter Roth Foundation



Dieter Roth

Kinderbuch

28 pages

32 cm x 32 cm

édition de 25

1954-57

Hambourg, Dieter Roth Foundation

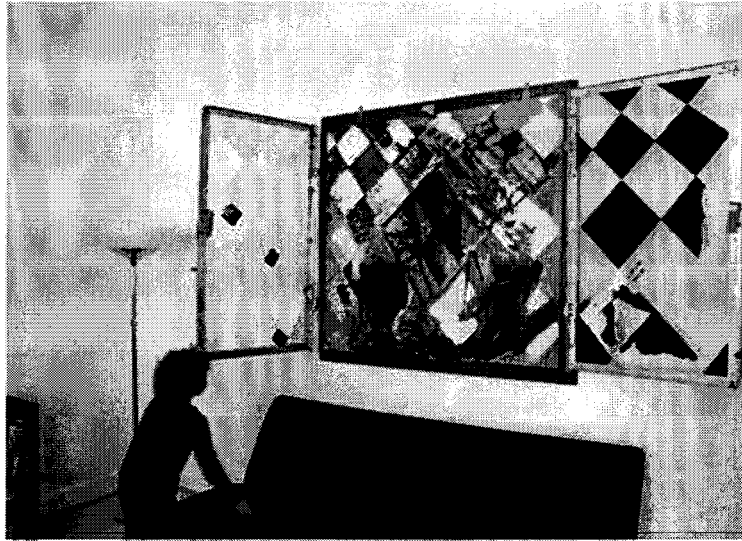
de centimètres, protégé d'un dôme en plexiglas, qui ressemble à un tas de boues colorées présenté à la verticale. C'est une des fameuses 120 petites îles²⁵⁸, qui auraient été inspirées à Dieter Roth par le caractère inhospitalier du paysage islandais. Cette série est issue d'une commande de l'agence de publicité GGK de Bâle, qui en 1967 désirait faire un cadeau de Noël original à ses 120 employés. Très peu de ces employés ont accepté ces répugnants restes alimentaires fixés par du plâtre liquide, et la plupart des *Kleinen Inseln* ont fini dans le grenier de la galerie Art Intermedia de Cologne, tenue par Helmut Rywelski. À l'occasion de la foire d'art de Düsseldorf en 1972, Rywelski « restaure » des œuvres endommagées en versant dessus du plâtre coloré, qui donne à l'exemplaire que nous avons sous les yeux une jolieesse fort éloignée des intentions premières de l'artiste. C'est par hasard que Roth découvre cette intervention abusive ; choqué, il raye sa signature et exige le retrait immédiat de l'œuvre. S'ensuivra un procès contre le marchand que l'artiste gagnera. Il est assez intéressant de noter que, si le travail de Dieter Roth repose sur les aléas dus au temps ou aux collaborations hasardeuses, il a pourtant refusé avec tant de véhémence cet exemple précis de « hasard objectif ». Il est vrai que l'intervention du galeriste visait à restaurer un objet, alors que Roth cherche au contraire à favoriser les processus de destruction, de décomposition, de disparition. Dans cet esprit, le caviardage ne correspond pas à une destruction mais à une restauration.

Je m'étonne que Dobke nous raconte cette histoire, alors que la Fondation s'enorgueillit de ne posséder que des œuvres choisies par Roth lui-même. Il sourit à ma remarque. *Cette pièce est passée aux enchères lors de la liquidation du stock de Rywelski. Nous l'avons accrochée après la mort de Dieter. D'autres musées ont acheté des pièces de la même série, dans le même état, et nous les avons autorisés à les accrocher à la condition qu'elles soient accompagnées d'un texte expliquant cette étrange histoire.*

Nous passons dans le bureau et la bibliothèque de Philipp Buse. Dirk Dobke fait asseoir Gaspard et lui tend un livre : c'est un exemplaire de l'édition de 1957 de *Kinderbuch*, un livre composé de formes géométriques vivement colorées et de découpes, que Dieter Roth a d'abord réalisé en exemplaire unique en 1954, pour le fils de son ami Claus Bremer. Un des charmes de cette visite privée est la possibilité de manipuler des œuvres qui ont été conçues dans ce but, ce qu'un musée ne peut guère s'autoriser.

Nous changeons à nouveau d'étage, pour arriver à celui consacré aux grandes collaborations des années 70. Il s'y trouve quelques photos de Dieter Roth avec Arnulf Rainer,

258 Dirk Dobke, Bernadette Walter, *Roth Time, A Dieter Roth Retrospective*, Baden : Lars Müller Publishers / New York : The Museum of Modern Art, 2003, p. 106.



Dieter et Björn Roth
Unfinished Checked Picture with Windows
 peinture et assemblage
 137 cm x 190 cm x 15 cm (ouvert)
 1981
 Hambourg, Dieter Roth Foundation



Dieter, Björn, Vera et Karl Roth
Tibidabo Dog Compound 24 Hours of Barking
 1600 dessins et 1000 photographies sur 2 tables,
 planches contact, cassettes audio, matériel d'amplification
 300 cm x 300 cm x 75 cm
 1977-78
 Hambourg, Dieter Roth Foundation

retouchées par les deux artistes, mais aucune vidéo des situations de collaboration n'est visible. 25 cartes postales se trouvent luxueusement encadrées ; identiques au départ, présentant une photographie de macareux, elles ont été repeintes par Dieter Roth pour devenir toutes différentes, et envoyées à son ami Emmett Williams, membre éminent de Fluxus. Nous passons ensuite à des pièces réalisées avec Richard Hamilton, et d'autres où Björn, le fils de Dieter Roth, semble avoir endossé un rôle prépondérant. Gaspard et Suzanne apprécient ces œuvres en fonction de ce qu'ils y voient : les thèmes plus ou moins animaliers, et la possibilité de pouvoir manipuler eux-mêmes les panneaux des polyptyques, semblent emporter leur adhésion. Les adultes, les chercheurs, entrent quant à eux, enfin, dans le vif du sujet : le travail de Björn aux côtés de son père.

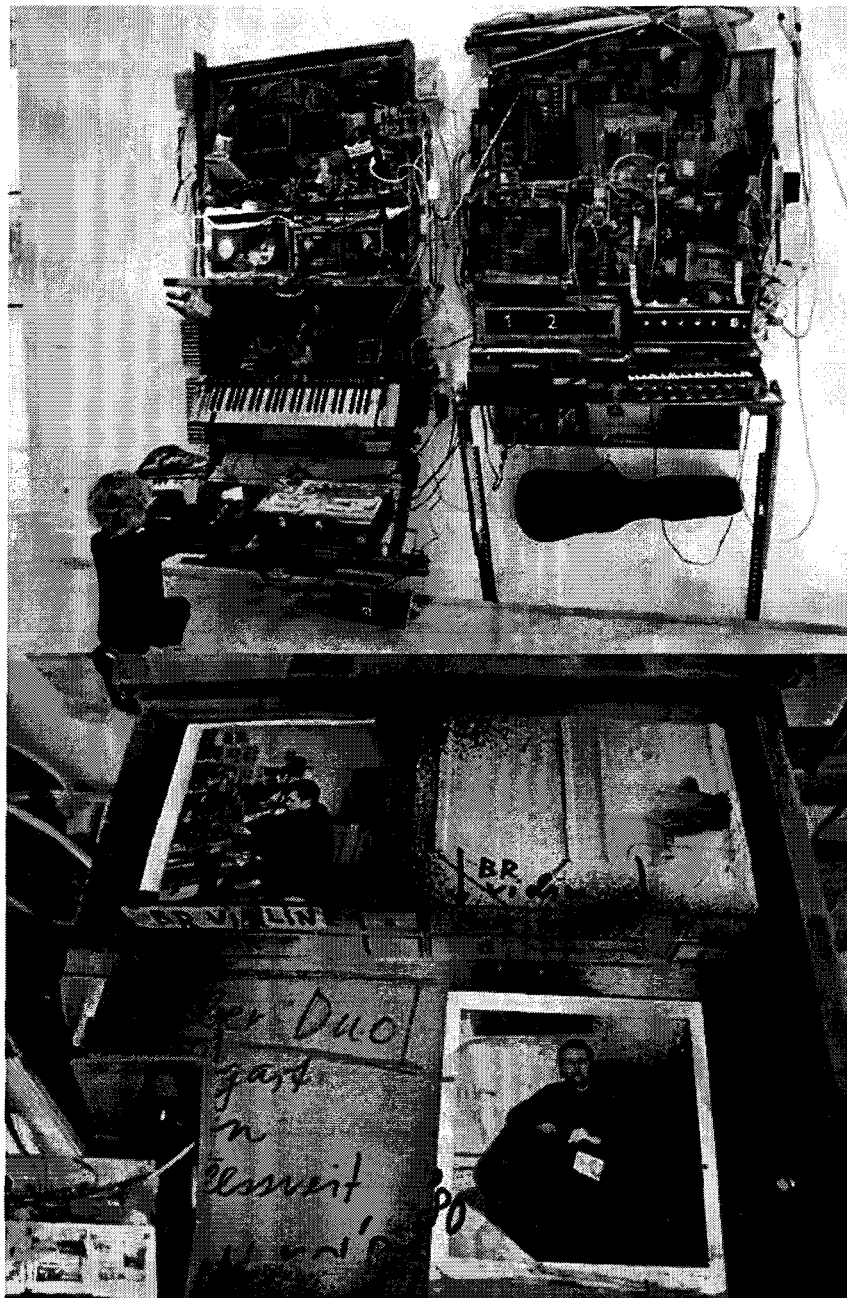
Nous nous concentrons sur une pièce qui occupe tout un mur, et qu'Isabelle et moi n'avons pas revue depuis l'exposition de Cologne en 2003. Il s'agit de *Tibidabo Dog Compound 24 Hours of Barking*, réalisée en octobre 1977 dans la banlieue de Barcelone. Là se trouve une fourrière, un *endroit épouvantable*, selon un témoin, *où les chiens chient, aboient et meurent, et produisent ce que Dieter appelait « une merveilleuse musique »*²⁵⁹. Avec leur père et à la demande de celui-ci, évidemment, les deux frères Karl (20 ans) et Björn (16 ans) tentent d'enregistrer 24 heures d'aboiements de chiens. Ils abandonnent au bout de quelques heures, non sans avoir pris presque mille photos de chiens. Les semaines suivantes, Dieter exécute quelque 600 dessins de chiens, qu'il appelle des *autoportraits*. Dirk Dobke nous montre le cœur de l'œuvre : une boîte en carton gris contenant les enregistrements d'aboiements sur cassettes. Le reste en est un développement visuel qui occupe tout le mur : les tirages des photos des enfants, en planches-contact et en grand, et les dessins de Dieter, classés dans des dossiers. Sous la table qui les supportent, une petite sono, que nous branche notre hôte, diffuse les aboiements.

Dieter n'a pas toujours réservé à ses enfants la part la plus facile de l'exécution d'un projet artistique. Outre cette expérience canine, qu'on imagine éprouvante, Björn a également largement contribué²⁶⁰ à documenter l'ensemble des 30 000 maisons de Reykjavik. C'était en 1973, et il avait alors 12 ans.

Il apparaît aussi au générique de plusieurs actions musicales : en 1977, la *Lorelei*, sous-titrée *Sonate longue distance*, permet de réunir Dieter, installé à Stuttgart, et ses enfants restés en Islande. 40 heures de musique au piano, jouée par Dieter, Björn (16 ans) et Vera,

259 Le galeriste Kurt Kalb, dans Edit Jud, *Dieter Roth*, Zurich : Reck Film-Schaulager, 2004

260 Avec son frère Karl et Paul Magnusson. Le travail, connu sous le nom de *Reykjavik slides*, sera actualisé en 1990-93.



Dieter et Björn Roth
Cellar Duo
assemblage
200 cm x 240 cm x 60 cm
1980-89
Hambourg, Dieter Roth Foundation

sont réunies sous la forme de 37 cassettes en un multiple édité à 20 exemplaires. En 1978, Björn joue dans l'orchestre de *Selten Gehörte Musik* (musique rarement entendue) à Munich. En 1979, pour *Fernquartett* (quartette à distance), Dieter et ses enfants jouent et s'enregistrent, à quatre endroits différents, pendant 12 heures (temps estimé nécessaire pour maîtriser un nouvel instrument). Dieter joue du piano, Karl de l'alto, Vera du violon, Björn du violoncelle. L'œuvre consiste en un petit placard renfermant quatre magnétophones et les cassettes, à jouer simultanément. Le 17 avril de la même année, Dieter enregistre sa conversation avec Björn pendant un trajet d'une heure en voiture. On les entend discuter en islandais, et, en arrière-plan, la musique de l'auto-radio, les bruits de la rue.

En 1980, à Lucerne en Suisse, Dieter et Björn commencent la construction de *Cellar Duo* (*Duo en sous-sol*, 1980-1989), un studio d'enregistrement, qui se présente comme un grand diptyque d'assemblages en haut-relief. Il est à présent conservé à la Fondation, et le Dr Dobke le met sous tension pour nous. Il joue quelques notes et nous en explique le fonctionnement : *Cet ensemble permet de jouer, d'écouter une bande magnétique et d'écouter la radio, tout cela en même temps. Les têtes d'enregistrement des magnétophones ont été supprimées ; comme cela, on peut superposer les couches de musique.* Il regarde Suzanne qui tape furieusement sur les claviers, en tirant des sons étonnants. Un petit piano-jouet incite à croire que l'objet a été conçu pour être utilisé par des compositeurs de son âge. *Les enfants savent vraiment se servir de cet objet, constate-t-il. Nous, nous faisons quelques notes, timidement.* Je lui demande quel était le but de cet objet, pensant quant à moi qu'il était de créer un lieu d'entente entre le père et le fils. *Le but était de jouer, de travailler ces étranges combinaisons de radio et de clavier ; mais aussi de combiner toutes les bandes que les enfants de Dieter enregistreraient dans différentes parties du monde. Il voulait aussi publier lui-même sa propre musique et celle de ses enfants.* Comme souvent dans les assemblages de Dieter Roth, la moindre surface est peinte à la bombe, sans le moindre souci de cohérence. Il est difficile de ne pas penser que ce studio est conçu aussi comme un tableau. Les fils électriques qui pendent de partout semblent avoir été branchés de manière à évoquer un dessin, un grand gribouillage, plutôt que de répondre à une logique fonctionnelle, ou encore moins de sécurité. Autres éléments décoratifs : quelques Polaroids représentant Björn, jeune homme habillé de noir, à l'air farouche.

Dirk Dobke nous conduit à un bureau dont les murs s'ornent de deux grands tableaux. Le premier est un polyptyque dont Gaspard déploie les volets. La partie centrale représente un



Dieter et Björn Roth

Uncompletable painting

acrylique, feutre et huile sur toile

204 x 204 cm

1980-82

Hambourg, Dieter Roth Foundation

page 158

artiste en train de peindre, vu en plongée ; les pinceaux qu'il empoigne sont de vrais pinceaux, collés sur le support de bois et badigeonnés. Un motif à damier noir et blanc, évoquant le sol, constitue le motif du fond. Il est partiellement repris sur les deux panneaux latéraux en plexiglas. Le damier y est alternativement opaque et transparent, de manière à ce que fermé, le polyptyque laisse deviner l'image centrale, et qu'ouvert il intègre le mur dans la présentation. L'œuvre s'appelle *Tableau inachevé à damiers avec fenêtre*, co-signée Dieter et Björn Roth en 1981. Il est difficile de dire qui a fait quoi. Certains éléments, comme les collages, semblent typiquement de Dieter. L'idée de représenter un personnage de façon aussi conventionnelle ne lui ressemble pas. *Dieter Roth a beaucoup peint*, précise Dobke, *mais il n'a jamais été peintre. Il comprenait qu'être artiste, c'était aussi être peintre*. On remarque dans ce tableau une procédure caractéristique de superposition poussée à un paroxysme. La surface est fatiguée d'interventions multiples, de plus en plus épaisses, incluant, nous l'avons dit, jusqu'à des objets réels. Le montage d'une « fenêtre » en plexiglas correspond à la volonté d'ajouter une couche supplémentaire, en réintroduisant la transparence. Ce processus est virtuellement sans fin, d'où le terme d'*inachevé* intégré au titre. L'autre tableau de la pièce, une grande toile carrée de deux mètres de côté, semble beaucoup plus sage et plus plat. C'est aussi une collaboration entre Dieter et Björn, et la complexité d'intrication des motifs nécessite une explication. Dirk Dobke commente devant nous *l'Uncompletable painting : Björn a commencé en peignant son père, de dos, assis dans un fauteuil. La ligne d'horizon, tracée au feutre, est un élément structurant typique de Dieter, tout aussi reconnaissable que ses autres motifs fétiches, comme le motard ou la forme d'une île. Les cercles concentriques, que je n'ai jamais compris, sont aussi des éléments structurants. Chacun a ensuite travaillé sur la partie de l'autre, mais ils avaient la possibilité de chevaucher. Les lignes noires, les morceaux amusants, sont clairement de Dieter ; les parties plus abstraites et plus épaisses sont tout aussi clairement de Björn*. J'essaie d'imaginer les sessions de peinture et d'établir les analogies et les différences avec nos TAGS. Chez les Roth comme chez nous, c'est l'enfant qui commence ; mais Björn a vingt ans, pas trois ou quatre. Dans cette relation filiale adulte, il n'y a pas de problème à ce que l'un recouvre le travail de l'autre. Mais ce point affectif ne serait vérifiable qu'en demandant à Björn ce qu'il se souvient avoir ressenti lors des séances de travail. Il y a, de la part du père, le respect de l'idiome exclusivement pictural du fils : pas de collage ou d'adjonction d'objets, pas de nourriture en putréfaction qui constituerait une signature par trop reconnaissable. C'est courageux de la part d'un artiste conscient que le marché n'attend qu'une répétition de ses trouvailles. Dieter Roth a vraiment cherché à changer

de style tous les cinq ou dix ans, délaissant un savoir-faire dès qu'il était acquis. Le travail de peinture est ici beaucoup plus adroit que sur le tableau que Dieter a exécuté seul, entre 1978 et 1982, sous l'influence des *Neue Wilden*²⁶¹, et que nous avons vu accroché dans la pièce où Gaspard et Suzanne ont feuilleté le *Kinderbuch*. Björn apporte une réelle compétence picturale à son père, qui jusqu'ici s'est souvent contenté de se réjouir des effets dus au hasard. Le processus de peinture s'apparente toutefois, dans le cadre d'une collaboration, à une lutte territoriale, comparable à celle qui a été constatée dans les tableaux flamands collaboratifs du XVII^e siècle. Le fait qu'un tel combat ait favorisé l'émergence de l'identité picturale de Björn, ou l'ait au contraire empêchée, est encore une question dont on ne peut présager la réponse. Dieter Roth a donc qualifié, par l'intermédiaire du titre de l'œuvre, ce duel de peintres d'« inachevable ». Ce qualificatif peut être employé dans le cadre d'un combat quand les deux adversaires sont de même force ; ou quand la victoire ne constitue pas un enjeu. Le but du processus de peinture serait alors la poursuite de la relation entre ses protagonistes. Selon Dirk Dobke, la recherche de la continuation de l'art semble une hypothèse plus plausible : *Dieter Roth ne voulait pas qu'on voie clairement ce qui était de lui ou de Björn. Il poursuivait l'idéal de Cranach ou des peintres de la Renaissance, qui tenaient pour acquis que le fils pourrait continuer sans problème l'œuvre du père. Je n'ai jamais su s'il était naïf...*

Nous regardons à présent *The Painter*, un tableau assez semblable, mais réalisé bien plus tard, en 1993. Cette fois encore, Björn a commencé en ébauchant un portrait de son père peignant, comme s'il regardait par dessus son épaule. La réflexivité consistant à peindre le peintre semble cependant plutôt appartenir aux schémas de pensée de Dieter. Quoique homogène, la surface du tableau est incroyablement complexe. L'acte de peindre a dévoré l'image du peintre, et la surface sur laquelle ce dernier semble travailler est épuisée de repentirs contradictoires. Peut-être Dieter Roth avait-il raison en pensant que la continuation de l'art était plus importante que l'identité des individus qui le font : au fond, à part moi, qui s'en soucie, que tel ou tel motif ou coup de pinceau soit le fait d'une personne ou d'une autre, et que l'une ou l'autre aient porté le même nom ? Nous sommes devant un tableau qui énonce très clairement un discours sur la surenchère et l'épuisement de la peinture, sur les conséquences de l'absence de prise de décision dans le processus pictural, sur la difficulté qu'a

261 On a appelé Nouveaux Fauves, au début des années 80, les jeunes artistes allemands et autrichiens qui ont réintroduit une peinture expressionniste décomplexée – et jugée sur le coup comme passablement idiote, voire réactionnaire – alors que l'art minimal et l'art conceptuel connaissaient enfin une audience plus large. Citons Luciano Castelli, Rainer Fetting, Walter Dahn, Albert Oehlen, Herbert Brandl.



Dieter et Björn Roth
The Painter
huile, acrylique et assemblage sur toile
176 cm x 200 cm
1993
Hambourg, Dieter Roth Foundation



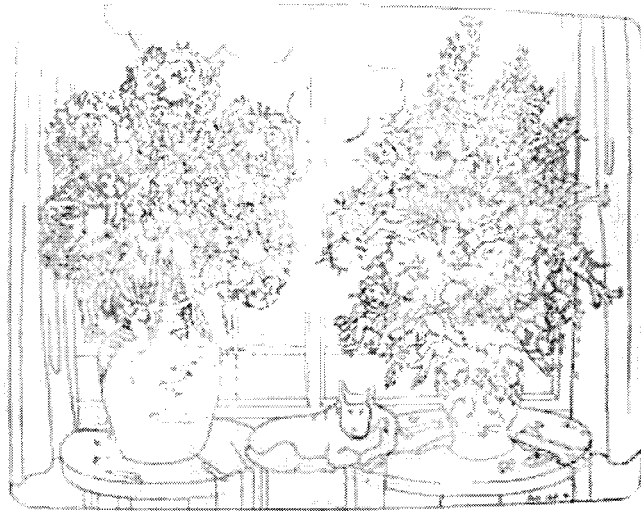
Dieter Roth
Started Bouquet Still Life
huile sur toile
90 cm x 120 cm
1975
Hambourg, Dieter Roth Foundation

le tableau à parler d'autre chose que de lui-même.

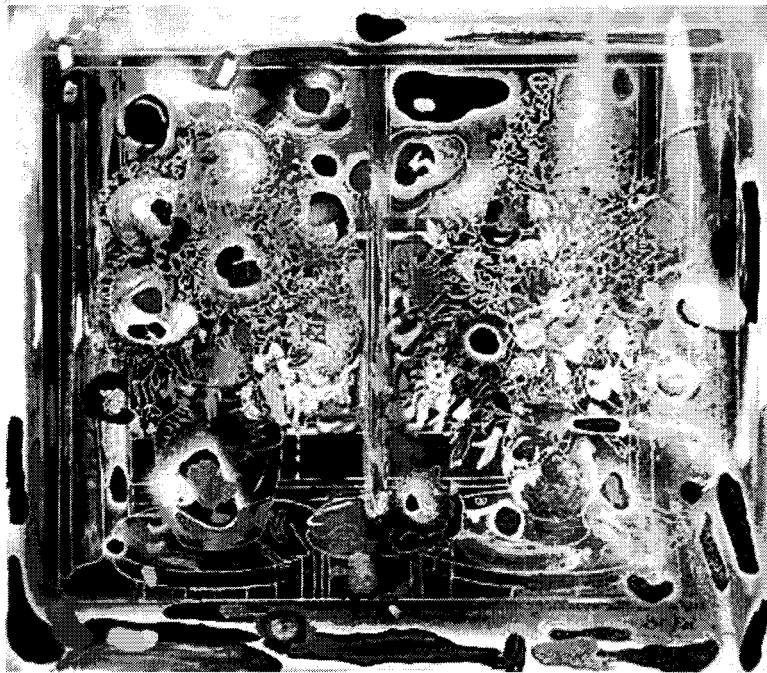
La question du « finir » semble bien être au centre de la pratique collaborative du père et du fils. Peindre jusqu'à l'épuisement des peintres, ou de leur relation, ou, si tout se passe bien, de la surface à peindre, simplement. Peindre pour se rendre compte qu'un tableau est inachevable, et que le rôle du peintre n'est pas de faire un tableau, mais de porter sur ses épaules le poids du travail encore à faire. La Fondation conserve dans un cagibi de l'entrée une toile de 90 cm x 120 cm intitulée *Started Bouquet Still Life*, qui ressemble à une abstraction de l'École de Paris. Elle n'a été travaillée que sur une ou deux séances en 1975, et sa surface n'est qu'à moitié recouverte. Dans cet état d'inachèvement, de suspension, elle semble plus riche de ses possibilités que de ce qu'elle montre. J'aimerais finir ce tableau, comme j'aimerais remplir les médaillons vides des *Guirlandes de fleurs* du musée de Copenhague. Il semble ainsi que son relatif insuccès commercial ait apporté à Dieter Roth la joie de pouvoir retoucher indéfiniment ses peintures, et d'en rejeter la responsabilité à plus tard. Il a édité à Londres, en 1972, une sérigraphie intitulée *Calm Life*. Au premier coup d'œil, il s'agit d'un dessin plutôt sage, en noir sur fond blanc, représentant deux bouquets de fleurs et un petit chien devant une fenêtre. Un examen plus attentif révèle que les bouquets sont constitués d'un amoncellement monstrueux de motifs anthropomorphes, et que le chien, d'une race très vague, appuyé de façon impossible entre deux guéridons, mâchonne ce qui pourrait être un bras. Au fond, derrière la fenêtre, Dieter a dessiné un de ses motifs favoris : un bateau qui s'en va, résumé de sa vie d'errance. Dix-huit ans plus tard, il a repeint à l'acrylique et à la bombe sur une des épreuves de *Calm Life*, la recouvrant presque totalement. Quoique nettement plus coloré, le résultat n'est pas sans évoquer les recouvrements autoritaires que Roth avait fait subir à des épreuves de *Bathers* de Richard Hamilton. À travers une temporalité très étirée, et considérant qu'une œuvre n'était jamais achevée, mais toujours en transformation, Dieter Roth a réussi à collaborer avec lui-même, et à se malmener autant qu'il avait pu malmener ses complices.

Nous descendons au rez-de-chaussée de la Dieter Roth Foundation, consacré aux dernières œuvres. Trois d'entre elles, très spectaculaires, n'y sont présentées qu'à l'état de fragments reconstruits : ce sont la *Suckerturm*, la *Selbstturm* et la *Löwenturm*, qui furent jusqu'en 2004 présentées dans une maison voisine, appelée le *Schimmelmuseum* (musée des moulages), propriété du collectionneur Philipp Buse.

Après que Björn Roth ait été nommé assistant et co-auteur d'un certain nombre



Dieter Roth
Calm Life
encre sur feuille de plastique
dessin original pour l'édition de 1972
49 cm x 63 cm
1970
Hambourg, Dieter Roth Foundation



Dieter Roth
sans titre (Calm Life)
acrylique et peinture aérosol sur la gravure *Calm Life*
60 cm x 70 cm
1972-1990
Hambourg, Dieter Roth Foundation



Dieter Roth

Selbstturm (Schimmelmuseum)

chocolat, verre, acier

1969-1994 (reconstruction partielle)

Zuckerturm (Schimmelmuseum)

sucré, peinture acrylique, verre, acier

1994 (reconstruction partielle)

Hambourg, Dieter Roth Foundation

d'expositions de son père (*Dieter Roth, Björn Roth. Collaborations with Ingrid Wiener & Richard Hamilton. Usine de ciment, Holderbank, Suisse 1992 ; Dieter Roth & Björn Roth, Bilder Apparate, Bücher, Schallplatten, Filme. Ingrid Wiener mit D.R., Teppiche Vienna Secession 1995 ; Dieter Roth & Björn Roth. Stretch & Squeeze MAC Marseille 1997*), il se voit confier la conservation de cet ensemble inventé en 1969 pour la Eat Art Gallery de Daniel Spoerri à Düsseldorf.

La *Selbstturm* et la *Löwenturm* sont des empilements de plateaux de verre sur chacun desquels sont rangés des autoportraits qui prennent la forme de bustes en chocolat, plutôt reessemblants pour la *Selbstturm*, sous la forme d'un lion pour la *Löwenturm*. Il s'agit d'empiler le plus de ces plateaux, jusqu'à ce que le poids de l'ensemble écrase les bustes de chocolat qui constituent la base, ce qui cause l'effondrement de toute la sculpture. Le travail qui est assigné à Björn est donc l'exact contraire d'un travail de conservation : il s'agit d'augmenter la hauteur des tours, en moulant toujours plus d'autoportraits de son père, quitte à percer les plafonds pour que l'œuvre continue à s'élever. La *Zuckerturm (Tour de sucre)* reprend le même principe, avec comme module de base le fameux autoportrait en homme âgé, moulé en sucre. Les bustes sont disposés au sol selon un cercle d'un petit mètre de diamètre. Cette base supporte une disposition identique, sur un plateau de verre ; le principe en est répété jusqu'au plafond, qui compte quatre mètres cinquante de hauteur ; ce qui représente jusqu'à douze étages de sculptures en sucre empilées. Là encore, le poids de l'ensemble peut entraîner un écrasement de la base, aggravé par la fragilité du matériau lui-même :

Cela est dû aux densités variables de la masse de sucre, qui se solidifie plus ou moins selon la température à laquelle le sirop de sucre a été chauffé. Si le sucre cristallise après avoir été moulé, les formes sont très stables et presque aussi dures que des morceaux de sucre. Cependant si la mixture est portée au point d'ébullition, elle caramélise, et devient dure comme du verre et d'un magnifique et caractéristique brun transparent. Néanmoins les figures cristallisées se sont révélées êtres les plus résistantes, alors que celles qui sont caramélisées absorbent plus d'humidité et commencent à se dissoudre peu à peu. Comme l'a observé Dieter Roth : Ces figures cristallisées peuvent, toutefois, êtres dissoutes par les figures qui s'effondrent ou se dissolvent à côté d'elles ; puis elles s'affaissent à leur tour. Ces processus – de l'édification des figures à leur chute ou leur effondrement – peuvent prendre plusieurs années.²⁶²

262 Dirk Dobke, *Dieter Roth Unique Pieces*, Londres : Edition Hansjörg Mayer, 2002, p. 206.

L'effondrement de l'œuvre est donc prévu, voire programmé. Un tel événement est survenu deux fois : en 1994 – donc du vivant de son auteur – et la tour a été reconstruite par Björn. En 2004, après le second effondrement, il a été décidé de fermer le Schimmelmuseum, pour des raisons de sécurité, et peut-être aussi pour ne pas s'astreindre à un travail de Sisyphe. Par sa familiarité avec la vie même de l'œuvre, Björn a été amené à l'interpréter comme un petit poème sur la vie : des têtes – celles d'un vieil homme – ploient sous le poids de l'existence. C'est ainsi que Dieter Roth voyait la vie : comme un fardeau. À son ami et galeriste viennois Kurt Kalb, il confiait : *je préférerais ne pas continuer à vivre, mais je vais encore y réfléchir un peu*²⁶³.

Il ne croyait pas aux valeurs éternelles de l'art, pas plus qu'à la pérennité des œuvres, qui selon lui étaient censées *se dissoudre, s'user, se décomposer, être mangées, détruites, mises en pièces, éraflées, etc. C'est bon pour elles et pour nous.*²⁶⁴ Il s'était même pris à rêver que ses *Food Works*, une fois au musée, hébergeraient des colonies d'insectes qui, la nuit, s'attaqueraient aux panneaux de bois des œuvres anciennes. Cependant, pour que l'idée du vieillissement et de la mort soit perceptible, il fallait qu'elle soit mise en valeur par une force opposée : la vie, la continuation par le fils, qui à son tour a maintenant enrôlé son propre fils, Oddur, dans l'entreprise.

C'est le fils, donc, qui donne un sens à l'œuvre du père. Mais, inversement, le père assigne au fils, comme à chacun de ses collaborateurs, une place bien définie. Dans un entretien filmé, Björn raconte :

On n'avait plus d'argent, mais il y avait des projets qu'on voulait réaliser, et ça n'allait pas du tout, il était toujours saoul, toujours assis dans des restaurants, des bars, à ne rien faire.

S'ensuit une discussion tendue, où Björn s'exclame :

Pourquoi tu ne vois pas que tu es au fond du trou ?

Et Dieter répond :

*Oui, bien sûr, j'en ai conscience. Et toi, tu es à la surface, et j'en suis très heureux. Il faut que quelqu'un explore les bas-fonds. C'est ce que je vais faire, et toi, tu vas explorer la surface, OK ? On va faire ça un petit moment, et puis je remonterai.*²⁶⁵

263 Dieter Roth dans le film d'Edit Jud, *Dieter Roth*, Zürich : Reck Film-Schaulager, 2004.

264 *Ibidem*.

265 *Ibidem*, rapporté par Björn Roth.

Le catalogue de l'exposition au MAC Marseille, réputé introuvable, et feuilleté enfin à Hambourg, donne accès à d'autres pistes collaboratives. Dieter Roth y érige la collaboration en principe général : *Lorsque, un peu après 1980, j'ai inauguré les productions à deux ou en groupe, je n'ai pratiquement plus jamais dessiné seul*²⁶⁶. Depuis, famille et amis sont invités à travailler sur les dessins et les peintures. Par ailleurs Karl Roth, le fils aîné, est responsable avec son épouse Lara de la traduction, de l'allemand en anglais, du journal de Dieter. Vera, qui apparaît sur quelques Polaroids en compagnie de ses enfants, est également créditée de 33 petits assemblages. Cependant, tous les textes du catalogue de Marseille portent à croire que Björn est indiscutablement devenu le partenaire privilégié de son père.

J'ignore si cette place d'honneur accordée au fils artiste est une chance, ou au contraire un handicap. Björn semble avoir des difficultés à poursuivre de manière autonome son travail de peintre. Ses tableaux sont montrés au MAC en 1997 au même titre que les bricolages des autres assistants de Dieter, dont certains ne se revendiquent même pas artistes.

Dieter a en effet voulu inclure dans l'exposition, comme une rétribution, des sections consacrées à ses assistants : des dessins de Gunnar Helgason, des assemblages de Pétur Kristjánsson, des tableaux d'Eggert Einarsson, des aquarelles de Gisli Johannson. Il crée également une section spéciale pour le travail de Dorothy Iannone, son ancienne compagne. Björn expose des tableaux en solo, dont l'un, représentant des perdrix, est reproduit à la page 198 du catalogue. Il a aussi exécuté pour ce catalogue 24 aquarelles, abstraites et gestuelles.

Il semble aussi endosser un rôle non négligeable dans l'organisation. Si l'exposition s'intitule *Stretch and Squeeze*, c'est par référence au montage financier, qui a contraint le père et le fils à *extirper [squeeze out] l'argent des mains de ceux qui le détiennent, et l'étirer [stretch] pour joindre les deux bouts, sur des périodes les plus longues possibles*. Dieter cite ses trois fidèles assistants islandais qui l'aident à *avancer sous la double poussée de l'imagination et de l'absence de moyens financier* ; puis il précise : *La plus longue période, cependant, et qui nous a occasionné quelques traversées de passages merveilleusement étroits, revient à mon fils Björn*²⁶⁷. C'est la seule phrase quelque peu lyrique de cette très belle prose, qui rend hommage, par l'image et le texte, à tous les employés du MAC ayant participé de près ou de loin au montage de l'exposition, et qui cite consciencieusement tous les amis et relations ayant aidé à la réalisation d'œuvres ; d'une façon plus brouillonne, certes, que les génériques nommant les assistants au dos des grandes toiles de Murakami. Björn est crédité

266 Dieter Roth et Björn Roth, *Stretch & Squeeze*, Marseille : MAC, 1997, p. 180.

267 Dieter Roth et Björn Roth, *Stretch & Squeeze*, Marseille : MAC, 1997, p. 1.



En haut : une peinture de Dieter et Björn Roth
En bas : une peinture de Björn Roth
Extraits du catalogue Dieter Roth et Björn Roth,
Stretch & Squeeze, Marseille : MAC, 1997.

d'un travail important sur les grandes pièces de longue haleine, comme *Gartenskulptur* qui a connu de spectaculaires agrandissements au fil des années. On imagine donc sa présence non pas constante, mais assidue aux côtés de son père ; il prend des décisions, ajoute du mobilier à la sculpture, remplace les poutres en chêne qui en constituent la base et ont pourri par la suite d'un stockage prolongé en extérieur. Il se charge également de filmer de longues périodes de travail.

On ne compte pas moins de trois séries de peintures faites conjointement par le père et le fils ; dès qu'il s'agit de peinture, Björn semble être la référence centrale pour Dieter. Il y d'abord six tableaux faits en Islande avec Björn, qui leur ont toujours paru *horribles et imprésentables*. Au moment où se précise l'exposition marseillaise, ils décident de les reconsidérer : *Pourquoi ne pas les montrer, aussi mal fichus qu'ils sont ? Nous les avons envoyés et les avons trouvés, une fois déballés et dressés contre un mur du MAC, tout à fait présentables – peut-être*²⁶⁸. Ensuite, des peintures de fleurs, exécutées sur des tissus aux imprimés floraux, auxquelles Björn et Dieter ont travaillé conjointement pendant une vingtaine d'années. Enfin, des œuvres qui ne sont décrites que par le texte de Dieter : *Nous (B.R & D.R.) pensions parfois, dans les années 90 que nous pourrions peindre de vraies peintures. Ces quelques images sont le résultat de cette idée. (...) Au studio Johannis Vorstadt*²⁶⁹ (qui sert aussi d'appartement) nous laissons sur le sol de nombreux morceaux de papier différents. N'importe lequel de nous deux qui est là, sans l'autre pour le déranger, peint ou dessine (travaille) sur ces feuilles. Cela prend (prenait) des années. Lorsque l'autre n'est pas dans le secteur, son comparse joue avec les images²⁷⁰.

Le fait que ces tableaux en commun soient impossibles à finir a peut-être un rapport avec le principe du don et du contre-don formulé par Marcel Mauss et Maurice Godelier. On désigne par le terme *potlatch* un processus de don poursuivi jusqu'à l'absurde, dont la dimension de rivalité est clairement affirmée :

Dans le potlatch on donne pour « écraser » l'autre par son don. Pour cela on lui donne plus (qu'on pense) qu'il ne pourra rendre ou on lui rend beaucoup plus qu'il n'a donné. Comme dans les dons et contre-dons non agonistiques, le don-potlatch endette et oblige celui qui le reçoit, mais le but visé est explicitement de rendre difficile, sinon impossible, le retour

268 Dieter Roth et Björn Roth, *Stretch & Squeeze*, Marseille : MAC, 1997, p. 79.

269 Nom de la rue de Bâle où est située cet atelier.

270 Dieter Roth et Björn Roth, *Stretch & Squeeze*, Marseille : MAC, 1997, p. 162.

d'un don équivalent : il est de mettre l'autre en dette de façon quasi permanente, de lui faire perdre publiquement la face, d'affirmer ainsi le plus longtemps possible sa supériorité²⁷¹.

On peut supposer reconnaître ici le modèle qui a donné des tableaux tels que *Unfinishable Painting* ou *The Painter* : ces tableaux représentent des dettes mutuelles qui ne peuvent ni s'effacer, ni s'annuler l'une l'autre. C'est pourquoi, en tant que peintures, ils sont impossibles à terminer.

Une fois un repas avalé en famille dans un bistrot du quartier, je retourne seul à la Fondation pour un entretien plus personnel avec Dirk Dobke. Nous prenons le café au rez-de-chaussée, entre une reconstruction à 9 étages de la *Zuckerturm* et une grande nappe circulaire repeinte de gris délicats et encadrée, un travail absolument abstrait. Dobke m'indique qu'il y voit, plus qu'ailleurs, la marque de Björn : *c'est très pictural, très gothique, très islandais.*

PB : *Gaspard a laissé un dessin dans le Livre d'Or, et au dos de la même page, il y a un mot écrit par Doug Aitken. Je suis très impressionné ! J'y ai lu aussi que Karl Roth est venu récemment.*

DD : *Oui, pour la première fois. Je ne le connaissais pas, je l'avais juste vu une ou deux fois en Islande. Il n'a jamais beaucoup cultivé de contacts avec le monde de l'art ; je crois qu'il est dans l'informatique. C'était la première fois qu'il venait à Hambourg visiter le musée. Il était très content de venir, et on pouvait sentir combien il était fier de constater que tout était arrangé dans la tradition de son père. Je crois qu'il a été impressionné de voir tout ce que son père a laissé. Un type très sympathique. Björn est celui qui s'occupe de la succession, c'est mon contact, je fais beaucoup de choses en son nom, comme de m'occuper des droits de reproduction. Mais tout change, car la galerie Hauser & Wirth (Zurich Londres New York) revient aux affaires. Iwan Wirth est un vieil ami de Björn, ils se voient chaque été pour une partie de pêche en Islande, et cela fait quatre ou cinq ans qu'ils en parlent. Les dernières années de sa vie, Dieter Roth était représenté par Hauser & Wirth, mais à sa mort c'est Eva Presenhuber qui s'est occupée de la succession. Cette ancienne construction se ré-arrange un peu.*

271 Maurice Godelier, *L'Énigme du don*, Paris : Flammarion 1996, p. 79.

Cette nouvelle configuration est importante pour le Dr Dobke : il voit venir la fin de son influence sur cette maison, au profit d'une très puissante galerie internationale²⁷². En même temps, cette nouvelle force est capable de lever les fonds nécessaires à une entreprise titanesque : l'établissement du catalogue raisonné de Dieter Roth. C'est très intéressant, mais n'y tenant plus, je lâche la question qui me préoccupe.

PB : *Peut-être pouvez-vous m'éclairer sur les raisons pour lesquelles Björn n'a jamais répondu à mes requêtes.*

DD : *Non... Björn et moi sommes amis depuis 15 ans, mais cela a pris au moins 10 ans avant qu'il sache trouver mes e-mails, qu'il les lise, et peut-être qu'il y réponde par un coup de fil un ou deux jours plus tard. Il est chez lui en ce moment, mais il n'est pas vraiment du genre à répondre. Il n'est pas très intéressé non plus par le fait d'être obligé d'avoir ce genre de conversations à propos de son père. Il m'est arrivé, par le passé, d'arranger parfois des rencontres avec des gens qui écrivaient quelque chose, et je devais vraiment insister pour qu'il y aille. Il est dans une position difficile.*

PB : *D'autant qu'il doit aussi exister en tant qu'artiste lui-même ; cela ne doit pas être simple.*

DD : *Oui. Il n'est que le fils... Il y a deux ans, une dame lui a écrit, alors qu'il était en Allemagne. Elle voulait en savoir plus sur les collaborations des œuvres tardives. J'ai dit à Björn que c'était clairement de sa compétence, plutôt que de la mienne, d'expliquer comment il collaborait avec son père ! Alors il l'a fait. Mais ce doit être vraiment concret, sinon il laisse répondre les galeries, ou moi. Lui aviez-vous envoyé des questions ?*

PB : *Pas de questions précises. Peut-être que ce n'était pas intéressant pour lui car il avait déjà répondu à ces questions à une autre occasion. Je lui ai écrit que la meilleure manière d'aborder le sujet était de parler de lui en tant que peintre, plutôt qu'en tant que « fils de... ». Grâce à l'exposition Roth Time que j'ai vue à Cologne en 2003, grâce à votre livre, et à présent grâce à ma visite en ce lieu, je commence à comprendre comment fonctionne le travail de Dieter. Mais en ce qui concerne Björn, je n'ai que très peu vu ses peintures. J'ai cru comprendre que sa part du travail consistait plutôt en une peinture « à l'ancienne », faite de*

²⁷² Quelques semaines après cet entretien, Dirk Dobke est devenu le directeur de griffelkunst, une collection d'arts graphiques de Hambourg.

paysages, de natures mortes, de bouquets de fleurs. C'est intéressant, parce que Dieter cherche dans tous les sens, alors que Björn se concentre sur des questions artistiques plus petites et plus précises, parce qu'il se doit d'être différent de son père. C'est une question de survie.

DD : Bien sûr. Selon moi, il n'aurait jamais dû suivre cette voie. Il aurait dû devenir architecte, par exemple ; ou tout au moins suivre une voie créative, mais un peu éloignée. Le problème n'est pas juste que Dieter Roth soit une des grandes figures... Ce n'est pas un des plus grands peintres, mais la manière dont il n'a cessé de repenser l'art le place parmi les artistes les plus influents du XX^e siècle. Il se posait sans cesse des questions de sens : comment ça marche, qu'est-ce qui marche, que doit-on peindre, quel rapport à la science, aux icônes... Tout y est, avec un arrière-plan intellectuel et philosophique très soutenu. Alors après cela, commencer en tant que peintre, c'est vraiment retourner aux tous débuts de son père. S'asseoir et regarder le paysage islandais... C'est ça, le problème de Björn. Il est coincé, il n'ira jamais plus loin que son père. Il ne peint plus pour lui-même. Plus ou moins, je ne sais pas : j'avance cela précautionneusement, parce qu'il a un très grand atelier en Islande. Je l'ai suivi en voyage, je l'ai vu faire d'autres choses, et je ne peux pas m'imaginer qu'il peigne encore. Si vous lui demandiez, il vous répondrait que bien sûr, il est peintre, mais en fait il a arrêté. Douze ans après la mort de son père, il laisse les archives et la succession entre mes mains et celles de la galerie. Une énorme part de tout cela appartient à Björn. Cela a toujours été de sa responsabilité, de prendre des décisions ; et c'était beaucoup, c'était plus que ce qu'on peut attendre de quelqu'un. J'ai vu le nombre de gens qui sont venus à lui, tous les jours, avec des questions, des plans, des projets d'expositions, de publications... Je l'ai déchargé d'une part du fardeau, j'ai répondu en son nom. À présent il a les mains libres, il peut se détendre en pensant que tout s'organise. Mais j'ai bien peur que cela arrive un peu tard pour lui. C'est un grand buveur, comme son père l'était dans ses dernières années ; il consomme une à deux bouteilles de vodka par jour. C'est très dur ; telle est la tragédie qui se cache derrière cette histoire. Je lui ai précautionneusement écrit que s'il continuait ainsi... C'est quelqu'un de très gentil, de très sensible. Je dis que c'est une tragédie parce qu'il est coincé dans cette situation.

PB : Je pensais que, comme beaucoup d'enfants d'alcooliques, il ne buvait pas du tout : dans le film d'Edit Jud, on le voit reconstruire la grande Gartenskulptur et il dit qu'il n'aime pas

l'alcool, mais que lui et le reste de l'équipe doivent boire pour se mettre dans le même état d'esprit que Dieter.

DD : Il boit depuis de nombreuses années. Il suit directement les traces de son père. J'ai essayé d'avoir une influence indirecte, en parlant à sa famille. Mais il vit dans une « vodka-country », comme on appelle toute la Scandinavie. On vous y accueille le matin avec un verre de vodka.

PB : J'ai rencontré d'autres enfants d'artistes. C'est Ramuntcho Matta qui m'a dit que la difficulté n'était pas d'être le fils d'un peintre célèbre, mais d'être un enfant d'alcoolique.

DD : C'est une forme d'autodestruction. Au côté de son père, il était sobre. Dieter était un personnage incroyable. Il a commencé à s'imbiber après ses vingt ans, mais il était d'une constitution si robuste qu'il pouvait le supporter. Dans ses dernières années, quand je l'ai fréquenté, il buvait une bouteille et demi de gin par jour, mais ça allait, on pouvait s'asseoir avec lui et le voir travailler, l'entendre s'expliquer brillamment et avec éloquence sur ses idées et ses projets. C'est pourquoi je suis sceptique à propos de Björn : il a arrêté de travailler, de faire des choses ; il ne fait que réagir, quand c'est nécessaire, pour la galerie par exemple. Sinon il est juste assis là, en Islande, à espérer que tout fonctionne d'une manière ou d'une autre.

PB : Il a des enfants, lui aussi, et j'ai lu que l'un d'entre eux prenait à son tour soin de la succession.

DD : Oui, Oddur, l'aîné, prend la relève. Il ressemble à son grand-père un grand ours sensible. Ils sont tous comme cela, peut-être trop sensibles. Karl Gestner a dit qu'il n'avait jamais vu ailleurs que chez Dieter Roth un chemin aussi rapide entre l'œil et la main. C'est une bonne chose de fonctionner comme cela, mais ce n'est pas Björn. Björn est plus passif. Oddur, le petit-fils, s'occupe de la Gartenskulptur. Il l'a installée à Berlin ; je suis passé au vernissage, et il m'a dit : « Dirk, j'ai lu dans un texte que tu as écrit en 2000 qu'à l'origine il y avait des lapins dans la sculpture. » Ce qui est vrai, parce que la sculpture a d'abord été faite pour le jardin de l'ancienne maison de Philipp Buse ; et il y avait des lapins dans ce jardin. « Alors j'ai dit au musée [la Hamburger Bahnhof-Museum für Gegenwart à Berlin] que je



Dieter Roth
Gartenskulptur
installation
dimensions variables
1968-96
Berlin, Nationalgalerie

voulais des lapins dedans. Et ils l'on fait, donc il y a à présent deux cages sur le côté de l'œuvre, avec un tuyau entre les deux pour que les lapins puissent changer de place ». Il paraît que le musée les a déjà enlevés, parce qu'il fallait nettoyer. Mais c'est du Dieter Roth au meilleur sens du terme, ce fait d'avoir des animaux dont il faille s'occuper, et qu'ainsi on vive l'art.

PB : Vous nous avez dit ce matin que Dieter Roth avait un sens de la continuité pareil à celui de Cranach ou des peintres de la Renaissance : que pour lui, il était normal que le fils continue l'œuvre du père.

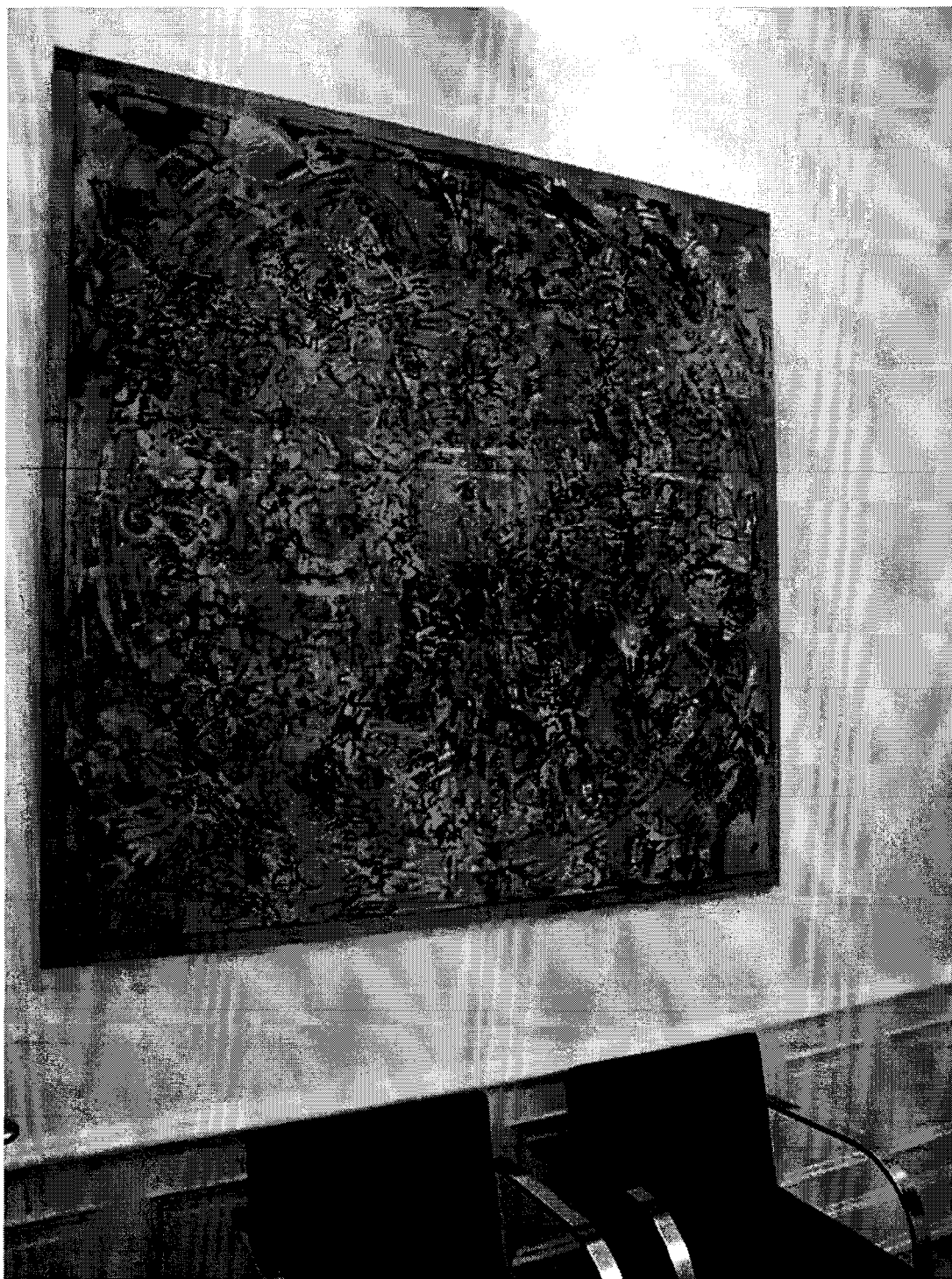
DD : Cela vient de sa compréhension particulière de la notion d'art, du sens de l'art selon lui : l'art, ce n'est que du travail. C'est une ancienne conception artisanale. Quelque chose qui doit être fait, et qui doit être continué. Selon cette compréhension du phénomène artistique, il était clair pour lui qu'il pouvait prendre son fils, ou qui que ce soit. Dans les dernières années, il impliquait tout le monde : ses enfants, ses petits-enfants, n'importe qui d'autre pouvait dessiner sur du carton mis à disposition ; c'était une sorte d'espace ouvert. J'ai écrit un texte sur les aspects collaboratifs de l'œuvre de Dieter Roth, c'est selon moi une notion cruciale. Deux publications m'ont sollicité sur ce sujet, mais rien n'a abouti.

PB : Il est très difficile d'intéresser les gens à cette question. Je suis un peintre collaboratif, et je ne vends rien.

DD : C'est fou : les seules œuvres qui restent à vendre, dans la succession, sont des collaborations. Personne n'y touche, depuis douze ans, même avec le nom de Dieter Roth écrit en gros dessus. Si le nom de Björn y figure, on n'en veut pas.

PB : Les collaborations avec Arnulf Rainer ou Richard Hamilton s'écoulent-elles mieux ?

DD : Non. J'essaie toujours de les caser – comme je travaille en indépendant, je fais toujours le marchand d'art – et j'ai plusieurs fois tenté de vendre des œuvres faites avec Rainer ; mais il n'y a aucune chance de conclure. Les gens ne demandent même pas le prix. Hamilton, c'est un peu différent, parce que c'est un grand nom, à présent ; il est un peu devenu une figure



Dieter et Björn Roth
Tablecloth
peinture sur tissu imprimé
178,5 cm x 178,5 cm
1987-90
Hambourg, Dieter Roth Foundation

tutélaire, en Angleterre.

PB : Un jour, j'ai vu sur une foire d'art contemporain un petit autoportrait de Basquiat pour 500 000 dollars. Le stand d'à côté proposait une grande toile signée Basquiat et Warhol pour 475 000 dollars. J'ai dit que ce n'était pas cher, et le marchand m'a répondu : « Malheureusement, il y a Warhol » !

DD : Incroyable. Les collectionneurs ont un gros problème avec cela. Bien sûr, je comprends dans le cas d'une peinture comme celle-ci. (Il désigne la grande peinture sur nappe circulaire, aux délicates touches grises). Si j'étais collectionneur, je l'achèterais. Bien sûr, je me demanderais combien il y a de Dieter là-dedans, et combien de Björn. Cet aspect pointilliste correspond à la manière de Björn... En fait, je ne l'achèterais pas, car il n'y a pas assez de Dieter dedans. Mais, au moins, je regarderais avant de décider...

Nous nous quittons sur ce désaveu implicite : dans ses travaux en collaboration avec son célèbre père, Björn n'est pas plus considéré comme artiste, que les briques qui reconstituent les ruines du Forum romain ne sont de vrais fragments d'antiques. Une malédiction s'abat sur le fils, celle du génie du père, dont on espère qu'elle épargnera la génération suivante. La situation semble exactement inverse de celle de la famille Matta, où tous les enfants deviennent artistes, par une sorte de droit du sang.

Je reprends le métro pour rentrer à l'hôtel. Sur le quai, une affiche publicitaire montre une belle jeune femme en train de déguster une crème glacée. C'est Kosma Shiva Hagen, la fille de Nina Hagen, la mythique chanteuse de punk-rock allemand. Sa mère a contribué à révolutionner la musique et les mentalités en Europe. Kosma Shiva fait de la réclame alimentaire. Elle joue également pour des téléfilms allemands, paraît-il, et aurait fait la couverture de l'édition nationale de Playboy. Si la célébrité semble être héréditaire, la seconde génération, à accéder à la renommée sans avoir dû fournir un travail, semble fabriquer plus de mélancolie que d'œuvres probantes.

3.3.2. Dennis Oppenheim : l'enfant comme matériau

They're taking her children away

*Because they said she was not a good mother*²⁷³

Aucun amateur de rock des années soixante-dix n'a pu oublier les déchirants cris d'enfants qui animent la longue plage instrumentale de la chanson de Lou Reed, *The Kids*, sur l'album *Berlin* de 1973. La légende (il y en a, comme il se doit, plusieurs versions apocryphes) rapporte que le producteur Bob Ezrin aurait enfermé ses propres enfants dans le studio d'enregistrement, en leur annonçant que leur maman les avait quittés, et qu'elle ne reviendrait jamais ; cette sinistre manipulation visait à obtenir sur la bande des sons jamais encore enregistrés.

Cette anecdote peut nous interroger sur la place que l'artiste peut attribuer à ses enfants dans le cadre d'un processus créateur : co-auteur, assistant, ou simple outil, voire matériau ?

Exactement au moment de la gestation de *Berlin*, un jeune guitariste canadien nommé Hans Fenger, habitué jusque là à écumer les clubs et les bars avec sa guitare, se voit contraint à chercher un « vrai » travail, suite à la naissance de son fils ; il devient professeur de musique dans le district de Langley, le moins peuplé de Colombie Britannique. Là lui échoit la tâche de créer et de superviser un projet musical pour cinq écoles primaires. Décidant de refuser toute approche pédagogique conventionnelle, Fenger rejette consciemment, en particulier, le répertoire scolaire consacré par l'usage :

*Je n'ai jamais aimé la « musique pour enfants » habituelle, qui les infantilise et ignore la réalité de leur vie, qui peut être sombre et effrayante.*²⁷⁴

Fort de ce constat, Fenger décide travailler, avec ses élèves, à des reprises de classiques de la musique pop, comme *Help me*, *Rhonda* et d'autres morceaux des Beach Boys, ou le *Space Oddity* de David Bowie. Il enregistre ses chorales d'enfants en deux sessions, dans un gymnase des environs de Vancouver ; les arrangements sont minimaux, se résumant à une guitare ou à un piano, accompagnés parfois d'effets de timbales, mais les voix des enfants donnent à ces morceaux un peu dépressifs, traitant de tristesse et de solitude, un charme

²⁷³ Lou Reed, *The Kids*, plage n°8 de l'album *Berlin*, RCA 1973.

²⁷⁴ Cité dans Emmanuel Chirache, *Covers, une histoire de la reprise dans le rock*, Marseille : éditions Le mot et le reste, 2008, p. 60.

envoûtant. Il a même pu être écrit que *leur interprétation, chargée d'une émotion incroyable, surpasse en beauté les versions originales*²⁷⁵. Les enregistrements ont été réédités en 2002 sous le titre *Innocence & Despair, The Langley Schools Music Projects*, par Bar/None Records.

Le cas démoniaque et douloureux de Bob Ezrin, et celui, angélique et vertueux, de Hans Fenger, semblent avoir un point commun : il s'agit de deux situations de manipulation où les enfants sont utilisés comme des outils. On peut condamner une telle instrumentalisation, mais il n'en reste pas moins que les outils en question sont sensibles et réactifs, et qu'ils peuvent tirer un enseignement de leur manipulation par l'adulte : un accès à un niveau d'expression inatteignable seuls, dans le cas des écoliers du district de Langley, et sans doute un traumatisme du côté d'Ezrin. Notons que la maltraitance d'enfant est un des sujets douloureux abordés par les paroles de Lou Reed, auxquelles le traitement sonore donne ainsi une certaine réflexivité.

La question posée par ces deux exemples musicaux peut être élargie aux arts visuels, et reprend les termes bien connus, voire éculés, de la fin justifiant les moyens ; notons que cette question est d'ordre éthique, et non esthétique, et que toute tentation moralisatrice indiquera ici la limite de notre sujet.

Les exemples d'artistes visuels ayant manipulé des enfants comme des outils ou des matériaux sont peu nombreux. L'un d'eux a fait scandale : il s'agit de Marcus Harvey et de sa grande peinture *Myra*, exécutée en 1995, et présentée à l'occasion de la sulfureuse exposition *Sensation* de 1997 à Londres, marquant l'émergence de la génération des *Young British Artists* soutenus par Charles Saatchi²⁷⁶. L'œuvre, peinte à l'acrylique sur une toile de 396 cm sur 320 cm, est un portrait de Myra Hindley, une criminelle tristement célèbre en Grande-Bretagne pour l'assassinat de cinq enfants entre 1963 et 1965. Marcus Harvey s'est servi d'une photo de la police comme modèle, et l'a reproduite sans toucher la toile, en demandant à des enfants d'apposer l'empreinte de leurs mains trempées dans des tons de gris soigneusement distribués par un procédé de pixellisation. L'utilisation d'enfants comme « pinceaux vivants » force la comparaison avec les anthropométries d'Yves Klein, dans lesquelles on a pu dénoncer l'exploitation de la femme-objet. Harvey s'appuie sur la négativité liée à ce précédent historique pour représenter à l'aide de ses « enfants-pinceaux » un motif qui leur est hostile.

275 *Ibidem*.

276 Dont nous mentionnerons les plus durables : Jake & Dinos Chapman, Tracey Emin, Damien Hirst, Ron Mueck, Chris Ofili, Yinka Shonibare, Rachel Whiteread.

Philippe Parreno, quant à lui, a fait deux fois appel à des enfants, mais davantage en tant que « matériaux » que comme outils. En 1991, la vidéo *No More Reality* montre des enfants manifestant, les banderoles et le slogan reprenant le titre de l'œuvre. L'artiste fait référence à la dé-réalisation du monde par le biais des média et à leur pouvoir de manipulation, deux phénomènes antagonistes à toute conscience politique. Ici, Parreno manipule des enfants pour dénoncer la manipulation. Une autre de ses œuvres, son installation *La pierre qui parle*, consiste en un accrochage de dessins réalisés par des enfants d'après un modèle : un gros caillou dans lequel se cache un magnétophone qui diffuse un monologue de Jean-Luc Godard. Les enfants sont mis au défi de dessiner l'objet et le son, dont le sens leur échappe.

Harvey et Parreno ont utilisé des enfants pour réaliser leurs œuvres ; ils n'ont cependant pas utilisé *leurs* enfants, contrairement à l'artiste américain Dennis Oppenheim, né en 1938.

En 1970, Dennis Oppenheim se fait engager, pour l'été, à l'Aspen School for the Arts, où il doit donner des cours et des conférences. Aspen, Colorado, est durant l'hiver une station de ski réputée, et volontiers fréquentée par des acteurs célèbres qui contribuent, par le biais des taxes locales, à pourvoir la ville en équipements éducatifs performants. Coquette et bien équipée, Aspen constitue, pour les vacances d'été, une destination idéale pour la famille Oppenheim. En plus de son travail de professeur, Dennis y apporte de quoi faire de l'art avec un matériel relativement léger : un programme de performances à faire avec les moyens du cru, y compris ses propres enfants. Quand, en 1978, Dennis Oppenheim préparera son exposition au musée de Montréal, il décidera de baptiser *Aspen Projects* l'ensemble de ces films de performances, ceux réalisés durant ses deux étés de résidence en 1970 et 1971, mais aussi les films ultérieurs, réalisés au gré de ses déplacements sur le territoire américain.

Toutes les actions filmées à l'occasion des *Aspen Projects* engagent un corps, qui la plupart du temps est celui de l'artiste. *Compression-Fern* (1970), montre par exemple Dennis broyant d'une seule main un bouquet de fougères. L'action est destructrice, mais entre aussi en écho avec le passé minier d'Aspen : la fougère est un des fossiles végétaux les plus répandus. Pour *Vertical Penetration* (1970), l'artiste glisse le long d'un tas de gravier dans le Wisconsin, la face contre les scories. L'œuvre peut être considérée comme un mélange de jeu enfantin et d'épreuve physique douloureuse. Elle s'enrichit aussi d'un parallèle ironique avec les pistes de ski d'Aspen. Les performances dangereuses, qui poussent l'artiste à explorer les limites de sa

résistance, valent à Oppenheim le surnom de *Dennis la Menace*. Dans *Whipping into shape* (1972), l'artiste, dans son atelier, déplace des chutes de bois, dispersées sur le sol, à l'aide d'un fouet. Il s'agit là de pure manipulation, dans la lignée du Process Art : comme dans les pièces que réalisent Richard Serra et Robert Morris depuis 1967, le processus de travail compte plus que le résultat. Le terme de « manipulation » peut également s'appliquer à des œuvres où Oppenheim utilise des êtres humains en guise de matériaux : pour *Forming Sounds* (1971), il demande à une jeune femme de tenir une note constante pendant qu'il lui manipule le visage, rendant ainsi son effort plus difficile. C'est dans le cadre de ce type de manipulation qu'entre un corpus particulier d'œuvres appartenant aux *Aspen Projects*, et qu'il est convenu d'appeler *Genetic works* ; ce sont les travaux où Dennis Oppenheim utilise ses propres enfants, mais aussi son père. Si beaucoup de ces *Genetic works* sont des vidéos, on compte aussi dans cet ensemble des installations gigantesques réalisées dans des lieux isolés, que l'artiste appelle *Earthworks*.

Avant de décrire les *Genetic works*, quelques mots de biographie permettront de présenter le contexte familial. Né en 1938, Dennis Oppenheim suit des études d'art qu'il abandonne à 20 ans, pour créer à Hawaii sa propre entreprise, à l'image de son père, ingénieur dans la construction. Il en gardera d'ailleurs l'idée qu'un artiste doit être aussi un entrepreneur²⁷⁷. Cette prise de responsabilité précoce s'accompagne de son expérience simultanée de la paternité : l'année de ses 20 ans est aussi celle de son mariage ; Kristin naît en 1959, Erik en 1962, puis Chandra en 1968 ; à la naissance de la cadette, son père n'est déjà plus entrepreneur, c'est un artiste sur la voie de l'épanouissement, qui contribue à inventer le Land Art et le Body Art. Kristin et Erik à Aspen, puis Chandra en d'autres lieux, deviennent pour leur père des matériaux privilégiés.

Le déclic a sans doute lieu à l'occasion d'un ensemble de pièce non documentées²⁷⁸, la série des *blessures* (*Wound series*) de 1969. *Le but de la série des blessures*, explique Oppenheim, *était de relier une surface corporelle spécifique à un lieu extérieur. Quand mon corps a rencontré le terrain, la cicatrice qui s'est formée est devenue l'enregistrement*

277 *Oral history interview with Dennis Oppenheim*, juillet-août 1995, Archives of American Art, Smithsonian Institution, p 10.

278 *En 1968 et 1969*, se souvient Oppenheim, *je vivais dans un appartement. Je n'avais pas besoin d'atelier. Tout mon travail d'artiste tenait dans une petite boîte de diapos. Et il s'agissait des deux plus difficiles années de travail de toute ma vie.* (Entretien avec Alanna Heiss, dans le catalogue *And the mind grew fingers*, PS1, New York : The Institute for Contemporary Art and Harry N. Abrams, 1992, p. 139.) L'archivage était pour lui une préoccupation très secondaire, et le recensement des œuvres de cette époque, 40 ans après, est devenu très problématique.

permanent de la transaction. C'était aussi un témoignage de la pression exercée vers le bas par un corps âgé de dix ans²⁷⁹. Sous cette description clinique se devine un incident : la jeune Kristin pousse son père, qui tombe et se fait mal ; il décide de considérer la cicatrice comme une œuvre. Beaucoup des travaux ultérieurs de l'artiste seront de semblables objectivations d'accidents, comme le *Reading Position for Second Degree Burn* (1970), où il laisse sa peau rougir au soleil sur une plage. La stratégie personnelle de Dennis Oppenheim à cette époque est de considérer la douleur comme une conséquence secondaire du processus de travail. L'idée n'est pas de se faire mal, mais si la douleur est nécessaire à la réalisation de la pièce, cela ne lui pose pas de problème. Il considère comme sa réalisation la plus importante de l'époque, l'exposition à laquelle il se réfère comme au *Fingernail project*, associée à la vidéo *Nail Sharpening* (1970) : il s'agissait, dans la galerie Françoise Lambert à Milan, de n'exposer qu'un de ses ongles sous un microscope, l'espace étant rempli du son de l'ongle tapotant sur le sol, une bande sonore qui n'était plus faisable à présent que l'ongle avait été arraché. Dennis Oppenheim pensait alors aux minuscules sculptures d'Alberto Giacometti, qui tenaient dans une boîte d'allumettes mais que le sculpteur suisse considérait comme capables de remplir une pièce de vastes dimensions. Le but du travail, chez Oppenheim, ressort ainsi la plupart du temps d'une considération plastique : c'est le rapport à l'espace qui importe, pas le fait de s'arracher un ongle ; c'est le changement de couleur qu'il faut observer, pas le fait de s'infliger un coup de soleil. Mais il est aussi très intéressé par le fait que l'artiste devienne son propre matériau : *Plutôt que de malaxer de l'argile, vous malaxez votre estomac. Pour la première fois, plutôt que d'imposer manuellement une forme, vous ressentez ce que c'est que d'être façonné*²⁸⁰.

Pour *Identity transfer* (1970), le premier de ses *Genetic works*, Dennis Oppenheim illustre la question de la transmission inter-générationnelle à travers le motif de l'empreinte digitale : sa fille lui « transfère » son empreinte digitale (ils pressent fortement leurs pouces l'un contre l'autre), puis il transfère la sienne sur celle de son père, qui termine le processus en pressant son pouce sur un sol de terre²⁸¹. La caméra filme en très gros plan, ce qui ne permet

279 Willoughby Sharp, entretien avec Dennis Oppenheim, Studio International, novembre 1971, repris dans le livret du DVD *Tooth and Nail, Film and Video 1970-74 by Dennis Oppenheim*, Slough Foundation/ Fabian & Claude Walter Galerie, p. 8.

280 *Ibidem*, p. 9.

281 Cette description est de Dennis Oppenheim lui-même, donnée dans un entretien avec Willoughby Sharp, publié à l'origine dans Studio International, novembre 1971, et reprise dans le livret du DVD *Tooth and Nail, Film and Video 1970-74 by Dennis Oppenheim*, p.6. Il faut donc considérer la description du catalogue de Montréal, qui donne un autre ordre de passage, comme erronée.



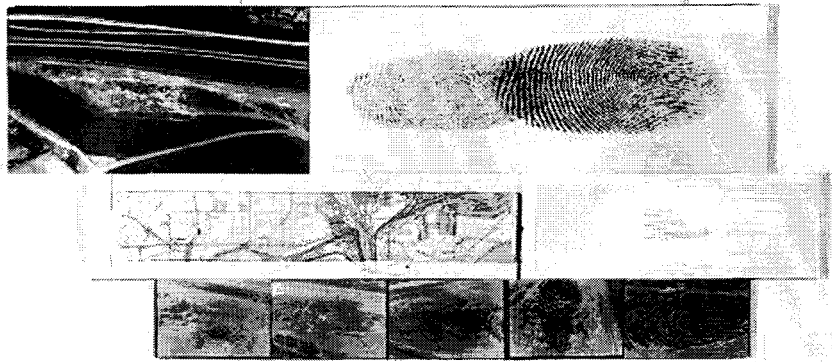
Dennis Oppenheim

Identity transfer

film super 8 (noir et blanc, muet) transféré sur vidéo

1970

New York, MoMA



Dennis Oppenheim

Identity stretch

documentation

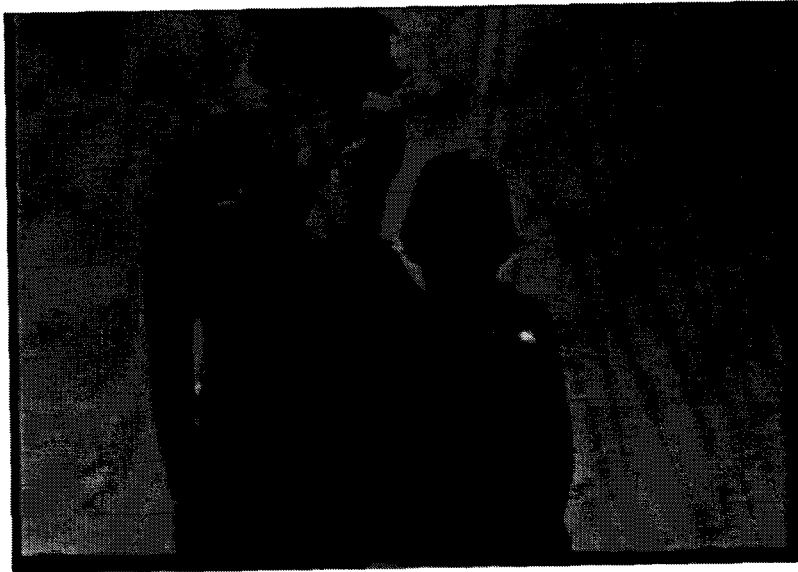
1970-75

Rotterdam, museum Boijmans Van Beuningen

pas de vérifier de visu le processus. L'image, dans les films de Dennis Oppenheim, n'est pas éloquente, car l'important n'est pas de faire œuvre, de résumer l'idée dans un objet transportable ; l'important est que l'expérience se fasse, et pendant sa durée la caméra est tout juste tolérée. Le transfert dont il est question n'est pas réel : l'un ne devient pas l'autre ; le fonctionnement de cette action est avant tout symbolique et poétique.

Le même motif d'empreinte est employé dans *Identity Stretch* (1970-75), où l'artiste dessine au goudron sur le sol les empreintes de son pouce droit et de celui d'Erik, sur une longueur de 300 mètres. Il y a là l'idée que le fils est un prolongement, une extension biologique du père. Si l'artiste est son propre matériau, il est tout à fait naturel, dans ce cas, que ses enfants le soient aussi. Une œuvre traite spécifiquement de la continuité générationnelle : c'est *Polarities* (1972), pour laquelle Dennis Oppenheim reproduit sur 170 mètres de long, au moyen de feux de détresse au magnésium, le premier dessin de Chandra et le dernier dessin de son père, mort le 28 novembre 1971. Ni le dessin d'enfant, ni le dessin de l'ingénieur, ne peuvent être considérés comme des œuvres ; il appartient au père de l'une, qui est aussi le fils de l'autre, d'en faire de l'art. L'artiste est au centre du dispositif, qu'il soit généalogique ou artistique.

Ainsi, quand Dennis dessine avec son fils Erik, c'est lui qui décide du motif : le film *A Feedback Situation* (1971) documente une action où père et fils sont côte à côte, torses nus, et se dessinent mutuellement au feutre sur le dos. On distingue clairement que c'est Dennis qui initie le geste, qui trace le premier une ligne sur le dos de son fils, et que ce dernier répète le geste, transformant au moyen de son corps l'information reçue par la peau de son dos en geste de la main. De même, la vidéo *Extended Expressions*, que Dennis et Erik Oppenheim font ensemble à Aspen lors de l'été 1971, montre le père en train de grimacer. Son fils reproduit ces expressions faciales, avec un retard, et de sensibles écarts : si Dennis peut tenir une grimace sans ciller, Erik, 9 ans, moins endurant, rend l'expression mobile. Ils reprennent ici un jeu que tous les pères font avec leurs enfants, et qui ne leur appartient pas en propre. Une version sérigraphiée de l'œuvre accompagne l'image d'une explication textuelle : *J'initie l'expression faciale, Erik tente de la dupliquer. Ce transfert de stimuli à mon fils me permet d'entrer dans un système biologique identique au mien, mais qui occupe une autre position chronologique. Mon expression, passée à mon fils, devient mon passé.* Il est difficile d'adhérer à cette interprétation, qui fait du fils le passé du père, sous prétexte que le père a été jeune avant le fils.



Dennis Oppenheim

A Feedback Situation

film super 8 (couleur, muet) transféré sur vidéo

2 minutes et 53 secondes

juillet 1971



Dennis Oppenheim
Extended Expressions
impression offset
76 cm x 56 cm
1971-78

Deux variantes de *A Feedback Situation* expérimentent d'autres dispositifs de dessin. S'intitulant *2-Stage Transfer Drawing*, elles se distinguent par leur sous-titre :

- pour *Advancing to a Future State*, C'est Erik qui, placé derrière son père, lui dessine sur le dos. Dennis transcrit cette sensation de toucher dynamique en tentant de reproduire ce dessin qu'il ne voit pas sur une feuille de papier fixée au mur devant lui. Cette fois, l'enfant décide du motif, mais il s'inspire de celui qu'a tracé son père dans *A Feedback Situation*.
- pour *Retreating to a Past State*, les rôles sont inversés : Dennis dessine sur le dos d'Erik, qui trace sur une feuille ce qu'il ressent du motif.

Ces trois films, très sensuels, dont le thème principal est la capacité de la peau à transmettre des informations visuelles, sont très touchants par la proximité complice dont ils attestent entre le père et le fils. Dennis a d'ailleurs réédité ces expériences avec sa fille Chandra. Leurs titres et sous-titres respectifs, par contre, laissent tout aussi perplexes que le commentaire d'*Extended Expressions*. Dennis écrit : *Du fait qu'Erik est mon enfant, et que nous partageons des éléments biologiques semblables, on peut considérer son dos (en tant que surface) comme une version immature du mien. Dans un sens, je prends contact avec un état passé*²⁸². C'est selon ce raisonnement qu'il peut considérer que le fils est le passé du père, et que le père est le futur du fils. Ce point de vue égocentrique prend à rebours la logique généalogique, selon laquelle les enfants sont l'avenir des parents.

Le thème du « feedback », ou rétroaction (terme désignant les informations qui reviennent à leur émetteur dans un dispositif acoustique ou de communication) donne son titre à une œuvre filmée de 1971, qui montre Kristin²⁸³ lovée au sol, présentant son dos nu. Dennis Oppenheim trace avec son doigt sur cette surface sensible des lettres que sa fille aînée prononce à mesure qu'elle les identifie. L'artiste justifie ce dispositif : *Ma gestuelle kinesthésique devient une manière de former des sons. On y retrouve la même stratégie que dans les dispositifs de dessin avec Erik : une information tactile est transformée, dans un cas en information visuelle (un dessin), et dans le cas présent en information sonore (une suite de lettres prononcées). Comme d'habitude, c'est le dispositif qui fait œuvre : le contenu de l'information est d'une importance négligeable, au regard de son changement de nature qui constitue l'évènement de l'œuvre. Peu importait, dans les situations de dessin, que les dessins en question soient figuratifs ou abstraits, ou même bons ou mauvais. Or, alors que Dennis*

282 La traduction considérée est celle du catalogue de Montréal, p. 62. *I make contact with a past state* : un état passé, le mot *état* endossant le sens qu'il a en gravure. *A past state* peut être interprété comme *une version de moi-même que j'ai dépassée*.

283 Et non Chandra, comme il est parfois écrit, notamment dans les notices du DVD *Tooth and Nail*.



Dennis Oppenheim
2-Stage Transfer Drawing
(Advancing to a Future State)
film super 8 (noir et blanc, muet) transféré sur vidéo
11 minutes et 22 secondes
1971



Dennis Oppenheim
Feedback
film super 8 (noir et blanc, sonore) transféré sur vidéo
2 minutes et 58 secondes
1971

Oppenheim aurait pu choisir n'importe quel mot, les informations qu'il trace sur le dos de sa fille jettent le trouble : les lettres épelées forment les mots *fuck, piss, shit, cock, cunt, suck, dick, screw, prick, ass* (baise²⁸⁴, pisse, merde, bite²⁸⁵, fente, suce, cul). Un psychanalyste considérerait qu'il y a là une expression de l'inconscient : mis en situation d'écrire quelques mots, l'artiste choisit des termes outrageux ; de même que mis en situation de dessiner n'importe quoi, il trace un graphisme qui ressemble à de l'art abstrait²⁸⁶ des années 40. Mais Dennis Oppenheim est trop tacticien²⁸⁷ pour qu'on le soupçonne de se contenter de ce qui lui passe par la tête sans préparation. Il n'est pas exclu qu'il se fasse violence lui-même en choisissant de déverser un tel vocabulaire sur sa fille. Il a déclaré : *J'apprécie la subversion. Je suis capable de subvertir ma sensibilité au profit que quelque chose de plus fort*²⁸⁸.

L'œuvre *Feedback* a été montrée de façon régulière dans les rétrospectives de Dennis Oppenheim sans que personne s'en offusque. C'est le fait de l'examiner dans le cadre précis d'une enquête sur les artistes et leurs relations avec leurs enfants qui la fait paraître suspecte. Peut-être suis-je victime de la même fragilité subjective que j'accorde à Vanessa Kucinska quand je prétends qu'elle considère des TAGS en mère de famille autant qu'en philosophe. Il faut toutefois mentionner que dans un article qu'elle a consacré aux *Genetic works*, Sophie Delpeux qualifie *Feedback* d'œuvre *encombrante* :

*Son incongruité saisit et fait penser à une plaisanterie malvenue. Le comique engendré est celui du geste gratuit, irresponsable, causant un plaisir louche à entendre l'enfant dire des grossièretés et à s'amuser de sa malléabilité.*²⁸⁹

Sophie Delpeux lit dans cette pièce l'angoisse d'un père à la pensée de la sexualité future de sa fille, angoisse qu'il conjure par un geste d'émancipation symbolique. Elle avance également l'hypothèse²⁹⁰ selon laquelle l'origine des *Genetic works* serait à rechercher dans le champ scientifique : Charles Darwin a posé les bases de son étude sur *L'Expression des*

284 *Fuck* et *screw* sont synonymes

285 *Cock, dick* et *prick* sont synonymes.

286 Un Stuart Davis, par exemple.

287 Quand il a pris volontairement un coup de soleil sur la plage de Jones Beach, à New York, pour l'œuvre *Reading Position for 2nd Degree Burn*, en 1970, Dennis Oppenheim s'était protégé le torse avec un livre ouvert dont on pouvait lire le titre : *Tactics*.

288 *Oral history interview with Dennis Oppenheim*, juillet-août 1995, Archives of American Art, Smithsonian Institution, p 16.

289 Sophie Delpeux, « Paternités de Dennis Oppenheim », Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n°99, printemps 2007, p. 54.

290 *Ibidem*, p. 55.

émotions chez l'homme et les animaux en observant les mimiques de ses enfants ; et, plus récemment, à partir du milieu des années 60, la science américaine s'est intéressée à une réévaluation du rôle et de l'importance du père dans les relations au nouveau-né. Au moment où Dennis Oppenheim décide de travailler avec ses enfants, le couple père-fils ou père-fille est donc un véritable objet d'étude. Le jeu n'est que l'instrument de l'investigation.

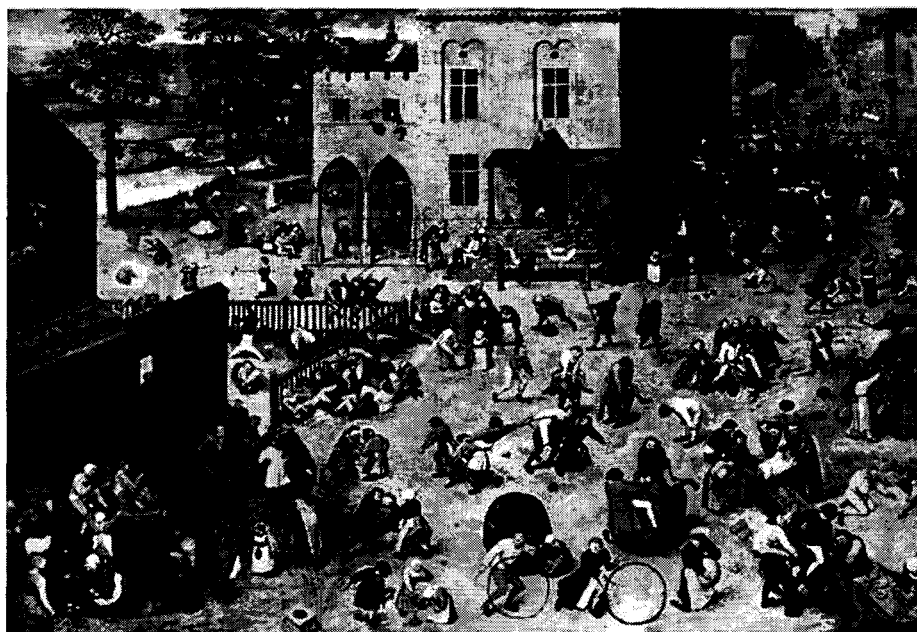
Dennis Oppenheim a pu reprendre pour ses films des jeux d'enfants, tels quels, à la manière de *ready-made* à documenter. Nous avons vu que c'est déjà le cas du jeu consistant à imiter les grimaces de l'autre. En 1971 également, il filme une course en sac entre Erik et Kristin. La caméra adopte un point de vue surélevé, de manière à dévoiler les enjeux de compétition de l'activité : la ligne d'arrivée est bien visible, ainsi que les positions relatives des deux concurrents. Le film s'appelle *Objectified Counter Forces*, et il en existe, une fois encore, une version sérigraphiée qui accompagne d'un texte explicatif les 12 photogrammes issus de la bande : *Mes enfants sont confrontés l'un à l'autre dans une course en sac de 200 mètres. Quand l'énergie est dirigée contre elle-même, cela génère de la friction... dans le soleil de l'après-midi, j'ai regardé ces deux parts de moi-même se battre pour la suprématie... et ne rien créer...*

On remarque que l'action des deux enfants, qui n'a pas nécessairement été initiée par leur père, endosse un triple statut : c'est un jeu, c'est un labeur (Dennis Oppenheim a lui-même présenté des courses épuisantes en tant qu'œuvres d'art), mais l'adjonction du texte lui accorde aussi une dimension symbolique. Adoptant le point de vue en surplomb de la caméra, l'artiste médite sur ce qu'il voit, et en tire la conclusion générale que la compétition n'est pas une activité créatrice²⁹¹. L'artiste se fait moraliste, et tire une sentence philosophique de sa contemplation des vaines activités humaines. On pense aux *Jeux d'enfants* de Pieter Bruegel l'Ancien, tableau conservé à Vienne, qui décrit, là aussi d'une position surélevée, les activités ludiques de quelque 250 enfants. On y dénombre des jeux d'adresse, des imitations de la vie adulte, mais aussi beaucoup de cruauté. Peu nombreux sont les exégètes à voir encore ce tableau comme une ode à la joie ; Wolfgang Stechow résume l'opinion générale, quand il remarque :

Ces enfants ne sont des enfants que par la taille et (en partie) par le costume. Quand ils se mettent à cinq pour arracher les cheveux à une victime et quand ils tuent des mouches, ils agissent plus sauvagement que des enfants normaux ; mais ce n'est pas tout. Faire rouler

291 « I hate the competition », confirme-t-il dans *Oral history interview with Dennis Oppenheim*, juillet-août 1995, Archives of American Art, Smithsonian Institution, p 12.

*un cerceau et faire tourner une toupie deviennent des efforts frénétiques ; parmi les centaines de visages d'enfants que renferme cette peinture, il n'en est pas un seul sur lequel se lise un plaisir enfantin né de l'action faite par les corps, car cette action n'est pas libre.*²⁹²



Pieter Bruegel l'Ancien
Jeux d'enfants
huile sur bois
118 cm x 161 cm
1560
Vienne. Kunsthistorisches Museum

On croirait lire, sous la plume de l'historien d'art, la description d'une rétrospective des *Genetic works* de Dennis Oppenheim. L'éloge de la dépense physique, la vision non édulcorée de l'enfance, et surtout le caractère manipulateur pleinement assumé de l'artiste, sont les conditions réunies dans le laboratoire de l'œuvre, pour qu'en émerge une dimension moraliste. On intégrera, dans cette lecture bruegélienne de l'œuvre de l'artiste américain, le *genetic work* intitulé *Go-Between* (1972), sous-titré *A 20 minute fist fight* qui, en montrant les enfants utiliser leurs parents comme des sortes de marionnettes, fait état de façon encore plus directe de l'agressivité que Bruegel et Oppenheim prêtent à l'enfance :

292 Wolfgang Stechow, *Bruegel*, Paris : éditions Cercle d'Art, 1974, p. 64.

Les bras souples et contrôlables, Phyllis et moi devenons les cibles de l'hostilité de Kristin et d'Erik. Les coups d'Erik à Kristin sont enregistrés par moi, comme ceux de Kristin sont portés à Phyllis (ma femme). En agissant comme les intermédiaires de leur agression, nous en faisons directement l'expérience, comme si nous étions à l'intérieur de leurs corps.

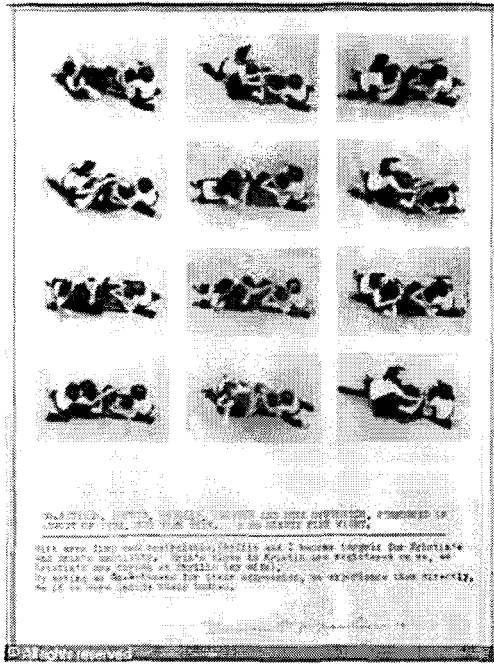
Chandra, la fille cadette de Dennis, a elle aussi pris part à des actions plutôt éprouvantes. Dans le film *Mittens* (1974), elle a 6 ans. Là encore, le jeu de l'enfant est pris comme un objet trouvé, la part de manipulation de l'artiste se résumant à une mise en scène minimale. Chandra y apparaît devant un fond neutre. Un câble au sol indique qu'elle porte un microphone sur elle. La caméra est en léger surplomb : la fillette est observée par un regard adulte. Pendant quatre minutes, elle joue à se frapper avec ses mitaines en laine qui lui pendent des mains, attachés aux fils qu'on coud pour que les enfants ne perdent pas leurs gants. Elle manifeste une gentille schizophrénie infantile, répétant, très accaparée par le jeu : *Je suis plus forte que toi ! Tu ferais mieux d'arrêter ! Je te déteste ! Ce n'est pas drôle !* L'intense concentration dont Chandra fait preuve donne au film une qualité presque abstraite. Quand elle s'arrête, on entend la voix de son père qui s'exclame : *Brilliant !*²⁹³

C'est encore Chandra qui a fait l'objet du *genetic work* le plus connu de Dennis Oppenheim, sans doute parce qu'il a pris la forme d'une installation qu'il est possible de rééditer dans un musée. L'environnement *Color Application for Chandra* (1971) consiste en une bande sonore diffusée dans une pièce éclairée de gélatines de couleurs, et d'un perroquet vivant sur un perchoir. Dennis a commencé par apprendre à sa fille à nommer sept couleurs, en la plaçant dans des ambiances colorées tout en lui en répétant les noms. La bande magnétique diffusant les noms de couleurs répétés par Chandra ont ensuite été diffusés au perroquet, 24 heures sur 24. La voix de Dennis a transféré les informations à sa fille, qui les a fait apprendre à son tour par un animal, perdant durant le processus le sens de l'information, qui était l'association d'un mot et d'une couleur.

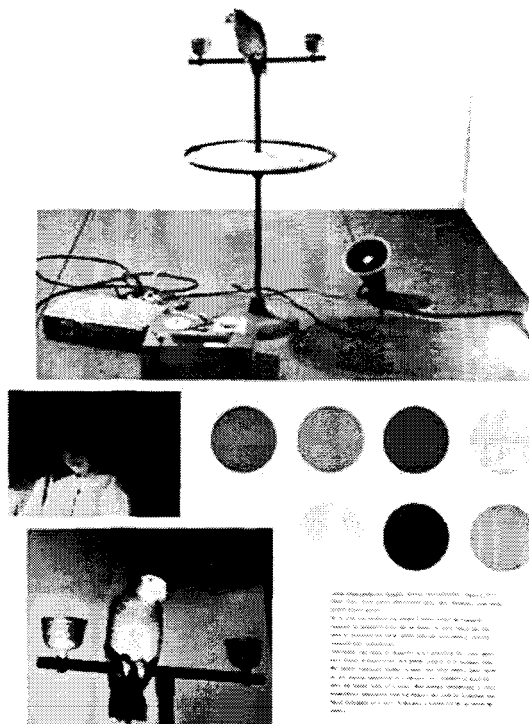
Quand l'artiste évoque cette pièce dans la série d'entretiens qu'il accorde à Alanna Heiss pour sa rétrospective au PS1 à New York, la directrice du centre d'art s'exclame, sur un ton qu'on imagine léger : *Bourreau d'enfant*²⁹⁴. Dennis répond ; *Bourreau d'enfant, c'est vrai, mais dans le contexte de l'Art Conceptuel (...) c'était un enseignement et j'implantais quelque*

293 Je pense aux films par lesquels j'ai documenté les séances de dessins de Gaspard. Il raconte des histoires qui peuvent s'avérer macabres, des accidents, des dévorations, pendant que nous autres, parents, nous exclamons en hors-champ : *C'est magnifique !*

294 Dans le texte original : *Child abuse*, qui peut être traduit par *maltraitance*.



Dennis Oppenheim
Go-Between
 impression offset
 76 cm x 56 cm
 1972-78



Dennis Oppenheim
Color application for Chandra
 impression offset
 76.2 cm x 57.9 cm
 1971-77

chose dans un cerveau. Demander à Chandra de mémoriser les couleurs était un peu comme si je peignais²⁹⁵. On peut lire dans cet échange une complicité entre deux amis de longue date ; Alanna Heiss rappelle une critique qui a pu être émise à l'époque de la conception des *Genetic works*, mais elle prend soin de l'appliquer à une œuvre relativement inoffensive du corpus. « Bourreau d'enfant » sonnerait comme une charge plus offensive si elle l'avait appliquée à *Feedback*, ou à l'*Untitled Performance* jouée en 1974 à la Clocktower Gallery à New York. L'artiste y a récupéré, auprès d'une ligue de protection des animaux, un berger allemand mort de fraîche date. Il le traîne sur le sol recouvert de graphite, réalisant ainsi un dessin à l'échelle du sol de la galerie, avant de le poser sur le clavier d'un orgue électrique sans pieds. L'animal mort émet un son, qui se module, durant les 6 heures de la performance, à mesure que la rigidité cadavérique modifie les points de contact du corps du chien sur le clavier. *C'était une magnifique installation, très virginale*, se souvient Alanna Heiss²⁹⁶. Or, Dennis Oppenheim avait répété la pièce, dans une version préparatoire intitulée *Rehearsal for Five-Hour Slump* (1973), qui présentait une différence importante avec l'œuvre achevée : ce n'était pas un chien mort qui était posé sur le clavier, mais la petite Chandra, à qui son père avait demandé de faire la morte. Alain Parent, auteur d'un texte dans le catalogue de la rétrospective de Dennis Oppenheim à Montréal en 1977, a précisé la dimension sacrificielle de l'œuvre. Tout en reconnaissant son « américanité », Parent rapproche l'œuvre des « rites de passage » des civilisations africaines et des mythes gréco-romains, figurant symboliquement *une absence immanente des frontières entre vie et mort*²⁹⁷. Si, d'après des témoignages, Chandra garde un mauvais souvenir de sa participation aux œuvres de son père²⁹⁸, elle n'a jamais voulu s'exprimer publiquement sur ce cas précis. Alanna Heiss, elle, insiste sur le fait que Dennis n'aurait jamais tué un chien pour une exposition ; mais elle omet de mentionner la macabre répétition. L'artiste lui signale : *En fait, si je me suis mis à utiliser des marionnettes en 1974, c'était parce que mes performances avaient pris un tour dangereux. Les pièces auxquelles j'intégrais mes enfants sont devenues plus versatiles*²⁹⁹, et j'ai commencé à me servir de substituts.

Rappelons que Dennis Oppenheim considérait ses enfants comme des extensions de

295 *Dennis Oppenheim, And the mind grew fingers*, traduction française du catalogue de la rétrospective de l'artiste au PS1, éditée à l'occasion de sa reprise au musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq, 1994, p. 32.

296 *Ibidem*, p. 33.

297 Alain Parent, *Passages*, dans le catalogue *Dennis Oppenheim rétrospective de l'œuvre/works 1967-1977*, Montréal : musée d'art contemporain, 1978, p. 15.

298 Selon une conversation avec Marie de Brugerolle. Chandra Oppenheim a, comme son père, décliné mes propositions de dialogue.

299 Le mot *volatile* de la version originale exprime plus précisément un sentiment de danger lié à l'incontrôlabilité.

lui-même ; il ne leur faisait subir que ce qu'il était prêt à subir lui-même, considérant le but à atteindre comme plus important que les difficultés passagères du cheminement artistique. Mais l'enfant-substitut était aussi chargé d'une signification magique : *Les relations entre vos enfants et vous-même ne sont pas quelque chose que vous pouvez facilement expliquer... Elles ont un mystère essentiel*³⁰⁰, a déclaré Oppenheim. Si l'enfant est une extension de son corps, il peut aussi, assez logiquement, être paré de la faculté de dépasser ses limites corporelles.

La relative brutalité des œuvres dont il est question ici doit aussi être tempérée par une référence au climat artistique et politique de l'époque : par rapport à Chris Burden qui se fait tirer une balle dans le bras (*Shoot*, 1971) ou met le feu à son pantalon imbibé d'essence (*Fire Roll*, 1973), les *Genetic works* reprennent effectivement la proportion de jeux d'enfants. La fusillade du Kent State College le 4 mai 1970, au cours de laquelle quatre étudiants furent tués par les tirs de la police réprimant une manifestation pacifiste, fournit aussi un contrepoint signifiant à l'expansion du Body Art. Ainsi le résume Dennis Oppenheim : *Tandis que ce travail parvenait à maturité, pendant cette très courte période (je parle de la fin des années 1960), il était nourri par une agitation externe considérable (le climat politique de la fin des années 1960). Aussi, lié, mêlé à ce type d'aiguillonnage personnel, intellectuel, émotionnel, il y avait le stimulus extérieur, social (...)*³⁰¹ Le risque fait partie de la démarche ; danger physique, certes (comme dans *Rock Circle-Fear*, 1971, où, immobile, l'artiste voit des pavés tomber autour de lui) mais aussi danger artistique : *plus l'engagement est grand, plus importante est l'excitation*³⁰², *et meilleure est l'œuvre*.³⁰³

Il a aussi toujours considéré que l'art devait constituer, pour l'artiste, une sorte de dépassement : *ce devrait être une tentative intelligente, nourrie, inspirée, de faire de l'art plus que ce que vous êtes*³⁰⁴. Cette conception va de pair avec un mépris général de la précaution : Oppenheim ne commence jamais à élaborer une œuvre en se demandant ce que le public va en penser. *L'art veut être sans restriction. Autrement, c'est une posture. (...) Je n'ai jamais fait une pièce en pensant à ce à quoi elle devrait avoir l'air*³⁰⁵.

Il est, finalement, très conscient de l'aspect extrême des *Genetic works* : *c'était la*

300 Willoughby Sharp, entretien avec Dennis Oppenheim, Studio International, novembre 1971, repris dans le livret du DVD *Tooth and Nail, Film and Video 1970-74 by Dennis Oppenheim*, Slough Foundation/ Fabian & Claude Walter Galerie, p. 11.

301 Dennis Oppenheim, entretien avec Alain Parent, dans le catalogue *Dennis Oppenheim rétrospective de l'œuvre/works 1967-1977*, Montréal : musée d'art contemporain, 1978, p. 17.

302 Le terme anglais, *intoxication*, offre un double sens intéressant.

303 *Oral history interview with Dennis Oppenheim*, juillet-août 1995, Archives of American Art, Smithsonian Institution, p. 28.

304 *Ibidem*, p. 13.

305 *Ibidem*, p. 12.

forme d'art la plus radicale dans laquelle j'aie jamais été impliqué³⁰⁶, avoue-t-il. Aux performances succèdent les œuvres animant des marionnettes à l'effigie de l'artiste, dont deux peuvent résumer, presque par leurs seuls titres, un état d'esprit flirtant avec la limite : *Attempt to raise hell*, « tentative pour gagner l'enfer », où un Dennis-marionnette émet un son en se cognant le front contre une cloche d'acier, et *Theme for a major hit* où la marionnette-autoportrait danse sur la ritournelle populaire *It ain't what you do, it's what makes you do it*³⁰⁷ (« ce n'est pas ce que vous faites, c'est ce qui vous pousse à le faire »), fournissant à l'artiste moraliste une devise justifiant ses actions au nom d'une motivation plus importante que les conséquences de ses actes. Après tout, les conséquences des actes d'un artiste, ce sont ses œuvres : *ce sont des rampes de lancement, elles vont loin au-delà d'elles-mêmes*³⁰⁸.

Dennis Oppenheim a pu dresser en 1982 un constat d'échec de ses *Genetic works*. À cette date il confie à Ellen Schwartz : *Mon travail avec mes enfants a échoué par son incapacité à inspirer une forme*³⁰⁹. La solution qui le tirera de cette impasse sera l'adoption de la forme de l'autoportrait-marionnette. Les enfants Oppenheim, quant à eux, ont tous trois poursuivi une carrière dans le domaine artistique. Kristin est une artiste accomplie, qui réalise des dessins et des photos où elle met en scène sa propre fille, Erin, dans des situations poétiques et inoffensives. Erik est parfois artiste, parfois commissaire pour des expositions dans des galeries new-yorkaises. Chandra, qui à cinq ans s'était affalée comme un chien mort sur un orgue électrique, a poursuivi très précocement une carrière musicale : dès l'âge de 12 ans, elle a écrit et enregistré les 4 titres de l'album *Transportation*, qui fut très remarqué dans le milieu de la new wave. *Quand j'avais 10 ans*, se souvient-elle, *j'écrivais des petites chansons, des trucs comme ça (...) Eugenie [Diserio] et Steve [Alexander] étaient des amis de mon père et voulaient monter un projet avec un enfant. Ils savaient que j'avais fait du théâtre et écrit des chansons, et c'est comme cela que ça a commencé.* À la question de l'influence d'un environnement familial créatif, elle répond :

Je voyais mon père faire tout ce qu'il voulait faire sans jamais se soucier de ce que les gens pensaient. Je pensais que c'était la meilleure manière au monde de fonctionner. En

306 *Ibidem* p. 22.

307 Léger détournement de l'expression *It ain't what you do, it's the way that you do it*, popularisée par une chanson d'Ella Fitzgerald enregistrée en 1939.

308 Dennis Oppenheim, entretien avec Alain Parent, dans le catalogue *Dennis Oppenheim rétrospective de l'œuvre/works 1967-1977*, Montréal : musée d'art contemporain, 1978, p. 20.

309 Ellen Schwartz, « Dennis Oppenheim : art between mind and matter », *Artnews*, décembre 1982, p. 60. Cité par Sophie Delpoux, « Paternités de Dennis Oppenheim », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°99, printemps 2007, p. 56.

*fréquentant ces gens, je me sentais adulte quand j'étais enfant. Les autres enfants vivaient avec davantage de règles, et moi je côtoyais les adultes, j'allais au cinéma voir des films d'horreur, j'allais dans les fêtes. Le revers de la médaille était que les adultes ne pensaient probablement pas à moi comme à un enfant. J'étais la fille d'un artiste conceptuel reconnu, donc j'étais habituée à me retrouver constamment avec des gens dingues dans des situations dingues. J'étais exposée à des comportements qui n'étaient pas les meilleurs pour le développement d'un enfant, comme l'usage de drogues, par exemple. Mais comme il y en avait tout le temps, ce n'était pas intéressant, ou tentant, ou quoi que ce soit.*³¹⁰

Le son de l'album de Chandra, plutôt daté mais transcendé par la grâce de sa voix juvénile, renvoie à ce qu'écoutait son père à l'époque : Talking Heads, B-52's, Blondie. Utilisée par son père comme matériau artistique, puis propulsée très tôt par lui dans un milieu fascinant, Chandra a vécu une enfance atypique mais qui semble cependant correspondre au schéma de dépendance que tous les enfants connaissent vis-à-vis de leurs parents. Alors qu'elle a vécu le rêve de beaucoup de jeunes filles urbaines, Chandra est à présent rattrapée par son passé : le mythique album *Transportation* a connu une réédition en 2009. Et alors qu'elle n'a jamais cessé de faire de la musique depuis, on lui répète qu'elle a écrit ses meilleures chansons quand elle avait 12 ans. Par la magie de la musique, Chandra Oppenheim et les chanteurs du Langley Schools Music Project sont condamnés à rester des enfants pour toujours.

310 Entretien avec David Ma, 14 avril 2009. <http://nestorianisme/2009/04/14/ppre-teen-post-punk-interview-with-chandra-oppenheim/>

QUATRIEME PARTIE : L'INTRADUIT

4.1. Comprendre les TAGS

Jusqu'à présent, nous avons envisagé une lecture historique des TAGS, basée sur des similitudes entre les procédures de travail qui en sont à l'origine et quelques précédents issus du champ de la peinture collaborative. Cela a pu nous donner, dans une certaine mesure, les éléments d'une compréhension générale du travail, en particulier dans la question de la thématique décelable dans les travaux de collaboration. La fameuse « dialectique du sujet », qui a été déduite de cette étude de cas, permet d'informer la réception des TAGS en ce qu'elle constitue ce qu'Anton Ehrenzweig a appelé *le contenu minimum de l'art*³¹¹ : toute œuvre est une image de la théorie qui a présidé à sa création ; toute œuvre contient, de façon vérifiable, des indices sur la manière dont l'art est envisagé par son auteur. Les indices peuvent être des images, des symboles, ou des faits matériels. Dans le cas des TAGS, le principe même du travail en collaboration, expérimenté au jour le jour comme un mode de vie, a pu infuser dans nos tableaux, nos dessins, nos gravures, pour devenir perceptible, à notre insu parfois, dans une certaine transparence des thématiques choisies (la construction, la transformation, le propre et le sale...) ; sans que ce principe de concordance soit ni systématique, ni même volontaire.

Puis nous avons pu explorer des démarches artistiques basées sur des relations entre père et enfant, afin de cerner ce qui a été appelé « la fonction filiale ». Là encore, à travers une investigation attachée à recueillir les caractères les plus anecdotiques des vies de familles d'artistes, nous avons pu glaner des éléments de compréhension générale des TAGS : différencier l'enfant-auteur de l'enfant-matériau, par exemple.

Nous allons à présent nous pencher sur la compréhension particulière de nos travaux,

311 Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Paris : Gallimard, 1974, réédition de 2005, p. 219.

pris pour ainsi dire individuellement, sans pour autant que cette démarche soit appliquée systématiquement et laborieusement à chacun des TAGS. Cette investigation doit tout d'abord déterminer sa méthode la plus pertinente, c'est-à-dire adaptée à la nature singulière de son objet d'étude.

4.1.1. Niveaux de lecture

Les TAGS sont constitués de deux images, l'une faite par un enfant, l'autre faite par un adulte. Les interpréter peut mener à établir différents niveaux de lecture :

-celui des dessins d'enfants, qu'il serait ici question de décoder ; la tâche étant compliquée par le fait que certains ne sont pas des images, mais de purs gribouillages.

-celui du dessin d'enfant, non comme tracé signifiant, mais comme manifestation culturelle récupérée par les adultes. L'usage du dessin d'enfant par l'adulte a en effet une histoire, qui l'a doté d'une signification idéologique.

-celui du caviardage, puisque l'impulsion première qui a généré l'ensemble des TAGS fut de cet ordre : une biffure qui a altéré l'état d'un objet préexistant, en l'occurrence le tableau d'une louve allaitant ses petits, et servant de pare-cheminée.

-enfin celui d'une association libre. Il y a dans toute pratique collaborative quelque chose de l'ordre de l'interaction, quand bien même cette collaboration emprunterait le régime de la juxtaposition. Deux images posées côte à côte finissent par générer du sens, par la vertu du principe de montage. J'ai pris conscience de cette dynamique interne des TAGS dès que j'ai pu les identifier comme des combinaisons de deux images. C'était à l'occasion d'une aquarelle de héron peinte sur le dessin d'un ibis. On s'en souvient, j'ai eu la surprise de découvrir que « j'avais son dessin dans la gorge » ; et deux images ensemble ont ainsi eu une résonance psychologique inattendue.

4.1.2 Analyser un tableau

C'est d'abord cette piste interprétative que j'ai suivie, celle du décodage de deux images associées. Considérant que l'association en question pouvait révéler quelque chose du subconscient (du mien ou de celui de notre paire artistique, je n'aurais su préciser ma pensée), j'ai ambitionné d'externaliser la tâche d'interprétation des TAGS ; le rôle de l'artiste est de

produire du contenu, mais la recherche d'un sens issu de ce contenu appartient au public. J'ai donc imaginé qu'un public privilégié de nos travaux pouvait être un ou plusieurs psychanalystes, qui s'efforceraient de considérer nos combinaisons d'images sous un angle qui ne soit ni plastique, ni historique. Depuis le célèbre et controversé texte de Sigmund Freud sur *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, les œuvres d'art constituent un sujet d'étude tentant et piégé pour les psychanalystes, dont certains s'en sont fait spécialistes.

J'avais déjà, en 1996, invité au chevet d'une de mes premières peintures à l'huile sur toile, trois psychanalystes lillois. Le tableautin représentait un sachet de thé après trempage. Il en a résulté un texte intitulé *Analyser un tableau*³¹². D'emblée, un des analystes s'était lancé dans l'interprétation de l'image vue comme étiquette de bagage ; il venait de voyager assez longtemps, et avait aussitôt reconnu que c'est lui qui se projetait dans l'image. Tout l'entretien, qui n'ambitionnait aucune valeur thérapeutique, s'était ainsi déroulé dans une légèreté teintée d'incompréhension. De mon côté, je cherchais quelque chose d'impossible : une peinture qui soit pure objectivité, qui n'ait qu'une valeur documentaire, sans volonté expressive. Les analystes manifestaient quant à eux des difficultés à parler du tableau qu'ils avaient devant les yeux pour ses propriétés individuelles, et laissaient plutôt émerger des considérations assez négatives sur l'art contemporain en général. Nous avons fini par identifier dans ma jeune pratique picturale un mécanisme de refoulement : je refusais à mon tableau la possibilité de dire quoi que ce soit sur moi ; et la part la plus significative de l'entretien a résidé dans des silences, dans ma manière de couper court quand les trois analystes arrivaient à me guider vers une piste d'interprétation plus intime. En ce sens, je garde de l'entretien l'impression assez vive d'avoir joué avec le feu, et le sentiment d'un comique involontaire permanent.

Il était ressorti de l'entretien l'aberration méthodologique consistant à faire interpréter une œuvre d'art par un psychanalyste. Un des protagonistes l'avait ainsi résumé : *Ce n'est pas la psychanalyse qui peut alimenter la critique d'art ou l'art en général. ; mais c'est l'art qui peut enrichir et apporter des choses à la psychanalyse*. Ce qui ne m'a pas empêché, douze ans plus tard, de tenter à nouveau l'expérience – et de retomber, peut-être, dans la même aberration – avec un matériau que j'ai jugé plus adapté, cependant, par l'analogie qu'il présentait avec les associations libres.

Les trois psychanalystes m'avaient également fait découvrir le travail de Donald W. Winnicott, et principalement sa méthode du *squiggle*, qui consiste à faire dessiner le patient.

312 Reproduit intégralement en **annexe**.

Ils m'avaient aussi sévèrement mis en garde contre le dogme jungien, qualifiant son initiateur de *tricheur normatif*. Tel était mon bagage psychanalytique quand je suis entré pour la première fois dans le cabinet d'un analyste lacanien.

4.1.3. À la recherche d'une psychanalyse des images

Paris, 19 décembre 2008, 15 heures, 22 rue Poliveau. J'ai rendez-vous avec Gérard Wajcman, analyste lacanien dont le vif intérêt pour l'art contemporain est de notoriété publique : il est très impliqué, aux côtés d'Antoine de Galbert, dans la programmation de la Maison Rouge à Paris, où ses propositions ont souvent trait à l'intime. Il a ainsi organisé, en 2004, une exposition recréant à la Maison Rouge les espaces domestiques privés de collectionneurs³¹³. Il y anime aussi des rencontres plus confidentielles, mais régulières, dans La Suite, une fiction de chambre d'hôtel aménagée au sous-sol. Des lectures ou des performances peuvent s'y dérouler. Son expertise en art et son intérêt pour les questions relatives à l'intime m'ont poussé à le contacter, et il a bien voulu m'accorder un entretien de 15 minutes. Je m'y rends muni du cahier *Ploubaz*, qui offre l'avantage sur le reste de la production de la **RUBENSHUIS 2** d'être aisément transportable et de condenser 66 images.

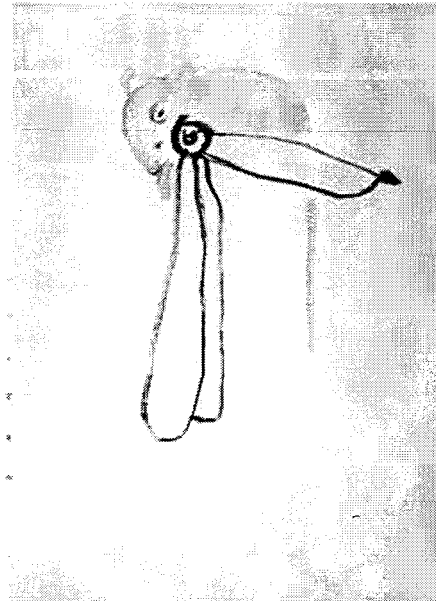
Gérard Wajcman me fait asseoir face à lui. Derrière lui est accroché un miroir qui reflète son profil perdu : il se fait voir sous toutes ses faces lors de la conversation.

Je lui explique ma démarche : je suis peintre, je travaille volontiers dans le cadre de collaborations. Depuis que mon fils Gaspard est en âge de griffonner, je développe une pratique plus introspective, au cours de laquelle je complète – non, j'ajoute une image à un dessin qu'il a réalisé. Considérant l'ensemble comme relevant de l'association libre, je cherche un psychanalyste versé dans les questions d'art pour m'aider à comprendre ces associations, à dégager un sens de ces couples d'images dessinées.

Si j'en ai fait de grands tableaux, difficilement transportables, j'ai aussi rempli avec Gaspard un cahier noir contenant 66 travaux. Bien qu'inégale sur le plan artistique, cette somme a le mérite de la quantité : des images récurrentes apparaissent (oiseaux échassiers, par exemple), sans doute porteuses de sens.

Il me demande quel type de sens je recherche ; *Mais, dis-je, quelque chose de l'ordre de l'archétype, peut-être. Par exemple, ici, Gaspard dessine deux fois Mona, le personnage*

313 *L'intime, le collectionneur derrière la porte*, du 5 juin au 26 septembre 2004.



Gaspard et Philippe Baryga
Cahier *Plombaz*, page 61
Posca et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2008

(la chienne) de U, le film de Grégoire Solotareff. Connaissez-vous ? Non, il ne connaît pas. Eh bien, avec ce long museau, ces longues oreilles, Gaspard a clairement dessiné des génitoires masculines. Et moi j'ai dessiné, comme par hasard, une maternité (de wallabies) d'un côté, un rat mort de l'autre, la queue tombante. Est-ce que tout cela ne ferait pas sens ? -C'est une interprétation, répond-il. C'est vous qui voyez le phallus. Vous parlez d'archétype, c'est un type de psychanalyse dans lequel je ne me reconnais pas. Je préfère le sens soit flottant plutôt que fixé, c'est ainsi que quelque chose d'autre émergera.

Je précise alors que je ne me considère pas à soigner ; je vais plutôt bien, et si j'ai des problèmes je vis très bien avec, je ne suis pas en souffrance.

Vous savez, me rappelle-t-il, on n'analyse pas un dessin en soi. On se sert du dessin pour parler, et c'est cette parole qui importe. -Je suis conscient, répondis-je, que je ne pourrai pas me cacher derrière ces dessins, que je devrai donner une part de moi-même afin que l'échange fonctionne. J'imagine d'ailleurs un nombre limité de séances, afin que nous nous consacrons exclusivement aux questions d'interprétation.

Il acquiesce et continue : *vous savez, je crois trop au pouvoir de la parole pour penser que ce qu'il en sortira ne sera que du sens ou de la connaissance. Qu'attendez-vous au juste ? -De l'écriture, m'entendis-je répondre. Une écriture romanesque. Une écriture qui n'a pas de but, qui n'est soucieuse que de son cheminement.*

Gérard Wajcman se lève et me tend un bloc-notes aux armes de la National Gallery de Londres, je ne vois plus le reflet de l'arrière de son crâne. J'écris mes coordonnées. Il n'a pas du tout regardé les dessins. Il a écouté, par contre, avec une extrême attention. Quelqu'un qui sait si bien écouter saura-t-il prendre la parole ? Je lui laisse un disque de données contenant les photos de l'intégralité du cahier noir, et trois pages de sommaire, reprenant la nomenclature des motifs de Gaspard, tels qu'ils les a formulés, et des miens. Il s'y plonge immédiatement. Le fait de passer par un écrit, une liste, le satisfait visiblement. Nous nous serrons la main avant de nous quitter.

Cet entretien ne connaîtra pas de suite. Ce que me propose Gérard Wajcman n'est ni plus ni moins qu'une analyse, qu'il rechigne à entreprendre alors que moi-même n'en ressens aucun besoin.

Malgré les réserves du psychanalyste, je reste persuadé qu'un travail sur les archétypes permettrait de comprendre le contenu de *Ploubaz*. De plus, si mes interlocuteurs spécialisés ne

manquent jamais de me mettre en garde contre Carl Gustav Jung, je reste très vivement impressionné par son ouvrage *Essai d'exploration de l'inconscient*³¹⁴, dans lequel il rapporte qu'une enfant de dix ans a un jour offert à son père un carnet où elle avait consigné 12 de ses rêves. Alerté par leur teneur surnaturelle, le père les a soumis à Jung, qui y a reconnu d'obscures sources chrétiennes auxquelles la fillette n'avait jamais eu accès : de là, Jung a forgé le concept d'« inconscient collectif ». Si je suis prêt à lui reconnaître le courage intellectuel de ce concept, je suis beaucoup plus réservé sur son emploi immodéré d'un vocabulaire para-religieux : « l'âme », « le destin » pour ne prendre que deux exemples. Et je reste perplexe, à la lecture de son autobiographie³¹⁵, sur l'assertion selon laquelle tout ce qui lui est arrivé d'important dans son existence ne s'est passé que sur le plan de l'intériorité ; et que les faits et circonstances extérieures (c'est-à-dire l'histoire et la société contemporaines, y compris deux guerres mondiales et une compromission avec le régime nazi, ses rencontres, son travail de médecin...) ont été négligeables³¹⁶.

Malgré ma volonté que mon art se nourrisse d'expériences directes (catégorie dont j'exclus les rêves et les cheminements intérieurs), de rencontres et de sensations, il m'arrive d'être aussi attiré par la méthode jungienne, telle qu'elle est résumée par le psychanalyste Christian Gaillard, ancien co-rédacteur en chef des Cahiers Jungiens de Psychanalyse, dans son ouvrage de vulgarisation *Le musée imaginaire de Carl Gustav Jung*³¹⁷.

Gaillard fait tenir la méthode de Carl Gustav Jung en trois verbes :

- *geschehenlassen* : laisser se produire, survenir, ou devenir. *Ce verbe – c'est en fait en allemand un double verbe – parle aussi d'émergence. Il suppose qu'au préalable on accepte de se pencher sur ce qui peut se présenter, qu'on s'en approche, et qu'on quitte pour ce faire une attitude trop érigée qui marquerait trop de distance et de défense face à l'événement en cours, qu'on abaisse donc sa garde et qu'on s'y risque, quand bien même ce risque peut être d'en perdre son équilibre, et parfois même celui de se laisser submerger, jusqu'à l'immersion*³¹⁸.

- *betrachten* : observer, considérer longuement et examiner sous tous les angles. *Il s'agit d'appréhender l'événement dans sa consistance propre, fût-elle opaque et énigmatique, et de*

314 Carl Gustav Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, 1964, Paris : Denoël Folio essais, 2003.

315 C. G. Jung, « *Ma vie* » *Souvenirs, rêves et pensées* recueillis et publiés par Aniéla Jaffé, 1961, Paris : Gallimard, Folio n° 2291, 2006.

316 *Ibidem*, p. 27.

317 Christian Gaillard, *Le musée imaginaire de Carl Gustav Jung*, Paris : Stock, 1998.

318 *Ibidem*, p. 13.

*le laisser vivre jusque dans ses transformations les plus inattendues et les plus dérangeantes.*³¹⁹

*- sich auseinandersetzen : se confronter avec l'objet de la rencontre. On voit que cette confrontation exige maintenant une prise de position du sujet dans l'événement : la démarche de Jung est ainsi nécessairement une démarche non seulement de méthode, mais bien éthique.*³²⁰

Il me semble reconnaître à ce moment, dans ces trois verbes, l'essentiel de ma méthode collaborative : une absence d'a priori, tout au moins en ce qui concerne l'émergence du sens, puisque les procédures formelles sont relativement contraintes ; une posture attentive à toute piste d'interprétation ; une volonté d'intervenir qui peut, par ailleurs, être perçue comme une pulsion à diriger.

Le 20 février 2009, j'envoie à Christian Gaillard un message électronique. Je lui explique qu'étant très peu au fait de la science psychanalytique, mais m'intéressant à la personnalité de Jung, j'ai senti dans son texte un écho de mes propres recherches. Je présente le principe de *Ploubaz* et la notion de création trans-personnelle, avant d'exposer mon problème :

J'achoppe sérieusement sur la question de l'interprétation de nos 66 dessins. Par principe, je pense qu'il n'est pas du ressort de l'artiste de chercher du sens dans son propre travail ; il est préférable de laisser faire le public. Dans ce cas particulier, j'estime cependant qu'un point de vue clinique, distancié, serait à même de révéler toute la dimension d'échanges, de conflits, que sais-je, enfoui dans les dessins. Je pense fermement qu'ils ont été constitués sur le principe de l'association libre (mon fils commence, et je termine) et que la notion d'archétype peut dans certains cas leur être appliquée.

Je suis également conscient que la psychanalyse n'a pas pour but l'interprétation des œuvres, et que celles-ci ne sont souvent considérées que comme prétexte à conversation entre un analyste de son patient. Votre texte dans le livre susmentionné m'incite à penser que vous pouvez regarder autrement une production picturale. Je considère aussi que je n'ai pas besoin d'une thérapie ; j'aimerais plutôt vous proposer d'éclairer, par un entretien, mes recherches.

Christian Gaillard répond, très tardivement, qu'il prépare une série de conférences pour

319 *Ibidem*, p. 14.

320 *Ibidem*, p. 14.

une université américaine où il se retrouve professeur invité, et ne pourra se rendre disponible dans les délais que je lui propose. Je décide d'attendre ; et presque un an plus tard, il décline une fois encore ma proposition, tout en me recommandant à une collègue *qui a une bonne pratique des enfants et aussi un goût soutenu pour l'art pourrait vous être plus utile que je ne saurais l'être*³²¹.

La rencontre tant attendue est ainsi différée. Mais cette année passée dans l'attente d'une réponse me permet d'explorer mes autres pistes interprétatives. L'une d'entre elles passe par le décodage des dessins de Gaspard : comment, en effet, tenter de comprendre une association libre si l'un de ses termes reste opaque ?

4.2. Interpréter un dessin d'enfant

Avec presque un siècle de recul, on pourrait croire que l'étude de Georges-Henri Luquet sur les dessins de sa fille, qui constitua sa thèse de doctorat en philosophie soutenue à Lille, semblerait quelque peu dépassée, tant dans son approche méthodologique que dans les implications scientifiques de ses conclusions. En fait, ce texte publié en 1913 sous le titre *Les dessins d'un enfant*³²², reste d'une certaine actualité. Luquet y décide de s'en tenir à l'étude des dessins de sa fille Simonne ; il ne voit pas d'intérêt à une généralisation de ses observations, et soutient que l'étude attentive d'un cas individuel permettra d'extraire des lois générales, qui seront confirmées par les statistiques issues d'une étude massive, qui à l'époque reste à venir. On sait qu'entre 1948 et 1966, la psychologue américaine Rhoda Kellogg mènera une telle entreprise de massification, en collectant un million de dessins. Il y a bien sûr une facilité, pour le savant, à étudier les émanations expressives de sa propre progéniture, et beaucoup de spécialistes, à la suite de Luquet, s'en sont laissé tenter, à l'instar d'Howard Gardner. Si cette méthode familiale ne peut certes pas garantir aux observations une objectivité dépourvue de toute considération sentimentale, l'extrême proximité qu'elle implique permet au savant de constater l'émergence de phénomènes qui ne sont pas fabriqués par l'effet de laboratoire. Ainsi, quand Jerry, le fils d'Howard Gardner, dessine, il ne fait pas un dessin pour le psychologue ; il dessine avec la liberté et l'autonomie qu'ont beaucoup d'enfants dans la sphère privée, et que Jerry n'aurait sans doute pas manifestées dans un environnement « neutre » dont la codification lui aurait échappé. C'est ainsi que Gardner a pu étudier de très

321 Courrier électronique de Christian Gaillard à Philippe Baryga, 4 février 2010.

322 Georges-Henri Luquet, *Les dessins d'un enfant*, Paris : Alcan, 1913.

près le phénomène de « microgenèse », par lequel il désigne une série de dessins, où l'enfant travaille un schème particulier jusqu'à l'épuisement de ses possibilités graphiques³²³. Il a pu également rapporter l'accompagnement verbal de chaque dessin, ce qu'une collecte impersonnelle n'aurait pu permettre d'obtenir.

(Rappelons que tel n'est pas mon but : je ne fais pas dessiner mes enfants par facilité, et je ne cherche pas à collecter un matériau dans des conditions neutres. Le fait qu'il s'agisse de *mes propres enfants* est le socle de toute l'entreprise, et je n'imaginerais pas travailler avec les enfants des autres.)

4.2.1. Mutabilité

Seul avec sa fille, dans le cadre familial, Georges-Henri Luquet peut donc se permettre une extrême minutie. Il observe ainsi à loisir un important phénomène qui ne peut apparaître aux scientifiques qui se contentent de collecter les dessins dans les crèches et les écoles : c'est la mutabilité du dessin de l'enfant. Luquet se rend compte bien vite que sa fille change en cours d'exécution le sens qu'elle donne à son tracé. Simonne dessine une poule à côté d'une maison ; puis la poule devient chat, et la maison devient poule ; elle dessine un œuf, qu'elle recouvre ensuite d'un barbouillage ; le barbouillage s'étend à toute la forme et elle annonce qu'il figure les plumes de la poule³²⁴. Luquet en vient à considérer deux grandes catégories de dessins, non selon leurs caractéristiques graphiques, mais selon le statut de la verbalisation qui les accompagne : il y a ainsi les « dessins annoncés », précédés par une déclaration d'intention, et les « dessins énoncés », qui ne sont décrits qu'après avoir été tracés³²⁵. Quand Luquet entreprend une classification par thèmes des dessins de Simonne (animaux, personnages, vêtements, maisons, véhicules, arbres...), il est donc conscient que ces catégories sont poreuse, et qu'un motif a pu glisser de l'une à l'autre, au cours de son exécution ou après coup. Il y voit la trace de ce qu'il nomme la *mobilité d'esprit*³²⁶ de l'enfant. Simonne peut aussi dire qu'elle a voulu représenter ceci, mais que le résultat ressemble plutôt à cela. L'enfant lui-même ne peut assigner un sens fixe à son dessin. Selon Luquet, c'est parce que l'enfant a oublié son intention première qu'il modifie ainsi son dessin en cours de réalisation ; il considère cette *discontinuité mentale* comme une *imperfection psychique dont les effets*

323 Howard Gardner, *Gribouillages et dessins d'enfants, leur signification*, Liège : Pierre Mardaga éditeur, 1980, p. 39.

324 Georges-Henri Luquet, *Les dessins d'un enfant*, Paris : Alcan, 1913, p. 45.

325 *Ibidem*, p. 3.

326 *Ibidem*, p. 54.

seraient des plus fâcheux s'ils ne se corrigeaient pas par la suite³²⁷. À l'opposé, il décèle parfois, dans des séries de dessins plus tardifs, une maturité graphique qui serait due à la répétition ; or quiconque a enseigné des pratiques artistiques à des enfants a pu se rendre compte que la répétition, au contraire, tend à user le motif, à lui enlever de l'énergie, de la fraîcheur. Jonathan Fineberg a su souligner à quel point la mutabilité, loin d'être une imperfection psychique, correspond à la capacité de l'enfant à tout transformer par jeu : un couvercle de poubelle devient le bouclier du roi Arthur, tout en restant un couvercle de poubelle³²⁸. On retrouve dans cette aptitude à la métamorphose toute la verve créatrice qu'Henri-Georges Clouzot a su capter dans *Le mystère Picasso* : Picasso n'est pas un grand artiste parce qu'il dessine bien, mais parce qu'il a la capacité de transformer une chose en une autre, ce qui est autrement plus démiurgique. J'en suis venu à considérer la mutabilité comme le thème général du dessin d'enfant, et à regarder les dessins de Gaspard où ce caractère est évident comme les exemples authentiquement signifiants de son expression. Ainsi de la page du cahier *Ploubaz*, où il a dessiné des chenilles se transformant en lettre G (son initiale) pour échapper à un prédateur³²⁹ : le sens que véhicule ce dessin, c'est la capacité de métamorphose. Encore faut-il, pour le savoir, avoir pu recueillir les paroles de l'enfant dessinateur pendant l'acte graphique.

4.2.2. Verbalisation

Luquet, déjà, insiste sur l'aspect éclairant de la verbalisation qui accompagne souvent le dessin chez l'enfant. Cette attention à l'explication de l'enfant sur son propre travail reste un des plus importants points de méthode des spécialistes du dessin d'enfant. Olga Ivashkevich recommande ainsi de ne pas chercher à commenter un dessin en soi, mais plutôt en relation avec les conditions de sa production³³⁰. Cette démarche s'oppose clairement, une fois de plus, à la démarche typologique de Rhoda Kellogg : cette institutrice d'école maternelle devenue psychologue a cherché à relever des invariants dans sa pléthorique collection de dessins d'enfants, jusqu'à repérer 20 types fondamentaux de signes disposés sur la page selon 17 schémas³³¹. Tout en ayant appelé dans la préface de son ouvrage à une telle étude statistique,

327 *Ibidem*, p. 243.

328 Jonathan Fineberg, *When we were young*, Berkeley : University of California Press, 2006, p. 6.

329 L'image est reproduite au paragraphe 1.6. **Associations libres.**

330 Olga Ivashkevich, « Drawing in children's lives », Dans *When we were young*, Berkeley : University of California Press, 2006 p. 46.

331 Cette tentative d'universalisation des expressions enfantines, tendant à les hisser au rang de mandalas, a été contestée par l'anthropologue Alexander Alland, qui a pu constater l'indéniable influence de la culture locale

Luquet avait déjà opposé à une telle démarche massive le fait qu'elle porterait *sur une pluralité d'individus et d'individus, si j'ose dire, amorphes*³³². Fineberg soutient lui aussi que ce qui fait la qualité d'un dessin d'enfant est la qualité et l'individualité de la vision³³³. Un phénomène collectif, tel ceux relevés par Kellogg, ne peut pas être considéré comme porté par une intention ; et c'est l'intention individuelle de Gaspard ou de Suzanne qui m'intéresse, en ce qu'elle est porteuse de sens peut-être, mais surtout de subtilité.

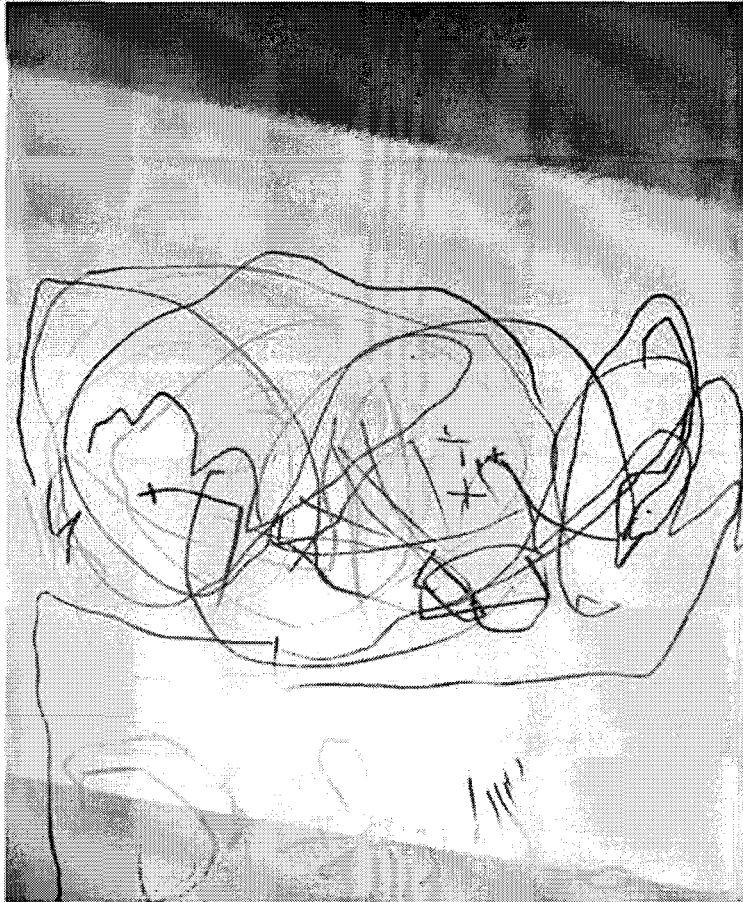
Cependant, compte tenu du phénomène de mutabilité du dessin d'enfant exposé plus haut, il est illusoire de baser une théorie interprétative des dessins de Gaspard et Suzanne, et de leur interaction avec les images que j'y peins après coup, sur l'impression d'une ressemblance, ou même sur une verbalisation dûment consignée. Il existe nombre d'enregistrements de séances de dessins de Gaspard, où on l'entend raconter ce qu'il dessine en même temps qu'on le voit tracer des formes. Couché sur papier, ce monologue ressemble à un long poème qui raconte une histoire d'évolution, de métamorphose. Mais ce matériel s'est vite avéré inexploitable, en tout cas en ce qui concerne la recherche de sens : je me suis rendu compte que Gaspard pouvait changer d'avis sur ce que représentait son dessin si je le lui présentais quelques jours plus tard afin de confirmer son interprétation : « J'ai dit que c'était une route, mais en fait c'est un serpent ».

Prenons à titre d'exemple un grand dessin sur toile de Gaspard où, le 15 mars 2006, il a dessiné au Posca des entrelacs dont le sens s'est depuis perdu. Il traçait à l'époque des « bonshommes-têtards » assez typiques, et on peut considérer que la grande forme rose par laquelle il a commencé en est un, et que le dernier tracé de la séance, en bleu clair au bas de la toile, est un petit bonhomme parfaitement maîtrisé pour cette phase de son développement. Un habitué des gribouillage peut déceler dans ce dessin une sorte de maîtrise : les formes sont amples, comme savent en faire les enfants qui n'ont pas encore adapté leur geste aux contraintes de l'écriture ; elles sont variées, combinant droites, boucles ouvertes, boucles fermées, points, croix, et formes plus complexes. L'action par laquelle Gaspard a tracé les croix nous a laissé un souvenir très vif : il s'est pris pour un éléphant, et il a tenu le Posca rouge au bout de son nez, comme s'il s'agissait de sa trompe. Pourquoi fallait-il être un éléphant pour tracer des croix ? Nul ne l'a su ; le dessinateur se conformait à un scénario intérieur qu'il ne nous a pas livré. C'est sur cette toile que j'ai peint un héron. Le motif existait

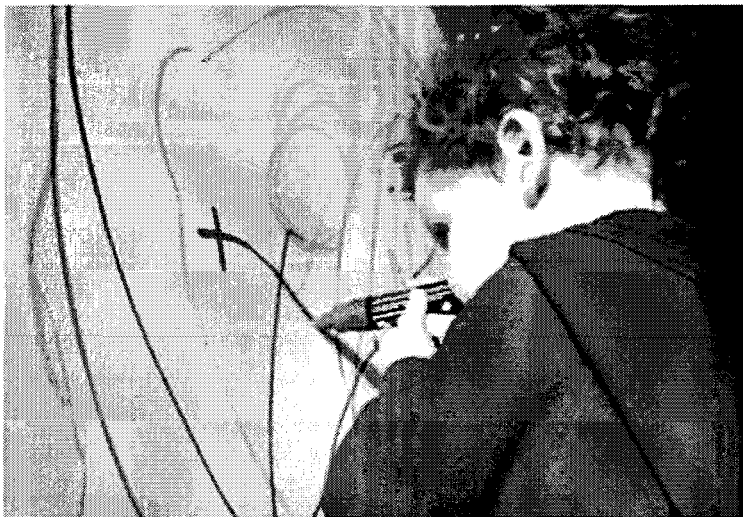
sur les dessins d'enfants.

332 Georges-Henri Luquet, *Les dessins d'un enfant*, Paris : Alcan, 1913, p. VIII.

333 Jonathan Fineberg, *When we were young*, Berkeley : University of California Press, 2006, p.9.



Gaspard Baryga
sans titre
Posca sur toile
160 cm x 120 cm
15 mars 2006



Gaspard Baryga
séance de dessin
du 15 mars 2006

déjà dans notre travail, mais ma motivation était avant tout formelle : je ne voulais pas de couleur vive, pour ne pas concurrencer les choix chromatiques de Gaspard, et j'ai donc cherché un motif gris qui puisse s'inscrire dans les proportions verticales de la toile. J'ai déjà eu l'occasion de commenter le résultat : une forme complexe mais indéterminée tracée par Gaspard a semblé, par l'association du héron, devenir la tête d'une oie qui regarde l'échassier dans l'œil³³⁴. Le motif de Gaspard regarde mon motif. C'est avec ce genre de « hasard objectif » que j'ai vérifié la pertinence de mon choix intuitif. Une oie cachée, en devenir, m'a poussé à peindre un autre oiseau. Je dois admettre cependant avoir forcé l'interprétation du dessin de Gaspard dans une direction arbitraire. Si je considère ce tableau comme intéressant, c'est aussi justement parce qu'il résiste à ce rabattement interprétatif. Une partie du gribouillage est devenue une oie, mais tout le reste conserve un potentiel sémantique qui me semble aussi riche qu'inexploité.

4.2.3. Rabattement

Je suis bien forcé de constater qu'au-delà de l'identification du phénomène de mutabilité, et au-delà de ma prise en considération de la verbalisation de l'enfant-dessinateur, ma méthode d'interprétation passe avant tout par la peinture. C'est mon héron peint qui interprète le dessin de Gaspard comme une oie.

Quand, à la fin des années 50, Piero Manzoni a commencé ses tableaux texturés et blancs, connus sous le nom d'*Achromes*, il a rédigé un article intitulé *Libre dimension*, dans lequel il a pu regretter que la plupart des peintres remplissent leur toile au lieu de la vider :

*Le tableau est fini ; une surface de possibilités illimitées est maintenant réduite à une sorte de récipient dans lequel des couleurs et des significations artificielles sont comprimées de force. Pourquoi ne pas vider au contraire ce récipient ? Pourquoi ne pas libérer cette surface ? Pourquoi ne pas tenter de découvrir la signification illimitée d'un espace total, d'une lumière pure et absolue ?*³³⁵

J'ai toujours été en désaccord avec Manzoni, et considéré que la peinture consistait au contraire en l'exercice d'une responsabilité : il faut, justement, épuiser peu à peu les infinies

334 Voir le paragraphe 1.7. **Souffrances enfantines**.

335 Piero Manzoni, « Libre dimension », article de Manzoni paru dans *Azimuth* n°2, Milan, 1960, repris dans *Piero Manzoni contre rien*, textes réunis et traduits de l'italien par Martina Cardelli et Danielle Orhan, Paris : Allia, 2002, p. 41.

possibilités qu'offre la toile blanche et que Manzoni veut conserver toutes. C'est la capacité de choix qui fait le peintre. Mais je comprends mieux sa pensée depuis que je travaille à partir des dessins de mes enfants. Ces dessins ont des potentialités plastiques et sémantiques formidables, et mon intervention tend à les rabattre sur une signification, sur une manière de les percevoir. J'ai effectivement la sensation de transformer une *signification illimitée* en *signification artificielle*.

Le dessin de Gaspard ou de Suzanne constitue un problème stimulant, que je résous en proposant une solution qui n'est que personnelle, et que je ne considère pas comme plus évoluée que le problème. Je complète le début d'une histoire que l'enfant raconte, soit par son geste, soit par la parole. Si l'achèvement que j'assume ne se soucie pas de continuité autre que formelle, il remplit par contre une fonction d'interprétation.

4.3. Signification du gribouillage

4.3.1. Qu'est-ce qu'un gribouillage

La tâche d'interprétation des dessins que j'utilise est compliquée par le fait que, dans beaucoup de travaux, il s'agit de gribouillages. Le gribouillage reste le grand impensé des études sur le dessin d'enfant ; les spécialistes ne se montrent guère diserts sur ce type de matériau. Si Georges-Henri Luquet reproduit quelque 1300 dessins de Simonne en annexe de son ouvrage fondateur, on peut constater que les premiers sont des cercles, et non des gribouillages ; et que le septième représente déjà un bonhomme. Seul mérite d'être interprété le « second âge », figuratif, du dessin enfantin ; le « premier âge » n'a d'intérêt selon Luquet que dans la mesure où il tend vers la figuration. Jonathan Fineberg, lui, ne reproduit dans ses ouvrages que des dessins d'enfants « doués » pour la figuration ; seule la planche I de son ouvrage majeur *When we were young* représente un gribouillage. La planche III reproduit une aquarelle représentant un homme brossant les dents d'un lion, que la légende attribue à une petite fille japonaise de 3 ans nommée Erika Tamano. Pour un enfant de cet âge, la maturité de la représentation tient du prodige ; ce n'est pas du tout le genre de maîtrise que je cherche dans les dessins de Gaspard et Suzanne.

En 1979, Jacqueline Boesch a dû annoncer dans son livre *Du gribouillage au dessin*

figuratif³³⁶ que *Le but de cet ouvrage est de montrer que le gribouillage du jeune enfant n'est une activité ni désordonnée, ni mauvaise*. Cet exemple montre la négativité dans laquelle a été tenu le gribouillage jusqu'à une époque récente.

Il est encore à présent admis de ne voir dans le gribouillage qu'une activité d'acquisition progressive de la motricité, où l'enfant se soumet aux sensations agréables ou désagréables que procurent telle ou telle position, avant de pouvoir maîtriser son geste par un contrôle visuel. Mais ces griffonnages n'ont pas de sens. Jacqueline Boesch nous invite à en chercher la justification dans la qualité de la relation qui s'instaure entre l'enfant qui dessine et son public. John Matthews, qui comme tant d'autres a longuement observé ses deux enfants en train de dessiner, en est quant à lui arrivé à la conclusion que le dessin purement kinesthésique n'existe pas. Dès le début, le gribouillage a une organisation et un sens ; il est généré par des « actions dessinantes » nourries d'émotions et d'expressions, que l'absence de verbalisation laisse indécodables, quoique perceptibles³³⁷.

Les travaux de Liliane Lurçat donnent un aperçu intéressant de la capacité des gribouillages à tendre vers le sens. *Le but de l'activité graphique est la réalisation de tracés*³³⁸, affirme-t-elle. Et le but de la réalisation de tracés est l'échange. Il en ressort qu'un dessin peut signifier sans forcément figurer³³⁹. La signification peut être subjective, quand l'enfant interprète un dessin à l'oral, ou objective, lorsqu'il est suffisamment éloquent pour que son sens fasse consensus.

Dans le cadre de cette enquête, dont la contribution à la psychologie du dessin d'enfant ne saurait être que modeste, je considère qu'un dessin n'est plus un gribouillage à partir du moment où un indice, qui le plus souvent est verbal, nous prouve l'existence d'une volonté figurative.

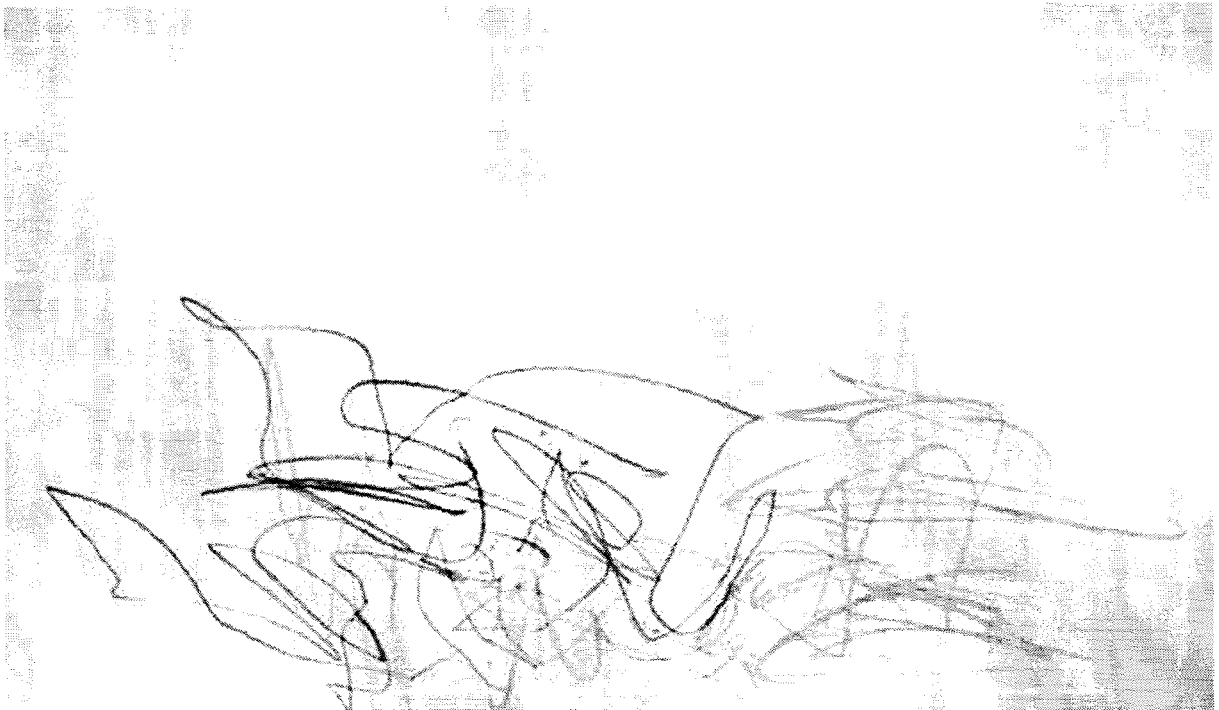
J'ai mené l'expérience consistant à déceler la première trace de figuration dans les dessins de Suzanne. Chez Gaspard, accaparé par la nouveauté de notre association autant que par la pure beauté – à mes yeux – de ses arabesques, je n'avais même pas remarqué qu'il avait commencé à mêler des images à ses entrelacs. Mais au moment où Suzanne a commencé à

336 Jacqueline Boesch, *Du gribouillage au dessin figuratif*, Paris : Fernand Nathan, collection Pédagogie préscolaire, 1979.

337 John Matthews, *Drawing and Painting : Children and Visual Representation*, Londres : Paul Chapman Publishing, 2003.

338 Liliane Lurçat, *Études de l'acte graphique*, Paris : Mouton, 1974, p. 13.

339 *Ibidem*, p. 17.



Suzanne Baryga
A/
Posca sur papier
28 juillet 2008

dessiner, j'étais conscient du fait que le langage précède le signe graphique dans la formulation de l'intention.

Je tenais à jour un registre des mots qu'elle maîtrisait. Le 28 juillet 2008, elle utilisait couramment 13 mots. Cinq étaient empruntés au langage adulte (papa, maman, non, tiens, là), les huit autres en étaient des déformations ou des interprétations : ham (*manger*), ssh (*chaud*), ouf (chat), af (chien), ci (merci), babo (bravo), meuh (vache), dado ou tato (coucou). Ce jour-là, elle produisit un vigoureux gribouillage au feutre, assorti de péremptories Af, ne laissant planer aucun doute sur le fait qu'elle avait représenté un chien. Je peux donc affirmer que l'enfant est capable de nominalisme pictural à l'âge de 17 mois et 24 jours. Cependant, mutabilité oblige, af a fini par désigner un chat alors que ouf tomba rapidement en désuétude. Par un intéressant glissement sémantique, af finit par désigner toute activité graphique.

Au-delà de l'âge où l'enfant parvient à nommer une intention figurative, beaucoup de gribouillages sont donc des images que les adultes ne savent pas décoder, faute d'une attention suffisamment soutenue à ce que l'enfant raconte en dessinant ; Howard Gardner lui-même, qui s'est donné pour profession de regarder ses enfants dessiner, qualifie ces verbalisations précoces d'*affabulations*³⁴⁰.

En-deçà de cet âge, nous avons donc affaire à de « vrais gribouillages ». L'âge en question est d'ailleurs une limite flottante : Suzanne a produit des gribouillages bien après son Af. Ces « vrais gribouillages » ne sauraient être considérés comme des maladresses, ou comme un « pré-dessin ». L'écueil majeur sur lequel a échoué Georges-Henri Luquet en 1913 a été de considérer les dessins de sa fille comme maladroits, allant même jusqu'à faire remarquer à Simonne qu'un de ses dessins n'était *pas joli*³⁴¹. *Il en va comme d'un violoniste débutant qui fait une fausse note*³⁴², assurait Luquet en commentant les *maladresses d'exécution* de sa fille.

Tout comme le psychologue et théoricien de l'art Rudolph Arnheim considère, en contradiction avec Luquet, que le dessin d'enfant est épanoui et complet³⁴³, et non maladroit, je considère que le « vrai gribouillage » est tout aussi épanoui et complet. Au vu de la

340 Howard Gardner, *Gribouillages et dessins d'enfants, leur signification*, Liège : Pierre Mardaga éditeur, 1980, p. 63.

341 Georges-Henri Luquet, *Les dessins d'un enfant*, Paris : Alcan, 1913, p. 58.

342 *Ibidem*, p. 173

343 Arnheim parle en ces termes des dessins figuratifs, qui assument pleinement, selon lui, leur statut de *traduction*, par opposition au statut d'*imitation* qu'endosse une pratique plus « mature » ou conventionnelle du dessin. Rudolph Arnheim, « Beginning with the child », dans Jonathan Fineberg, *When we were young*, Berkeley : University of California Press, 2006, p. 20.



Suzanne et Philippe Baryga
Des hommes travaillent :
-nettoyeur de dos
-marteau piqueur
gouache et huile sur papier
65 cm x 50 cm chacun
2009

complicité que le gribouillage entretient chez le jeune enfant avec la jouissance de la souillure, on peut avancer que la clé de l'épanouissement que reflète le gribouillage réside peut-être dans cette jouissance.

4.3.2. Interpréter le gribouillage

Quand, soupçonné de manipulation par d'attentifs observateurs extérieurs, j'ai décidé de prendre à bras le corps la question du sens de notre travail, la première étape de cette prise en charge a été de donner un sens à des gribouillages de Suzanne par l'adjonction d'un contexte où ils prendraient une valeur figurative. Cela a donné la série *Des hommes travaillent*, où j'ai ajouté, sur des gouaches très abstraites de Suzanne, des représentations d'activités humaines. Dès les premiers essais, je me suis rendu compte qu'un barbouillage devenait manifestement figuratif par l'adjonction d'un Kärcher, d'une lance à eau, d'un balai, d'un marteau-piqueur. Cette transformation constituait, d'évidence, une interprétation. C'était moi, et non plus l'enfant, qui devenais l'agent de la mutabilité du dessin.

Tout en jouant avec cette facilité, j'ai continué à m'en défier. Je n'en ai pas usé systématiquement, et j'ai tenu à ce que la manière dont la peinture de Suzanne déchire mon image semble toujours aussi arbitraire. Le barbouillage peut ainsi figurer de l'eau, de la poussière, de la fumée, mais reste aussi parfaitement lisible en tant que barbouillage. Sa nouvelle fonction figurative n'a pas escamoté sa fonction disruptrice : le dessin de Suzanne n'est pas harmonieusement intégré à mon image, les deux registres restent toujours formellement perturbants l'un pour l'autre.

Plus que dans les premiers tableaux avec Gaspard, il s'agit ici de détournements. Je force un motif abstrait à devenir autre chose. La prise en charge du sens semble être à ce prix. Enfin, pour la première fois, notre travail en commun semble tenir de la confrontation : en représentant des hommes en fluo nettoyer ce qui ressemble à des graffiti, je joue le propre contre le sale, d'une manière peut-être plus narrative que plastique. Je vérifie ainsi que le gribouillage connote inmanquablement la souillure. Souillure et plaisir sont liés, comme labeur et propreté dans mes figures de nettoyeurs.

Au moment où la série *Des hommes travaillent* est présentée en public, je tombe sur un tout petit dessin de Jean-Baptiste Carpeaux, dans l'un des nombreux carnets du sculpteur



Jean-Baptiste Carpeaux
extrait d'un carnet de croquis
Valenciennes, musée des Beaux-Arts

que conserve le musée de Valenciennes. Carpeaux y a dessiné deux ou trois personnes en train de tracter à l'aide d'une corde une masse imposante, car l'effort est visiblement éreintant. Cette masse est figurée par un gribouillage qui ressemble à celui d'un enfant. Dans la représentation du travail, l'intervention de Suzanne représente ainsi le pur labeur, la concentration tendue vers un effort qui nécessite toutes les facultés physiques. Ainsi nos registres se répondent tout en s'opposant.

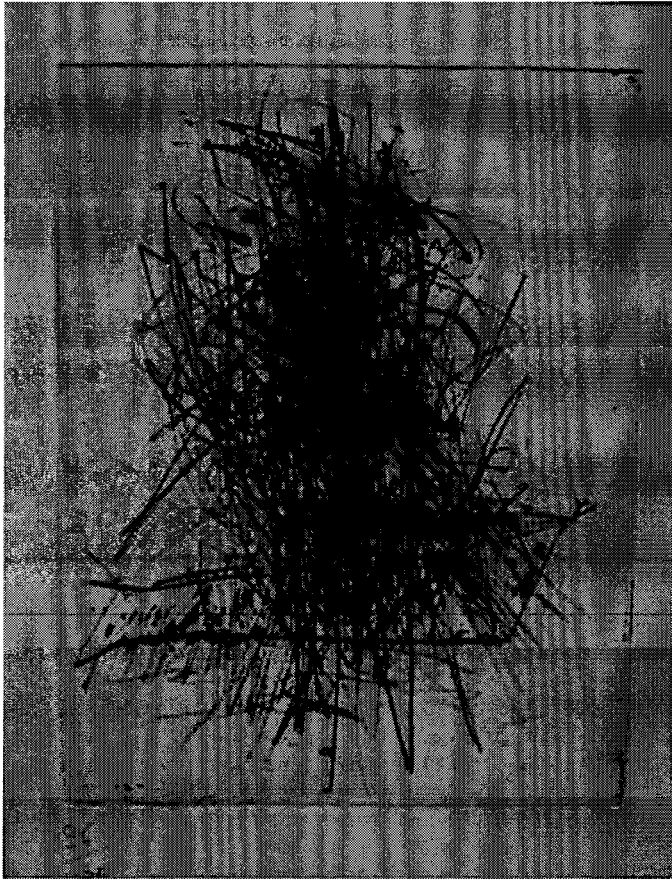
4.3.3. Les peintres gribouilleurs

Carpeaux n'est pas le seul dessinateur mature à savoir gribouiller. Quand, en remontant au travaux que le psychiatre Paul Meunier³⁴⁴ mène sur les dessins d'un malade mental en 1901, Emmanuel Pernoud reprend, pour qualifier le gribouillage, de « dessin à vide », il prend soin d'en distinguer de deux sortes : *un gribouillage innocent, inévitable, celui du jeune enfant*, et celui, régressif, consistant à biffer, à souiller, à détruire ; *celui-là doit être combattu au nom de la règle scolaire ou des règles de l'art*³⁴⁵. Les gribouillages de Gaspard et de Suzanne que j'ai utilisés dans nos TAGS appartiennent incontestablement à la catégorie *innocente*. Mais l'autre catégorie doit être mentionnée : elle est le fait d'enfants qui ont passé l'âge du gribouillage, et qui reviennent à cette expression dans le but d'une contestation vandale. Cette intention de vandalisme connote tout ce qui ressemble à un gribouillage, et peut ainsi produire sur nos tableaux un effet de sens induit. La connotation du graffiti-souillure est sans doute perceptible dans le tableau fondateur, la louve pare-cheminée qui un jour s'est retrouvée gribouillée par Gaspard. Pour les autres TAGS, bien que les dessins de Gaspard semblent déchiqueter mon image, on est en droit de se demander si ce n'est pas moi qui vandalise ses dessins.

Le « vandalisme », ou caviardage, peut ainsi obéir à une pulsion, ou alors à une stratégie. Il y a, dans la collection personnelle d'Asger Jorn exposée à la fondation de Silkeborg, un ensemble de gravures de Wols dont une, tirage posthume de 1962, est appelée *Grosse tache*. Ce qu'il y a d'exceptionnel dans cette *Grosse tache*, c'est qu'elle n'est pas grosse, et qu'il ne s'agit pas d'une tache. Wols a griffonné au stylet sur une petite plaque de cuivre, en évitant soigneusement tout effet figuratif, jusqu'à ce que la densité du résultat évoque une

344 Plus connu sous son nom de plume : Marcel Réja.

345 Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris : Hazan, 2003, p. 88.



WOLS

Grosse tache I

pointe sèche

9 cm x 14 cm

1962 (tirage posthume)

Silkeborg Museum of Art,

collection Asger Jorn



Peter Paul Rubens

Les Apôtres entourant le tombeau de la Vierge

Plume et encre sur un tracé à la pierre noire sur papier

22.8 cm x 30 cm

Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design

souillure. À y regarder de plus près, on devine des tracés plus délicats, des points, des lignes maîtrisées, qui auraient été rageusement rendus illisibles par le griffonnage. La tache de Wols n'est pas une tache, elle a été calculée pour « faire tache ». L'aspect calculé de cette stratégie du « faire tache » démontre bien à quel point ce type de gribouillage n'est pas *innocent*, pour reprendre le terme de Pernoud. Il est, au contraire, une méthode artistique. Quand Wols gribouille furieusement ce qui se devine comme l'ébauche d'un dessin figuratif et contrôlé sous la *Grosse tache*, il manifeste sa volonté de se dépolluer de sa vieille habitude à faire image et à faire précis.

Il fut un contexte où le gribouillage était synonyme d'acte créateur, et il est hautement significatif que ce soit le XVII^e siècle flamand. La méthode de travail des peintres anversois a déjà été largement détaillée, mise à part, justement, cette opération première par laquelle naît l'idée d'une composition, en tout cas dans l'atelier de Rubens. Le point de départ d'un grand tableau d'autel peut se trouver dans de rares feuilles que les historiens de l'art flamand appellent *Crabbelingen*. Ce sont, comme leur nom l'indique, des gribouillages dans lesquels Rubens laisse courir sa main, initie un rythme, l'élan primitif d'une vision, le rapport de forces d'une composition. Le *Crabbeling* est ensuite raffiné dans une étude à l'huile nommée *Bozzetto* (on notera que dès que la pensée se raffine, les historiens passent du flamand à l'italien). *Bozzetto* signifie également, dans le vocabulaire médical, *embryon*. Rubens s'entend avec les commanditaires sur d'éventuelles modifications à apporter à l'embryon de tableau, et un tableautin (*Modello*) représentant l'ébauche définitive constitue, à l'issue de ce processus d'affinage, un élément de contrat. Si les *Crabbelingen* s'avèrent si rares de nos jours, c'est que leur statut les condamnait au feu. Si une étude poussée de détail, d'une tête, d'une main, d'un drapé, peut être réutilisée dans une composition ultérieure, le *Crabbeling*, lui, est à usage unique. Il n'existe donc aucune raison commerciale ou créative, ni aucun fétichisme du balbutiement, qui incite à l'époque à conserver une esquisse aussi frustrée.

Il n'est pas anodin, dans l'histoire en train de s'écrire de la **RUBENSHUIS 2**, que la tradition rubénienne attribue la vertu inventive au gribouilleur. Ce précédent étaye la fiction familiale selon laquelle Gaspard et Suzanne, sans aucunement revendiquer le statut d'artiste, seraient cependant les authentiques créateurs de notre atelier. Ce sont eux, en effet, qui par un gribouillage donnent au processus pictural son impulsion première.

Souvenons-nous d'une œuvre de Dennis Oppenheim qui avait suscité ma perplexité :

c'était la vidéo *Extended Expressions* (1971), où Dennis et Erik Oppenheim grimacent. Le père invente les expressions faciales, et le fils les reproduit avec retard. Un texte accompagnant les images indique : *J'initie l'expression faciale, Erik tente de la dupliquer. Ce transfert de stimuli à mon fils me permet d'entrer dans un système biologique identique au mien, mais qui occupe une autre position chronologique. Mon expression, passée à mon fils, devient mon passé.* J'ai souligné qu'il était difficile d'adhérer à cette interprétation, qui fait du fils le passé du père. Si l'on revient aux TAGS, on se souvient que la position du père par rapport au fils est toujours celle du retard. Cette importante différence de conception vient du fait que Dennis Oppenheim exerce sans complexe son autorité, aussi bien paternelle qu'artistique, là où **j'inverse les rôles** en considérant mes enfants, en tant que gribouilleurs, comme les initiateurs de notre pratique artistique. Mais il s'agit bien d'un rôle, dans le cadre réécrit d'une fiction vertueuse construite autour de cette pratique, dont je suis peut-être le réel et invisible initiateur.

Revenons aux *Crabbelingen* : van Dyck a bientôt repris à son compte la méthode gestuelle de Rubens ; voilà pourquoi il existe, de ce dessinateur délicat, des feuilles très gestuelles, parfois quasi abstraites, où taches et coups de pinceaux chargés d'encre se trouvent à peine précisés par quelques traits de plumes pour devenir corps, visages ou fragments d'architecture.

Après une longue éclipse durant laquelle son influence semble toutefois avoir été notoire dans la libération de la touche (voir la feuille du *Pacha* de Fragonard, conservée au Louvre), la méthode du gribouillage flamand connaît une résurgence sous la main d'Eugène Delacroix. En témoigne sa célèbre ébauche de *La mort de Sardanapale*. Vue en reproduction, la feuille surprend déjà par son aspect gestuel. L'examen de visu permet d'observer, sous les rapides tracés à l'encre, une fine ligne au crayon, erratique, dont la rapidité laisse à penser qu'elle est continue. C'est ce gribouillage qui a servi de charpente à l'ébauche de composition, sans que celle-ci s'appuie pour autant sur le tracé effectif. Si les tracés à l'encre semblent également fulgurants, ils paraissent un peu plus posés, plus médités que le gribouillage sous-jacent au crayon. Sauf dans la partie supérieure, où dans les furieuses biffures de plume se devine une main totalement libre ; mais sous cette encre, pas de crayon. La première idée semble donc venir à Delacroix sous la forme d'un gribouillage, soit au crayon, qui sera retravaillé à l'encre, soit directement à l'encre dans les zones de la feuille encore intouchées par le crayon. La comparaison avec le tableau montre que Delacroix a amplement modifié sa



Eugène Delacroix
Objets divers, coin de lit à tête d'éléphant et femme nue
crayon, encre et aquarelle sur papier
25,7 cm x 32,4 cm
Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques



Eugène Delacroix

Deux cavaliers

crayon et encre sur papier

album 5, folio 121

Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques

Asger Jorn

Composition

encre de Chine et aquarelle sur papier

33 cm x 40,5 cm

1951

collection privée, Belgique

conception : le désordre créé par la ligne erratique sur le papier n'a généré que l'image d'un tas, alors que le désordre du tableau est plus habilement réparti sur la surface.

Dans l'album 5 des carnets de Delacroix conservés au cabinet d'arts graphiques du Louvre, il apparaît que Delacroix s'est plu à multiplier les registres graphiques : à une scène d'auberge³⁴⁶ toute en hachures de plume succède un cheval à la mine de plomb³⁴⁷, au modelé minutieux ; à une tache de bistre évoquant un paysage³⁴⁸, une minuscule et délicate tête de faisan³⁴⁹. Les études sérieuses côtoient les pochades : un *Crabbeling* pour un prétendu *Saint Sylvestre dans le ciel (au-dessus de l'entresol)*³⁵⁰ représente en fait un réveillon dans une mansarde exiguë, à la manière des ébauches de Rubens ; une page de sept caricatures au lavis³⁵¹ semble avoir été exécutée à l'occasion d'un autre réveillon. Delacroix semble avoir mis sa fierté à exceller dans tous les types de dessins, nobles, triviaux, précis, gestuels, documentaires, imaginaires. Une feuille de ce carnet retient mon attention par l'usage de la procédure identifiée dans l'esquisse du *Sardanapale*. Y sont représentés deux cavaliers³⁵², dont le plus grand consiste en un gribouillage à l'encre jeté sur un gribouillage sous-jacent au crayon. Sans que ce procédé gestuel puisse passer pour une méthode exclusive, loin s'en faut, il montre l'intimité qui existe entre le gribouillage et le jaillissement créateur, le surgissement d'une image. On ne manquera pas de noter, bien sûr, la différence qui existe entre un tracé exécuté par une main d'enfant, qui toujours semble sûre mais ne répond qu'à une impulsion sans intention figurative, et la main de Delacroix, qui, toute libre soit-elle, est informée par le cerveau de ce à quoi ressemble un cavalier. Il y a tout de même dans ce tracé un modèle théorique suffisant pour générer, dans l'art du XX^e siècle, plusieurs démarches de peintres gribouilleurs.

Asger Jorn a ainsi parfaitement intégré la leçon de dessin de Delacroix : une *Composition* de 1951, présentée à l'exposition *Cobra* du Palais royal des Beaux-Arts de Bruxelles en 2008-2009³⁵³, soutient la comparaison avec l'auteur de *La mort de Sardanapale* bien plus qu'avec toute expression enfantine. Un fin réseau de lignes tracées à la plume y

346 RF 9140 Folio 102

347 Folio 113

348 Folio 111

349 Folio 109

350 Folio 180

351 Folio 193

352 Folio 121

353 Du 7 novembre 2008 au 15 février 2009.

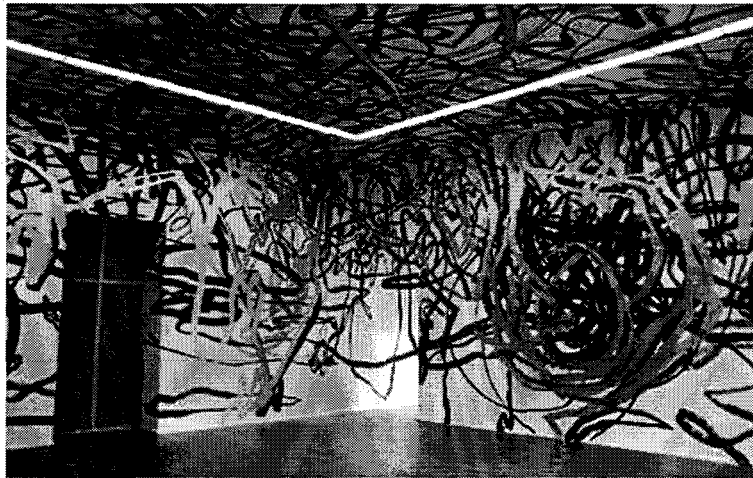
soutient en effet des motifs plus épais, sans qu'on puisse parler de lignes de construction, mais bien plutôt d'une « improvisation sur une improvisation ».

Otto Zitko, artiste autrichien né en 1959, s'est fait une marque de fabrique d'immenses gribouillages, au fusain ou à l'oilstick, qui ressemblent à ce que j'ai appelé, chez Gaspard, la période des entrelacs. L'élément déclencheur peut en être une architecture (Zitko dessine alors directement sur les murs du lieu d'exposition), une pulsion d'image (des têtes et des corps de femmes apparaissent sous les lacs), ou le besoin d'une dépense physique absolue. Zitko tient à conserver une certaine opacité quant à ses intentions : quand il dessine sur les murs d'un musée, aucun témoin n'est invité à assister à l'action. Otto Zitko a réussi à produire une version adulte convaincante d'un gribouillage, aussi énergique qu'un gribouillage d'enfant et capable, comme lui, de microgenèse ; mais aussi incontestablement art, par la prégnance d'influences reconnues (Pollock, sans aucun doute) et par l'usage de supports connotant l'aspect artistique de l'entreprise (tableaux, murs d'un musée). Il manque cependant à Zitko, pour être aussi grand dessinateur qu'un enfant, d'abord d'intégrer le principe de mutabilité (car un gribouillage de lui paraît incontestablement achevé), et ensuite de pouvoir évoluer : il dessine dans un registre assez constant depuis près de vingt-cinq ans. On imagine un enfant de deux ans bloqué sur le même registre graphique pendant un quart de siècle ; cette absurde supposition met en évidence le fait que l'intérêt sentimental que l'on peut porter aux dessins d'un enfant repose également sur l'aspect éphémère de ses capacités graphiques, condamnées à une inéluctable évolution.

Le plus célèbre des « peintres gribouilleurs », l'américain Cy Twombly, offre un stimulant exemple des capacités du gribouillage artistique à supporter l'interprétation. En 1978 est sortie l'importante monographie qu'Heiner Bastian lui a consacrée. Bastian y mentionne la peinture *Academy* (1955), en indiquant qu'il apparaît là l'étrange rencontre du calme et de l'agitation, de l'oubli de soi et de la dissolution³⁵⁴. Il s'agit d'une lecture poétique et quelque peu inventive, dans laquelle l'auteur tente de déduire l'état d'âme du peintre au moment de la réalisation de l'œuvre. Vingt-six ans plus tard, dans une autre monographie, Richard Leeman base son interprétation du même tableau sur un examen attentif de ses gribouillages, dans lesquels il décèle indéniablement des écritures jusqu'à ce que le mot FUCK lui saute aux yeux³⁵⁵ : il le repère pas moins de trois fois dans *Academy*. Une fois le mot repéré, impossible d'ignorer sa charge contestataire ; et l'on se demande si c'est par

354 *There appears the strange encounter of calm and restlessness, of oblivion and dissolution*. Heiner Bastian, *Cy Twombly Bilder Paintings 1952-1976 volume I*, Berlin : Propyläen Verlag, 1978, p. 37.

355 Richard Leeman, *Cy Twombly*, Paris : Éditions du Regard, 2004, p. 47.



Otto Zitko
vue de l'exposition à la Galerie für zeitgenössische Kunst,
Leipzig, 2007



Cy Twombly
Academy
peinture industrielle, crayon, crayon de couleur
et pastel sur toile
191 cm x 241 cm
1955
New York, Gagosian gallery

négligence ou par pudeur que Bastian n'en a pas fait mention dans son texte. L'interprétation élégiaque ou apollinienne de tracés erratiques sur fond blanc, parce que tableau se nomme *Academy*, a peu à voir avec la lecture *Fuck Academy* qu'en fait Leeman. Il peut ressortir de cet exemple édifiant que le gribouillage n'est qu'un texte en attente d'un décodage.

Les tracés de Suzanne sur *Des hommes travaillent* sont ainsi des textes ou des images³⁵⁶ en devenir, que dans mon incapacité à les décoder je force vers une signification autre que la leur. Je tombe ainsi dans le travers qu'a dénoncé Jacqueline Boesch :

*Parfois les dessins se vengent : et tel qui croira découvrir des symboles cachés ne fera que projeter sa propre subjectivité dans l'interprétation « sauvage » des productions enfantines.*³⁵⁷

4.3.4. Le *squiggle*, ou l'émergence du refoulé.

Considéré comme la libération d'un geste incitant à la libération de l'esprit, le gribouillage a pu être érigée en méthode par le psychanalyste Donald W. Winnicott : il en a fait son moyen privilégié d'investigation, particulièrement dans les cas de thérapies d'enfants. Confronté à un patient adulte, l'analyste utilise toutes les ressources du langage et d'une certaine maïeutique professionnelle pour parvenir à le faire s'exprimer de façon signifiante. Un ressort classique en est l'association libre, méthode favorisant la libération de la parole à travers une grande rapidité de réaction à un stimulus verbal. Face à des enfants qu'on lui amène après qu'ils aient manifesté des symptômes de schizophrénie, de kleptomanie ou d'agressivité, Winnicott s'est trouvé devant la difficulté de mettre rapidement le patient en confiance, et d'établir chez lui une motivation pour le dialogue. Il a pour cela inventé le *squiggle*. L'analyste gribouille sur une feuille de papier, et demande à l'enfant de compléter la forme pour en faire quelque chose. Puis les rôles sont inversés : l'enfant gribouille et l'analyste complète. Mais cette procédure n'est pas stricte ; Winnicott appelle le *squiggle ce jeu qui ne comporte aucune règle*³⁵⁸. Au bout d'une vingtaine de dessins, l'enfant finit généralement par lâcher les indices d'un refoulé, d'une obsession ou d'un traumatisme, que l'analyste doit savoir

356 Selon Liliane Lurçat, au début de l'activité graphique, les fonctions d'écriture et de dessin sont indifférenciées. « Texte » et « image » sont donc ici deux termes interchangeables. Par la suite, la gestuelle liée à l'écriture s'automatise, contrairement au dessin. Liliane Lurçat, *Études de l'acte graphique*, Paris : Mouton, 1974.

357 Jacqueline Boesch, *Du gribouillage au dessin figuratif*, Paris : Fernand Nathan, collection Pédagogie préscolaire, 1979, p. 7.

358 D.W. Winnicott, *La consultation thérapeutique et l'enfant*, Paris : Gallimard, 1971, p. 16.

saisir et interpréter. Les gribouillages ne sont donc qu'un moyen de la consultation thérapeutique.

Winnicott rapporte par exemple le cas³⁵⁹ d'un enfant de 9 ans qui présente une syndactylie : ses doigts sont soudés entre eux par l'effet d'une malformation héréditaire. L'analyste gribouille une forme, que l'enfant complète pour en faire un canard. L'élément signifiant dans cet échange est que l'enfant *n'évoque pas* sa malformation, alors que le canard, avec ses pattes palmées, y fait manifestement référence. Plus tard, Winnicott fait un *squiggle* qui peut facilement être transformée en main, et l'enfant *ne le transforme pas* en main. Là encore, cette réaction est considérée comme signifiante ; il reste à Winnicott à analyser les motivations profondes de ce déni.

L'interprétation que fait l'analyste du *squiggle* n'a cependant pas à être formulé au jeune patient ; Winnicott doit savoir se taire pour ne pas aborder le problème supposé de façon trop frontale. Il peut aussi, tout simplement, se tromper, et considérer son interprétation comme non pertinente à l'issue de la séance. Cependant Winnicott affirme que la méthode du *squiggle* permet de faire émerger en moins d'une heure ce que l'enfant aurait mis un an à verbaliser dans le cadre d'une analyse conventionnelle coûteuse. C'est, au dire de son inventeur, *une communication directe*³⁶⁰ avec l'enfant, qui permet à ce dernier d'aborder des sujets difficiles ou volatiles dans le cadre d'un jeu. Il est conduit à *exprimer ses fantasmes sans avoir l'impression d'être insensé*³⁶¹.

À suivre les séances que rapporte Winnicott, on comprend que tout gribouillage n'est pas *squiggle*. Un *squiggle* réussi peut devenir beaucoup de choses, c'est une forme ouverte, dans lequel le thérapeute peut projeter une intention, comme nous l'avons vu dans le cas de la main. Il en ressort que le *squiggle* est doublement un « faux gribouillage » : il est fait par un sujet en âge de verbaliser, et peut se trouver inféodé à une intention. L'aspect infantile de la production graphique qui est sollicitée lors de la séance, reposant sur une prétendue spontanéité et sur le principe de mutabilité, ne trouve d'efficacité que mise en pensée par une certaine maturité de langage. Si Winnicott arrive, avec l'expérience, à établir un lien entre maîtrise graphique et développement de l'imagination³⁶², cette maîtrise n'apporterait rien à la richesse d'un *squiggle*. L'important est la capacité du sujet à réagir au stimulus visuel. Le cas de Cecil est emblématique : Winnicott connaît l'enfant depuis que celui-ci a 21 mois, et on

359 *Ibidem*, p. 15 : le chapitre consacré à Iiro.

360 *Ibidem*, p. 32.

361 *Ibidem*, p. 294.

362 *Ibidem*, p. 265.

peut présumer qu'il avait à cet âge d'authentiques facultés de gribouillage ; mais il ne pratique le *squiggle* avec lui que lorsque Cecil a atteint les 8 ans, c'est-à-dire quand le développement des facultés langagières permet à l'enfant de transformer les dessins en mots, et les mots en anamnèse.

La méthode du *squiggle* permet donc, une fois encore, de relier gribouillage et verbalisation. Il est ré-affirmé que sans la parole, le gribouillage, même s'il est reconnu comme un vecteur de dévoilement de la psyché, est condamné à rester opaque.

Cependant, nous avons pu identifier que l'acte d'interprétation était, dans le cas des TAGS, un acte pictural. C'est mon image peinte qui donne un sens au dessin de l'enfant, ou à son gribouillage. La peinture revêt la même fonction sémantique que la parole : telle est l'économie particulière des TAGS. Il faut alors constater que l'interprétation se fait au prix d'une confiscation. L'adulte peint, et donne ainsi un sens au dessin de l'enfant ; par conséquent, l'enfant est dispensé de livrer l'interprétation de son propre dessin par la verbalisation. C'est tout naturel dans le cas où son dessin est un gribouillage, qui par définition n'est pas accompagné de l'expression verbale d'une intention. Mais dans le cas d'un dessin intentionnel, l'interprétation que j'en fais par ma peinture « écrase », pour ainsi dire, ce que Gaspard voudrait bien en dire.

Il est tout aussi possible de regarder nos TAGS du point de vue opposé. Le dessin de Gaspard influence la perception et la compréhension de mon image peinte, d'une manière que j'ai certes choisie, mais que j'ai aussi décidé de ne pas contrôler. Il s'agit à présent de parvenir à lire ces deux registres, non plus séparément, ni dans la perspective d'un rapport de forces, mais dans la signification précise de leur interaction, dans ce que leur friction peut générer de compréhensible.

4.4. Frictions

4.4.1. L'art de l'enfant vu par l'artiste adulte

Il existe dans l'histoire de l'art au moins trois tableaux qui présentent un dispositif, similaire à celui des TAGS, d'annexion d'un dessin d'enfant ; à la différence que les dessins d'enfants sont dans ce cas imités par le peintre adulte. Ces trois œuvres nous donnent l'occasion de nous livrer à une analyse du sens du dessin d'enfant en fonction d'un contexte. Tentons donc, dans les exemples suivants, de décoder et d'interpréter la mise en tension

perceptible entre le registre enfantin et le registre adulte.

Le premier tableau a été très utilisé comme illustration des publications relatives au dessin d'enfant ; Howard Gardner le mentionne comme une exceptionnelle marque d'intérêt pour les gribouillages enfantins d'avant l'époque moderne³⁶³, et la revue *Gradhiva*, vouée à l'anthropologie, l'a mise en couverture du n° 9 consacré aux « arts de l'enfance »³⁶⁴. C'est un tableau de Giovanni Francesco Caroto (1480-1555), peint à l'huile sur un panneau de bois, de dimensions modestes (37 cm x 29 cm), et conservé au musée de Vérone en Italie. Il représente un enfant, dont on ne saurait dire si c'est un garçon ou une fille, tournant vers nous une face manifestement ravie, et tenant à la main droite le dessin d'un bonhomme qu'on pourrait attribuer à un enfant de 6 ans. Ce portrait lui ressemble, et on peut voir dans l'œuvre le ravissement d'un enfant devant son premier autoportrait. La manière un peu caricaturale de Caroto (sourire exagéré, yeux globuleux) peut forcer une lecture ironique : Emmanuel Pernoud y voit *une tradition (...) qui juxtapose les balbutiements de l'art et son épanouissement afin d'illustrer la longueur du chemin nécessaire pour accéder à la science artistique*³⁶⁵. Selon cette interprétation, la fierté qu'éprouve l'enfant devant son œuvre devrait nous faire sourire. À droite de la feuille, un œil savamment dessiné de profil sous-entend que le dessin a déjà pu recevoir la correction d'un adulte. À l'époque où les enfants sont souvent représentés comme des adultes en miniature, le dessin d'enfant ne semble donc guère susciter d'admiration sincère.

Le second tableau figurant un dessin d'enfant se trouve au Palais royal des Beaux-Arts de Bruxelles. Melchior d'Hondecoeter (1636-1695), Hollandais d'Utrecht, l'a peint sur une toile de 111 cm x 83 cm, et le motif principal en est un coq mort représenté en trompe-l'œil. Le volatile est pendu à un clou, tête en bas, sur un panneau de bois, où une main enfantine aurait tracé à la craie deux bonshommes, un profil, l'ébauche d'un animal. Il est permis d'y lire un commentaire ironique sur la hiérarchie des genres, dont nous avons vu qu'elle était loin de présenter aux Pays-Bas du Nord ou du Sud la rigidité qu'on lui prête en France. Le petit peintre de figures, maladroit, y est ridiculisé vis-à-vis du peintre de nature morte qui montre ici sa virtuosité. Pour l'historien de l'art Marcel Brion, il est clair que les dessins à la craie

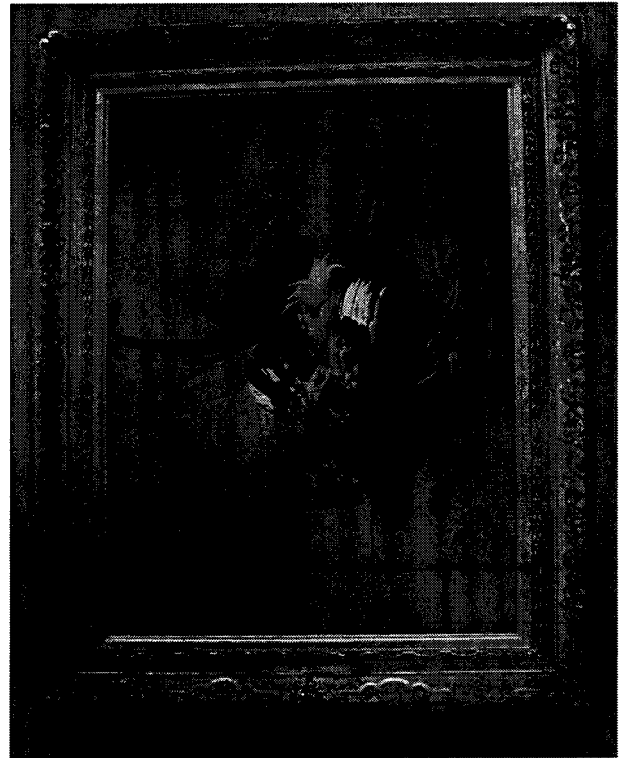
363 Howard Gardner, *Gribouillages et dessins d'enfants, leur signification*, Liège : Pierre Mardaga éditeur, 1980, p. 21.

364 *Arts de l'enfance, enfances de l'art*, *Gradhiva* n° 9, Paris : musée du quai Branly, 2009.

365 Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris : Hazan, 2003, p. 11.



Giovanni Francesco Caroto
Portrait de garçon avec dessin
huile sur bois
37 cm x 29 cm
première moitié du XVIIe siècle
Vérone, Museo di Castelvecchio



Melchior d'Hondecoeter
Le coq mort
111,5 cm x 83 cm
Bruxelles, Palais royal des Beaux-Arts



Anne Louis Girodet-Trioson
Un jeune enfant étudiant son rudiment
huile sur toile
73 x 59 cm
1800
Paris, musée du Louvre

imitent une expression enfantine³⁶⁶. Emmanuelle Delapierre, conservatrice du musée de Valenciennes, conteste cette interprétation et y voit quant à elle les dessins d'un adulte maladroit ; le fait que la signature de d'Hondecoeter soit tracée de la même manière que les graffiti peut ainsi laisser supposer qu'il est l'auteur du coq et des gribouillages ; ce en quoi il revendiquerait son appartenance à l'informelle confrérie des peintres de spécialités, supérieurement doué en animaux mais faible en figures³⁶⁷.

Le troisième tableau, accroché au Louvre, est considéré comme un des chefs d'œuvre d'Anne Louis Girodet-Trioson (1767-1824), qui y représente Benoît-Agnès Trioson, le fils de son protecteur. Pierre Georgel a consacré à *Un jeune enfant étudiant son rudiment* (huile sur toile, 73 cm x 59 cm) un article dans la revue *Gradhiva*³⁶⁸. Directeur du Musée de l'Orangerie de 1993 à 2007, Pierre Georgel se consacre à un ouvrage sur *Le Musée d'art brut du romantisme*, étudiant systématiquement les graffiti, tatouages et dessins d'enfants du XIX^e siècle³⁶⁹. C'est avec un esprit pénétrant qu'il décèle dans l'œuvre lisse de Girodet toute la négativité attachée au dessin d'enfant. Prenant note avec Emmanuel Pernoud de la perplexité des scientifiques devant les gribouillages, il remarque aussi que l'aspect souillon et anti-rationnel de ces manifestations enfantines déjoue également une certaine vision idéalisée que nous avons de l'enfance. Ces quelques mots suffisent à résumer le projet de Girodet : son portrait d'enfant s'attache à dévoiler les aspects les plus sombres de cet âge. Dans un équivalent moderne de la *Mélancolie* de Dürer, le jeune Trioson est dépeint dans la frustration de l'ennui, se détournant des objets du savoir. Georgel s'attache à décrire la *démence destructrice* de la nature morte qui occupe le coin sombre : *pêle-mêle, les symboles de la nature brutalisée – un pain mordu, une noix cassée, un papillon sadiquement épinglé – et de la culture vandalisée – un violon aux cordes brisées, un cahier maculé de gribouillages et de taches*³⁷⁰. Il est vrai qu'à la manière patiente d'un disciple de David, Girodet a rendu avec toute la froide précision nécessaire la manière dont l'enfant a remplacé le chevalet de son violon par une coquille de noix, et surtout la souillure irréparable qu'il a infligée à son manuel de latin : sur la page où l'on peut encore, ironiquement, lire : LES RUDIMENTS / VERBE NEUTRE PASSIF / GAUDEO, JE ME REJOUIS, Benoît-Agnès a griffonné un soldat. Girodet ne

366 Marcel Brion, *L'âge d'or de la peinture hollandaise*, Bruxelles : Elsevier, 1964, p. 111 : *l'artiste a représenté avec un illusionnisme poussé jusqu'à l'extrême minutie naturaliste les graffiti, les dessins d'enfants, tracés sur la planche de bois à laquelle est accroché l'oiseau.*

367 Voir le paragraphe 2.5.3. **Peintres de spécialités.**

368 Pierre Georgel, « Regards sur l' « autre » dessin d'enfant », *Gradhiva* n° 9, *Arts de l'enfance, enfances de l'art*, Paris : musée du quai Branly, 2009.

369 Source *Le Journal des Arts*, n° 318, 5 février 2010.

370 Pierre Georgel, « Regards sur l' « autre » dessin d'enfant », *Gradhiva* n° 9, *Arts de l'enfance, enfances de l'art*, Paris : musée du quai Branly, 2009., p. 70.

s'intéresse pas aux aspects cognitifs, d'ailleurs largement ignorés en 1800, du dessin d'enfant, mais à son côté strictement affectif. Cet enfant a dessiné comme il a détruit, il a dessiné pour détruire. Et le soin avec lequel Girodet l'a représenté nous renseigne sur l'empathie qu'il a pu ressentir envers son modèle.

L'étude de ces trois œuvres nous révèle que dans le contexte dialectique de sa représentation, le dessin d'enfant, mis en tension avec une expression artistique adulte consciente de ses moyens et de ses effets, est lu d'une manière ironique, biaisée, et chargée de négativité. Le gribouillage y symbolise l'incapacité, l'infériorité, la pulsion de destruction.

La négativité liée au dessin d'enfant, dès lors qu'il est confronté à une peinture qui s'y oppose autant conceptuellement que formellement, permet de mieux saisir les sous-entendus dont les pratiques de la **RUBENSHUIS 2** ont été nourries. Notre premier tableau en commun était le pare-cheminée, la louve allaitant ses petits, sur laquelle Gaspard a gribouillé alors qu'il savait à peine tenir debout. J'ai de toute évidence perçu cet acte innocent comme une transgression. C'est cette « souillure », cette « faute », que j'ai donnée à Gaspard l'occasion de racheter, en reprenant le principe de la double intervention, mais en en inversant les termes. Gaspard s'est ainsi mis à produire des gribouillages « vertueux », que je n'ai d'ailleurs pas tardé à transformer en marchandises propres.

Cette auto-analyse n'est pas très flatteuse. Elle est constituée sur des bases purement théoriques, après analyse des connotations liées au matériel visuel que j'emploie dans un contexte donné. Au détail près que **le dessin d'enfant que j'utilise est réel**, il n'est pas fantasmé, simulé ou singé. Non inféodé à ma manière, car il n'est pas représenté, mais présenté au sein de ma peinture, il influe sur la réception de l'image peinte que j'y ai ajoutée, autant que cette image peinte influe sur sa réception.

Cette réciprocité peut être pensée à travers d'autres objets théoriques. Si les collaborations entre peintres, qu'elles soient horizontales ou verticales, ont déjà pu être étudiées ici, le cas très particulier des « collaborations involontaires » constitue un objet nouveau. La marginalité de cette pratique est ici rachetée par la connivence qu'elle peut entretenir avec les TAGS : il s'agit de tableaux qui ont été retouchés sans l'accord de leur auteur. Puisque l'origine des TAGS remonte à un tableau caviardé par Gaspard, leur comparaison avec les exemples qui vont suivre semble fondée. Je rappelle que je n'exclus pas

d'envisager mon annexion des dessins de mes enfants comme autant d'actes de vandalisme léger.

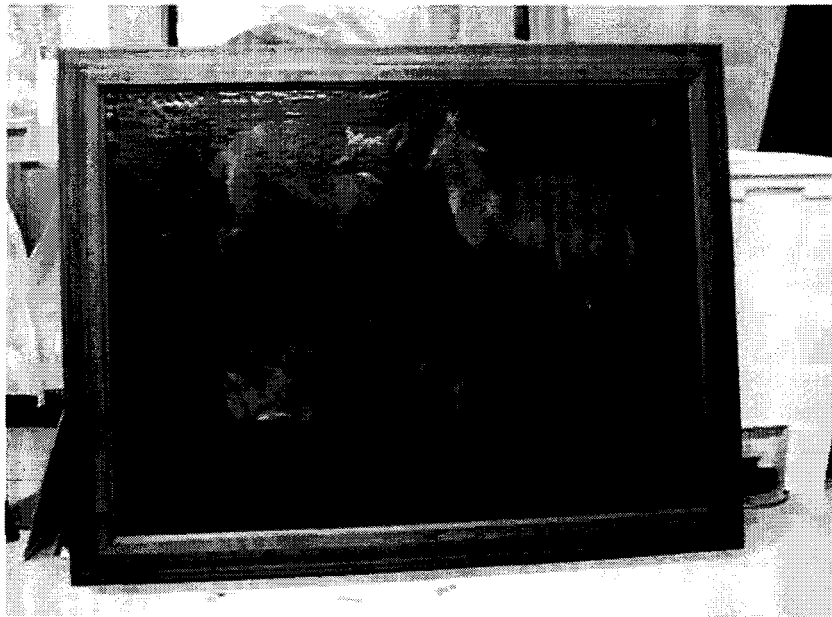
4.4.2. Une sémantique du caviardage

Le premier cas de caviardage que nous étudierons ne met pas en scène deux peintres, mais un peintre et un restaurateur ; il concerne la production française de Pieter Boel (1622-1674), Anversois exilé à Paris. Si on connaît de Boel des œuvres achevées, comme l'impressionnante *Allégorie des vanité du monde* (1663) du musée de Lille, ses peintures les plus connues, dispersées par le Louvre dans les musées de province, témoignent d'une pratique singulière de l'ébauche. L'histoire tortueuse de ces pièces nécessite quelques développements³⁷¹.

Poussé à s'exiler par la concurrence féroce que se livrent les peintres à Anvers, Pieter Boel se fixe à Paris en 1668 et travaille aux Gobelins, sous la direction de Charles Le Brun. Ce dernier dirige l'exécution de l'ensemble de douze tapisseries connues sous les noms des *Mois* ou *Maisons Royales*, et charge Boel des études animalières qu'il veut incorporer à ses cartons. Le Flamand se retrouve ainsi dans la ménagerie de Louis XIV, à Versailles, à croquer les volatiles et animaux exotiques du Roi. Il en résulte 416 dessins et 85 études à l'huile, que Le Brun s'approprie, non en tant qu'œuvres, mais comme images documentaires, dans lesquelles il puisera des motifs animaliers jusqu'à sa mort en 1690. Il est important de comprendre que les peintures, réunissant souvent sur un fond rouge brique – exceptionnellement, bleu – plusieurs études d'animaux différents sans souci de narration ou de composition, ne sont considérées par personne, pas même par leur auteur, comme des œuvres à part entière. Non achevées, non closes, elles se préparent un destin d'*œuvres ouvertes*.

Les feuilles conservées aujourd'hui au cabinet d'arts graphiques du Louvre sous le nom de Pieter Boel portent pratiquement toutes le paraphe d'Antoine Coypel (1661-1722), qui se les serait ainsi attribuées. Quant aux études sur toile, elles ont été retrouvées chez Charles Le Brun après son décès (postérieur de 16 ans à celui de Boel), non à l'atelier mais dans sa

371 Les informations sur l'oubli et la redécouverte de Pieter Boel sont issues du catalogue de l'exposition-dossier *Pieter Boel 1622-1674 Peintre des animaux de Louis XIV*, texte de la commissaire Élisabeth Foucart-Walter. Paris : RMN, 2001.



Pieter Boel
Triple étude d'un renard
huile sur toile
85,5 cm x 117 cm
musée d'art et d'industrie André Diligent-La Piscine
dépôt du musée du Louvre



Pieter Boel
Études d'un singe
huile sur toile
54 cm x 66 cm
Paris, musée du Louvre

maison de Montmorency. Confiées aux Gobelins, elles y sont mélangées à d'autres études animalières, de la main d'Alexandre François Desportes (1661-1743), qui s'était tant inspiré de Boel qu'on parlerait de plagiat, s'il s'agissait de copies d'œuvres, et non d'études documentaires. Quand le fonds des Gobelins, très abîmé, est transféré au Louvre, en 1823, toutes ces peintures sont désormais attribuées à Desportes.

Le Louvre décide de disperser ces Desportes dans les musées de province en 1892. C'est donc dans cet intervalle, entre 1823 et 1892, qu'un restaurateur du musée parisien aura décidé de retoucher deux peintures, afin de tenter de transformer ces études animalières en œuvres à part entière. Il s'attaque à la *Triple étude d'un renard* (INV. 4042) et aux *Études d'un singe* (INV.4046), dont il recouvre les fonds rouges d'un jus vert, afin de les transformer en herbe.

J'ai observé la *Triple étude d'un renard* dans son lieu de conservation actuel, les réserves de La Piscine : Musée d'art et d'industrie André Diligent à Roubaix. Le badigeon vert de vessie, aussi sombre soit-il, reste transparent. Sa visibilité sur les photographies n'est pas systématique et dépend de la lumière incidente ; sur certains clichés, la superposition du glacis vert et du fond rouge donne l'impression d'une couleur brune indéfinissable. Dans le constat d'état du 23 juillet 2000, un anonyme assistant de conservation a d'ailleurs interprété l'ajout comme suit : *Fort verni. Noircit?* (sic). Le restaurateur s'y est pris par larges touches horizontales, sauf au pourtour des renards, où l'on observe un détournement, et dans l'angle supérieur gauche, ainsi qu'entre les deux renards du haut, où la touche devient verticale. Si l'on compare avec des restes du fond initial, sur le membre antérieur droit du renard de droite par exemple, l'ampleur de la modification de teinte saute aux yeux. Mais la couleur obtenue s'accorde si bien à celle du pelage des renards que ce repeint peut passer inaperçu. C'est presque une déception de trouver si peu visible une intervention aussi radicale. En 1823, alors même que la confusion règne sur son attribution, un restaurateur ou un conservateur, quelqu'un qui n'est pas peintre, décide d'intervenir anonymement sur cette peinture afin de *faire œuvre*. Car son intention est de modifier le statut même de l'objet : d'étude sans cohésion spatiale, elle devient scène d'extérieure naturaliste, et accède au rang d'œuvre d'art.

Le tableau d'*Études d'un singe*, toujours exposé au Louvre, a été retouché à la même époque, sans doute par le même restaurateur. La modification du fond neutre en paysage est cette fois si importante que l'œuvre a été, en 1972, attribuée à l'« École française ». Elle se caractérise encore par des couleurs transparentes badigeonnées en larges touches. Quel effet

cela peut-il bien faire, de retoucher ainsi un tableau qui a cent cinquante ans ? Qui, dans un musée national, peut en donner l'autorisation ? De telles interventions étaient-elles communes dans le milieu de la restauration d'œuvres au milieu du XIX^e siècle ? J'ai envoyé à Élisabeth Foucart-Walter, conservatrice au Louvre et commissaire de l'exposition de Pieter Boel en 2001, un message lui demandant s'il était possible de retrouver le nom du restaurateur, afin de procéder à une nouvelle co-attribution des deux œuvres retouchées, la *Triple étude de renard* et les *Études d'un singe*, et d'en faire les prototypes d'un nouvel objet esthétique : la collaboration involontaire. À ce jour, Mme Foucart-Walter n'a pas souhaité répondre. Mais il semble qu'il ne faudrait pas prendre pour une anomalie isolée dans le milieu des restaurateurs d'art cette pratique abusive de la « sur-peinture ».³⁷²

Cette pratique de la « collaboration involontaire » s'apparentant à du vandalisme connaît dans l'histoire de l'art un versant artistique, c'est-à-dire pratiqué et assumé par des artistes, qui signent leur détournement. Les quelques exemples célèbres qui suivent n'ont rien d'accidentel.

Ainsi ce paysage de Paul Bril acquis par Rubens lors de son séjour à Rome, en 1600. Dix ans plus tard, l'Anversois peint des personnages, afin d'en faire un *Paysage avec Psyché et Jupiter*³⁷³. Le prêt par le musée du Prado de ce tableau pour une exposition au Grand Palais³⁷⁴ m'a donné l'occasion de l'examiner de très près, à Paris. Paul Bril a audacieusement construit son paysage autour d'une diagonale qui est en même temps un vide. Dans le coin inférieur droit, un hydre se tortille : les paysages de Bril ont souvent un prétexte mythologique, et l'artiste a su démontrer une prédilection certaine pour le bestiaire fantastique³⁷⁵. Rubens n'a pas touché à l'hydre ; mais en ajoutant Psyché et Jupiter changé en aigle dans la partie opposée, il a bel et bien détourné l'œuvre de son sujet mythologique premier. Les descriptions actuelles du tableau ne mentionnent quasiment jamais l'hydre, quand il n'est pas tout simplement coupé dans les reproductions. Mais ce détournement n'est pas la seule cruauté que Rubens a infligée à son collègue romain, qui n'en a sans doute jamais rien su : il est indéniable que Rubens a également amélioré, en le caviardant, le paysage de Paul Bril. Les arcs-en-ciel et la vapeur d'eau qu'il y a ajoutés donnent à l'air une profondeur et

372 Lire, par exemple le catalogue de l'exposition *Restaurateurs ou faussaires des primitifs flamands*, Groeningemuseum Bruges, Gand : Ludion, 2004. Et pour l'exemple plus récent du Barnett Newman restauré au rouleau à Amsterdam : <http://www.parallaxe.net/newman.htm>

373 *Rubens & Brueghel, A Working Friendship*, Los Angeles : Getty Publications, 2006, p. 29.

374 *Nature et idéal : le paysage à Rome 1600-1650*, du 9 mars au 6 juin 2011.

375 Voir la baleine sur fond de tempête du *Naufrage de Jonas*, Palais des beaux-arts de Lille.



Paul Brill et Peter Paul Rubens
Paysage avec Psyché et Jupiter
huile sur toile
93 cm x 128 cm
1600-1610
Madrid, Museo Nacional del Prado

une fraîcheur palpables, tout à fait extraordinaires et à jamais absentes des autres œuvres de Bril. Là est le superbe outrage : en dénaturant le tableau d'un collègue, Rubens lui donne en sus une leçon de peinture.

Bien plus près de nous, en 1980, deux autres célébrités de l'art contemporain, David Salle et Julian Schnabel, décident un jour d'un échange. David Salle donne un diptyque, *Daemonization*. Retournant un des panneaux, Schnabel y peint le portrait de Salle en orange, et renomme l'ensemble *Jump*³⁷⁶. Salle et Schnabel se fréquent assidûment à cette époque : l'outrage ne peut être ignoré. Sous la plume du critique d'art Calvin Tomkins, David Salle relate la suite :

Julian m'a appelé et m'a dit « Ta peinture est prête » (...). Je suis allé à son atelier, et il y avait un grand rectangle recouvert d'un drap, et deux chaises disposées devant. Julian m'a serré contre sa poitrine et a dit « J'ai fait quelque chose qui va nous lier dans l'Histoire », et alors il a dévoilé cette peinture. J'ai été d'abord sidéré, mais très vite j'ai réalisé que c'était okay. Son audace était excitante³⁷⁷. C'était en même temps un acte de fraternité, de transgression, de complicité et de défi esthétique³⁷⁸.

Cette anecdote, qui fait à présent partie de la mythologie de l'art new-yorkais des années 80, rassemble deux phénomènes impalpables déjà mentionnés. Il y a d'abord cette dimension de fraternité, de camaraderie, qui était une valeur esthétique, mais non picturale, chez les impressionnistes partageant un motif, et chez le duo Monbel-Baryga. S'y ajoute l'idée, déjà abordée dans le cas du Paul Bril retouché par Rubens, qu'un recouvrement que l'on pourrait de prime abord considérer comme un acte de vandalisme constitue finalement une amélioration du tableau ainsi modifié, soit par la manifestation d'une indéniable supériorité plastique, soit, pour les modernes, par l'affirmation de la valeur esthétique de l'audace qui préside à la retouche.

Ces quelques exemples sont des cas isolés dans la carrière des artistes mentionnés. L'exposition que propose Asger Jorn, sous le titre de *Modification*, à la galerie Rive Gauche à Paris, du 6 au 28 mai 1959, montre au contraire une réelle persistance du Danois dans la pratique du recouvrement non autorisé. On sait, par des témoignages, que Jorn a pu caviarder

376 Artforum, March 2003, p. 104.

377 *Its audaciousness*, dans le texte original, signifie que c'est l'audace du tableau, et non celle du peintre, qui est excitante.

378 Calvin Tomkins, *Lives of the Artists*, New York : Henry Holt and Company, 2008, p. 63.

par plaisir de détruire. Il aurait ainsi organisé une « expédition punitive » dirigée contre le peintre Richard Mortensen, coupable de s'être détourné de l'esthétique Cobra et d'avoir embrassé la cause de l'abstraction géométrique ; les tableaux de son atelier auraient été barbouillés par ses anciens amis (Jorn, Constant, Corneille, Nyholm) qui auraient ainsi *fait œuvre commune*³⁷⁹. Mais c'est d'une manière très pensée et préméditée que Jorn a réuni des tableaux de toutes provenances et les a radicalement retravaillés, les transformant ainsi en « collaborations involontaires ». Quand on revoit ces tableaux, ils frappent par leur portée vandale : Jorn a parfois recouvert des croûtes commerciales sans valeur, mais d'autres tableaux caviardés ont l'air nettement meilleurs. L'exposition organisée à la galerie Ronny van de Velde à Anvers en 1998 accompagnait une sélection des *Modifications* d'un célèbre petit texte de Jorn :

DESTINÉ AU GRAND PUBLIC.

SE LIT SANS EFFORT.

Soyez modernes,

collectionneurs, musées.

Si vous avez des peintures anciennes,

ne désespérez pas.

Gardez vos souvenirs

mais détournez-les

pour qu'ils correspondent à votre époque.

Pourquoi rejeter l'ancien

si on peut le moderniser

avec quelques traits de pinceau ?

Ça jette de l'actualité

sur votre vieille culture.

Soyez à la page

et distingués

du même coup.

La peinture, c'est fini.

Autant lui donner le coup de grâce.

379 Selon l'expression de Pierre Descargues, qui relate l'incident dans *COBRA singulier pluriel, les œuvres collectives 1948-1995*, Tournai : la Renaissance du Livre, collections Références, 1998, p. 12.



Asger Jorn
Dovre Gubben
(*Le seigneur des trolls montagnards*)
huile sur toile peinte
129 cm x 80 cm
1959
Paris, Centre Georges Pompidou

Détournez.

*Vive la peinture.*³⁸⁰

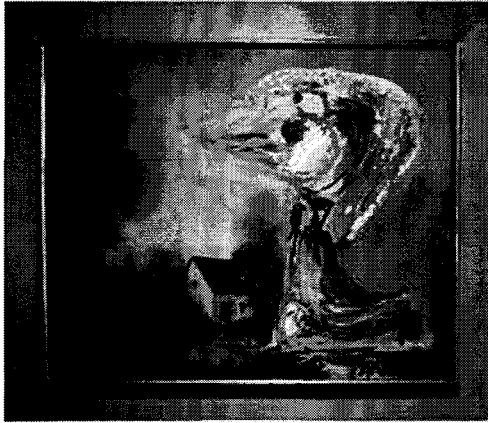
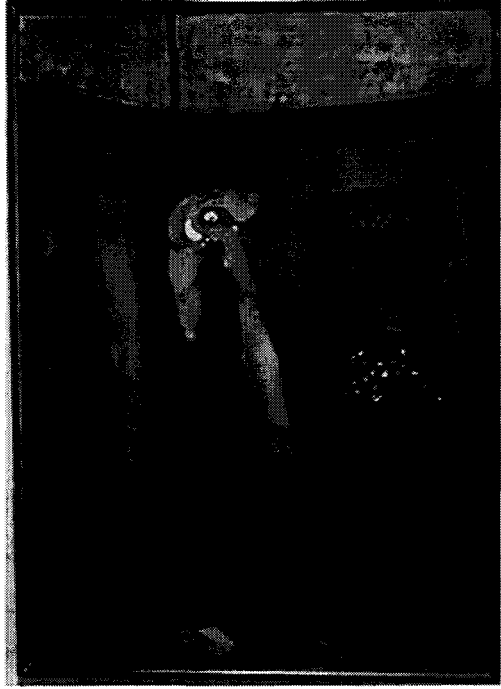
L'ironie qu'exhale ce texte, qui parodie le ton des réclames, doit nous avertir de la duplicité de son auteur : Jorn est un peintre, et ne peut croire entièrement à l'idéologie de la table rase qu'il exprime (*La peinture, c'est fini. Autant lui donner le coup de grâce.*) Il s'est expliqué sur ses motivations dans le petit catalogue de l'exposition de la galerie Rive Gauche : *Je dresse avec cette exposition le monument en l'honneur de la mauvaise peinture. Personnellement, je l'aime mieux que la bonne. Mais surtout, ce monument est indispensable. À moi comme à tout le monde. C'est la peinture sacrifiée.*³⁸¹

Jorn lance ainsi un débat sur la « bonne peinture » et la « mauvaise peinture », d'où il ressort que l'important, c'est la peinture, qu'il ne faut pas hésiter à maltraiter pour la faire progresser. Le vandalisme, l'acte d'agression que le peintre fait subir à des toiles récupérées, serait donc empli d'une bienveillance à laquelle s'ajouterait la nécessité, toute personnelle, d'un rituel sacrificiel.

De cette série, le Centre Pompidou conserve l'étonnant *Dovre Gubben*, 1959, où le Danois a fait apparaître un monstre fantomatique au-dessus d'un paysage de montagne avec cascade. Jorn fait montre d'une certaine complicité avec le tableau qu'il retouche : ses touches larges et empâtées font écho au traitement énergique, mais peu subtil, du paysage de montagne. Le Museum Jorn de Silkeborg possède quant à lui pas moins de huit peintures modifiées. Quatre d'entre elles laissent deviner la croûte routinière et décorative : sous-bois (*Le canard inquiétant*), Vierge à l'enfant façon chromo (*Mater profana*), séquelle orientaliste (*Exotisme, extrême orientation*), outrance de débutant (*Ainsi on s'ensor*) ; cette sélection montre l'attention avec laquelle Jorn a identifié les sources de la « mauvaise peinture ». Quatre autres, par contre, donnent le regret de n'avoir pas vu intact le tableau qui a servi de support : une petite pastorale dans l'esprit de Barbizon (*Le bon berger*), un portrait féminin qui semble dater de la fin du XVIII^e siècle (sans titre), un autre plutôt du XIX^e siècle (*Dolche vita*), et un double portrait d'enfants en pied, difficilement datable ou attribuable par un examen superficiel, mais de bonne facture (*Fraternité avant tout*). Les interventions de Jorn semblent viser à introduire du grotesque ou de l'inquiétude dans ces représentations sages et

380 Reproduit par Gérard Berréby dans *Textes et documents situationnistes, 1957-1960*, Paris : Allia, 2004, p. 103.

381 *Ibidem*, p. 105.



Asger Jom
Modifications
1959-1962

Silkeborg Museum of Art, collection Asger Jom

conventionnelles³⁸². *Le canard inquiétant* est le plus emblématique : un caneton raide et jaune comme un jouet de bain menace une chaumière isolée, mêlant l'angoisse au ridicule ; sa facture véhémement s'oppose à la touche routinière du paysage. Le principe du masque est aussi largement utilisé par Jorn : masque de carnaval sur un pendu, masque plutôt primitif sur un délicat personnage tenant une plume de paon. Trois tableaux portent des retouches plus générales. La baronne du XVIII^e siècle apparaît en réserve dans la forme d'un volatile, alors que plus de la moitié du fond est badigeonné de rose ; la bourgeoise du XIX^e siècle, coupée à la taille, n'a gardé qu'un bras et le haut de son visage ; son menton devient un goitre, et des pieds ébauchés au bas de la toile la transforment en naine difforme. L'un des deux enfants aux visages graves se trouve vieilli par une barbe postiche, il porte une culotte de peau et son pied est contrefait, tandis que son camarade est défigurés d'éclaboussures rouges ; ils apparaissent sur un fond claustrophobique et tourmenté.

Les interventions de Jorn ne semblent toutefois pas se contenter de prendre, avec une certaine brutalité, le contre-pied du tableau-victime. Le Danois est attentif à ce qu'une partie de son travail aille dans le sens de son support. Les mouchetures jaune orangées de son canard trouvent ainsi un écho dans les mouchetures des feuilles d'automne ; l'œil expressif de la madone est souligné de couleurs vives ; le fait que les enfants aient été peints comme des adultes en miniature se trouve renforcé par leur vieillissement artificiel ; et l'on peut considérer que la superposition d'une poule, ou d'une cocotte, à l'image de la présumée baronne, n'est pas inopportune. Le recouvrement n'est pas que négation : en renchérisant sur les thèmes des tableaux, en amplifiant leur vocabulaire plastique, Asger Jorn fait preuve d'une certaine complicité avec eux.

Il peut même être soutenu que si Jorn améliore, d'une certaine manière, les tableaux qu'il sur-peint, ces tableaux en restant partiellement visibles améliorent également le travail du Danois. La séduction des *Modifications* vient du fait que le tableau porte en lui sa propre contradiction ; cela lui procure, en plus d'une tension stimulante pour l'œil, une lisibilité de la conscience théorique qu'il manifeste. Toute œuvre intéressante est le résultat d'un parti-pris, mais l'œuvre qui contient en elle-même sa propre contradiction, peut manifester d'une façon beaucoup plus lisible les enjeux théoriques de sa propre conception. Quelques artistes savent, ponctuellement, prendre en charge eux-mêmes ce contrepoint. Ainsi, dans ses *combine paintings*, Robert Rauschenberg a su opposer la banalité et la crudité de l'objet trouvé à un

382 Une visite des musées danois et de leurs collections nationales permet d'émettre l'hypothèse que la pratique de l'art, au Danemark durant les XVIII^e et XIX^e siècles, n'était pas motivée par un souci de rompre avec les conventions, mais recherchait plutôt l'expression d'un conformisme.

registre pictural expressionniste. Jörg Immendorff, en écrivant à la peinture sur une toile la phrase *Hört auf zu malen* (arrête de peindre), cristallisait une impossibilité. D'autres artistes ont besoin d'un *sparring partner* : Warhol et Basquiat jouent le propre contre le sale. Les TAGS ne sont que ceci : des objets esthétiques suffisamment contradictoire pour parler, au-delà de toute anecdote sentimentale, des questions liées à la construction du tableau.

La constatation de la complicité entre Jorn et les « croûtes » qu'il modifie permet d'établir une différence de statut entre les Pieter Boel outrageusement restaurés et les *Modifications*. Pieter Boel s'est retrouvé au cœur d'une « collaboration involontaire », dans laquelle c'est le tableau d'origine qui est attribué (même faussement, à Coypel ou à Desportes), et le repeint qui est anonyme. Tandis que Jorn, en détournant des peintures, les rend anonymes pour les signer de son nom propre.

Il faut aussi soumettre l'hypothèse que l'intervention de Jorn soit, plutôt qu'un sabotage, le sauvetage de tableaux en perdition. C'est son compère Pierre Alechinsky qui soutient ce avis :

*J'admire chez Jorn son respect pour les vieux tableaux en voie de perdition, son attention à les modifier, à les réhabiliter. Il les héberge, les lave, les nourrit, les regarde encore un peu vieillir puis d'un seul coup les habille de neuf, les annexe, leur apprend à parler notre langue et leur offre un nouvel état civil. Sauvé par mutation.*³⁸³

Mais cette autre façon de voir les *Modifications* ne semble pas devoir s'appliquer aux dessins d'enfants que j'utilise, et qui ne peuvent être qualifiés de « vieilles choses en perdition ».

Qu'en est-il, à la lumière de ces précédents, de la nature de mon intervention sur les dessins de mon fils ? À la suite de cette enquête, nous disposons à présent de cinq modèles théoriques pour y réfléchir.

1° La **surenchère** chaotique, à la manière du collectif Monsù Desiderio : je greffe une image sur une gestuelle, sans souci de cohérence, en espérant non que le sens m'échappe, mais que l'échappée fasse sens. Ma visée, dans ce cas, serait d'ordre **sémantique**.

2° La **dénaturation**, à la manière du restaurateur anonyme du Pieter Boel : mon intervention

³⁸³ Pierre Alechinsky, *Titres et pains perdus*, Paris : Denoël, 1965, repris dans Pierre Alechinsky, *Travaux à deux ou trois*, Paris : Galilée, 1994, p. 57.

visé à transformer en art ce qui n'est pas de l'art. Ce serait une opération miraculeuse, ou mystificatrice, de transmutation, dont l'efficacité reposerait sur la conformation à des modèles pré-établis (une image peinte à l'huile est plus de l'art qu'un gribouillage d'enfant). Je serais capable, par la peinture, d'une action **magique**.

3° Le **détournement**, à la manière d'Asger Jorn : tout en me servant du dessin de Gaspard pour construire mon tableau, je le dévalue en relativisant sa capacité à se soutenir seul ; je l'utilise *au second degré*. On pourrait alors interpréter mon entreprise comme **ironique**. Notons que l'ironie se retourne contre moi : j'avoue aussi l'incapacité de ma peinture à se soutenir seule.

4° La **dévaluation**, à la manière de Caroto ou d'Hondecoeter : en comparant une expression adulte maîtrisée à une expression enfantine, je fais paraître cette dernière comme maladroite ; J'opère ainsi un acte **critique**.

5° Le **contre-don**, ravageur, selon la lecture de Maurice Godelier : étant devenu l'obligé de mes enfants en acceptant leurs dessins, je cherche à les mettre symétriquement dans un état de dépendance en leur offrant en retour une peinture dont je pense qu'elle excède leurs capacités. Notre démarche mutuelle est **économique**.

Je reconnais la validité intellectuelle de ces cinq raisonnements interprétatifs ; c'est-à-dire que si j'étais confronté, dans le cadre d'une présentation de mon travail, à une ou plusieurs de ces cinq lectures, qui prendraient la forme d'objections, je n'aurais rien à y répondre. Cependant, je les trouve incapables de résonner face à mon travail. Je ne me reconnais dans aucune.

Curieuse situation : j'administre une entreprise de peinture familiale ; j'y utilise mes enfants ; j'en choisis les thèmes, dans une large mesure ; mais j'en suis encore à y chercher mon image.

4.4.3. Autoportraits

Le vendredi 22 janvier 2010, chassé de mon atelier par un hiver mordant, je réintègre



Éric Monbel à l'atelier, Lille, mars 2010

l'atelier d'Éric Monbel, où je n'avais pas mis les pieds depuis 2006. J'y commence deux autoportraits sur des toiles gribouillées par Gaspard en 2005. Le choix du motif est ironique : Éric pratique assidument l'autoportrait, d'une manière que je ne peux trouver que narcissique, malgré ses dénégations. Il est également connu pour ses images de Poilus de la guerre 14 et de soldats anglais ou américains de la seconde guerre mondiale. Pour moi qui prône l'expérience vécue comme source de création picturale, le fait de s'inspirer d'images d'archives d'une époque que l'on n'a pas connue paraît arbitraire et superficiel. De fait, le thème de la guerre cristallise les rapports qu'entretient Éric avec son père : ils participent tous deux à un groupe de reconstitution historique au sein duquel ils s'habillent en GI's et campent en Normandie tous les ans, autour du 6 juin. Éric assume donc complètement l'aspect fictionnel de sa peinture, tout en essayant de l'incarner dans la vraie vie ; les portraits qu'il exécute de ses amis ressemblent aux modèles, et lui-même cherche à ressembler à ses peintures de guerre.

Voilà pourquoi pratiquer l'autoportrait chez Éric Monbel peut sembler ironique, d'autant qu'il s'agit d'un autoportrait en soldat : je suis coiffé, sur l'image qui me sert de référence, d'un casque médiéval anglais du XIII^e siècle, du genre que l'on appelle chapel de fer. Je l'ai porté pendant une minute à l'occasion d'une fête médiévale où j'accompagnais Gaspard ; là s'arrête la dimension vécue de cet autoportrait. L'image me semble anti-héroïque, un peu ridicule, mais le fait que j'assume ce ridicule dans le cadre de mes fonctions paternelles, me semble digne d'intérêt.

Éric réagit à l'image d'une façon qui me surprend : *Je suis content*, dit-il, *que tu te mettes à l'héroïsme en peinture. – Mais cela n'a rien d'héroïque*, rétorquai-je. *Je suis un soldat à lunettes, le casque est trop grand pour ma tête, c'est plutôt une image piteuse. – Oui, mais héroïque*, insiste-t-il.

J'ai décidé de peindre deux fois la même image, afin de tenter de démontrer que les dessins de Gaspard m'empêchent de faire deux fois le même tableau. Les deux toiles sont exactement identiques ; sur la première, Gaspard a dessiné au Posca rose, en expliquant à mesure qu'il traçait : *Suzanne a grandi ; elle a un gros ventre parce qu'elle a mangé trop de frites ; elle a un très gros nombril ; les autres traits sont ratés*. Sur la seconde toile, un tracé rouge semble représenter une araignée à dix-sept pattes ; Gaspard n'a rien dit du reste de son dessin : il l'avait jugé raté, et avait beaucoup pleuré, comme il lui arrive encore de le faire quand le résultat d'une activité graphique ne correspond pas du tout à ses attentes.

Les deux *Autoportraits au chapel de fer* ont donc été exécutés au même endroit, en



Gaspard et Philippe Baryga
Autoportrait au chapel de fer-version rose
Autoportrait au chapel de fer-version rouge
Posca et huile sur toile
50 cm x 70 cm
2010

même temps et dans les mêmes conditions ; et ils représentent la même image sur deux toiles identiques. Sur la version « rose », le dessin de Gaspard vient déchirer l'image peinte sur le visage, la joue, le casque ; pour la version « rouge », les parties concernées par la disruption sont le cou, le menton, l'épaule. En les revoyant, je ne peux toujours pas me dire qu'une version est meilleure que l'autre, ni – et c'est le point le plus important – que ces deux tableaux signifient fondamentalement deux choses différentes. Je remarque aussi que, si l'un des dessins de Gaspard est plus abstrait que l'autre, il est impossible de juger de ses deux prestations en termes de « ratée » ou de « réussie ». Mes autoportraits finissent par effacer les caractéristiques fines des dessins d'enfant, tout en rehaussant leur singularité par un effet d'hétérogénéité ; c'est cette hétérogénéité qui est signifiante, et pas le dessin de Gaspard en lui-même. Ce que je vois dans ces tracés rouges et roses, à présent que les tableaux sont terminés, c'est juste la présence de Gaspard. Il regarde son père en train d'essayer un casque du XIII^e siècle lors d'une fête médiévale. Les fonctions et caractéristiques graphiques, formelles et sémantiques de ses dessins s'effacent au profit de la seule indexation de sa présence. Ce n'est que cela : j'ai enfermé le vivant dans la toile ; mais c'est déjà formidable.

Sur l'entregent d'un ami collectionneur, je rencontre Benoît Lecarpentier, qui tient une galerie en bordure du quartier du Marais à Paris. C'est un jeune homme cordial, cultivé, très attentif à ce que je peux lui raconter. Cependant, pour un premier rendez-vous, il ne veut pas que des œuvres soient physiquement présentes. Nous regardons donc les TAGS sur son ordinateur, via mon blog. Je lui explique le motif de ma visite : j'aimerais savoir si, selon un spécialiste de la médiation de l'art, les TAGS ont un quelconque intérêt hors de chez eux, ou si ce ne sont pas des peintures qui peuvent se passer de public, voire ne peuvent fonctionner que dans la sphère familiale. Il s'arrête sur un des autoportraits, la version rose, que j'ai récemment mise en ligne. Visiblement, cette toile l'intéresse, il comprend le sentiment d'héroïsme mêlé de ridicule qui s'en dégage. Il me demande ce que représente le dessin de Gaspard ; je lui explique, Suzanne qui a mangé trop de frites, et qui a un gros nombril. Il réfléchit. *Je ne vois pas en quoi cela peut me regarder*, finit-il par lâcher, *le fait que la petite sœur ait mangé des frites. C'est trop anecdotique. Expliquez-moi à présent en quoi votre travail peut me concerner.* – *Quand vous êtes devant elles*, répliqué-je, *elles modifient votre espace. L'image dessinée et l'image peinte luttent pour exister sur le même plan, et les deux finissent de se projeter dans votre espace. Je n'ai jamais touché au LSD, mais un ami sculpteur et ponctuellement amateur d'expériences psychédéliques m'a dit que lors d'un « trip », il perçoit l'espace qui l'entourne comme mes tableaux, dans une dynamique, une pulsation.* Benoît

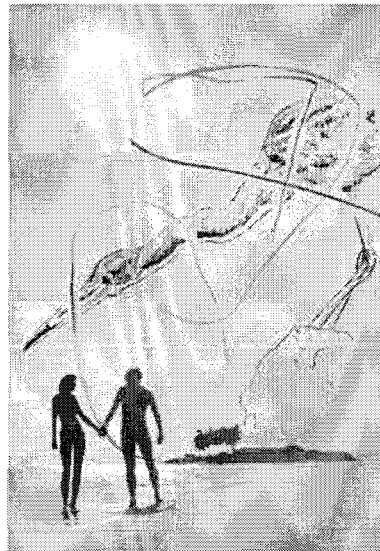
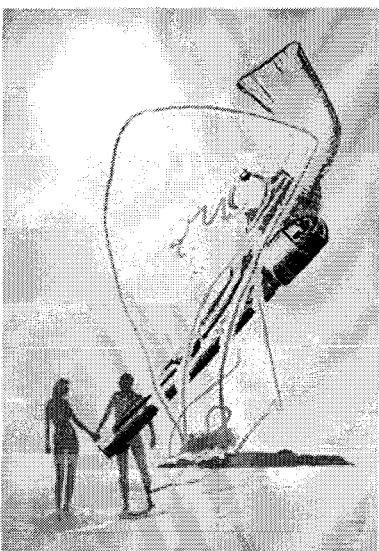
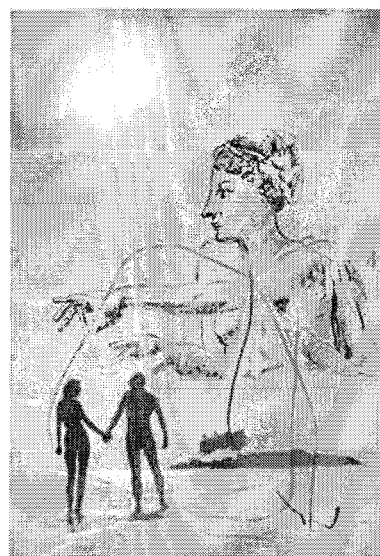
Lecarpentier réfléchit encore. *Je crois que vous avez raison*, finit-il par conclure. *Ces peintures sont très belles, mais elles ne regardent que vous. Quant à votre manière de les expliquer, je ne les y reconnais pas tout à fait : je ne vois pas une lutte entre deux images, mais une lutte entre deux autorités.*

Je sors un peu déçu, on s'en doute, et agacé par mon ingénuité : a-t-on idée de tendre à un marchand les arguments qui permettent de démolir son propre travail. Mais la dernière remarque de Benoît Lecarpentier a fait mouche : la signification des TAGS est plus large que la petite étincelle qui pourrait naître de la friction entre deux images. Ce sont bien plutôt deux tempéraments qui s'y frottent.

Quelques semaines avant cette rencontre parisienne, nous avons fait un accrochage dans le cadre d'une opération intitulée *14 Maisons Folles*, initiée par le peintre Sylvain Dubrunfaut. Quatorze habitants de son quartier, une zone résidentielle très paisible et très enclavée à la périphérie de Lille, ont prêté leurs intérieurs à autant d'artistes. J'ai, autant que possible, accroché des toiles récentes, dont le fameux paon, pas encore sec, terminé à la hâte dans l'atelier Monbel. Le résultat est un hymne à la petite bourgeoisie, à la fonction dégénérative de l'art consistant à décorer un intérieur bien tenu : il y a un tableau au-dessus du canapé, un autre au-dessus du piano, un troisième sur la cheminée. Un public nombreux, attiré par le beau temps et par la notoriété grandissante de Sylvain Dubrunfaut, vient visiter les *Maisons Folles*. L'intégrité des TAGS semble préservée par l'atmosphère domestique de leur cadre de présentation. Une cousine amatrice d'art, mais que je vois peu, passe avec sa fille, et elles trouvent l'ensemble fort agréable. Le soir-même, je reçois un courrier électronique : (...) *Tes peintures sont comme un "prolongement" de toi (lion, coq, paon, loup c'est bien toi !) à travers eux et leurs dessins; je m'interroge sur l'issue de votre contrat qui aboutira à la différenciation de chacun ; aurons nous trois Rubens dans un chaos créatif ? (...)* Ainsi, elle ne m'attribue quasiment que des autoportraits cryptés, dont les connotations ne me paraissent pas spécialement flatteuses. L'interprétation m'intéresse : tout comme les dessins de Gaspard n'ont d'autre fonction que d'indexer sa présence, mes images peintes à l'huile ne poursuivraient d'autre but que de me représenter.

4.4.4. Le sens retrouvé

Afin de traquer encore dans les TAGS des bribes de sens qui m'auraient échappé, je ressors un dossier contenant 20 dessins jamais montrés. Ils ont été réalisés durant l'été 2006,



Gaspard et Philippe Baryga
6 dessins sans titre
Crayons de couleurs et stylo bille sur papier imprimé
28,8 cm x 20 cm chacun
août 2006

dans un contexte de détente et d'absence de réflexion. J'avais trouvé un papier à lettres des années 70 au motif assez chargé. Gaspard y avait tracé des gribouillages spécialement inarticulés, et je m'étais entraîné à reproduire au stylo à bille noir des images qui traînaient à ma portée. Quatre ans après, j'essaie d'en sélectionner quelques uns à encadrer proprement dans la perspective d'une exposition.

Avec le recul, certains des dessins me paraissent très faibles ; cela est souvent le cas. Mais je suis surtout surpris de constater que, pour les rares que je décide de conserver, il y a une possibilité d'interpréter l'image que j'ai dessinée. Il s'agit :

1° d'un portrait de Kees van Dongen, âgé. Il est issu d'un recueil de *Paris Match* reprenant des reportages sur des peintres célèbres.

2° d'une biche et d'un faon, côte à côte. Gaspard avait emporté en vacances un calendrier à 365 motifs animaliers.

3° d'une femme vêtue à l'antique, tenant entre deux doigts un rayon de miel. Le motif est tiré d'un tableau de Nicolas Poussin. Le rayon de miel n'apparaît pas, il est remplacé par une ligne de crayon que Gaspard a tracée, et que j'ai fait passer entre les deux doigts de la femme.

4° d'une femme de profil, l'air inquiet ; elle semble se réveiller d'un cauchemar. Le modèle en est un détail de *La jeune fille et la mort*, tableau de Marianne Stokes, qui fait la couverture d'une édition de poche de *La lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne. Je n'ai jamais vu ce tableau, qui pourtant est conservé au musée d'Orsay ; et je n'ai pas non plus lu le livre.

5° d'un revolver suspendu à un clou par le pontet. Là encore, la source est picturale, il s'agit du *Colt fidèle* de William Harnett (1890).

6° d'un échassier en train de pêcher, issu aussi du calendrier animalier.

Il me semble pouvoir discerner, dans ces six images, six façons de considérer les TAGS :

1° L'image d'un vieux peintre, Kees van Dongen, fait ressortir par contraste la juvénilité du dessin de Gaspard. Les TAGS sont l'éloge d'une vitalité créative opposée à la vieillesse.

2° La mère et l'enfant (biche et faon) introduisent l'idée d'une relation filiale. Les TAGS sont les traces d'une relation affective.

3° La femme du tableau de Poussin tient entre deux doigts une ligne (tracée par Gaspard) ; son geste et son air hautain laissent à penser qu'elle trouve la ligne salissante. Dans les TAGS,

une figure d'autorité (moi, peut-être) considère d'un air sourcilieux, et surtout tient à distance, une source nourricière (le miel/le dessin d'un enfant).

4° La jeune femme qui se réveille, peut-être d'un cauchemar, inquiète et désespérée, est traversée d'une ligne rouge. Les TAGS représentent une tentative de contrôle des angoisses de l'inconscient.

5° Une arme mortelle est présentée au repos, accrochée au mur. Le danger qu'elle représente est réel, mais momentanément neutralisé. Les TAGS sont des entreprises de neutralisation d'un danger : celui que représente pour le monde adulte l'énergie débridée de l'enfance.

6° L'oiseau pêche sa nourriture en eaux profondes. La signification de ce dessin recoupe celle d'une image que j'avais faite avec Suzanne pour la série *Des hommes travaillent*, celle de l'employée des viviers qui pêche une araignée de mer : il s'agit de plonger, de creuser, d'aller voir loin sous la surface. Les TAGS sont des approfondissements introspectifs.

Ainsi, et l'on s'en doutait, les TAGS n'ont pas été interprétés comme des associations libres, comme le choc révélateur entre deux images. Peut-être parce que les dessins que Gaspard a exécutés pour cette série sont d'une teneur sémantique spécialement pauvre, seules se sont révélées signifiantes les images que j'ai plaquées dessus. La description de mes motivations profondes était là, à peine cachée, dans un recueil de dessins marginaux.

4.5. Connotations idéologiques

Je suis allé aussi loin que j'ai pu dans l'interprétation de notre travail. Je me suis penché sur le décodage des dessins de Gaspard, y compris de ses gribouillages ; puis sur le sens de mes images peintes ou dessinées ; j'ai tenté de lire, ou plutôt de faire lire, les associations des deux registres, l'adulte et l'enfantin. Sans laisser tomber la piste jungienne, j'ai compris que le confort consistant à faire décoder nos TAGS par des psychanalystes ne me serait pas accordé ; du moins, pas tant que je ne me serai décidé à jouer le jeu de la psychanalyse.

C'est donc pour m'octroyer une sorte de repos que je me rends à une exposition dont il me semble que le thème me concerne au moins de loin. *Les enfants modèles*³⁸⁴, au musée de l'Orangerie, présente des portraits d'enfants faits par leurs parents artistes. L'exposition

³⁸⁴ *Les enfants modèles de Claude Renoir à Pierre Arditi*, musée de l'Orangerie, Paris, du 24 novembre 2009 au 8 mars 2010.



Augustin Rouart
L'Enfant au gilet rouge
peinture à l'œuf sur carton
33 cm x 25 cm
1948
collection particulière

ambitionne de faire le point, tant sur le plan plastique que sur le plan relationnel, sur ce phénomène, circonscrit au XX^e siècle. Je compte y retrouver quelques uns des portraits de Paulo par Pablo Picasso. C'est en tout cas une rare occasion d'approcher le thème de la paternité en peinture, dont on a vu qu'il était si peu représenté.

J'ai très peu dessiné mes enfants, et je n'en ai encore jamais réalisé le portrait à l'huile. Les TAGS sont peut-être des substituts de portraits. Par contre je les photographie énormément, et il m'est arrivé de montrer dans nos expositions des photos instantanées dont le statut suranné d'exemplaires uniques me satisfait. Ces photos documentent notre vie familiale, y compris nos séances de dessin et nos visites au musées. Elles explorent la frontière floue entre notre intimité et notre production artistique ; et comme cette dernière, elles sont destinées à être rendues publiques. Quelques unes sont par exemples visibles sur un blog³⁸⁵. Je me rends compte qu'il y a, dans ces images, une sorte de mièvrerie naturelle, qu'il faut bien que j'assume. Les images que Dennis Oppenheim capte de ses enfants ne présentent aucun caractère de mièvrerie, et nous avons vu qu'elles ont été produites dans un contexte tout autre, que je ne lui envie pas. Je me sens plus proche de Bonnard et Vuillard, qui ont su conjuguer leur vie domestique, qui semble tranquille et conventionnelle, bourgeoise en un mot, et leurs recherches plastiques explosives.

4.5.1. L'enfant contre la modernité

Il se trouve que le genre du portrait d'enfant a connu un essor significatif au moment de l'impressionnisme, puis chez les Nabis. Maurice Denis et Auguste Renoir furent des habitués du genre : leur peinture détachée des conventions esthétiques de leur temps les a amenés à se replier sur des thèmes domestiques. Le modèle théorique auquel se réfèrent les auteurs du catalogue est celui du portrait psychologique : on compte pas moins de 65 interprétations de la psychologie du modèle dans les textes et notices dudit ouvrage. Leur lecture me rend un peu sceptique : les auteurs n'hésitent pas à inventer des pensées ou des dialogues intérieurs, comme le petit Jean-Marie Rouart (futur Académicien), dont l'effigie semble *questionner son père d'un air grave* : « *Qui veux-tu que je sois ?* »³⁸⁶. La peinture d'enfants serait une peinture « d'états d'âme », qu'il n'est même pas nécessaire de nommer. L'art d'Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun en est un modèle indépassable, tant *ses portraits*

385 <http://rubenshuis2archive.blogspot.com/>

386 Emmanuel Bréon, dans la notice n° 77 du catalogue *Les enfants modèles, de Claude Renoir à Pierre Ardit*, Paris : RMN, 2009, p. 192.



Augustus John
Robin
huile sur toile
45.1 cm x 30.5 cm
vers 1912
Londres, Tate Modern



Eugène Carrière
L'Enfant au verre
huile sur toile
61 cm x 51 cm
1885
Paris, musée d'Orsay

*sensibles expriment avec finesse l'état d'âme du modèle*³⁸⁷. L'exposition et son appareil scientifique mettent ainsi en évidence la difficulté à identifier, dans les rapports père-fils en peinture, un problème qui soit d'ordre plastique. La demande faite aux enfants de se remémorer les séances de pose donne cependant lieu à de beaux témoignages ; ainsi celui de Jean-Marie Rouart, encore, se souvenant avoir été réveillé en pleine nuit par la lampe de poche que son père Augustin Rouart braquait sur son visage dans le but de le dessiner³⁸⁸.

La fonction filiale semble ici réduite à sa plus simple expression : l'enfant est un objet à peindre. La réussite incontestable de certains portraits, ainsi que la manière dont quelques peintres ont ambitionné de transcender la thématique, incite à penser que l'aspect rudimentaire de cette conception du rôle de l'enfant n'empêche en rien d'atteindre l'exceptionnel. Augustus John livre ainsi de son troisième fils Robin, âgé de 8 ans, un portrait qui irradie une troublante hostilité. Berthe Morisot arrive à rendre parfaitement, par sa touche rapide, l'aspect insaisissable des jeux d'eaux de ses enfants. Eugène Carrière prend pour prétexte une pose de sa petite Élise pour convoquer le souvenir de Velázquez, confondant ainsi en une seule image sa fille biologique et son père pictural.

Si l'accrochage aligne les figures reconnues de l'art moderne – Vuillard, Gauguin, Cézanne, Picasso – il laisse aussi la part belle à des artistes qui n'ont pas trouvé leur place dans l'histoire de la modernité : Lucien Jonas, Paul Belmondo, Tamara de Lempicka. André Derain fait figure de charnière entre les avant-gardistes reconnus et ces artistes bourgeois méprisés en raison même de leurs succès faciles.

La personnalité du commissaire de l'exposition explique cette double affiche : Emmanuel Bréon a été le directeur du musée des Années 30 à Boulogne-Billancourt avant de succéder à Pierre Georgel à la tête de l'Orangerie. Il raconte qu'il a grandi entouré par les portraits de famille peints par son ancêtre, Claude-Marie Dubufe (1790-1864) ; de cette familiarité avec les tableaux est née l'idée de la présente exposition.

Si je sollicite les lumières du très affable Emmanuel Bréon, c'est que je cherche à identifier des invariants plastiques liés au thème de l'enfance. Werner Spies l'a tenté à propos de Picasso, et le catalogue des *Enfants modèles* propose des pistes autour des accessoires et des regards, ce qui me semble un peu court. Lors de l'entretien qui suit, il ne manque pas de

387 Jean-Marc Irollo, « De l'enfant symbole à l'enfant modèle », *Les enfants modèles, de Claude Renoir à Pierre Ardit*, Paris : RMN, 2009, p. 22.

388 Notice n° 75 du catalogue *Les enfants modèles, de Claude Renoir à Pierre Ardit*, Paris : RMN, 2009, p. 188.

revenir sur la manière dont ses écarts idéologiques, à l'occasion de sa première exposition aux Tuileries, ont été reçus et interprétés.

PB : Vous vivez dans l'exposition, au jour le jour, et j'imagine qu'après l'accrochage, vous avez pu déceler encore d'autres accroches par rapport à la thématique.

EB : D'abord on a plein de regrets, parce qu'on pourrait effectivement en rajouter, aller plus loin, fouiller d'autres époques. Quand je suis arrivé au musée de l'Orangerie, il y a un an et demi, il a fallu que je trouve une exposition à faire à l'automne pour redynamiser l'équipe. J'avais ce sujet qui me trottait en tête depuis très longtemps. Je l'aurais fait dans mon ancien musée si je ne l'avais pas fait à l'Orangerie. Il y avait à la fois ces souvenirs d'enfance, le fait que pendant 25 ans je me sois occupé d'un musée où j'ai rencontré 300 enfants d'artistes. On a monté, au musée des Années 30, une collection à partir des noms des épouses d'artistes ou de ces enfants d'artistes. Et en arrivant à l'Orangerie j'ai vu qu'il y avait le portrait du fils de Cézanne, le petit Renoir... Il y a une personne qui m'a beaucoup aidé, c'est Xavier Vilato, l'un des petits-neveux de Picasso. Très gentiment, il m'a amené la famille Picasso sur un plateau. C'est intéressant d'avoir des visions très différentes. Ils sont tous venus : Claire Denis, petite-fille de Maurice Denis, Paul Denis, psychanalyste qui a fait un texte formidable. Le jour de l'inauguration, Bernard Picasso parlait avec Charlotte Derain, qui parlait au petit Sabbagh... Des gens qui ne s'étaient jamais vus auparavant et qui ne se côtoient pas forcément. Il y avait une vraie ferveur. J'ai mis un peu de moi-même dans cette exposition : j'ai beaucoup de complexes, parce que des historiens d'art me plantent des flèches dans le dos en disant Crime de lèse-majesté, il mélange des peintures, d'ailleurs il y a quelques articles qui sont sortis dans les journaux. Ceux qui ne sont pas habitués à ça, quand ils sont polis, mettent Chefs d'œuvre à côté de peintures plus discutables. L'historien d'art du XX^e siècle est complètement déstabilisé. L'idée était aussi que l'historien d'art se taise. Ça m'arrangeait un peu : dans le temps qui nous restait, on ne pouvait pas approfondir le sujet, et plutôt donner la parole aux témoignages ; donc on a essayé de trouver. Parfois c'était un peu tiré par les cheveux. Jean Renoir, c'était formidable, il a écrit un livre sur son père, pas hagiographique mais d'une générosité, avec plein de souvenirs sur Auguste Renoir qui est un pédagogue, qui choisit les jouets pour ses enfants, qui les peint à leur insu, ou pour un portrait posé à l'ancienne où Jean Renoir se plaint de ce que ce costume de clown le grattait. Ça c'était l'exemple parfait, le plus probant. Pour Robin John, c'est le témoignage du père, pas du fils. Et pour les vivants

il y avait la parole. Ça les a tous remués, et l'expo remue pas mal les gens. On peut la penser simple, naïve, ce qu'elle est aussi. Mais ce qui est très agréable, c'est que les gens sortent avec le sourire, toutes générations confondues. Ça, ça me fait plaisir.

PB : Avez-vous réussi à déceler quelques grandes lignes de ce qui fonde la personnalité d'un enfant d'artiste ?

EB : Il y a forcément une éducation du regard qui se fait. Une liberté, oui et non ; il y en a qui rouspètent, et ce n'est pas forcément facile non plus. Jean-Marie Rouart³⁸⁹ dit que ça lui permettait de rêver sa vie quand il posait, mais ce qu'il ne dit pas dans son texte c'est que sa famille est un peu déchue : la famille impressionniste est riche mais pas eux, son père n'a jamais vendu, donc ils ont vécu un peu chichement, comme une bourgeoisie déclassée. Son père était assez ténébreux, taiseux, solitaire, donc c'était un peu douloureux. Je crois que ça a été globalement une chance d'avoir un père artiste. Que ce soit chez les Denis, où on sent que c'était harmonieux, même si c'était ogresque, puisque toute la famille y passait, mais dans une sorte de tendresse ; il offre à son épouse le collier avec, au bout de chaque breloque, une dent de lait de chacun de ses enfants. Ils ont été mangés. Catherine Dolto, psychanalyste et fille de psychanalyste, use d'une expression à double sens : J'ai été croquée.

PB : Le cas de la famille Picasso est très contrasté, parce qu'il semble que Paul ait beaucoup souffert. Mais sa mère, Olga, ne s'entendait pas bien avec son père.

EB : On sent que Paul est choyé à ses débuts ; on le voit en photo, sur l'âne, se promener aux Tuileries. Il est pris pour cible, mais toujours bien habillé. Le costume qu'il porte sur son portrait en Pierrot a été fait par Picasso lui-même. Il y a Paulo en train de dessiner sur un petit bureau. Les deux tableaux sont admirables, on y sent qu'il y a une attention, une tendresse. Mais ça se termine mal. Il y a une histoire de couple qu'on ne connaît pas réellement, Olga est très jalouse, et l'arrivée de Marie-Thérèse en seconde famille, alors que la première histoire n'est pas terminée, et Maya qui arrive... Maya parle beaucoup, elle est incroyable. Elle était toujours en combat, très directive : Je ne pose pas, mais tu fais le portrait de mon chat. Claude et Paloma sont sûrement les plus équilibrés. Sur les photos, le

³⁸⁹ Fils du peintre Augustin Rouart (1907-1997), lui-même neveu de Julie Manet, fille de Berthe Morisot et nièce d'Edouard Manet, ainsi que petit-fils d'un grand collectionneur, Henri Rouart, dont le musée d'Orsay conserve un portrait photographique fait par son ami Degas.

père semble s'en occuper plus que les autres. Son épouse, Françoise Gilot, dit qu'il y a là un peu de mise en scène. Claude en parle. Au début il n'avait rien à dire, puis il s'est laissé prendre au jeu, ça l'a amusé. Il a dit : Si mon père avait été épicier, nous aurions joué à l'épicerie. Eux jouaient à la galerie de tableaux. Le papa fait des tableaux sur des boîtes d'allumettes, eux les mettent au mur, l'un fait Kahnweiler, la sœur c'est Vollard, ils se vendent leurs tableaux. J'espère que je n'affabule pas, entre ce que je lis et ce qu'on me dit.

PB : Le portrait de famille est en même temps intime et social. Est-ce la même chose qui se joue dans un portrait d'enfant ? Plastiquement, qu'est-ce qui fonde le genre du portrait d'enfant ?

EB : J'ai mes enfants dans le catalogue, peints par Davood Emdadian, artiste mort à 60 ans, et, je trouve, peintre assez accompli. Mon ambition était de commander le portrait de famille, comme l'avait fait mon ancêtre Dubufe, notamment dans le magnifique tableau que nous avons fait donner au Louvre. Mais Davood Emdadian n'a jamais eu le temps de le faire. Pour moi, le portrait d'enfant était un des morceaux du portrait de famille. Pour le peintre, je pense que c'est important de peindre ses enfants. Nous devions avoir les portraits individuels des enfants de Monet qui sont à Marmottan. Il les peignait pour lui, pour les accrocher à ses murs. Il ne les aurait jamais vendus. Renoir adore les peindre, mais il en fait de deux sortes ; il voit que c'est commercial, ses portraits étaient vraiment à destination des grandes galeries et des grands musées. Renoir se servait de ses enfants.

Nous avons une quantité de presse extraordinaire. Certains recommandent l'expo, d'autres la déconseillent absolument. Élisabeth Lebovici n'a pas vu l'expo, elle n'a pas le catalogue, et juste d'après le carton, elle a écrit sur La poulbotisation des esprits...³⁹⁰ Elle rappelle que des commissaires d'exposition risquent la correctionnelle pour Présumés innocents... Elle fait un amalgame absolument épouvantable sans avoir vu l'expo. Mon équipe ne me l'avait pas montré pour ne pas me faire de la peine. Dagen, dans Le Monde, met : À l'Orangerie, la réunion de famille tourne mal. C'est quelqu'un qui connaît bien les Grands, et après il fait un amalgame de tout le reste. À propos des artistes présentés au musée des Années 30, il a parlé d'une débauche de baudruches. Ça me trouble énormément. Enfin, c'est

³⁹⁰ *Nouvelles vieilles mochetés : la « poulbotisation » des esprits.* Élisabeth Lebovici se demande s'il y a un rapport entre la présence de Pierre Arditi sur le carton d'invitation, et le fait qu'il ait apporté son soutien à la controversée loi Hadopi sur la protection des droits d'auteur sur internet. Et elle finit par : *Ce carton (...) apparaît comme une preuve supplémentaire de la « Poulbotisation » des célébrations... nationales.*
http://le-beau-vice.blogspot.com/2009_11_01_archive.html

mon rôle de conservateur de tout montrer. Après on fait son choix, l'histoire écrème. Et puisque ces peintres ont travaillé au même moment, je me dois de les montrer. Dans l'Histoire de l'art du XX^e siècle de Philippe Dagen, il n'y a pas Tamara de Lempicka qui est une star aux États-Unis. On aime ou on n'aime pas, mais on ne peut pas ne pas mettre Tamara, vu l'aura qu'elle a dans le monde : elle incarne l'art déco.

La référence fréquente à l'exposition *Présumés innocents*³⁹¹ s'explique par le retentissement médiatique du procès intenté à ses commissaires, Marie-Laure Bernadac et Henry-Claude Cousseau, pour divulgation d'images à caractère pédophile. Le propos de *Présumés innocents* n'était pas de montrer des images de l'enfance, mais de se pencher sur l'adolescence. On comprend qu'en comparaison, *Les enfants modèles* ait pu être qualifiée d'*exposition asexuée* par Le Figaro.

L'agréable conversation avec Emmanuel Bréon me donne envie de lire le roman autobiographique de l'Académicien Jean-Marie Rouart, dont un océan idéologique semble me séparer. La lecture d'*Une jeunesse à l'ombre de la lumière* confirme ce pressentiment : fascination pour l'épopée Napoléonienne, initiation à la franc-maçonnerie, fraternité avec Jean d'Ormesson, décrit comme un brillant agrégé, séducteur, roulant en coupé Mercedes ; dîners à Neuilly, carrière au Figaro, intronisation à l'Académie Française, catholicisme, visite chez la voyante. L'auteur semble en outre curieusement se complaire à exposer, en leur donnant le même poids, ses exploits sexuels et ses humiliations intellectuelles. Il livre cependant des anecdotes précieuses, dont celle-ci :

*Je me souviens d'une visite avec elle [Berthe Morisot] chez Michel Monet qui avait une propriété non loin de Giverny. Le fils du peintre avait une passion de l'Afrique et des safaris. Un vilain singe hurlant était attaché dans une niche devant la maison en guise de chien de garde. Sur les murs, têtes de buffles, d'antilopes et de lions naturalisés, ainsi que divers boucliers massai et trophées de chasse remplaçaient peu à peu les œuvres du peintre.*³⁹²

L'idée que le fils remplace, d'une façon si concrète et littérale, les obsessions de son père par les siennes propres, me semble tout à fait saine.

Il évoque Jean Renoir, auquel il s'identifie : *Lui aussi avait fui la peinture, un père génial ; n'avait-il pas vendu son propre portrait par son père pour financer un de ses*

391 *Présumés innocents*, du 8 juin au 1^{er} octobre 2000, CAPC Bordeaux.

392 Jean-Marie Rouart, *Une jeunesse à l'ombre de la lumière*, Paris : Gallimard, 2000, p. 213.

films ?³⁹³

Jean-Marie Rouart parvient aussi à décrire l'art comme un système de valeurs, ce qui en fait un processus transmissif :

*Par son train de vie elle [la famille Rouart] appartenait à la bourgeoisie, mais ayant acquis une âme d'artiste elle n'en partageait plus ni les idées ni les valeurs.*³⁹⁴

Puis :

*Intoxiqué de lumières, de beauté, intoxiqué de formes (...) [Son père] ne croyait que la vie ne valait d'être vécue qu'à condition de donner naissance à un beau tableau. Le reste ne l'intéressait pas.*³⁹⁵

Selon la vision de Jean-Marie Rouart, art et bourgeoisie semblent ainsi irréconciliables. Les valeurs de son père artiste paraissent même n'être que des défauts aux yeux du fils dont l'ambition est de réintégrer la bourgeoisie :

*Inadapté aux réalités du monde, indifférent aux hiérarchies sociales, inapte autant qu'on peut l'être à résoudre un problème matériel.*³⁹⁶

Ainsi le décrit-il sévèrement. Enfin, Rouart fils introduit le thème de l'inversion des rôles entre le père et le fils :

*Une légère anomalie a toujours compliqué mes rapports avec mon père : en réalité, de nous deux, le père, c'était moi. J'étais le père de mon père. Il l'admettait d'ailleurs.*³⁹⁷

Cette constatation me trouble : j'ai déjà remarqué que j'avais tendu à inverser les rôles entre moi et mes enfants, en leur attribuant la paternité de nos tableaux sous couvert de la pratique rubénienne du *Crabbeling*, du gribouillage primordial. Il y a ici le signal d'un glissement, de l'enfant-modèle à l'artiste-enfant.

Les considérations sur le caractère anti-bourgeois de l'art laissent perplexe dans un tel contexte. Ce que révèle la réception médiatique de l'exposition *Les enfants modèles*, c'est le soupçon idéologique qui pèse sur les portraits d'enfants : Picasso déforme moins quand il peint des enfants ; le thème enfantin indexe un symptôme de « retour à l'ordre », confirmé par le florès que connaît ce thème au cours des douteuses années 30. Les artistes s'intéressant à la représentation de l'enfance seraient, par nature, réactionnaires. Un livre, peut-être mineur,

393 *Ibidem*, p. 352.

394 *Ibidem*, p. 80.

395 *Ibidem*, p. 81.

396 *Ibidem*, p. 154.

397 *Ibidem*, p. 151.

constitue un symptôme éloquent de cette théorie : c'est celui que l'artiste Marie-Christine Autin-Graz a consacré aux portraits d'enfants dans la peinture occidentale³⁹⁸. On y trouve des détails de superbes portraits d'enfants, commentés d'une plume légère. La sauce se gâte à la lecture de la préface. Se prévalant d'un Prix de Rome³⁹⁹, l'artiste-auteur se livre à une violente diatribe : *Quant au « modernisme », il a voulu faire table rase du passé en se cantonnant dans le n'importe quoi, une absurdité meurtrière pour l'art qui ne s'en est pas encore remis*⁴⁰⁰. Amalgamant les accusations d'incompétence technique à l'affliction provoquée par des prix astronomiques, Marie-Christine Autin-Graz en arrive à la conclusion suivante : *Une affirmation peut être avancée : je n'aurais jamais pu écrire un livre sur l'enfant dans la peinture de la deuxième moitié du XX^e siècle et le début du XXI^e*.⁴⁰¹

La constatation d'un rapport direct entre le thème de l'enfance et cet esprit réactionnaire entre en écho avec une réflexion que j'avais pu me faire à l'issue de la visite d'une exposition à la Piscine de Roubaix, intitulée *Le zoo d'Orsay*⁴⁰². On pouvait y voir un large éventail de représentations animalières datant du XIX^e siècle, par Rosa Bonheur, Steinlein, Pompon et bien d'autres. La surprise est venue du fait que les représentations les plus convaincantes, pour nous amateurs d'animaux, n'étaient pas dues aux artistes inventifs, mais aux plus conservateurs. Comparé à un chien couché de Frémiet, le chat d'Édouard Manet semblait par trop allusif, évitant la difficulté du rendu de l'expression faciale ; et le cheval de Degas présentait d'importantes erreurs de proportions dont étaient exemptes les montures de Meissonier. Le thème animalier semble imperméable à la modernité, à tel point qu'un chien rouge de Gauguin peut sembler trop facile, trop peu observé, alors qu'une sculpture d'Henri Bouchard présentera des facultés d'observation et d'empathie plus importantes. L'exemple d'Henri Bouchard (1875-1960) n'est pas pris innocemment : le projet du musée de Roubaix d'accepter en donation l'atelier du sculpteur et de lui consacrer une nouvelle aile, a fait l'effet d'un scandale en mai 2008, au moment même de l'exposition du *Zoo d'Orsay*. Bouchard, volontaire au tristement célèbre voyage en Allemagne en 1941⁴⁰³, est considéré comme un collaborateur actif du régime nazi, au point que sa complaisance lui aurait valu d'être interdit d'enseignement à la Libération⁴⁰⁴. Ont aussi participé au voyage de 1941 André Derain et Paul

398 Marie-Christine Autin-Graz, *L'enfant dans la peinture*, Genève : Skira/Seuil, 2002.

399 Que mes recherches, certes rapides, ne m'ont pas permis de confirmer.

400 Marie-Christine Autin-Graz, *L'enfant dans la peinture*, Genève : Skira/Seuil, 2002, p. 22.

401 *Ibidem*, p. 23.

402 Du 1^{er} mars au 25 mai 2008.

403 Accompagné, pour cette excursion culturelle organisée par Arno Breker, de Vlamincq, Derain, Van Dongen, Friesz, Dunoyer de Segonzac, Despiou, Lejeune, Belmondo.

404 <http://www.rue89.com/balagan/bouchard-sculpteur-collabo-met-le-feu-a-la-piscine-de-roubaix>

Belmondo, deux importantes figures de l'exposition *Les enfants modèles*. Les enfants, les animaux : je ne semble m'intéresser qu'aux thèmes sur lesquels les valeurs de la modernité n'ont pas cours, et dont la coloration politique se révèle même plutôt brunâtre.

4.5.2. La fortune moderne du dessin d'enfant

Si l'enfant est considéré, en tant que thème pictural, comme anti-moderne ou réactionnaire, le dessin de l'enfant a par contre été étroitement lié à l'apparition de la modernité, en particulier à travers l'étude systématique qu'en ont entrepris Wassili Kandinsky et Gabrielle Münter. De nombreux auteurs, parmi lesquels nous retiendrons Barbara Wörwag et Emmanuel Pernoud, ont montré comment Münter a progressé dans sa peinture en recopiant des dessins d'enfants, qu'elle collectionnait⁴⁰⁵. L'Almanach du Blaue Reiter, publié en 1912, comptait, sur 144 images, 9 reproductions de dessins d'enfants, et August Macke pouvait y écrire : *Les enfants, qui créent directement à partir du mystère de leurs sentiments, ne sont-ils pas plus créateurs que l'imitateur des formes grecques ? Les sauvages ne sont-ils pas des artistes, eux qui ont leur propre forme, forte comme la forme du tonnerre ?*⁴⁰⁶ De là date l'assimilation de « l'art des enfants » aux arts premiers. Mais le fait de considérer les dessins d'enfants comme étant des œuvres d'art marque un renversement de paradigme : le dessin d'enfant était utilisé comme repoussoir par Caroto au XV^e siècle ; moqué par d'Hondecoeter au XVII^e ; connoté de vandalisme et de révolte par Girodet au XIX^e. Et le voilà tout entier identifié à l'art véritable. Une telle mutation dans les mentalités ne manque pas de m'interroger. Sa conséquence sur les TAGS est de nouer un paradoxe autour de leur connotation : leur aura d'enfance les rendrait à la fois anti-modernes et paradigmatiquement modernes.

August Macke a tenté de changer le statut du dessin d'enfant en le considérant comme une œuvre d'art. Manifestement, cette opinion a échoué à se généraliser. Il faut dire que l'opération reste toute théorique : le changement de statut s'adresse au genre en général, et non à des dessins en particulier. Mais ce questionnement sur le statut du dessin d'enfant sera

405 Barbara Wörwag, « "There Is an Unconscious, Vast Power in the Child" Notes on Kandinsky, Münter and Children's Drawings », dans *Discovering Child Art*, sous la direction de Jonathan Fineberg, Princeton : Princeton University Press, 1998, p. 68.

406 August Macke, « Les masques », in *L'Almanach du Blaue Reiter*, édité par Wassily Kandinsky et Franz Marc, présentation et notes par Klaus Lankheit, Paris : Klincksieck, 1987, p. 113. Cité par Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris : Hazan, 2003, p. 171.

relayé, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, par la généralisation de l'appellation d' « enfant-artiste », portée autant par la ressemblance objective mais superficielle des dessins d'enfants avec des œuvres d'artistes modernes, que dans l'espérance humaniste en la régénération, par sa jeunesse, d'une société meurtrie.

Le n° 7-8 de la revue *Courrier de l'Unesco*, en 1951, a par exemple été entièrement consacré à l' « enfant artiste ». Y alternent des articles nuancés sur les rapports entre art et expression artistique dans un cadre éducatif, et des déclarations beaucoup plus oiseuses, dont voici la plus typique : *En contemplant quelque spécimen d'art contemporain, combien de parents se sont écriés : « notre enfant ferait aussi bien ! » À cette affirmation péremptoire, une réponse évidente s'impose : « Alors, laissez-le faire ! » car les mieux intentionnés des parents et des professeurs éprouvent quelque répugnance à permettre aux enfants d'exprimer librement leur imagination créatrice. Ils ont des opinions bien établies sur « l'art » et trouvent normal de les imposer à leurs rejetons.*⁴⁰⁷

Je sais que je n'ai jamais considéré les dessins de Gaspard et de Suzanne comme de l'art en soi. Leurs meilleurs productions, exécutées sur toile de lin et accrochées au mur de l'atelier, sont sans doute de très beaux dessins, mais ce ne sont pas des œuvres d'art. Ma vision de l'art est structuraliste : l'art est un milieu auquel on appartient en adhérant aux critères qui le structurent. Ces critères sont : une théorie, un marché, une fonction. Une œuvre d'art s'inscrit dans une théorie de l'art ; elle a pour vocation à terme d'être reconnue et de circuler dans l'économie du marché de l'art ; elle remplit une fonction qui est celle, spécifique, que l'époque assigne exclusivement à l'art. Les marqueurs qui, dans la publication de l'Unesco ou chez August Macke, servent à assimiler dessin d'enfant et art ne sont pas structuralistes, mais humanistes, et ils peuvent être relevés dans la citation qui précède : expression, liberté, imagination. Cela fait des dessins touchants, mais assurément pas de l'art.

Désireux eux aussi de partir de l'humain, les psychologues se sont également posés la question de savoir « si c'est de l'art ou pas » : à l'époque où il était l'assistant d'Howard Gardner, Thomas Carothers avait mis au point un test de capacité artistique à destination des enfants. Il s'agissait de compléter deux dessins lacunaires en respectant, dans un cas, l' « expressivité » (la teneur gaie ou triste) de l'image tronquée, dans l'autre cas sa « plénitude » (la graphie épaisse ou fine du dessin). Si l'enfant tenait compte de ces deux caractéristiques, on lui reconnaissait une compétence artistique. Dans le cas inverse, on le

407 Trevor Thomas, « L'enfant-artiste », *Le Courrier de l'Unesco* n°7-8, Juillet-août 1951, p. 5.

jugeait *incapable d'interprétation artistique*⁴⁰⁸. Dana Korzenik⁴⁰⁹, professeur au Massachusetts College of Art, considérait quant à elle que l'enfant n'était artiste que s'il était capable de « dissolution de l'égoïsme » ; elle entendait par là la faculté à dessiner une action (par exemple « sauter ») de manière suffisamment claire pour que quelqu'un d'autre puisse deviner de quoi il s'agit. La capacité artistique correspondrait ici à un contrôle des moyens d'expression suffisant pour que le dessinateur ne prenne pas ses intentions pour un fait accompli. Howard Gardner, qui reporte ces deux expériences, soutient quant à lui⁴¹⁰ que l'« enfant artiste » est celui qui peut dépasser la copie ou l'enregistrement du réel, qu'il considère comme *stupide, et moins vivante et personnelle* qu'une transcription non informée par le modèle.

Ces études font de la capacité artistique une émanation des capacités cognitives et motrices individuelles. Si l'on considère l'art comme défini par son contexte, cette définition devient totalement inopérante. Pour qu'un « enfant-artiste » fasse de l'art, il faudrait que son activité soit intégrée dans le circuit de valeurs du monde de l'art. Ce qui n'a jamais été le cas, malgré quelques tentatives récentes.

Wim Delvoye⁴¹¹ tente par exemple une opération radicale, quand il publie un livre poussant à considérer comme œuvres d'art à part entière les dessins qu'il a faits depuis l'école maternelle. De façon significative, cette publication intitulée *Early Works (1968-1971)*⁴¹² ne comporte pas de texte : l'opération de transsubstantiation n'est pas intellectuelle, elle est magique. Elle ne présente pas non plus de gribouillage ; les premières œuvres reproduites ont été réalisées par un Wim Delvoye âgé de trois ans. Dans l'immense majorité des cas, les dessins sont cautionnés par l'institution ; cette institution n'est cependant pas le musée, mais la maîtresse d'école. Derrière l'ironie revendiquée par l'artiste belge, portant sur les dérives de la sur-médiatisation artistique, se cache ainsi une autre ironie qui peut s'exercer à ses dépens : tout petit déjà, Wim ne faisait de l'art que courtisé par une institution.

L'Autrichien Peter Friedl⁴¹³ a tenté la même opération magico-critique en exposant à Marseille ses *Early Works* personnels. L'initiative est tombée à plat, selon le journal *Le Monde* :

408 Howard Gardner, *Gribouillages et dessins d'enfants, leur signification*, Liège : Pierre Mardaga éditeur, 1980, p. 160.

409 *Ibidem*, p. 163.

410 *Ibidem*, p. 206.

411 Né en 1965.

412 *Wim Delvoye early works (1968-1971)*, Gand : Rectapublishers, 2003.

413 Né en 1960.

Tout aussi indigne, cette provocation qui tombe à l'eau : la présentation, à Kassel comme à Marseille, d'une sacrée tripotée de ses dessins d'enfant, dont la présence permet de dater la rétrospective "1964-2006". À 4 ans, Friedl était donc déjà prolifique. Mais présentés sans distance ironique, ses gribouillis de gamin tiennent du fétiche inutile, et ne livrent guère, contrairement à ce que semblent penser les commissaires de l'exposition, d'informations sur l'œuvre à venir. Même si, selon le pompeux artiste, "ils invitent à une discussion sur les modalités et les expériences d'une nouvelle politique de l'esthétique"⁴¹⁴.



Sir Edwin Landseer
Croquis d'un chien
 réalisé à l'âge de 5 ans
 10,3 cm x 11 cm
 1807
 Londres, Victoria and Albert Museum

Si de l'ironie peut être décelée dans ces présentations de Delvoye et Friedl, on ne peut que constater régulièrement, à la lecture d'entretiens publiés à l'occasion d'expositions monographiques, que nombre d'artistes se souviennent avoir été conscients de leurs compétences ou de leur sensibilité artistique à un très jeune âge. La légende de Picasso a toujours voulu montrer le jeune Pablo comme aussi doué qu'un adulte, et Sir Edwin Henry Landseer (1802-1873), enfant prodige et fils d'artiste, qui reste un exemple édifiant de précocité artistique, s'était fait remarquer pour l'aspect adulte de ses productions⁴¹⁵, contribuant ainsi à poser le postulat selon lequel plus un dessin d'enfant est typique du dessin

414 Le Monde, 8 août 2007.

415 Landseer a présenté ses œuvres à la Royal Academy de Londres alors qu'il n'avait que 13 ans.

enfantin, moins il a de chances d'être considéré comme de l'art. Jonathan Fineberg⁴¹⁶ a réussi à compiler des dessins que des artistes devenus célèbres avaient commis lorsqu'ils étaient enfants. Albrecht Dürer, Gerard Ter Borch, Chassériau, Millais, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Edward Hopper, Claes Oldenburg, mais aussi Paul Klee et Joan Miró qui adultes furent si enfantins, se sont distingués par une réelle maîtrise à un très jeune âge. Si leur notoriété actuelle permet qu'on considère leurs travaux de jeunesse en y traquant la trace du génie, cela ne fait pas de ces dessins des œuvres d'art, par manque de conscience des enjeux esthétiques qui s'y rattachent.

L'enjeu que recouvre la question de la précocité artistique est quasi théologique : les écrits gnostiques rattachés aux Évangiles rapportent que Jésus lui-même était un enfant-artiste : il modelait des oiseaux qui s'envolaient ensuite⁴¹⁷. Peut-être est-ce ce statut démiurgique que visent les artistes contemporains qui revendiquent leur précocité. George Condo affirme avoir commencé à peindre à 8 ans. *Je pense que je voulais être comme les peintres dont j'admirais vraiment les œuvres. Que ce soit Velázquez ou Goya, je rêvais de la manière dont ils avaient dû vivre. Je regardais les tableaux et je pensais à quel point je voulais peindre et être comme eux. J'étais un enfant*⁴¹⁸. La peinture devient pour lui une affaire sérieuse à l'âge de 14 ans. En 1981, il en a 24. *J'ai senti que c'était le moment... Comme je l'ai dit, j'avais tout ce travail de fait depuis mes 14 ans. À cette époque, à l'âge de 24 ans, je sentais que j'avais dix solides années de peinture derrière moi*⁴¹⁹. Gerard Basquiat affirme⁴²⁰ que son fils Jean-Michel dessinait déjà à l'âge de trois ou quatre ans, omettant de préciser que c'est le cas de l'immense majorité des enfants de toutes les civilisations ; le fait le plus important n'est pas la précocité, mais que Jean-Michel ne se soit plus jamais arrêté de dessiner. Marina Abramović peut quant à elle déclarer : *je n'ai jamais douté de ce que j'allais devenir. Pas une seconde. Je n'ai même jamais envisagé une autre profession. J'ai fait ma première exposition quand j'avais 12 ans.(...) Très tôt après ma naissance, mes parents m'ont emmenée dans les musées, si souvent, que l'un des premiers mots que j'ai prononcé ne fut ni « maman » ni « papa » mais « El Greco »*⁴²¹. Si la première déclaration est banale, la suite,

416 Dans le portfolio de *When We Were Young, New perspectives on the art of the child*, Berkeley : University of California Press, 2006.

417 Ernst Kris & Otto Kurz, *La légende de l'artiste*, 1934, Paris : Allia, 2010, p. 67.

418 Thomas Kellein, « Interview with George Condo, New York, 15 April, 2004 », dans *George Condo One Hundred Women*, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz Verlag, 2005, p. 30.

419 *Ibidem*, p. 31.

420 Phoebe Hoban, *Basquiat, a quick killing in art*, Londres : Quartet Books Limited, 1998, p. 18.

421 Conversation entre Hans Ulrich Obrist, Marina Abramović et Gregory J. Chaitin, dans *Conversations Volume I*, Paris : Manuella Éditions, 2008, p. 20

assumant une transmission artistique intra-utérine, semble plutôt ressortir de la construction du roman familial.

Sous le titre *La légende de l'artiste*, Ernst Kris et Otto Kurz se sont attachés, dès 1934, à relever ce qui, dans les anciennes biographies artistiques, parfois historiquement peu crédibles, relevait de la légende ; et l'un des thèmes récurrents qu'ils ont relevé a trait à l'enfant-artiste. Giotto, à un âge tendre, dessinait dans le sable (des moutons, selon une version, des cercles parfaits selon une autre) ; Zurbaran et Goya ont par la suite bénéficié de ce mythe de l'enfant-berger⁴²².

Hors génie précoce, donc, pas d'autre justification à la considération des dessins d'enfants comme œuvres d'art que le nombrilisme et le fétichisme. Et le génie précoce se caractérise par une expression graphique adulte, ce qui semble devoir priver les dessins véritablement enfantins de toute prétention à être de l'art.

Mais les travaux de Klee, Münter et Kandinsky, la similitude superficielle souvent observée entre les œuvres majeures de Picasso et Matisse et les dessins d'enfants, vont bouleverser le paradigme⁴²³. Dès le début du XX^e siècle, l'enfant-artiste n'est plus un enfant produisant précocement un art adulte ; c'est l'enfance en général qui est considérée comme artiste.

Tout comme trois tableaux (de Francesco Caroto, Melchior d'Hondecoeter et Anne-Louis Girodet) ont servi à étudier les rapports de tension entre dessins enfantins et art véritable dans la culture pré-moderne, deux autres œuvres connues peuvent nous servir à poser ce nouveau paradigme.

Le premier est le *Portrait de petit garçon au chapeau* d'Émile Bernard, récemment entré dans les collections du musée d'art et d'industrie André Diligent-La Piscine de Roubaix, après avoir été conservé pendant plus d'un siècle dans la même collection privée. Le musée de Roubaix date l'œuvre des années Pont-Aven, où Émile Bernard a subi l'influence de Gauguin, soit 1886-87. L'enfant est peint en buste, la tête inclinée, le regard dans le vide. Un fond rouge, très proche du sujet, entre en résonance avec le bleu-vert de la vareuse de l'enfant, et se trouve orné de deux dessins du même bleu-vert, dans lesquels on peut reconnaître les tracés schématiques typiques des enfants. Le modèle de Bernard peut avoir dessiné ces deux cercles

422 Ernst Kris & Otto Kurz, *La légende de l'artiste*, 1934, Paris : Allia, 2010, p. 39.

423 Sur ce sujet, je ne peux prétendre entrer en concurrence avec l'ouvrage brillant et très complet d'Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris : Hazan, 2003.



Émile Bernard

Portrait de petit garçon au chapeau

huile sur toile

54 cm x 45 cm

1886-87 ?

Roubaix, Musée d'art et d'industrie André Diligent-La Piscine



Pablo Picasso
Paul dessinant
huile sur toile
130 cm x 97,5 cm
1923
Paris, musée national Picasso

concentriques, qui rappellent son canotier, et le bateau à deux voiles (une goélette ?), avant de s'asseoir pour la séance de pose. Comme chez Caroto et Girodet, un enfant est représenté avec ses dessins. Ce qui change ici, c'est que le peintre dessine comme l'enfant. Les cercles et le petit bateau sont représentés pour permettre au regardeur de constater que l'artiste représente un gamin, et utilise le même registre graphique que lui. Il n'y a plus de tension entre l'art adulte et le graphisme périel, mais un parallélisme, une connivence, une identification.

Nous empruntons à l'exposition *Les enfants modèles* le second tableau paradigmatique. C'est le portrait, par Picasso, de son fils Paul dessinant, en 1923. Paul a deux ans. Il est assis à un pupitre d'écolier ; un chien à roulettes est posé devant lui, assimilant au jeu l'activité graphique qu'il pratique avec la concentration typique de son âge. Le dessin de Paul, c'est Pablo qui l'a peint, avec le même outil et le même registre graphique qui lui ont servi pour le reste du tableau. L'enfant dessine comme l'adulte, l'adulte dessine comme l'enfant. Il y a identification, si complète qu'on se demande si, comme Dennis Oppenheim plus tard, Picasso ne considère pas son fils comme un prolongement de lui-même.

On pourrait ajouter à ces deux œuvres l'exemple de deux artistes beaucoup plus récents, qui en manifestant une vive empathie pour le dessin d'enfant, ont prouvé à quel point ils lui devaient la singularité de leurs expressions.

Keith Haring, dont l'emblème était un enfant (*The Radiant Child*), a donné à Nina, la fille de Francesco et d'Alba Clemente, un livre de coloriages pour son septième anniversaire. *Nina's book of little things !*, entièrement dessiné de la main de l'artiste en 1988, a fait l'objet d'une édition⁴²⁴ en 1994. Les dessins de Keith Haring, volontairement incomplets et assortis d'instructions, se présentent comme une incitation à l'invention pour l'enfant. Nina devait compléter l'album, et le transformer ainsi en œuvre de collaboration. Mais on devine, en feuilletant le livre, que la petite Nina n'a jamais osé dessiner sur son cadeau.

Sans qu'il en ait résulté un livre comparable à celui-ci, on sait que Jean-Michel Basquiat aimait dessiner avec les enfants. En visite en Suisse, à Saint Moritz, chez son marchand Bruno Bischofberger, il aurait réalisé une peinture avec la fille de ce dernier, Cora, et c'est ce tableau qui aurait donné au galeriste l'idée d'initier une collaboration entre Basquiat et Warhol. La famille Bischofberger tenait en son foyer un livre d'or, qui s'ornait déjà d'un dessin réalisé conjointement par Cora et Francesco Clemente⁴²⁵. Basquiat a par ailleurs pu confesser : *Je ne m'inspire pas du travail des autres artistes, mais principalement de l'art des*

424 Keith Haring, *Nina's book of little things!*, Munich-New York : Prestel Verlag, 1994.

425 Phoebe Hoban, *Basquiat, a quick killing in art*, Londres : Quartet Books Limited, 1998, p. 220.

enfants⁴²⁶.

Un cas particulier, illustrant le nouveau paradigme de l' « enfant-artiste », nécessite un développement plus détaillé. A partir de 1948, le mouvement Cobra a repris à son compte cette assimilation du tracé enfantin à l'expressivité moderniste ; mais les artistes de Cobra ne pouvaient pas l'assumer de la même manière qu'Émile Bernard, Picasso, Münter ou les autres artistes d'avant-guerre. Asger Jorn a même ressenti le besoin de se défendre de cette influence dans un texte de 1951, non publié à cette époque, qui commence ainsi : *La tendance artistique représentée par Cobra est devenue si importante que certains se sentent obligés de la soumettre à une critique particulière en lui collant une étiquette : art enfantin.*⁴²⁷

Asger Jorn ne manque pas une occasion de promouvoir les qualités propres des dessins des enfants ; il y voit une maturité du sens décoratif qui se perd généralement à l'art adulte. Cependant, s'il convient que l'art de Cobra peut ressembler à « l'art des enfants », il ne voit dans cette ressemblance que la confirmation que les Cobra ont trouvé la « façon naturelle », non pervertie, de dessiner ; et il soutient que ce sont les artistes ayant subi une éducation classique qui sont enfantins, puisqu'ils en restent à un art descriptif, alors que Cobra est « pour la pensée » : *c'est-à-dire la pensée appliquée, comme nous recherchons l'art appliqué*⁴²⁸. Quand en 1954 il part en Italie, à Albisola, faire de la céramique, il tente d'intégrer la création enfantine à son projet, mais d'une manière ponctuelle. Troels Andersen, conservateur du Asger Jorn Museum de Silkeborg, précise : *Il organisa, en collaboration avec l'une des usines de céramique, une expérience au cours de laquelle des enfants de la ville allaient décorer plus d'une centaine de bols*⁴²⁹. Mais ces productions sont absentes de la présentation des céramiques que propose le musée danois. De même, s'il ne m'a pas été donné de pouvoir consulter, dans les archives du musée de Silkeborg, les dessins que Jorn aurait exécutés en collaboration avec des enfants, j'ai pu constater qu'ils étaient omis de la présentation très exhaustive de l'accrochage permanent. Il s'agirait donc bien de productions ayant le statut d'expériences, mais dont la valeur d'œuvres autonomes ne serait pas revendiquée.

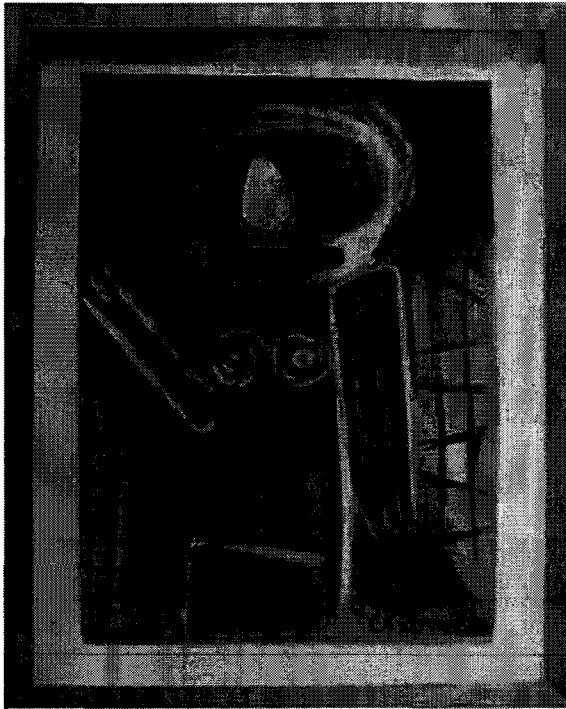
D'autres artistes de Cobra ont exploité plus avant l'appropriation des graphismes

426 Becky Johnston & Tamra Davis, *entretien avec Jean-Michel Basquiat*, 1985, repris dans le n° des Inrockuptibles hors série *Jean-Michel Basquiat*, 4^e trimestre 2010, p. 72.

427 Asger Jorn, *L'enfant adulte et l'adulte enfantin*, 1951, repris dans Asger Jorn, *Lettres à plus jeune*, Paris : L'Échoppe, 1998, p. 99.

428 *Ibidem*, p. 101.

429 Troels Andersen, « Formes Magiques. Jorn, Cobra et les dessins d'enfants » dans le catalogue d'exposition *Cobra*, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Bruxelles : lannoo, 2008, p. 209.



Karel Appel
Figure
gouache sur papier
73 cm x 53 cm
1951
collection particulière



Karel Appel
*Chat sur un toit de plomb
chauffé à blanc*
huile sur toile
50 cm x 61 cm
1951
collection Stéphane Janssen,
Arizona, USA

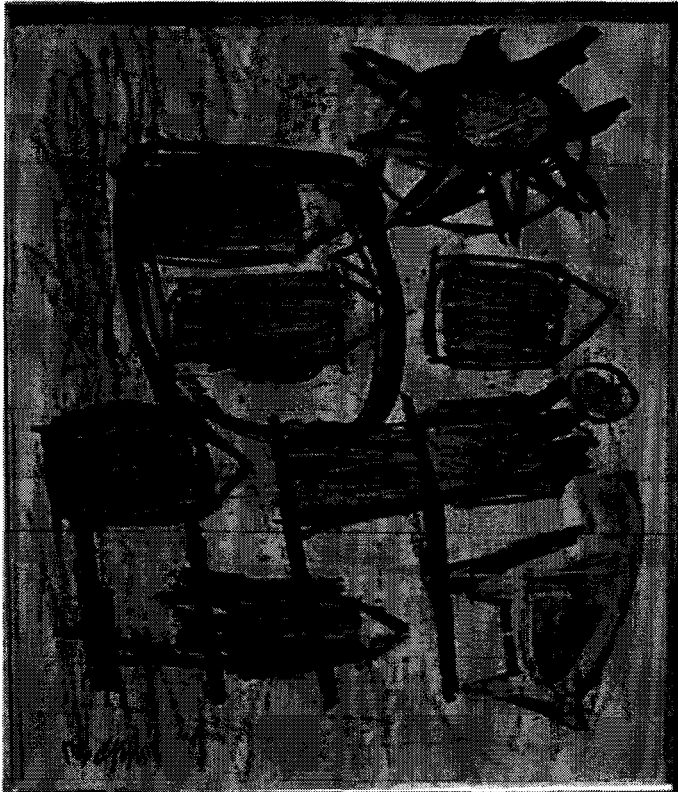


Karel Appel
Trois animaux
huile sur toile
33 cm x 45 cm
1949
collection Sarah Niels,
Bruxelles

enfantins, et l'exposition qui s'est tenue aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique du 7 novembre 2008 au 15 février 2009 a fourni l'occasion de les réévaluer. Dans l'usage dialectique et militant du trope enfantin, Karel Appel et Constant se situent en première ligne. Chez Appel, nombre de titres en appellent à l'enfance : *Gamin* (1950), *Petite fille* (1951), mais également *Chat taurin* (1951) qui réfère au processus de transformation typique du dessin d'enfant. Du point de vue stylistique, si *Figure* (1951) ou *Chat sur un toit de plomb chauffé à blanc* (1951) combinent les inexacitudes de la forme à la subtilité adulte des superpositions de couleurs, *Trois animaux* (1949), pourrait facilement être attribué à un enfant de cinq ans. Il faut, devant ce parfait camouflage, s'interroger : Appel, cherchant par les moyens de la peinture le vocabulaire d'une expression personnelle, tombe-t-il par hasard sur une gestuelle et des sensations rappelant la peinture d'enfants ? Ou cherche-t-il délibérément, à l'instar de Gabrielle Münter, à s'en approcher par un processus de copie ?

La référence la plus complète aux dessins d'enfant chez Appel se remarque dans la série des *Enfants interrogateurs* (1948), dont l'exposition de Bruxelles a proposé trois exemplaires. Là, le titre et le thème font référence à l'enfance, tandis que le traitement est si puéril qu'on pourrait encore s'y méprendre. L'origine de la série tient dans un voyage en train au cours duquel l'artiste, traversant l'Allemagne vaincue et ravagée par la misère, est frappé par la vision d'enfants hagards. Le titre doit donc se lire ainsi : ces enfants nous interrogent, nous adultes, sur la nature du crime qui leur vaut le châtement de cette existence désespérée. Symétriquement, Appel interroge l'enfant en reprenant son langage graphique, que cette appropriation dote d'une faculté, dialectique, de dénonciation : Appel interroge l'innocence de l'enfance à travers la véhémence de son langage, pour mettre en évidence la culpabilité qui, évidemment, devrait être celle des adultes. Le fait est que Karel Appel emploie le graphisme enfantin, non comme une expression « pure » ou « naturelle », ainsi que la qualifiait Jorn, mais comme un langage codifié et connoté. Ses gribouillages, qui semblent rageurs, ne cherchent pas à exprimer, mais à signifier. Werner Spies avait déjà identifié cette stratégie chez Picasso : *l'action spontanée a servi de stratégie pour briser les fers des traditions et conventions académiques*⁴³⁰. Intéressante oxymore que celle d'une spontanéité calculée ; elle suppose une parfaite intégration des schèmes que l'on souhaite pouvoir faire ressortir « spontanément ». On peut remarquer, dans le dessin d'*Enfants interrogateurs* appartenant à la collection d'Ellen et Jan Nieuwenhuizen Segaar, qu'Appel emploie ainsi d'autres poncifs du

430 Werner Spies, *Picasso's world of children*, Munich-New York : Prestel, 1994, p. 11.



Karel Appel
Enfants interrogateurs
craie de couleur sur papier
31 cm x 23 cm
1948
collection Ellen & Jan
Nieuwenhuizen Segaar



Karel Appel
Enfants interrogateurs
pastel gras sur papier
46 cm x 30.5 cm
1948
collection particulière



CONSTANT
La guerre
huile sur toile
99.5 cm x 60 cm
1950
Berlin, Nationalgalerie



CONSTANT
Mère et enfant
huile sur toile
114 cm x 146 cm
1951
Rotterdam, museum
Boijmans Van Beuningen

dessin d'enfant : le soleil dans l'angle, l'incertitude zoologique (chien ? Otarie ?), la rotation du dessin (si on le renverse d'un quart de tour vers la gauche, les personnages se changent en maisons) et le principe général de mutabilité qui en découle : si le dessin d'un enfant représente *ceci*, ce n'est que dans l'attente de représenter *cela*.

Quelques peintures de Constant posent la même question. Un important tableau de 1950, intitulé *La guerre*, semble être l'agrandissement à une taille adulte d'une peinture enfantine. Une composition agrégative, des couleurs sans mélange où un noir opaque prédomine, une incertitude quant au schéma corporel, sont des indices qui signalent le trope enfantin tout autant que la forme de la maison carrée dont la cheminée, penchée pour être perpendiculaire au toit en triangle, crache en guise de fumée un épais barbouillage. On ressent face à ce tableau le même flottement esthétique que devant les dessins d'*Enfants interrogateurs* d'Appel : l'intention de l'artiste est-elle expressive ou citationnelle ? *La guerre* ne ressemble pas à la peinture d'un enfant, mais à de la peinture d'enfant, dans un sens générique. Or on ne peut ignorer que Constant est un artiste cultivé : il cite tout ensemble le genre de la Pietà, la forme du Putto et le drapé gestuel hérité du Tintoret dans *Mère et enfant* de 1951, accroché à Bruxelles directement à droite de *La guerre* ; on connaît aussi le développement, à partir de 1956, d'un corpus d'œuvres soulevant des problématiques architecturales et urbanistiques sous le terme générique de *New Babylon*, accompagné d'un appareil intellectuel étayé par Guy Debord et des Situationnistes⁴³¹. Nous avons ainsi la certitude que Constant n'est pas un représentant de l'art brut dont les productions picturales prendraient fortuitement des apparences puériles. Il est alors tentant de deviner, sous son camouflage enfantin, une volonté de sabotage : saboter la peinture guerrière en y confrontant l'expressivité du dessin d'enfant, saboter la professionnalisation de l'art, dont les Situationnistes se méfient, au profit de l'amateurisme formel et de l'absence de compétences adultes. L'« expression » picturale de Constant ne peut être qualifiée que d'inauthentique ; il joue l'incandescence par calcul, l'innocence par ruse, l'expression brute par surcroît d'intelligence.

Pour comprendre les stratégies picturales d'Appel et de Constant, il convient sans doute de les replacer dans leur contexte, celui du mouvement Cobra, et symétriquement d'analyser celui-ci à la lumière de cette notion d'inauthenticité. Cobra présente la contradiction de tableaux expressionnistes réalisés sous le mouvement de théories articulées. Ce que prône

431 Voir à ce sujet le catalogue de l'exposition *Constant Une rétrospective*, Antibes : musée Picasso, édition RMN, 2001.

Cobra n'est pas l'expression pure, mais l'expérimentation, et son modèle théorique n'est pas l'art mais le folklore. Jorn s'intéresse aux arts appliqués, ce qu'il explique par la jolie formule d'« arts impliqués » : impliqués dans la vie quotidienne, dans la réalité psychique des gens. *Pour nous « l'art indépendant » est une ânerie, ça n'existe pas, n'a jamais existé. Tout art est impliqué, s'il n'est pas impliqué il n'existe pas. Non ce n'est ni dans le style de Cobra ni dans l'intelligence de ses artistes qu'il faut chercher le stade enfantin*⁴³². Si Jorn revendique pour lui l'héritage du Bauhaus, en s'opposant fermement au « nouveau Bauhaus » dont rêve Max Bill à Ulm, c'est qu'il se sent proche de cette conception d'un art dont l'aboutissement serait de se fondre dans la vie quotidienne, qui le renvoie à l'artisanat d'art pratiqué au Danemark depuis le néolithique. Les Vikings ont été de brillants orfèvres qui ciselèrent des armes, des coupes, des bijoux. Ils n'ont pas fait d'art au sens étroit et récent du terme. De même, Jorn décore des céramiques, non pour en faire des peintures d'Asger Jorn sur terre cuite en capitalisant sur la notion de style, mais en les décorant de motifs et d'effets d'émail qui réfèrent à l'artisanat, anonyme et collectif, en opposition à l'art, individualiste et égocentrique. Les céramiques de Jorn ne se veulent liées ni à une époque, ni à un lieu, ni à un nom propre. Une petite coupelle du musée de Silkeborg présente une ronde de trois oiseaux sous lesquels on lit, en lieu et place d'une signature : *Silkeborg* ; mais d'autres passeraient inaperçues dans un bazar de Djerba ou sur un marché de Vallauris. Plus généralement, la question de l'anonymat, telle que la présente le principe de l'artisanat pré-industriel, est un des centres de préoccupation de Cobra. D'où la prédilection du mouvement pour les pratiques collectives, encourageant la dissolution du nom propre ; d'où la référence à des pratiques folkloriques, émanations de peuples plutôt que d'individus. C'est dans cet esprit que le numéro de la revue Cobra n° 7 (octobre 1950), publie des articles sur les *comics strips* (page 11) ou des fêtes populaires scandinaves (page 14). Ou, plus radicales encore, une page sur les Gilles de Binche⁴³³ ou une communication de l'office du tourisme vantant l'attrait du Carnaval de Malmédy⁴³⁴. Jorn y voit une visée politique, lui qui déclare : *l'art populaire est l'expression de la liberté du peuple*⁴³⁵. La promotion des dessins d'enfants entre dans la même stratégie : on y voit un langage spontané, pas encore touché par le poids des conventions et de l'intelligence. Des dessins d'enfants sont ainsi reproduits, dans un encart sur papier lilas, dans le n° 4 de la revue Cobra,

432 Asger Jorn, « L'enfant adulte et l'adulte enfantin », 1951, repris dans Asger Jorn, *Lettres à plus jeune*, Paris : L'Échoppe, 1998, p. 101.

433 Revue Cobra n° 6, p. 11.

434 Quatrième de couverture de Cobra 5

435 Revue Cobra n° 6, avril 1950, p. 6.

dans lequel on trouve aussi des poèmes d'enfants⁴³⁶.

Les titres de certaines œuvres peuvent finir de nous éclairer sur les intentions de Cobra. D'Appel, bien sûr, *Enfants interrogateurs* ; de Constant, *Petits masques de la désobéissance* (1948), scène de rue avec maisons, chat, personnages grotesques, peints encore une fois d'une façon qui se veut enfantine, mais au chromatisme et aux effets de surface trop prémédités pour qu'on s'y trompe. La référence enfantine chez Cobra sert donc à encoder ces notions d'*interrogation* et de *désobéissance*. Dans le langage visuel du groupe, le gribouillage n'endosse pas de fonction d'expression personnelle, mais celle de signifier la contestation et la critique sociale.

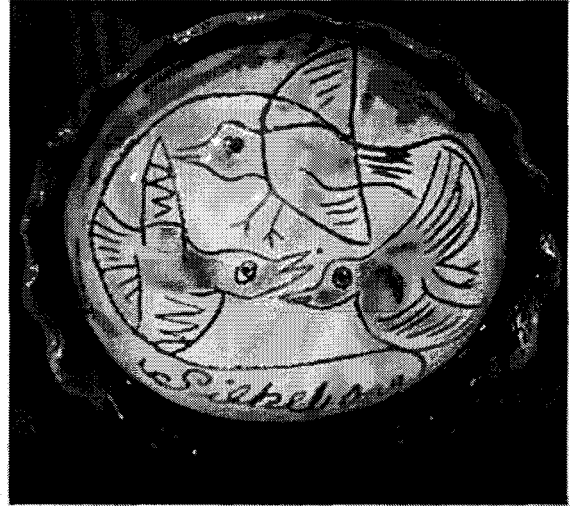
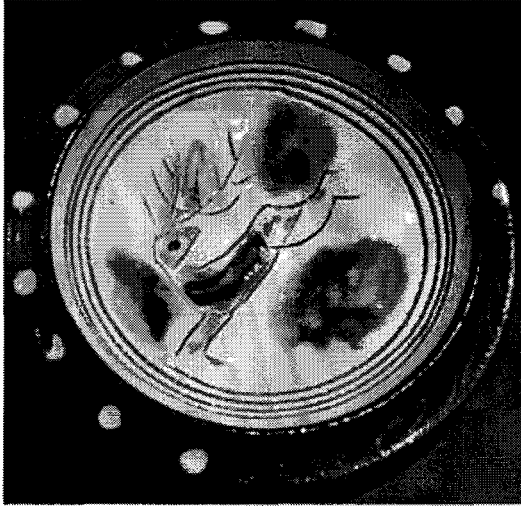
Si l'enfant et son dessin incarnent la désobéissance, s'ils constituent un modèle à suivre de spontanéité, on ne peut que relever la contradiction : on ne peut pas être spontané quand on suit un modèle. Ce recours, dont usent les artistes de Cobra, à une figure idéalisée de l'enfant, ne peut cacher le fait que les opérations mentales auxquelles se livrent l'artiste expérimental et l'enfant ne sauraient être confondues. Là où l'artiste expérimental cherche à se défaire d'acquis encombrants par le biais d'automatismes psychiques et physiques⁴³⁷ visant à libérer l'inconscient, l'enfant inscrit son expression dans une démarche de maîtrise progressive du graphisme et du langage. À moins de délibérément confondre le « faire » et le « défaire », on ne saurait donc qu'opposer la démarche de l'enfant qui dessine et celle de l'artiste adulte qui dessine comme un enfant.

Constant a pu déclarer : *Dans cette époque charnière qui est la nôtre, l'artiste créateur ne peut jouer d'autre rôle que révolutionnaire. Il est de son devoir de détruire les derniers vestiges d'une esthétique vide et encombrante, afin de réveiller l'instinct créateur qui sommeille en chacun de nous.*⁴³⁸ À la lueur de cette déclaration, il est permis d'attribuer une visée didactique aux peintures de Constant empruntant au vocabulaire formel du dessin d'enfant : il s'agirait, d'une part, de nier l'esthétique établie, et d'autre part d'évoquer l'éveil de la créativité par la citation de l'éruption enfantine.

436 Dont celui-ci, signé « Claudine, 5 ans », qui exprime un principe de mutabilité : « N'est-ce pas, belette, / quand on jette / une limace dans l'eau, / longtemps après / elle devient / une baleine ? »

437 Dans son article « Discours aux pingouins » (Cobra n° 1, 1948, page 8), Asger Jorn complète la notion surréaliste d'« automatisme psychique », qui permettrait d'*exprimer la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison*, par celle d'« automatisme physique », par laquelle il précise que *le fait de s'exprimer est un acte physique qui matérialise la pensée.*

438 Constant cité par Jean-Clarence Lambert dans *New Babylon Constant Art et utopie*, Paris : Éditions Cercle d'Art, 1997.



Asger Jorn
sans titre
céramiques
diamètre circa 15 cm
1954
Silkeborg Museum of Art



CONSTANT
*Petits masques
de la désobéissance*
huile sur toile
97 cm x 70,5 cm
1948
Berlin, Nationalgalerie

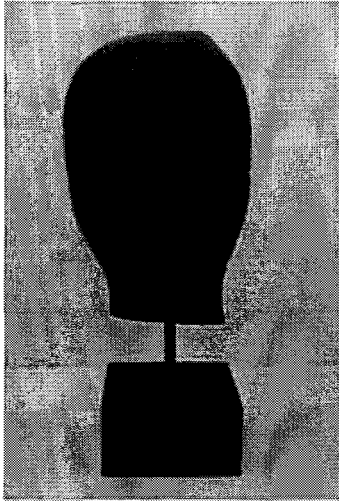
J'émetts ici l'hypothèse que Karel Appel et Constant ne reprennent pas les caractéristiques des expressions artistiques enfantines pour y puiser une expression personnelle, mais, au contraire, pour accéder à un certain anonymat. Ce phénomène d'anonymat dans la peinture collective a déjà été remarqué dans le cas d'une petite toile de 1949 signée par six peintres⁴³⁹. Cette constatation pousse à admettre que l'anonymat constitue l'un des principes occultes de Cobra. Les objets trouvés y abondent, du *Masque à chapeau* (1949) de Marc Mendelson aux *Pommes de terre germées* (1949) de Dotremont. Le dessin d'enfant n'est qu'un ready-made de plus, tout comme la référence formelle à l'art populaire, parfaitement illustrée par le *Coq* (1950) de Reinhoud, dont l'ambition sculpturale est de ressembler à une girouette. La création trans-individuelle, dont le dispositif de confrontation de deux forces opposées tend à neutraliser la part d'expression personnelle de chacun, entre dans la logique d'oblitération du Moi artistique. Alechinsky et Appel, dans une série de 1977, ont ainsi pu jouer de l'identité de leurs écritures pour inventer les prémices d'une iconographie de l'anonymat : leurs dessins en duo ressemblent à une carte à jouer, à un totem, à une girouette – objets populaires, collectifs ou anonymes. Un petit dessin d'Alechinsky et Dotremont (*Voici ma carte*, 1962) s'amuse de ce jeu d'oblitération : *C'est moi, voici ma carte*, déclare un quidam dessiné par on ne sait qui.

4.5.3. Braco Dimitrijević : le cas d'un véritable enfant-artiste

À l'opposé de la stratégie commune à Picasso et aux membres de Cobra, consistant à simuler le dessin d'enfant pour connoter la créativité sans chaînes, il existe le cas d'un petit garçon qui, dès l'âge de six ans, a été considéré comme un artiste. Cet enfant, c'est Braco Dimitrijević, né en 1948 à Sarajevo. Son père, le peintre Vojo Dimitrijević (1910-1980), a pu incarner à lui seul la modernité en Yougoslavie ; et la fiction qui a fait de son fils unique un enfant-artiste s'est entièrement appuyée sur le statut du père. Braco s'est amusé à en tirer un livre d'artiste⁴⁴⁰, sous forme d'une biographie très stylisée, dont la préface est écrite par Jonathan Watkins à la manière des *Vies* de Vasari ; les illustrations qui accompagnent le texte réfèrent au domaine des livres pour enfants, achevant de transformer l'exercice biographique en conte édifiant. Tout ce qui y est relaté, cependant, est sans doute vrai : peintre à quatre ans, on lui organise à dix ans une exposition accompagnée d'un reportage filmé ; il arrête ensuite la

439 Voir le paragraphe 2.1.2. **Collaborations horizontales.**

440 Jonathan Watkins et Marcia Paparella, *The life of Braco Dimitrijević*, Anvers : Ronny Van de Velde, 1990.



Marc Mendelson
Masque à chapeau
 objet trouvé, bois
 28 cm x 15 cm x 21 cm
 1949
 ancienne collection Albert Niels, Bruxelles



REINHOUD
Coq
 cuivre soudé et patiné
 90 cm x 150 cm x 30 cm
 1950
 collection particulière



Pierre Alechinsky et Karel Appel
Cochon ailé
Quand se brise la coque
Parfois
 encre de chine sur papier marouflé sur toile
 106 cm x 75 cm chacun
 1977
 collection particulière



Braco Dimitrijevic
Monument to David Harper, the casual passerby
I met at 11.28 AM, London, 1972
 Paris, collection Sylvain Perlstein



Braco Dimitrijevic
Casual passerby I met at 1.15 PM 4.23 PM 6.11 PM
 installation d'agrandissements photographiques, dimensions variables
 Zagreb
 1971
 Vienne, Museum Moderner Kunst

peinture et se lance dans une carrière de champion de ski, qui le mènera aux Jeux Olympiques d'hiver en 1966. Il suit ensuite des études d'art à Londres, et décide d'honorer le hasard, celui qui a fait de la ville de Sarajevo, cosmopolite et cultivée, le théâtre du déclenchement de la Première Guerre mondiale. Braco Dimitrijević décide d'élever des monuments aux inconnus. Il est encore étudiant quand il élève en une nuit, dans un square de Londres, un monument à David Harper, inconnu rencontré par hasard. L'œuvre reprend avec tant d'aisance les codes de la célébration (buste en bronze, socle en marbre, lettres dorées) que même les riverains ont l'impression de toujours l'avoir connue à cet emplacement. Il tente une expérience similaire à Zagreb, en accrochant aux façades d'une avenue passante d'immenses photos en noir et blanc de passants inconnus ; le résultat est très différent : habituée au culte de la personnalité du maréchal Tito, la population croit à un coup d'état survenu dans la nuit.

Plus tard, la familiarité que Braco Dimitrijević a acquise, depuis son enfance, avec les tableaux, le pousse à élaborer des *Triptychos Post Historicus* : des installations combinant un tableau authentique, un objet utilitaire, et un fruit ou un légume. Les trois éléments sont disposés de manière à ne pas être hiérarchisés. Une œuvre vaut un objet vaut un fruit. Des monuments à ces installations, Braco Dimitrijević considère que tout son œuvre d'artiste adulte découle directement de son enfance.

11 novembre 2008, midi. À l'heure de la célébration du Soldat Inconnu, j'attends celui qui a fait du « Passant Inconnu » le fonds de son activité artistique : Braco Dimitrijević m'a donné rendez-vous au café Leonardo, dans le quartier Arts et Métiers. Les murs de l'établissement sont couverts de détournements de la Joconde. Braco Dimitrijević a fait de Léonard de Vinci une figure centrale de son œuvre, à travers l'invention d'une anecdote édifiante :

Il était une fois deux peintres qui vivaient loin des villes et des villages. Un jour, le roi, chassant aux alentours, perdit son chien. Il le retrouva dans le jardin d'un des deux peintres. Il regarda les œuvres de ce peintre et l'invita au château. Le nom de ce peintre était Léonard de Vinci, celui de l'autre disparut à jamais de la mémoire humaine.⁴⁴¹

Dialectic Chapel, œuvre des collections du SMAK à Gand, est constituée d'une plaque

441 Braco Dimitrijević, *Histoires de Prix Nobel*, Paris : Éditions de la Tempête, 1994, p. 14.



Braco Dimitrijevic
Louvre (Leonardo da Vinci and Gerhard Hecht)
Marbre et bronze.
185 cm x 33 cm x 31 cm.
1975-82
Mönchengladbach, Museum Abteiberg

de marbre reprenant le texte de cette anecdote, gravé en lettres d'or, surplombant deux portraits en bronze sur socle de marbre, l'un de Leonardo da Vinci, le second d'Andelko Hundic, passant inconnu (*Casual Passer-by*) rencontré par Braco Dimitrijević et, littéralement, mis sur un piédestal. La forme archaïsante du buste académique a pour rôle de mettre en retrait la dimension stylistique de l'objet au profit de son message. Le Museum Abteiberg de Mönchengladbach conserve une œuvre similaire, sans la plaque de marbre toutefois, dans laquelle l'inconnu se nomme Gerhard Hecht.

Le lieu qu'a choisi l'artiste pour notre rencontre, le café Leonardo, n'est donc pas neutre ; il renvoie directement à son travail, et annonce que notre entretien se placera sous l'emprise de son discours ; la dimension intersubjective, ou simplement d'échange, en sera très réduite.

Par ailleurs, il est très en retard. Sortant, pour en vérifier le fonctionnement, la petite caméra qui me servira à enregistrer notre entrevue, j'aperçois par la porte vitrée du café un agent du nettoyage municipal sauter d'un camion-poubelle, et s'emparer d'un sac poubelle sur le trottoir. J'ai le temps de saisir la scène. Cette photographie de *Casual Passer-by* servira de point de départ à une série de peintures avec Suzanne, consacrée aux travailleurs des rues : *Des hommes travaillent*, qui sera exposée presque un an plus tard à l'atelier.

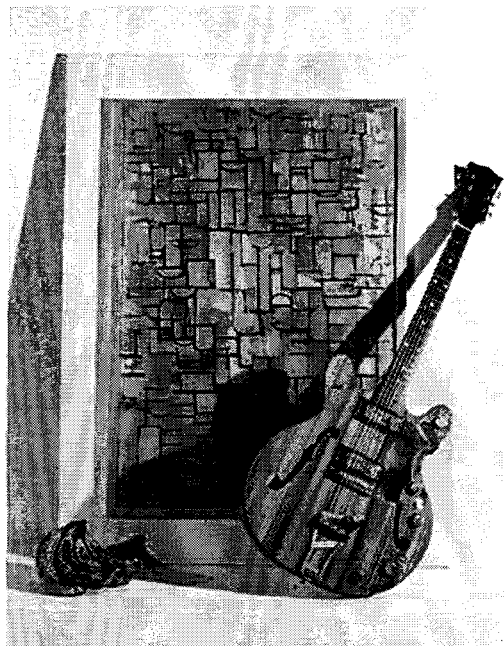
Braco Dimitrijević arrive enfin. Durant l'heure que durera notre conversation, il ne s'éloignera jamais de la version déjà écrite, « officielle », de son enfance. Tous les renseignements que l'on trouvera ci-dessous sont donc déjà écrits, en particulier dans le livre d'artiste édité par la galerie Ronny Van de Velde et dans le catalogue dédié à l'artiste par le musée de Darmstadt⁴⁴².

BD : Mon père était peintre. Comme il travaillait dans la maison où j'ai grandi, toutes ses toiles, tous les outils de l'atelier étaient entièrement à ma disposition. Mon père laissait aussi sur le chevalet une toile vierge le soir, avant de sortir, avec l'idée de la commencer après le dîner ou le lendemain matin. Un soir, pendant que mes parents étaient sortis, j'ai essayé de terminer un tableau pour leur faire une surprise. Mon père ne s'est jamais opposé à ce que j'utilise ses toiles. C'est comme cela que c'est devenu un peu plus sérieux que le cas des autres

442 Klaus-D. Pohl, Nena Dimitrijević, *Braco Dimitrijević*, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 1995.



Braco Dimitrijevic
Sarajevo, 1954



Braco Dimitrijevic
Triptychos Post Historicus
I: *Composition XIV*, Piet Mondrian, 1913
II: *Hans Biezen's guitar*
III: *Bananas*
1978
Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum

enfants qui commencent à dessiner très tôt.

La conséquence de ce contexte était que j'ai eu une exposition assez rapidement, grâce aux critiques d'art qui venaient à la maison à cause de mon père ; mais assez tôt j'ai commencé à me poser des questions, comme : est-ce que le médium est le message ? Parce que j'avais remarqué que les autres enfants de ma classe dessinaient sur le papier avec des crayons de couleurs ; et dix ans après, quand j'ai développé toute une philosophie, j'ai dit en quelque sorte que la première exposition que j'avais faite était justifiable. Mais pendant ces dix ans j'en ai douté. Cette histoire que j'ai écrite sur Léonard de Vinci et l'autre artiste, ça se référait un peu à mes copains de classe, mais d'un autre côté ça se référait à toute l'histoire des personnalités et des idées qui ont disparu au cours de l'Histoire, parce que l'Histoire comme science est juste un passé singulier, elle ne permet jamais des approches multiples d'un même sujet.

Concernant mes débuts, ma démarche était assez normale après que j'aie vu comment des mêmes œuvres peuvent être abandonnées ou bien exposées dans les musées. Vous regardez un tableau de côté, de dos, puis ensuite accroché dans des expositions publiques. Cela m'a permis de réfléchir aux deux côtés de chaque chose, de chaque image, de chaque événement.

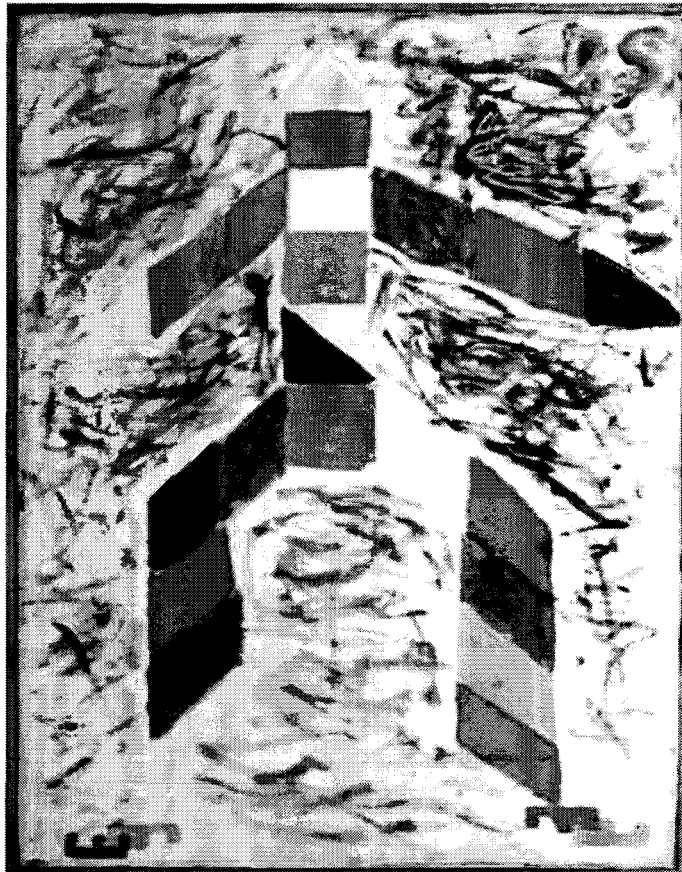
PB : Quand vous avez commencé vous aviez 5 ans.

BD : Plus tôt, j'avais 3 ans. J'ai commencé la peinture à l'huile vers 4 ans.

PB : Pensez-vous que de nos jours les tableaux que vous avez faits à ce moment conservent en eux-mêmes une valeur artistique ?

BD : J'ai un tableau où je pense avoir déjà exprimé ce dont je parle aujourd'hui. On y voit une certaine dialectique, qui est présente jusqu'à aujourd'hui : des formes géométriques y sont juxtaposées à une peinture gestuelle. Il y a là toute la dichotomie qui m'intéresse : l'occasionnel, le hasard, et puis quelque chose de très rationnel. C'est le même concept qu'on peut voir dans mes installations d'un buste de Léonard de Vinci et d'un passant. Peut-être que ce tableau m'a permis de trouver la formule que j'allais employer huit ans après.

Le reste, ce sont des objets de curiosités parce qu'ils ont été faits par un jeune homme, malgré le fait qu'il y a de jolis tableaux en soi, qui sont très colorés, de bonnes compositions.



Braco Dimitrijevic
The Abstract-Man
huile sur toile
100 cm x 70 cm
1957
collection particulière

PB : *Que sont devenus ces tableaux ?*

BD : *Ils sont conservés dans la famille.*

PB : *En avez-vous vendu lors de l'exposition ?*

BD : *Non j'ai juste fait un échange : un Donald Duck, le seul tableau de ce genre que j'aie fait à cette période. Et ce qui est curieux, c'est qu'un garçon m'a donné un jouet, un revolver de cow-boy, en échange. Ce qui est intéressant maintenant, c'est que c'est un tableau de 1954, qui du coup correspond à la naissance ou aux tout débuts du pop art. Il y avait cette fascination pour le fait de changer le sujet habituel de la peinture, comme ce que j'ai fait avec cette image des médias. Et je regrette, j'ai essayé de retrouver ce copain d'école, mais il a changé d'adresse depuis longtemps.*

PB : *Et vous avez gardé le revolver ?*

BD : *Non plus ! Il s'est cassé, ou quelque chose comme ça.*

PB : *C'est intéressant aussi, au vu de vos développements ultérieurs, qu'un revolver vaille un tableau.*

BD : *Oui, c'est un échange symbolique, parce que les armes de l'artiste, ce sont les tableaux.*

PB : *Pensez-vous avoir gagné beaucoup de temps en commençant si tôt ? Vous avez écrit qu'on peut se permettre d'être expressionniste avant l'âge de dix ans, et qu'après on a une vision plus complexe de la réalité⁴⁴³.*

BD : *Oui, je pense. Par exemple quand je vois quelqu'un comme Picasso (c'est pour moi un phénomène beaucoup plus intéressant au niveau médiatique qu'au niveau artistique).*

443 La citation exacte est : *Je crois qu'on peut être expressionniste jusqu'à l'âge de dix ans, après quoi on utilise son cerveau pour faire des choses plus réfléchies.* « Jean-Hubert Martin : Interview with Braco Dimitrijević », dans *Braco Dimitrijević Culturescapes 1976-1984*, Museum Ludwig Köln / Kunsthalle Bern, 1984, p. 69.



Braco Dimitrijevic
Souvenir d'enfance

-Portrait de B.D. à 4 ans, par Vojo Dimitrijevic

-Portrait de B.D. à 4 ans, par Iva Despic

photographie en couleurs

125 cm x 175 cm

1983

collection privée, Paris

Il est très doué, très habile : quand je suis confronté à une toile vierge, j'ai beaucoup de mal à faire le premier coup de pinceau. Chez lui, cette hésitation n'existe pas. Sauf si ce n'est parfois pour le portrait de son fils. Je pense, peut être, que le père exprime de l'amour. On voit cette émotion primaire quand il peint ses enfants. Quand il peint sa femme, Dora Maar par exemple, ce n'est pas présent !

PB : Dans votre livre Histoires de prix Nobel, il y en a une qui se passe chez Picasso : c'est le fils de la femme de ménage qui fabrique l'œuvre Guitare, en 1912, pendant que Picasso est parti. Quand il rentre il dit « je ne cherche pas je trouve ! », et ensuite l'œuvre est exposée au musée. Êtes-vous sûr que c'est une fiction ?

BD : Oui, c'est une fiction. J'ai construit les histoires à partir de petites phrases qui ne sont pas des fictions, mais que j'ai placées dans des contextes que je trouvais possibles.

PB : Pour revenir à votre enfance, j'ai lu que, pour être admis à l'Académie des beaux-arts de Belgrade, vous avez présenté un tableau que vous aviez fait à 5 ans.

BD : Oui. Je voulais montrer que les racines de la création sont profondément en nous depuis notre enfance. Mais ça n'a pas marché.

PB : Du coup vous êtes allé à Zagreb. Sur la photo d'une installation de 1983, on voit votre portrait à 5 ans, peint par votre père, un buste de vous à 4 ans par Iva Despic, et un couple de lions adultes.

BD : Le titre de cette installation est Souvenir d'enfance. Étant donné que j'ai formulé l'idée de post-histoire⁴⁴⁴, je me réfère beaucoup à la pré-histoire. Souvenir d'enfance peut désigner une enfance collective, c'est à dire l'enfance de l'humanité, la préhistoire. C'est une œuvre qui parle un peu de mon enfance, mais aussi des racines de l'art de l'homo sapiens, des sociétés et communautés préhistoriques. En 1971, j'ai dormi quelques heures dans un musée ; c'était une référence à la grotte où la vie quotidienne était inséparable de la création ou de la survie. En 1994, je suis arrivé à faire une exposition à Lascaux. Une exposition de courte durée, car

⁴⁴⁴ La post-histoire est un temps où co existent plusieurs possibilités, et plus d'une vérité finale. Tout existe en ce seul et unique instant. Braco Dimitrijević, *Histoires de Prix Nobel*, Paris : Éditions de la Tempête, 1994, p. 10. Voir, dans l'introduction, le paragraphe **Cadre théorique**.

pour moi c'était la même chose. (Comme j'ai écrit une fois : « il n'y a pas de différence entre une seconde et l'éternité dans la dimension post-historique ».) Souvenir d'enfance était une phase intermédiaire entre la nuit de 1971 et l'exposition de 1994.

PB : Avec l'enfance que vous avez eue, pensez-vous que vous aviez un autre choix professionnel que celui de devenir artiste ? Vous avez été champion de ski, puis vous êtes revenu à l'art, comme une sorte de fatalité...

BD : Je pense. Il y a des traces qui remontent loin dans l'enfance, il y a certaines choses auxquelles je suis revenu. Aujourd'hui je fais des choses avec du verre cassé, et j'ai retrouvé une bande qui montre que je travaillais avec du verre cassé à l'âge de 14 ans. C'est essentiel de rester fidèle à ses propres obsessions. À partir de là il est possible de devenir un créateur.

PB : Pensez-vous qu'il y ait eu une concurrence avec votre père, ou un rejet de son art ?

BD : Non, pas du tout, ni concurrence ni rejet. Une chose essentielle avec lui était que même s'il était excellent (il était professeur à l'École des Beaux-Arts de Sarajevo), il ne m'a jamais rien appris. Il m'a très vite ouvert les yeux, mais jamais il ne m'a instruit. C'est peut-être pour cela que je me suis essayé assez tôt à d'autres médias ; je connais beaucoup d'artistes peintres pour qui l'art était uniquement la peinture, et leurs enfants sont restés coincés dans cette philosophie. Mon père m'a ouvert l'esprit et reste une figure morale très intègre.

PB : À Paris, au Museum d'Histoire Naturelle⁴⁴⁵, il y avait une toile de votre père dans une cage. C'était une reproduction ?

BD : Oui, c'est le seul tableau qui a survécu quand les nazis ont brûlé les oeuvres d'art. C'est un inconnu qui l'a sauvé des flammes.

Nous avons également évoqué Gordon Matta-Clark, le grand frère de Ramuntcho Matta. Braco Dimitrijević l'a dissuadé, une nuit de 1975, de percer un trou dans le Mur de Berlin, ce qui lui aurait certainement coûté la vie. Braco et Gordon étaient liés par ce

⁴⁴⁵ Référence à l'exposition *Paris Zoo* en 1998 : Braco Dimitrijević y avait installé des *Triptychos Post Historicus* dans une vingtaine de cages de la ménagerie du Jardin des plantes. Chaque installation était composée d'une œuvre d'art, d'un objet utilitaire et d'un ou plusieurs animaux vivants.

sentiment particulier d'appartenir à la caste des enfants d'artistes. Je souhaitais en apprendre plus sur cette nuit de 1975, mais là encore l'artiste yougoslave s'est montré avare de faits nouveaux. On ne trouvera guère de maïeutique dans cet entretien. Si Sabartés a écrit la légende de Picasso, Braco Dimitrijević s'est chargé lui-même de rédiger la version officielle de sa vie, et aucun addendum n'y est souhaité. Peut-être est-ce la manière dont nous traitons tous nos souvenirs d'enfance. En décidant de transformer sa prime carrière de peintre en œuvre d'art, Dimitrijević a réifié l'histoire des premières années de sa vie. Et il est significatif que les tableaux peints par l'enfant en soient absents : l'œuvre, ce n'est pas la peinture du gamin de quatre ans qui ressemble à un Matisse, c'est l'histoire de ce gamin mise en forme par les nécessités de la stratégie d'un artiste conceptuel adulte et par les capacités de sa mémoire à en lisser les souvenirs. La peinture de l'enfant n'est pas une œuvre ; l'œuvre, c'est l'enfant-peintre lui-même.

C'est une porte de sortie que je peux laisser à Gaspard et à Suzanne : faire de nos tableaux et dessins un fagot compact, à ne pas regarder, pour considérer la période de leur vie où leurs dessins d'enfants ont été exposés en tant qu'œuvres d'art, comme la véritable œuvre d'art.

J'ai précédemment évoqué la contradiction qui informe la réception des TAGS : la référence à l'enfance, qu'on y voit d'évidence, en fait en même temps des travaux réactionnaires et des modèles de modernité. Je peux sortir de cette contradiction en arguant que l'enfance *n'est pas une référence* dans les TAGS. Les peintures, dessins et gravures de la **RUBENSHUIS 2** contiennent de *véritables* échantillons d'enfance. Dans cette authenticité réside leur singularité, que les exemples développés ci-dessus me poussent à résumer une formule : **ni Cobra, ni Braco**. Contrairement aux peintures d'Appel et de Constant, les TAGS renferment de vrais dessins d'enfants . Si je n'y revendique pas les fonctions de contestation politique et d'interrogation sociale qui motivent les artistes de Cobra, par contre, la négation d'une esthétique routinière et l'éloge d'une créativité non médiatisée y sont indexés par les connotations du dessin d'enfant dans le cadre de la modernité. Et contrairement aux véritables peintures d'enfant que Braco Dimitrijević a faites entre 3 et 10 ans, les dessins de mes enfants n'ont jamais été présentés comme étant des œuvres d'art. Ainsi, il n'y a mensonge ni sur leur origine, ni sur leur statut. Si les dessins de Gaspard et de Suzanne ont été manipulés plastiquement, je peux ainsi assurer que, par contre, ils ont gardé toute leur intégrité, et n'ont connu aucune manipulation visant à les magnifier ou à les dénaturer.

4.6. Analyser le peintre

Il me reste à comprendre si, à défaut de manipuler leurs dessins, je n'ai pas manipulé mes enfants eux-mêmes. Je repense à la plaisanterie défensive que j'ai forgée après la catastrophique vente du petit héron : « si, à l'âge adulte, mes enfants n'ont besoin ni d'un avocat ni d'un psychanalyste, alors je pourrais dire que nous avons réussi nos tableaux ». Je décide de consulter à nouveau un psychanalyste, non pour soigner qui que ce soit, ni, contrairement à mes démarches précédentes, pour déléguer à un spécialiste la question de l'interprétation des TAGS. Je vais voir le psychanalyste de façon préventive, comme j'aurais pu aller voir un avocat avant d'engager une affaire, afin de me rendre compte si l'affaire en question est vraiment sans danger. Je prends contact avec Brigitte Allain-Dupré, dont Christian Gaillard, gardien du temple jungien, m'avait donné les coordonnées⁴⁴⁶. Brigitte Allain-Dupré se revendique praticienne et clinicienne, plus que chercheuse, et travaille souvent avec des enfants. Son lien à l'art tient dans une importante recherche qu'elle a menée sur le thème de la Maternité dans la peinture, qu'elle décrit avec humour comme *le début d'une famille monoparentale par procréation (divinement) assistée. Avec une mère dépressive, en plus*. Le 8 février 2010, j'entre par un après-midi pluvieux dans son cabinet du quartier Saint-Paul, à Paris. Muni, une fois encore, de *Ploubaz*, auquel, depuis mon entretien avec Gérard Wajcman, j'ai eu le temps de joindre *Rosa*, j'apporte également quatre feuillets d'un texte que personne n'a encore lu : la retranscription d'une verbalisation de Gaspard âgé de 2 ans et 10 mois, où il raconte ce qui lui passe par la tête pendant qu'il dessine. Ce long poème spontané illustre parfaitement les principes de verbalisation et de mutabilité que j'associe aux dessins d'enfants. Brigitte Allain-Dupré regarde attentivement les cahiers d'aquarelles, et élude rapidement la question du sens factuel des dessins de Gaspard (un pêcheur, un accident de camion qui tombe, etc.) aussi bien que de mes échassiers et palmipèdes. J'ai de toutes façons dépassé l'illusion de pouvoir décoder ces dessins comme on décoderait des poèmes un peu cryptiques, ou des rêves.

4.6.1. La consultation

BAD : *J'ai une question : je suppose que Gaspard re-feuillette et re-regarde votre œuvre*

446 Voir le paragraphe 4.1.3. À la recherche d'une psychanalyse des images.

commune à tous les deux de temps en temps ; par rapport au fini de vos dessins à vous, par rapport au fini des siens, dans quelle posture est-ce que ça le met ?

PB : Au moment où les choses ont commencé à se mettre en place, avec ce cahier, mais aussi des tableaux, Gaspard avait deux types de production : une production de dessins achevés et une production de dessins pour moi. Et je l'ai fait travailler de plus en plus grand pour qu'il soit obligé de me laisser de la place. Que la partie haute du tableau soit vierge, parce qu'il ne pouvait physiquement pas l'atteindre. Maintenant, quand il dessine, il me donne un dessin en disant que j'en ferai quelque chose, mais je n'y arrive pas, tellement il est parvenu à une espèce de maturité expressive. J'ai l'impression que je n'ai plus ma place. À présent, j'ai envie qu'on soit côte à côte et qu'on peigne la même chose, des natures mortes...

BAD : Arrive-t-il à fonctionner ainsi ?

PB : Non, parce que pour l'instant, je suis meilleur que lui dans ce registre.

BAD : Voilà. C'est ça qui m'intéresse : l'enfant perçoit d'abord ses propres dessins sans jugement, ils sont là comme une réalité en soi, et puis, progressivement, il commence à avoir un coup d'œil qui lui permet de voir la dimension plus inachevée, plus inaccomplie de son propre travail. Alors il peut continuer dans une espèce de plaisir, lié à un imaginaire, ou alors constater la différence entre ce qu'il veut dessiner et qu'il ne réussit pas à dessiner, qui le met dans le complexe, lui donne le sentiment de ne pas y arriver, de rater.

PB : Tout petit, avant même de pouvoir exprimer cela, il se rendait compte qu'il y avait des dessins qu'il ratait et d'autres qu'il réussissait. Il y a des dessins que j'ai gardés, mais en les faisant il savait que ce n'était pas ce qu'il voulait.

Ce qui est intéressant au niveau du fini et de l'achèvement, c'est qu'il considère toujours mes peintures à moi comme inachevées. Parce que comme j'évite de passer par-dessus son trait, il dit que je ne finis pas mon motif. Il dit C'est dommage, tu devrais finir ta peinture.

BAD : C'est bien, parce qu'il a quelque chose à vous reprocher. Parce que sinon, dans votre collaboration, ça pourrait aussi le mettre en face de son infériorité. Connaissez-vous le

travail de Winnicott sur le squiggle ? C'est une idée différente, dans la mesure où l'impulsion de départ est un grabouillage, fait soit par l'enfant soit par l'adulte, et on transforme le grabouillage. En fait, vous, vous peignez après lui.

PB : Le squiggle c'est un jeu, c'est-à-dire que la finalité n'est pas le dessin, c'est d'en parler.

BAD : Pour Winnicott la finalité est la relation. Mais la finalité, c'est quoi, dans votre affaire ?

PB : C'est de faire de l'art. J'ai assigné un rôle à Gaspard, c'est d'apporter à ma peinture cette énergie brute, libérée, dont je ne me sens pas capable.

BAD : C'est intéressant parce que quand vous donnez cette réponse, vous parlez de la finalité. Et moi, ce que j'entends très fort dans ce que vous dites, c'est le parcours, le moyen ; et le moyen, ça se passe dans la relation avec votre fils.

PB : Ce sont des moments que l'on passe ensemble. Mais la finalité de l'art est aussi de quitter la maison, d'être vu par d'autres. Et Gaspard adore qu'on montre le travail. Mais un jour j'ai vendu un travail, et c'était le premier que nous avons vraiment fait ensemble. Au retour de la livraison, Gaspard était en larmes dans la voiture. C'était un cadeau qu'il m'avait fait. Du coup je me suis interrogé, je me suis dit que je l'avais traumatisé, pour le coup.

BAD : C'était trop tôt, oui. Je vais vous raconter comment je fais avec les dessins. J'ai quelques enfants en thérapie. Je fais ce métier depuis 30 ou 35 ans, et je n'ai jamais pu détruire un dessin d'enfant, donc j'en ai des collections absolument gigantesques. Lorsque les enfants dessinent ici, je les préviens qu'ils me disent avec ces dessins quelque chose qu'ils n'arrivent pas à me dire autrement, et qui est peut-être un secret entre nous. Ça veut dire que c'est moi qui suis gardienne de ce secret, et que c'est moi qui garde les dessins. Donc ils ne me les donnent pas : je me les approprie, et de temps en temps ils ont envie d'en donner ou d'en montrer un à maman qui est dans la salle d'attente, et je fais sentir qu'il faut que ça aie du sens. Que l'enfant ait compris ce que ça dit de lui. Le dessin est une partie de lui, et on ne peut pas donner une partie de soi. Je trouve que vous posez un problème très original, parce que y a des tas de papas qui font du vélo avec leurs enfants, du bricolage, du foot, il y en a

probablement qui dessinent avec leurs enfants, mais on n'en sait pas grand chose.

PB : je trouve que ce que je fais avec lui est bien meilleur que les tableaux que je faisais avant, tout seul. Qu'il y a enfin un sens au fait de travailler. Qu'il y a quelque chose de profond. Mais je ne sais pas si c'est à moi de le comprendre ; j'hésite dans cette démarche d'analyse.

BAD : Je trouve que votre hésitation est tout à fait intéressante. Sentez-vous ce qui vous retient ? Avez-vous peur de comprendre des choses sur vous, ou vous avez peur de comprendre trop de choses à propos de votre fils ?

PB : Je ne sais pas.

BAD : Je trouve que cela renvoie à la question de l'interprétation que vous posiez tout à l'heure. Quel type d'interprétation peut-on en avoir ?

PB : Je me penchais plutôt vers les jungiens pour cette notion d'archétype. Mais l'archétype, qu'est-ce que c'est ? Si vous me dites Oh le pélican, c'est génial, c'est un archétype en soi, je veux bien. Mais je pense plutôt que l'archétype, c'est le père. Et l'archétype est vivant, il s'invente.

BAD : Mais que cherchez -vous à comprendre, au juste ?

PB : Je pense que ce que nous avons fait a un sens profond. Je me demande :

- comment faire émerger ce sens,*
- s'il faut faire émerger ce sens,*
- s'il y a vraiment un sens*

BAD : Je crois que si l'on se pose la question en termes d'interprétation, je peux regarder d'abord les dessins de l'enfant, sans m'occuper de l'ajout du père ; et je peux, d'une manière d'association libre, prétendre repérer des thèmes. Quand je regarde une page comme celle-là, je vois tout à fait la poussée de l'envie d'écrire, la curiosité à propos des chiffres.



Gaspard et Philippe Baryga
Cahier Ploubaz, page 29
Posca et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2008

PB : *Il me racontait des histoires en même temps. Il y a très souvent eu des histoires de prédation.*

BAD : *À partir d'un moment, la couleur est plus introduite : à partir de la maison.*

PB : *Celle avec le perroquet gris : on y fait de la compote de cerises – en rouge – et de prunes – en bleu.*

BAD : *Donc c'est une maison maternelle qu'on mange. On peut considérer qu'il y a quelque chose de son identité qui s'affirme, qui se sécurise, et puis on repart dans les bagarres. La représentation du traumatisme, du risque de dévoration. (Elle feuillette Ploubaz.) Un squelette... Vous voyez, si on se met à interpréter comme ça, on va tomber sur des thèmes morbides, mortifères, inquiétants, alors que lui dépose ces contenus inconscients de la manière la plus confiante possible. Si on utilise ces associations à propos des dessins d'une manière un peu psychanalytique, on est, je trouve, éthiquement incorrects. À mon avis, on n'a pas le droit de se saisir d'un matériau produit par l'enfant, d'y voir des choses qu'on n'a pas partagées avec lui, dites avec lui d'une manière ou d'une autre. Vous comprenez ? Je déteste les colloques et les conférences où on nous projette de magnifiques dessins d'enfants où on voit toutes les horreurs qui peuplent leur inconscient, et quand je pose la question : Qu'avez-vous rendu à l'enfant, comment avez-vous parlé avec lui de la misère que vous êtes en train de nous montrer ? – Ah non, c'était pour une recherche... Je trouve ça inadmissible.*

PB : *J'ai montré ce carnet à Arnaud Labelle-Rojoux, qui fait des performances où il interroge des limites sociales, et il m'a dit : C'est pervers ton truc! Je me suis interrogé : est-ce faire porter trop de poids à un enfant que de faire dépendre mon activité artistique de la sienne, et de valoriser socialement le résultat, par exemple d'exposer, de soumettre au regard du public ?*

BAD : *Je vais vous dire : moi, ce qui me gêne, peut-être, c'est l'idée d'une recherche là-dessus, au sens intellectuel du terme. Vous vous êtes branché sur les dessins de votre fils pour vivre quelque chose avec lui, qui a eu lieu, qui vous a apporté beaucoup de plaisir, et à lui aussi, jusqu'à une certaine limite, et voilà. Vous entendez qu'au cours de notre échange, il y a quelque chose de ma réticence qui s'exprime.*

PB : *Qui semble rejoindre ou survoler ma propre réticence à analyser. C'est une impasse, en fait. L'aboutissement n'est pas de comprendre, c'est que les choses soient faites.*

BAD : *S'il y a quelque chose à utiliser dans ce que vous avez fait, c'est comment vous vous êtes branché sur l'énergie du fils pour vous autoriser à être dans le plaisir avec lui ; il y a eu un moment où vous avez senti qu'il fallait que ça devienne autre chose, et où vous avez rétabli, à mon avis, quelque chose de la position juste, c'est à dire le père initiateur. Parce qu'au début c'est le fils initiateur et le père qui suit.*

PB : *Voulez-vous jeter un œil sur la retranscription d'un enregistrement d'une conversation entre Gaspard et moi, alors qu'il dessine ?*

BAD : *Je n'en veux pas. C'est à vous deux. Ce serait me mettre dans un « intime » trop intime.*

PB : *Pour moi, c'est de l'écriture; j'ai transcrit cela comme un poème.*

BAD : *Oui, mais c'est à vous. Vous collectez du matériel, comme si le caractère éphémère de la parole de l'enfant était conservé autrement que dans la mémoire des parents. Vous savez, quand les enfants grandissent, on s'aperçoit qu'il y a des mots, des moments, des images qu'on garde en soi, et qu'on formule pour apporter à ce trésor qu'est le roman familial.*

Connaissez-vous la halle Saint Pierre, le musée d'art brut ? Je me disais que ce serait intéressant que vous en parliez avec Martine Lusardy, la patronne de la Halle Saint Pierre. Elle est très proche des jungiens, elle a fait plein de choses avec nous, en particulier cette exposition de dessins et de peintures des malades mentaux de l'hôpital psychiatrique de Rio de Janeiro, où une psychiatre d'obédience jungienne faisait dessiner et peindre des gens qui n'avaient absolument aucune culture artistique, ni culture tout court, et qui étaient pour la plupart psychotiques, schizophrènes et grands délirants, et dans leurs peintures, d'abord émergent des choses absolument surprenantes du point de vue des grandes thématiques universelles et mythologiques qui nous animent tous, et puis des émergences de talents qui ouvrent toute une réflexion sur l'impressionnisme, le pointillisme, Picasso, les performances actuelles dans ce qu'elles ont de plus inattendu. C'est vraiment passionnant. Tout à coup je

me dis que plutôt que d'en parler avec une psy, peut-être c'est plutôt avec quelqu'un à cette frange.

Je réfléchis à la proposition de Brigitte Allain-Dupré de rencontrer Martine Lusardy. Elle devrait m'aider à définir si les travaux de mes enfants peuvent être considérés comme de l'art dans le cadre bien particulier de l'art brut. Elle serait prête à y chercher les traces de mythes fondateurs. Elle entreprendrait, enfin, ce travail de décodage. Mais j'ai compris que ce travail était parfaitement superflu. Je décide de ne pas donner suite.

Cette conversation avec Brigitte Allain-Dupré met en évidence ce qui pour moi était une intuition depuis un moment ; depuis ma rencontre avec Anabelle Hulaut. Elle m'avait dit, à propos des membres du Club des Chi-Arts : *Au bout d'un moment j'ai senti qu'il y avait quelque chose de plus intime, que chacun devait peut-être se garder. Du coup, ce n'était peut-être pas nécessaire de créer un événement par rapport à tout cela.* Puis il y avait eu, dans la cuisine, cette gêne à propos d'une histoire de famille inexprimée. Ce que la psychanalyste met en évidence, c'est que mes tentatives d'interprétation ont pour vocation de ne pas aboutir. Je peux en faire une entreprise littéraire ; je peux spéculer dessus pour avancer dans la peinture et tenter de nouveaux thèmes, de nouvelles manières de travailler ensemble ; mais il n'est pas souhaitable que je réussisse à décoder les TAGS.

Donald W. Winnicott met semblablement en garde les parents contre la tentation d'interpréter les rêves de leurs enfants : les rêves sont des processus défensifs, qu'il convient de ne pas tenter de forcer⁴⁴⁷.

Brigitte Allain-Dupré insiste de même pour ne pas que je dévoile les splendides verbalisations de Gaspard, qui pourraient expliquer ses dessins les plus complexes, et ainsi jeter un jour sur nos associations libres. Il ne faut pas que ces travaux soient compris.

J'appelle à présent **l'intraduit** ce noyau dur de l'œuvre, celui qui résiste à l'interprétation ; ce terme recouvre en même temps ce qui ne peut pas être compris, et ce qui ne doit pas être dévoilé. La part intraduite d'une œuvre, ce n'est pas seulement ce qu'on ne peut pas comprendre, c'est aussi ce que l'on ne va pas chercher à comprendre, même si la compréhension est à portée de main.

447 D.W. Winnicott, *La consultation thérapeutique et l'enfant*, Paris : Gallimard, 1971, p. 36.

Intraduits sont les dessins pré-verbaux de Gaspard et de Suzanne, dont la transformation que j'en opère, en poussière, en fumée, en signe d'énergie pure, n'indiquent qu'un thème secondaire : celui de leur insaisissabilité. La métaphore des hautes herbes, la première qui me soit venue à l'esprit, se trouve finalement assez juste : c'est un milieu de vie qui empêche d'apercevoir la vie qui s'y cache. Intraduites sont nos juxtapositions, nos tentatives sémantiques, nos associations libres dont il faut à présent revendiquer la part hasardeuse. Intraduite, cette tension incompréhensible entre l'aspect moderne du dessin d'enfant et l'aura réactionnaire qui entoure la considération de l'enfance ; c'est la dualité même du peintre qui y est reflétée. Le peintre est, par nature, conservateur, puisque son ambition est de conserver des images⁴⁴⁸. Intraduite enfin est la part la plus intime de la démarche, celle qu'on se refuse à dévoiler. Pourquoi peindre avec mes enfants ? Brigitte Allain-Dupré a apporté des réponses que j'ai supprimées du texte de la retranscription ; tout cet entretien a d'ailleurs été très largement retouché. Le lecteur, pas plus que le regardeur, n'a à tout savoir.

4.6.2. L'enfance colonisée

Quand nous avons monté ensemble l'exposition *Let it Rain!* à Arras, Laurent Marie Joubert m'avait confié qu'il travaillait à un projet cartographique de grande envergure. Selon un de ses amis géographe, les Chinois planifiaient la construction de cent villes capables de loger chacune deux millions d'habitants. Plutôt que d'avoir recours à des tracés orthonormés, les urbanistes chinois ont dessiné des plans complexes, dont la logique semble fuir l'examen attentif. Le géographe a demandé à Laurent de travailler à partir des 100 plans, en espérant qu'une copie scrupuleuse par les moyens de la peinture pourrait révéler le secret, quel qu'il soit, de ces lacis urbains. Tout est possible. Que Roberto Matta, par exemple, ait réellement été employé à repérer les bases secrètes d'*U-Boote* nazis au Brésil, comme me l'a affirmé son fils Ramuntcho ; que Laurent, à son insu, ait été enrôlé dans une entreprise de contre-espionnage international. Des idéogrammes sont-ils cachés dans les plans des nouvelles villes chinoises ? Que signifieront-ils, et selon quelle séquence ? Peut-être ces 100 villes constituent-elles 100 nouveaux idéogrammes ; les urbanistes chinois inventent en ce cas un nouveau langage. Je pense encore à Paul Auster et à son premier roman, *Cité de verre* : Peter Stillman père, le scientifique tortionnaire qui a cherché à retrouver la langue de Babel en privant son fils de tout contact extérieur, est sorti de prison. Alerté par la femme de Peter

448 Luc Tuymans, *Doué pour la peinture, conversations avec Jean-Paul Jungo*, Genève : MAMCO, 2006, p. 19.

Stillman fils, le narrateur suit le père dans ses déambulations à travers Manhattan. Ces promenades semblent erratiques, jusqu'au moment où, pour tromper son ennui, le détective décide de les tracer sur un plan de New York. Il apparaît alors que les dérives de Peter Stillman père dessinent des lettres ; et que ces lettres forment des mots. Mais l'enquête tourne court, et les intentions du vieux Stillman restent à jamais intraduites.

Je retrouve Laurent dans son atelier, le 8 septembre 2010. Une partie de notre conversation a déjà été relatée. Il me montre des photos de son exposition à Nancy : les reines à cheval, sur des fonds colorés complexes qui me rappellent son lointain projet de décryptage des villes chinoises. Je lui demande où en est son fameux projet avec le géographe ; une fondation pour l'architecture de Montréal était intéressée, il y avait beaucoup d'argent en jeu. *C'est tombé à l'eau*, répond-il. *Les voilà, ces plans de villes, je les ai peints derrière mes reines.* – *Mais quel rapport cela a-t-il ?* Lui demandé-je. – *Aucun. C'est juste un « pattern ».* Un motif. Un fond. Un secret, intraduit.

Laurent me demande comment s'est passée mon entrevue avec le galeriste Benoît Lecarpentier, qui avait désiré voir mon travail deux mois plus tôt. Je lui raconte que Lecarpentier a trouvé des qualités à mon travail, sans toutefois adhérer à son cadre général : il pense, pour résumer, que les TAGS n'ont de sens que dans notre cadre familial. *Il n'a peut-être pas tort*, renchérit Laurent Joubert. Il poursuit : *Le langage des enfants est autonome. Or, pour toi, il produit une image, en l'occurrence une image de la peinture. La grande question est celle de l'interprétation du dessin d'enfant. Le problème, c'est que les index ne sont pas neutres : de nos jours, le graffiti est reconnu comme un genre. Quand ton enfant fait un graffiti, ce graffiti subit un encodage culturel qui ne le concerne pas. Ce qui t'intéresse, c'est un palimpseste, d'autant plus actif qu'il est sentimental. Sur cette petite gouache, Gaspard dit avoir dessiné un loup qui court, alors qu'en fait, objectivement, c'est une grande tache. En tant qu'artiste, toi tu y vois une tache et tu réagis à ses qualités. La grande question de la peinture, c'est la matrice-image et la liberté que tu vas t'accorder par rapport à elle. Mais toi, au lieu d'aller au cœur de cette question, en peignant, au lieu d'aller à la forge, tu te trouves des arguments.* Si Laurent projette sur mon travail ses propres préoccupations au sujet de la libération de la touche, je reconnais que cette dernière phrase fait mouche. Elle est ambiguë : *tu te trouves des arguments* réfère au prétexte des dessins de Gaspard qui rendent ma peinture « intelligente » ; mais aussi au fait que je devrais peindre, et non écrire.

Il identifie la question de la dépense énergétique comme un problème qui nous relie.

Il y a un élément de la modernité que j'ai appris à mes dépens, c'est que nous sommes sur un dispositif sociétal basé sur la rétention. Pourquoi ai-je été marginalisé, après avoir tant été médiatisé, par le monde de l'art ? Parce que ma problématique sud-africaine était essentiellement vitaliste. Je suis fasciné par le vitalisme, l'animalité. Et notre société est à l'opposé du vitalisme : elle prône la retenue, la synthèse, qui sont des arguments permettant le vivre-ensemble dans le cadre d'une massification. Est-ce la massification qui a produit ces réflexes de rétention ? Je ne sais pas, pas plus que je ne sais ce qui, de ta peinture ou des dessins de tes enfants, passe devant dans vos tableaux.

Tu vas dans les musées pour voir comment sont peintes les pattes des chevaux : tu es vitaliste, comme moi. Cette question de peinture qui nous intéresse est surannée ; ou plutôt, elle est devenue un luxe. As-tu regardé les peintres de l'exposition Dynasty, au Palais de Tokyo⁴⁴⁹ ? Le geste est très libre, mais la peinture est très maigre. C'est une générosité simulée, à l'acrylique.

Depuis la Shoah, tous les tropismes vitalistes ont été évincés de l'iconologie ; et nous, nous essayons de les réintroduire ! La résurgence de la figure équestre que j'ai tentée en 2008 a été reçue de façon catastrophique par le milieu de l'art. Jean-Hubert Martin m'a demandé : tu n'as pas autre chose que des reines sur des chevaux ? Tu n'aurais pas des chevaux tous seuls ? Ceux qui ont adoré, ce sont les mécènes de l'exposition, le public entrepreneurial lorrain. C'est le sens même de mon travail, qui était de refaire la « Galerie des régnants » de Philippe IV au Buen Retiro. C'est vitaliste, cette nostalgie de la grandeur ! Le personnel administratif de l'école a apprécié aussi : pour les agents de service, je suis le héros pictural, l'artiste rubénien... Le milieu sportif, aussi, a aimé (l'exposition était adossée à la piscine) ; c'est un milieu qui, évidemment, reste vitaliste.

Me voilà donc atteint, à mon insu, d'une étrange maladie intellectuelle nommée « vitalisme ». En tant que conception biologique, puisque c'est son sens originel, le vitalisme tend à affirmer que le principe de vie est indépendant des mécanismes physico-chimiques du corps. Le monde organique tend naturellement à la décomposition ; à l'issue de la période éminemment mortifère de la Terreur, le médecin Xavier Bichat⁴⁵⁰ imagine l'existence d'un principe vital opposé à cette dégradation de la matière. La vie est une force qui résiste à la mort. Une expérience simple tend à confirmer cette intuition : on enferme de la farine dans une boîte hermétique, et en quelques semaines apparaissent des petits vers. Ce phénomène de

449 Du 11 juin au 5 septembre 2010.

450 Marie François Xavier Bichat (1771-1802) ; un hôpital parisien porte encore son nom.

« génération spontanée » aurait suffi à prouver l'existence d'une « force vitale », d'un principe de vie indépendant de la matière, si Louis Pasteur n'avait pas réussi à objecter que des larves microscopiques, enfermées avec la farine, étaient responsables de l'apparition des vers. Si la doctrine scientifique du vitalisme résiste difficilement à cette démonstration de Pasteur, la notion même de vitalisme reste culturellement très influente. Gilles Deleuze se réclame du vitalisme ; Léopold S. Senghor lui-même considère le recours au concept d'énergie vitale comme une composante essentielle de la définition de la négritude.

Dieter Roth est vitaliste, lui qui oppose la force de la pesanteur, qui tend à faire s'effondrer sa tour en sucre, à la force de son fils Björn, qui inlassablement restaure et augmente l'œuvre⁴⁵¹. À moins que ce soit mon interprétation de cette œuvre, qui soit vitaliste? Après tout, ma lecture d'un TAGS opposant un dessin de Gaspard et un portrait, par moi, du vieux van Dongen, était elle aussi proprement vitaliste : j'y avais vu un *éloge d'une vitalité créative opposée à la vieillesse*⁴⁵².

La littérature et l'art offrent des exemples souvent saisissants de résurgences vitalistes, qui semblent cependant datés. Ainsi Honoré de Balzac fait-il de Vautrin, personnage capital de la *Comédie Humaine*, une force de la nature qui connaîtra effectivement plusieurs vies, et dont la résistance face à la mort tient du prodige. Inquiétant pensionnaire sous le même toit que Rastignac et le Père Goriot, Vautrin voit démasquée son identité et révélé son passé : on reconnaît en lui Jacques Collin, dangereux forçat évadé du bagne de Toulon. Arrêté à la fin du *Père Goriot*, il réapparaît d'une façon presque surnaturelle dans *Illusions perdues* sous l'identité d'un ecclésiastique espagnol, le Père Carlos Herrera, et sauve Lucien de Rubempré du suicide en lui proposant un pacte faustien. Leur histoire, autant crapuleuse qu'amoureuse (car le vitaliste est un séducteur) se poursuit dans *Splendeurs et misères des courtisanes*. C'est cet ouvrage qui donne de Vautrin/Collin/Herrera les descriptions les plus saisissantes : on le déshabille, lors de son interrogatoire, pour vérifier s'il porte à l'épaule la marque des forçats ; *Et alors, on put admirer un torse velu d'une puissance cyclopéenne. C'était l'Hercule Farnèse de Naples sans sa colossale exagération*⁴⁵³. À l'occasion de l'évocation de *cette nature de bronze*⁴⁵⁴, Balzac développe sa conception de *l'âme humaine, ou, si vous voulez, la triple énergie du corps, du cœur et de l'esprit*⁴⁵⁵, qui paraît proprement vitaliste. Les juges et les

451 Paragraphe 3.3.1. Björn Roth, l'enfant assistant.

452 Paragraphe 4.4.4. Le sens retrouvé.

453 Honoré de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, 1838-1847, Le Livre de Poche Classiques, 2008, p. 479.

454 *Ibidem*, p. 574.

455 *Ibidem*.



Leni Riefenstahl
photographie sans titre, Kau, Soudan, 1974

geôliers de Jacques Collin s'y accordent : au vu des cicatrices qui couvrent son corps et de la quantité de poison qu'il a absorbée pour échapper à l'interrogatoire, il devrait être mort plusieurs fois. Faisant honneur à son surnom de bague, « Trompe-la-Mort », Jacques Collin incarne la force de vie qui s'oppose à la mort, décrite par le médecin Xavier Bichat, jusqu'à connaître quatre incarnations sous la plume de Balzac⁴⁵⁶.

Mais les héros du vitalisme sont aussi bien réels. En révélant les rapports qui lient le milieu du sport au vitalisme culturel, Laurent Marie Joubert attire mon attention sur le travail de Leni Riefenstahl (1902-2003) : sur *Les Dieux du stade* (1938), bien sûr. Des Jeux olympiques de Berlin en 1936, qui furent un événement politique majeur, Riefenstahl ne retient dans son documentaire que la beauté plastique des athlètes. Les conséquences de cette esthétisation du politique doivent se lire dans l'enthousiasme que la cinéaste manifeste ensuite pour le parti nazi et pour la personnalité d'Adolf Hitler. Dans *Le Triomphe de la volonté*, elle montre le Congrès du Parti du Reich en 1934 en utilisant le même vocabulaire visuel que pour glorifier le sport, sous forme de rythmes, de liesse collective et d'individus héroïsés. Les premières minutes du film montrent une foule immense et joyeuse acclamant le Führer ; le corps collectif de la nation allemande est représenté comme une force naturelle, qu'Hitler galvanise et dompte tout à la fois. Leni Riefenstahl fait sans doute ici référence à sa propre performance d'actrice dans son premier film en tant qu'interprète, *La Montagne sacrée* (1926) d'Arnold Fanck : on l'y voit dansant devant la mer, dont les vagues furieuses semblent obéir aux injonctions de son propre corps, comme si la danseuse exaltée était le chef d'orchestre de la nature elle-même.

Bien des années plus tard, après sa carrière de première cinéaste du régime nazi, après sa disgrâce mondiale dans l'après-guerre, Leni Riefenstahl, devenue photographe, entreprend de ramener des images des rituels amoureux d'une peuplade du sud-Soudan complètement coupée du monde extérieur : les Nouba. Dans l'ouvrage⁴⁵⁷ qui résulte de ses voyages, elle raconte sa fascination pour ces hommes et femmes athlétiques qui vivent entièrement nus, se battent jusqu'au sang dans des rencontres rituelles entre villages, et se scarifient de façon spectaculaire au nom d'un idéal esthétique. *Sans cet instinct profondément enraciné en moi, qui me pousse à partir à la conquête de l'Extraordinaire et du Beau, au mépris des pertes de temps, des dangers et des sacrifices, ces photos n'existeraient pas*⁴⁵⁸, écrit l'artiste dans son

456 La dernière étant celle de chef de la police dans les derniers paragraphes de *Splendeurs et misères des courtisanes*.

457 Leni Riefenstahl, *Les nouba de Kau*, Paris : éditions du Chêne, 2001. La première publication, en allemand, date de 1976.

458 *Ibidem*, p. 6.



George Catlin
Portrait de chef indien
(*Ee-ah-sa-pa, ou Roche Noire*)
huile sur toile
81 cm x 65 cm
après 1845
Paris, musée du Quai Branly



George Catlin
Portrait de chef indien
(*Shon-ta-Ye-Ga, ou Petit Loup*)
huile sur toile
81 cm x 65 cm
après 1845
Paris, musée du Quai Branly



George Catlin
La Galerie indienne
cliché anonyme
vers 1883
Washington, Smithsonian Institution Archives

introduction. Ces paroles ancrent une fois encore le travail de Riefenstahl dans une esthétisation du corps et de sa force.

Laurent Joubert me soupçonnerait-il de la même complaisance dépourvue d'esprit analytique et critique vis-à-vis des productions graphiques du « continent enfantin »? Je n'y aurais vu que de la vitalité et de la joliesse, et j'aurais tenté de les accaparer, sans jamais considérer la dimension politique de ces objets esthétiques. Les expériences sud-africaines de Laurent, où il a tenté de saisir à bras-le-corps les réalités complexes de ce pays, l'ont sensibilisé aux dangers de ce genre d'écueil. Sans pouvoir m'approprier ses obsessions au sujet du vitalisme, je comprends que ce concept a partie liée avec des enjeux de colonisation.

Cela suffit pour que je fasse le lien avec l'entreprise de George Catlin, peintre des Indiens d'Amérique, qu'avec Gaspard nous avons « découvert » à l'occasion d'une visite au musée du quai Branly. Le musée lui a d'ailleurs consacré un numéro de sa revue⁴⁵⁹. C'est à cette publication que nous devons le développement qui suit, et qui vise à cerner le sens politique d'une fascination esthétique poussée jusqu'à l'annexion de son objet, dans laquelle nous pourrions reconnaître en miroir mon attitude fascinée vis-à-vis des dessins de mes enfants.

Dans son enfance, George Catlin (1796-1872) a été nourri des récits circonstanciés de son grand-père maternel, rescapé du « Massacre de Wyoming », au cours duquel des centaines de colons blancs avaient péri sous les flèches et les couteaux des Indiens auxquels ils avaient volé leurs terres. Âgé de dix ans, il rencontre, lors d'une chasse solitaire, un Indien nommé On-o-gong-way qui se prend d'amitié pour lui et lui raconte la même terrible bataille du Wyoming, mais telle qu'elle a été vécue par son père à lui. Cette aventure assurément extraordinaire pour un jeune garçon met non seulement George Catlin en contact étroit avec des objets de la civilisation amérindienne, mais a aussi pour lui les effets d'une véritable initiation. Son ami lui apprend les secrets de fabrication des terribles armes blanches des Indiens. La fin de cet épisode de jeunesse est tragique : l'enfant et sa famille retrouvent un jour le corps d'On-o-gong-way criblé de balles, tué par des Blancs pour un pot de cuivre, souvenir de la bataille du Wyoming, que ses agresseurs ont sans doute pris pour de l'or.

Catlin décide alors de consacrer sa vie à l'étude des derniers Indiens d'Amérique. En 1828, il décide de documenter exhaustivement tous les aspects encore observables de leurs modes de vie. La partie la plus spectaculaire qui soit encore visible de l'entreprise de Catlin

459 Gradhiva n° 3, *Du Far West au Louvre : le musée indien de George Catlin*, Paris : édition du musée du quai Branly, 2006.

est un fonds de 585 peintures, réalisées sur le motif, représentant aussi bien des scènes de chasse et de vie quotidienne que des portraits de chefs, guerriers et squaws. Gaspard et moi en avons vu deux au musée du quai Branly. Les historiens de l'art ont tendance à considérer Catlin comme un peintre mineur, au vu de sa technique limitée. Mais cette somme picturale n'est qu'une composante de ce que l'artiste appelle l'*Indian Gallery*⁴⁶⁰, qui est l'idée d'un musée vivant du monde amérindien, chargé de conserver des images, des objets, mais aussi des personnes. Catlin est le conservateur, mais aussi l'unique promoteur, de ce musée qui ressemble à l'Arche de Noé des Indiens d'Amérique. Sollicitées, les autorités fédérales consentent à appuyer son entreprise par des subventions non négligeables ; l'ambiguïté réside dans le fait que le projet de préservation de Catlin soit subventionné par les autorités qui, en toute conscience, ont déjà pris le parti d'exterminer tous les Américains natifs. Alors qu'il pense sauver une civilisation en diffusant ses objets et ses images, il documente en fait son extermination. Le parallèle avec l'Arche de Noé prend alors toute sa dimension tragique : les individus qu'il sauve en les embarquant à bord de l'*Indian Gallery* évoquent en creux la masse considérable des individus qu'il ne sauve pas. De plus, les guerriers qui, en tant que membres du « musée humain », sont fêtés partout en Europe, reçus par Louis-Philippe, qui subjuguent Eugène Delacroix et George Sand lors de spectacles⁴⁶¹ montrant leurs danses traditionnelles, succombent à peu près tous à des affections inconnues outre-Atlantique. Pour ces motifs, George Catlin est considéré, par une partie non négligeable de la communauté des ethno-anthropologues actuels, comme le complice objectif du génocide amérindien. D'autant que, du « Musée de l'Humanité » que projette George Catlin aux nauséux zoos humains liés aux découvertes coloniales, l'écart n'est pas perceptible d'évidence.

Une exposition critique nommée *The West as America*⁴⁶² s'est attachée, en 1991, à démontrer que les artistes avaient eu leur part de responsabilité dans la construction du mythe d'une Amérique blanche ; les peintres qui ont représenté la société des Indiens depuis 1820 l'ont parée d'un décor idéalisé qui a empêché sa perception en tant que civilisation. On remarque aussi que la violence de la colonisation est absente de ces représentations. Se faisant l'écho de cette critique d'un art qualifié de colonial, l'anthropologue français Daniel Fabre résume : *L'éradication des sociétés indiennes n'était pas la raison de la représentation, mais bien son effet ; l'image funéraire préparait la mise à mort*⁴⁶³.

460 Ce qu'il en reste est à présent propriété du Smithsonian Institution.

461 À Paris en 1845. C'est Louis-Philippe qui a commandé à Catlin les portraits d'Indiens qui sont à présent au musée du quai Branly.

462 Au National Museum of American Art, Washington D.C.

463 Daniel Fabre, « Catlin vu d'Europe », dans *Gradhiva* n° 3, *Du Far West au Louvre : le musée indien de*

La position de Catlin peut être superposée à la mienne. Moi aussi, je préserve au jour le jour les traces d'une civilisation condamnée à disparaître : la civilisation de l'enfance. En collectant les productions graphiques de Gaspard et de Suzanne, je documente aussi bien leur évolution que leur épuisement et leur extinction dans leur devenir-adulte. En adjoignant mes images aux leurs, j'en déforme le sens et j'annihile toute possibilité de perception objective qu'on pourrait en avoir. Mon travail de peinture n'est pas un éloge du talent ou de la vitalité enfantins ; c'en est la nécropole. L'extinction de l'enfance chez l'enfant, par son inéluctabilité, n'est certes pas comparable aux massacres des populations amérindiennes, qui restent aussi inexcusables qu'elles étaient évitables. Cependant, quelles que soient mes intentions artistiques, ma responsabilité est objectivement engagée dans ce que je vis comme une collaboration, mais qui est avant tout un embaumement, semblable à celui que Catlin, en toute bonne foi, a pratiqué sur ses amis indigènes.

4.6.3. Finir le travail

Embaumement n'est pas instrumentalisation. S'il y a un peintre que j'ai vraiment tenté d'instrumentaliser, c'est Yvon Taillandier. Je ne faisais alors que réagir à la routine par laquelle il s'évertuait à instrumentaliser ses collaborateurs d'un jour, en leur imposant des règles dont il savait qu'elles lui étaient favorables.

J'ai encore, dans un carton à dessin au fond de l'atelier, les deux huiles sur papier que je lui réservais. J'ai pensé les donner à un autre artiste ; mais qui accepterait d'être ainsi choisi par défaut ? Seul Yvon Taillandier a manifesté l'envie de travailler un peu avec moi. J'aurais aimé confier ces deux tentatives à quelqu'un capable de contredire mes positions, de me mettre en difficulté, de manier un registre radicalement différent du mien. Arnaud Labelle-Rojoux, par exemple. Mais nous sommes loin d'être assez intimes. J'aurais aussi voulu demander à quelqu'un à qui me lient des rapports amicaux de se charger de terminer ces travaux ; Laurent Joubert, pourquoi pas. Mais ni lui ni moi n'avions décidé des règles qui ont présidé à la réalisation de ces deux petites peintures.

Gaspard tombe dessus. Il me demande ce que je compte en faire. Je lui raconte l'histoire ; et dans la foulée lui demande s'il est volontaire pour finir ces demi-travaux. Il accepte.

George Catlin, Paris : édition du musée du quai Branly, 2006, p. 6.



Gaspard et Philippe Baryga
Coq
Scorpion
huile et aquarelle sur papier
65 cm x 50 cm chacun
septembre 2010

C'est la première fois que je lui confie l'étape finale d'un travail en commun. Habituellement, il commence et je termine. J'affirme assumer ainsi ma double autorité, de peintre et de père. Arnaud Labelle-Rojoux m'avait fait remarquer que je refusais ainsi de me mettre en danger. J'ai tellement imaginé de fins possibles à ces huiles sur papier que mes attentes sont grandes. En même temps, inachevées, elles sont inexistantes, aussi fades qu'une guirlande de fleurs au centre vide.

Gaspard commence par la tête de coq. Il cherche un sens à lui donner : il peint un renard qui fait face au volatile. Le renard est raté, il le dit lui-même. On ne le reconnaît pas. On dirait un chat. Gaspard aurait été beaucoup plus précis aux crayons de couleurs, mais il a réclamé les aquarelles. Il continue : il y a de la place en-dessous, Gaspard y peint un éléphant. Il semble abandonner la prétention à faire sens. Au-dessus, il peint une rivière, ou la mer, qu'il peuple d'un requin et d'un poisson. Puis il fait quelque chose en blanc et bleu, sans rien me dire. Je lui demande ce que c'est. Un Schtroumpf. Je ne comprends rien. Je crois que j'aime bien. C'est fini.

Deux jours après il se saisit du cadre de Fragonard. Très vite, il dessine un scorpion dont les pattes courbées font écho aux circonvolutions du cadre. Où vit le scorpion ? Sur le sable. Gaspard ébauche un fond jaune. Ainsi il a utilisé les mêmes formes et les mêmes couleurs que moi. Il faut que ça sèche un peu. Le lendemain, il termine le fond jaune et redessine la forme du scorpion au Posca blanc. Terminé. C'est comme c'est, bourré de connivences peut-être inconscientes, et d'intentions intraduites.

CONCLUSION

Des champs de bataille

Il est à présent possible de donner une nouvelle explication au phénomène du retard que génère le travail en deux temps de la **RUBENSHUIS 2**. Ce retard est concrètement vécu, c'est le temps que je mets à m'emparer d'un dessin de Gaspard ou de Suzanne pour en faire une œuvre commune ; un temps de méditation, d'oubli volontaire, dans un premier temps, des conséquences sémantiques de mes actes picturaux, puis, la question du sens ayant été domestiquée, un temps d'attente d'une coïncidence, entre les potentialités des dessins des enfants et mes envies de motifs.

Ce retard est en fait exactement le même qu'a pu expérimenter Claude Lévi-Strauss sur le terrain de ses observations, en constatant qu'il arrivait trop tard, forcément trop tard ; et que le moment précis où la situation avait basculé, d'une réalité authentique à une réalité frelatée, pouvait bien être le jour de son arrivée.

Le dessin d'enfant et les arts premiers ont bien un point en commun : c'est celui de transformer le regard de qui souhaite les admirer sans précaution en arme de colonisation, de supériorité mêlée d'une tentation comparatrice.

Dans notre cas, rien n'est grave. D'abord parce que les enfants-peintres ne sont pas des enfants-soldats ; que la perte des caractères de l'enfance n'est pas comparable au génocide amérindien ; que l'enfant colonise ses parents autant qu'il est colonisé⁴⁶⁴ par eux ; que les conflits d'autorité dont les tableaux de la **RUBENSHUIS 2** ont été les champs de bataille ont été soumis au règles des dons et contre-dons dans une atmosphère affectivement sécurisée.

Mais aussi parce que le projet pictural consistant à associer, parfois de manière naturelle, parfois de manière forcée, l'expression d'un enfant et celle de son père peintre a été

464 Coloniser : envahir, annexer, transformer selon ses propres besoins.

indissociablement lié à l'évolution de l'enfant en question. À ce titre, le pilotage du projet a véritablement été double : l'appareil théorique est de mon fait, mais l'évolution du projet a trouvé son moteur dans les capacités évolutives de Gaspard et de Suzanne. S'il y a une dimension vitaliste dans notre entreprise, c'est là quelle doit résider, dans le processus d'évolution lié à la croissance physique, intellectuelle et émotionnelle de mes enfants ; plus que ma volonté ou ma réflexion, c'est ce processus qui a poussé la peinture à s'épanouir.

Un nouveau protocole

Je m'étais dit que nos protocoles de collaboration pourraient prendre fin quand Gaspard serait arrivé à maturité ; j'entendais une maturité graphique et picturale ; et Gaspard m'en a donné des preuves si multiples que je réalise qu'il était vain d'attendre de son évolution un signal clair et unique.

- Un jour, je me suis rendu compte que Gaspard savait *ne pas peindre* : il s'est attaché à surpeindre une photo de presse représentant des soldats, et a arrêté l'exécution mécanique de son projet en décidant de ne pas recouvrir le fusil.
- Lors des vacances d'été 2009, il s'est fait offrir un recueil de modèles pour les jeunes dessinateurs⁴⁶⁵. Au bout d'une journée de pratique, il a réussi à faire siens ses modèles : ses dessins étaient informés par les dessins de l'album, et en même temps tout à fait personnels et reconnaissables comme dessins de sa main.
- À partir de six ans, il a pu développer une pratique personnelle basée sur le découpage de papiers de couleurs, qu'il n'avait vue utiliser ni à la maison, ni à l'école.
- Les représentations animales, qui sont son thème de prédilection, démontrent un vrai sens du mouvement et de l'expression des bêtes, qui n'a rien à voir avec l'anthropomorphisme.
- Ses autoportraits, réalisés de mémoire et basés sur le souvenir exact des vêtements qu'il portait et des gestes qu'il effectuait, répondent en cela à ce qu'il faut bien appeler un parti-pris.
- Il sait introduire des références artistiques dans ses dessins. Ainsi, derrière un banquet de chevaliers, il a introduit la tapisserie de *la Dame à la licorne*, dessinée de mémoire.
- Il est capable d'utiliser le dessin descriptif dans un but scientifique, par exemple pour décrire la gestation du requin-marteau.

Il fait à présent mentir la constatation que j'avais ainsi livrée à Arnaud Labelle-

465 Un des albums de la série *J'apprends à dessiner* de Philippe Legendre-Kvater, éditions Fleurus.

(Prédateurs et proies) 14109110
 Chat souris Araignée ~~araignée~~ papillon
 Mantode religieuse Araignée. Vent de terre Poille.
 Limax Bernard. Mongoose serpent. fœcon
 éron. Bernard lierre. Nolette crabe.
 Hibou souris. Crocodile gnoll. Loup lapin.
 Ours fourmis. Belette lapin. Tamanoir
 Termite. Migale oiseau. Sericate
 scorpion. Requin Ton. Coccinelle
 puceron. Lionne zèbre. ~~Lo~~
 Tigre paon. orque phoque.
 Ours phoque. grenouille
 libellule. Hérisson escargot.
 Marsupilami pishumia. Chaîne-souris
 Moustiques. Cachalot calmar.
 Yhème lionseau. Caracal oiseau.

Gaspard Baryga
 liste de couples prédateurs/proies
 page de cahier
 29.7 cm x 21 cm
 14 juillet 2010

Rojoux : *Je ne lui trouve pas plus de talent qu'un autre.*⁴⁶⁶

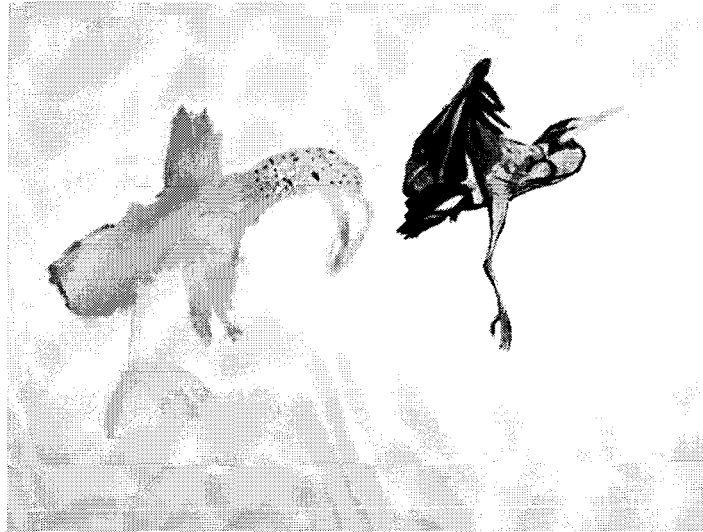
J'avais promis à Gaspard qu'à son sixième anniversaire, je lui apprendrais la peinture à l'huile. Il pratique toujours assez peu cette technique, qui nécessite des temps de préparation un peu longs, nuisant à l'immédiateté de son expression. Mais nous avons ainsi pu élaborer une nouvelle série où nous avons échangé nos moyens picturaux : Gaspard peint à l'huile, et moi à l'aquarelle.

J'ai pu me rendre compte à quel point Gaspard est attaché aux questions de sens. Un jour, je lui ai demandé de dessiner sur une toile allongée, en lui annonçant que ses proportions inhabituelles m'y inciteraient à peindre dessus une de nos amies allongée sur une plage. *Si c'est une plage, annonce-t-il, alors je vais dessiner un crabe, une mouette...* J'aurais pu ne rien lui dévoiler de mes intentions, pour qu'il dessine des motifs sans rapport avec la plage, et que l'image que j'avais préméditée y vienne comme une surprise ; mais je n'avais pas envie de le piéger. J'ai ainsi pu découvrir que, contrairement à moi qui depuis l'origine de notre entreprise cherche l'hétérogénéité, il est plutôt attiré par la cohérence.

Pour notre série la plus récente, nous avons donc suivi ce penchant à la logique et à la coopération, et décidé du thème ensemble : issu de l'art animalier, ce serait la rencontre entre un prédateur et sa proie. Il était hors de question, selon Gaspard, de laisser quoi que ce soit au hasard ou à l'improvisation. Je me suis donc plié à la méthode qu'il m'a proposée. Nous nous sommes assis à une table, et avons passé un long moment à dresser une liste de couples d'animaux, selon le principe chasseur-victime. Puis nous avons choisi, parmi ces couples, lesquels nous pourrions représenter au plus vite ; pour cela, il fallait que de la documentation soit disponible. Je refuse toujours de peindre d'après une image que je n'aurais pas prise moi-même ; cela me garantit qu'un autre peintre n'est pas en train de faire le même tableau que moi. J'ai en stock des milliers de photographies d'animaux prises dans des fermes, des zoos, des aquariums, dans la nature ou dans la rue. En ayant à l'esprit ces modèles disponibles, nous avons pu établir une seconde liste de 12 prédateurs et 12 proies que nous saurions peindre dans de brefs délais. Il ne nous restait plus qu'à nous partager le travail, en nous répartissant les doublons (2 hérons, 4 araignées) et en exprimant nos envies particulières (j'avais très envie de me réserver la mouche, par exemple). C'est la première fois que notre travail est complètement écrit avant d'être commencé.

Il a été décidé que je peindrais à l'aquarelle, et que Gaspard utiliserait la peinture à

466 Paragraphe 3.2.2. Arnaud Labelle-Rojoux, le dessin d'enfant détourné.



Gaspard et Philippe Baryga
Falcon et héron
huile et aquarelle sur papier
50 cm x 65 cm
2010

l'huile. Il a commencé, en peignant sur du papier épais un ver de terre (pour la poule) et une souris (pour le chat). Le lombric était plutôt gros : si je devais respecter les proportions, ma poule devait avoir un bec énorme. Difficile : j'ai donc différé l'exécution de cette page. J'ai tenté le chat, dont j'ai complètement raté le dessin. Ce n'est pas très grave de rater quoi que ce soit quand on est seul. Dans un travail collectif, les enjeux nous dépassent ; et Gaspard s'est dit très déçu que j'aie gaspillé ainsi sa belle peinture de souris. Comme il était hors de question de nous accorder la facilité d'un découpage/collage (car alors la peinture n'aurait pas reflété la coexistence de ses deux auteurs dans un même espace), nous nous sommes mis d'accord pour inverser l'ordre de nos interventions : je commencerais, et Gaspard terminerait, à l'encontre de toutes nos habitudes⁴⁶⁷. Cela éviterait qu'il soit déçu par une contre-performance de ma part, qui le forcerait à recommencer les mêmes peintures.

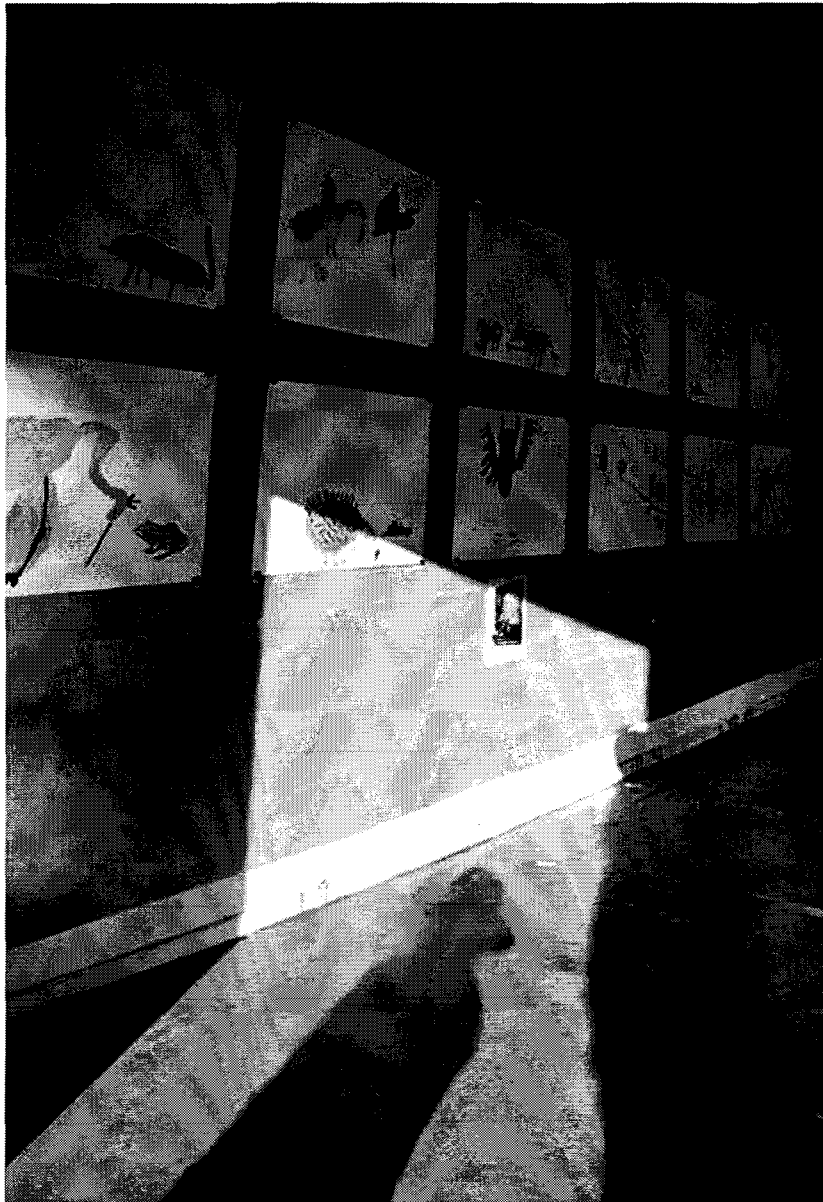
La série constitue ainsi une triple première :

- elle est intégralement pensée, et ne tolère aucune dérogation.
- c'est l'adulte qui commence, et l'enfant se trouve maîtriser l'aspect final
- le sens de chaque image est décidé, et ne doit faire l'objet d'aucun effort ultérieur d'interprétation.

Nous commençons par notre oiseau fétiche. Je peins un héron en train de s'envoler, en prenant soin de laisser à Gaspard de la place pour peindre le faucon. Nous trouvons le résultat superbe : les corps des deux oiseaux sont à peu près parallèles, ce qui donne vraiment une impression de poursuite. Nous sommes au début du mois de juillet 2010.

Tout le reste du mois, Gaspard, très fatigué par son année scolaire, refuse de se remettre à la peinture. Il dessine pour lui. En août, nous partons en vacances. Nous découvrons le musée de Copenhague et ses guirlandes de fleurs inachevées, la fondation Asger Jorn à Silkeborg et ses tableaux caviardés, la fondation Dieter Roth à Hambourg où tant d'histoires obscures trouvent leur éclaircissement, le musée de Schwerin qui conserve la plus riche collection au monde d'œuvres animalières de Jean-Baptiste Oudry, devant lesquelles nous tombons ébahis. Nous apprenons à pêcher le crabe en l'appâtant avec une moule, nous visitons des zoos, croisons des escargots albinos dans la forêt ; arpentons des fjords, des landes, des ports, des châteaux baroques. Jamais Gaspard n'a aussi peu dessiné que durant ce mois d'août. En septembre, nous sommes à nouveau accaparés par nos activités, mais je sens, en plus, que Gaspard développe une réticence à attaquer la série. La traditionnelle exposition

⁴⁶⁷ On se souvient des tensions générées par une inversion de l'ordre de nos interventions : c'était sur une gravure de héron. Paragraphe 1.7. **Souffrances enfantines.**



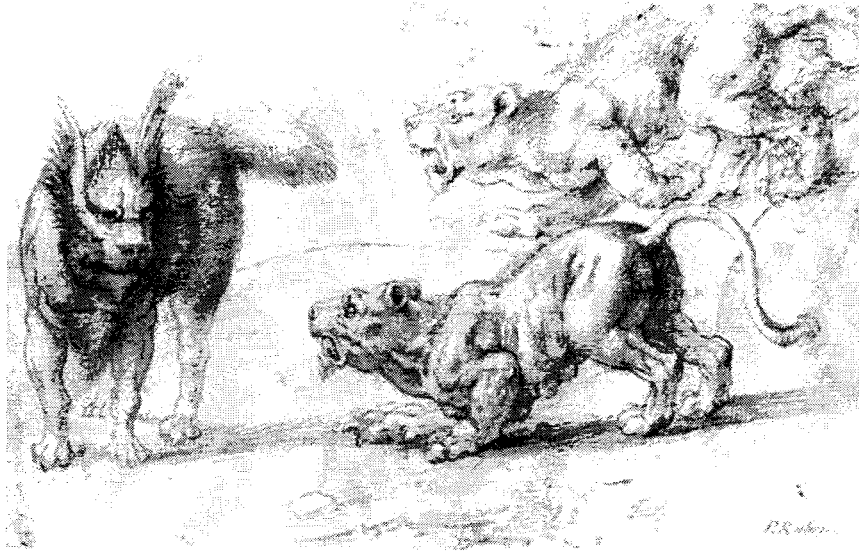
Gaspard et Philippe Baryga
Exposition *Les comestibles de la RUBENSHUIS 2*
atelier ouvert, Lille
octobre 2010

des Ateliers ouverts, que Gaspard adore, est programmée pour les 16 et 17 octobre. Que faire ? Je lui explique que s'il ne se remet pas au travail, nous ne pourrions rien montrer de nouveau à l'exposition. *Arrête cela*, me rétorque Isabelle. *Tu ne peux pas lui faire supporter cette pression*. Elle a raison, évidemment. Mais ce blocage me met dans une situation intenable : je réalise que si Gaspard ne tient pas les délais, par désamour pour la peinture, ou plus vraisemblablement par intérêt pour beaucoup d'autres activités, alors je ne pourrai pas aller au bout de mon projet. Je n'existerai plus en tant que peintre. Pour me prémunir de ma disparition, il faut que je reprenne une activité artistique en solo.

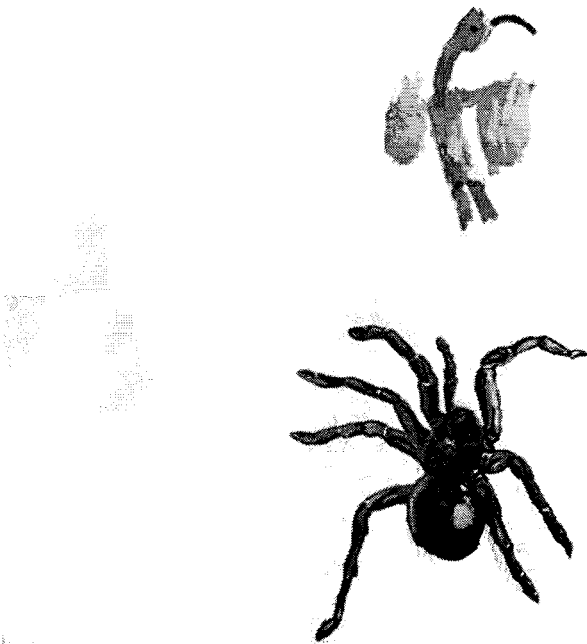
Fin septembre, enfin Gaspard reprend les pinceaux, et en quelques séances le travail est terminé. Je ne sais quoi en penser. D'un côté, c'est la première collaboration véritablement égalitaire que nous ayons entreprise ; ce n'est donc pas un hasard si, comme celle que j'ai menée avec Éric Monbel, elle emprunte le régime de la juxtaposition. D'un autre côté, le résultat me paraît inégal ; j'entends d'une pièce à l'autre. Parfois, comme pour le couple faucon/héron de juillet, une vraie relation est perceptible entre les deux animaux ; par un jeu de regards, une composition heureuse, un juste rapport de proportions, la tension de la prédation arrive à se faire pleinement sentir. Mais d'autres scènes tombent un peu à plat. Quelquefois par une maladresse technique qui sape la crédibilité de la représentation. Il me semble que deux des animaux de Gaspard ne sont pas au niveau ; mais au moins trois des miens nuisent à la qualité de ses peintures, qui s'avèrent en majorité justes et expressives. Je repense à la prise de bec entre Joël Hubaut et Jean-Jacques Lebel lors d'une performance à la Villette : l'idée, c'était de peindre ensemble pendant deux heures, ce n'était pas de faire un bon tableau. À la lumière de cette anecdote, je comprends l'importance que Gaspard a accordée à la préméditation de la série : ainsi écrit, le protocole est comme un cap qu'il faut garder, toute autre préoccupation devenant secondaire, cosmétique.

Une fois accrochées au mur de l'atelier, les œuvres⁴⁶⁸, qui sont finalement au nombre de 14, ne dégagent pas la sensation de tension que leur thème exigerait. Beaucoup de blanc ; répétition de combinaisons binaires ; et impression d'ensemble que j'expose des dessins d'enfants, alors que nos productions antérieures s'en démarquaient nettement. Cela donne un

468 J'hésite constamment à les nommer « peintures » ou « dessins ». Habituellement j'emploie le terme de dessin pour tous mes travaux sur papier. Mais ici c'est Gaspard qui a peint, et il ne comprendrait pas que l'on appelle le résultat autrement que « peintures ». Quant au terme « œuvres », loin de renvoyer à une idée de valeur, il désigne ici notre travail mis à distance par l'accrochage.



Peter Paul Rubens et Michiel Coxcie (?)
Un lynx (?) et une lionne
dessin
localisation inconnue



Gaspard et Philippe Baryga
Merle et Mygale
huile et aquarelle sur papier
50 cm x 65 cm
2010

accrochage à la fois trop gentil (le papa expose les peintures de son fils) et trop radical : faire passer pour de l'art contemporain de vrais morceaux entiers, clairement identifiables, très peu manipulés, d'expressions enfantines, est un défi épistémologique que je rapproche plus volontiers de Duchamp que de Karel Appel. Tout cela à l'échelle de mon garage.

Un mur est consacré à quelques travaux avec Suzanne : des gribouillages de 2009, sur lesquels j'ai ajouté des insectes. J'accroche aussi les deux travaux que je destinai à Yvon Taillandier, et que Gaspard a terminés. Enfin je mets en évidence quatre photos que j'ai prises dans des musées, et qui représentent de l'art flamand du XVII^e siècle : la *Vierge à la guirlande* de Jan Brueghel et Rubens, à côté des ex-Taillandier ; un petit tableau d'insectes de Jan van Kessel, conservé au musée de Rennes, sous les dessins de Suzanne. Enfin, sur le mur des nouveaux dessins avec Gaspard, deux scènes de prédation : *Les animaux de la nuit* de Frans Snyders (Museum Kunst Palast, Düsseldorf), qui montre un hibou se vengeant d'écureuils qui s'attaquent à ses moineaux, et un Paul de Vos dépeignant un faucon sur le point d'attraper un lièvre (musée de Calais). Il me semble important de montrer aux visiteurs que tout ce qui est au mur est directement repris de la peinture flamande. Nos travaux sont des hybridations entre nos expériences vécues et notre fréquentation de l'art anversois. Nous allons au musée comme nous allons au zoo⁴⁶⁹.

Il existe, quelque part dans le monde, un dessin rubénien qui a l'air très beau. Je ne l'ai pas inclus dans cette section documentaire de notre accrochage, parce que je ne l'ai jamais vu en vrai. Il est reproduit comme illustration d'un article⁴⁷⁰ d'Arnout Balis que j'ai déjà mentionné. Il n'est pas signé, et sa localisation est inconnue. Un artiste flamand, que Balis pense être Michiel Coxcie, a dessiné un animal indéterminé, qui au vu de ses oreilles munies de longs poils semble toutefois être un lynx. Il est coincé à gauche de la feuille et regarde vers la droite. Là, Rubens a dessiné deux versions d'une lionne prête à l'attaque. C'est exactement le dispositif de nos prédateurs/proies ; nous y voyons encore la preuve que nous n'inventons rien, que toutes nos idées sont issues de la peinture flamande. Je me demande qui de nous est Coxcie, et qui est Rubens. La lionne ressemble plus au vrai animal que le lynx ; cela correspondrait à ma partie. Elle est la vie même, alors que le lynx est un peu raide ; de ce

469 Braco Dimitrijević l'a dit avant nous : *Si on regarde la Terre de la Lune, il n'y a virtuellement pas de distance entre le Louvre et le zoo*. Jonathan Watkins, *The life of Braco Dimitrijević*, Anvers : Ronny Van de Velde, 1990, non paginé, illustration 18.

470 Arnout Balis, « Working it out : Design Tools and Procedures in Sixteenth- and Seventeenth-Century Flemish Art », dans *Concept, Design & Execution in Flemish Paintings (1550-1700)*, Corpus Rubenianum, Turnhout : Brepols, 2000, p. 139.

point de vue, elle serait plutôt du côté de Gaspard.

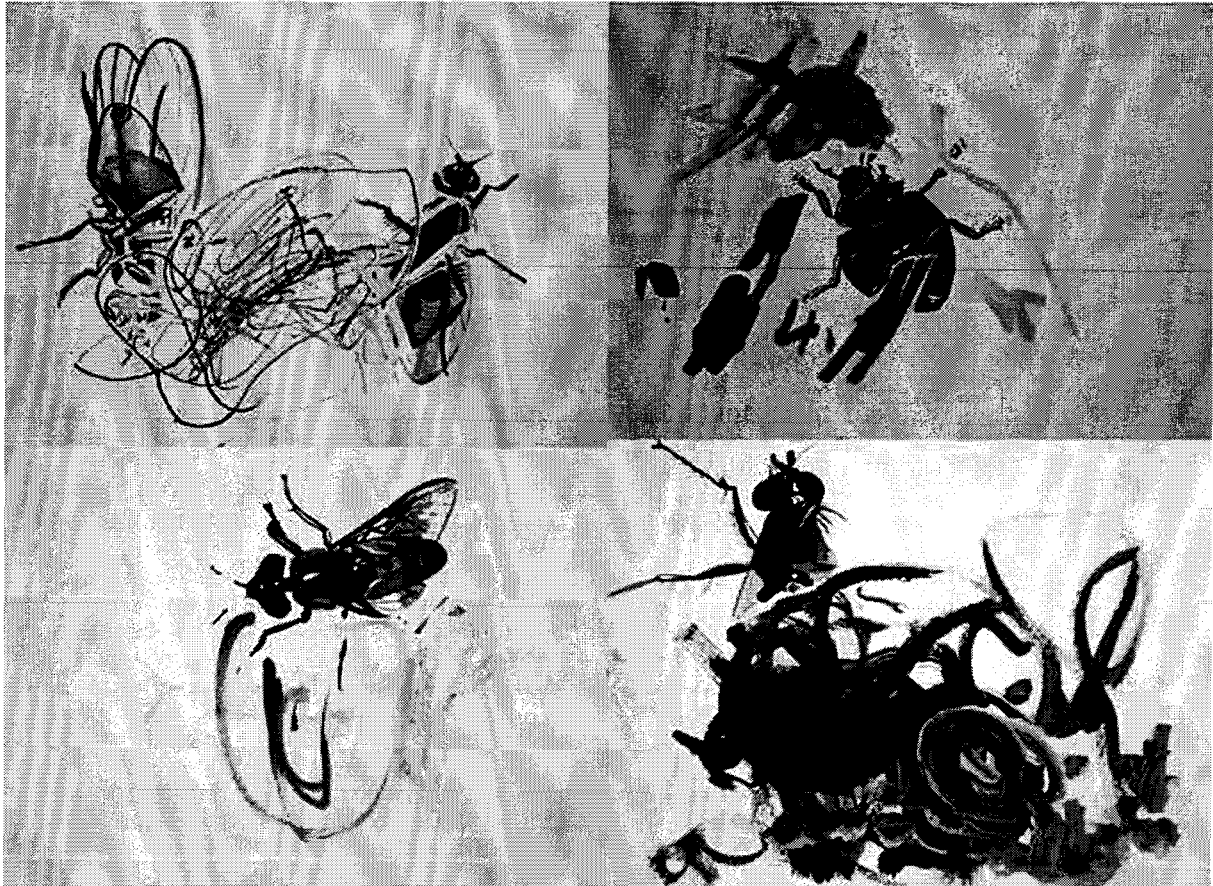
Michaël Lilin passe voir nos nouveaux travaux. C'est avec lui que j'avais rencontré Luc Tuymans en 1995. Il regarde très attentivement. Il m'avoue qu'il a toujours considéré mon travail avec Gaspard comme une lutte entre deux autorités, rejoignant ainsi l'avis du galeriste Benoît Lecarpentier. Par comparaison, il trouve les nouveaux dessins très apaisés, et épanouis dans leur revendication d'une stricte parité. C'en est presque dommage : nos travaux les plus sereins sont ceux qui représentent des combats à mort.

Le gardiennage de tableaux procure envers eux une grande familiarité. Au bout de deux jours à recevoir du public, mon opinion est faite. Ces 14 dessins représentent une rupture importante dans notre travail. J'ai travaillé avec Gaspard comme avec Éric Monbel, en accordant des concessions qui ont finalement enrichi ma vision personnelle. Cette constatation d'une maturité marque en même temps la fin d'une époque, celle où je conservais des dessins de mon fils dans une gangue d'image, comme des insectes sont conservés dans l'ambre. C'est la fin d'une première enfance.

La rupture que marquent les 14 dessins n'a pas que des conséquences d'organisation et de statut. Formellement, les données de notre collaboration deviennent très différentes. Nos travaux présentent moins d'impact visuel immédiat que les TAGS d'avant. Cela est dû à la perte de la spatialisation que j'avais mise au point. Le dessin de Gaspard (et plus tard de Suzanne) paraissait projeté en avant par l'image que je peignais derrière. Alors qu'à présent, nos deux images sont sur le même plan. Tout l'aspect formel de notre collaboration est à repenser, et cela devra passer par de nombreux tâtonnements.

Sur les petites peintures, très gribouillées, de Suzanne, j'ai peint des mouches, puis quelques autres insectes. Dans *La légende de l'artiste*, Ernst Kris et Otto Kurz parlent d'une anecdote que les biographes rapportent souvent à propos de nombreux artistes : l'élève peint sur la toile du maître un insecte que ce dernier essaie plusieurs fois de chasser avant de comprendre sa méprise⁴⁷¹. A cette lecture, je me rends compte qu'une fois encore, j'ai fait en sorte que nous inversions nos rôles. Brigitte Allain-Dupré a même sous-entendu qu'il était anti-naturel que l'enfant soit initiateur de quelque chose, et que le père se mette en position de suiveur. Elle faisait référence à mon analogie avec le gribouilleur-inventeur. Jean-Marie Rouart a décelé une similaire inversion des rôles entre son père peintre et lui : *En réalité, de nous deux, le père, c'était moi* ; ce qui me fait douter du fait que ce phénomène d'inversion

471 Ernst Kris & Otto Kurz, *La légende de l'artiste*, 1934, Paris : Allia, 2010, p. 71.



Suzanne et Philippe Baryga

Insectes

Posca, gouache et aquarelle sur papier

24 cm x 32 cm chaque

août 2010

soit imputable à mon seul travail où à ma seule personne. Avec Suzanne, je suis le disciple qui dessine la mouche sur le tableau du peintre. Mais la dissociation de nos actions, ce fameux retard, qui est d'autant plus perceptible que dans les prédateurs/proies avec Gaspard nous travaillons dans une temporalité plus resserrée, cette dissociation se fait clairement identifier comme la preuve d'un détachement. Peut-être est-ce aussi parce que j'ai beaucoup pratiqué ce protocole dans les deux carnets *Ploubaz* et *Rosa* ; mais j'ai la nette sensation que l'esprit de Suzanne est absent de ce que je suis en train de peindre par-dessus ses dessins. Peut-être faut-il voir, dans ce détachement qui vide mon entreprise de son sens, le début du processus d'objectivation de ce travail, que je cherche à provoquer depuis si longtemps.

L'occasion de la résidence d'une artiste chinoise à Lille m'en offre une occasion supplémentaire. Photographe et professeur à l'école de cinéma de Pékin, Zhu Jiong a fait paraître une petite annonce ; elle veut s'immiscer dans des foyers de la métropole lilloise afin de réaliser un travail sur la famille. Je la contacte, et un matin elle passe se présenter. Nous buvons du thé japonais et l'écoutons parler des différences qu'elle constate entre la famille chinoise et son équivalent français, qui lui paraît beaucoup plus nucléaire. Nous nous trouvons mutuellement sympathiques, et j'aime beaucoup le reportage qu'elle a fait chez les paysans du nord-ouest de la Chine, où elle a réussi à saisir les traces d'un mode de vie très rustique et condamné à disparaître. Peut-être ces paysans sont-ils destinés à être relogés dans une de ces 100 villes de deux millions d'habitants dont m'a parlé Laurent Joubert. Je comprends qu'il y a moins de différences culturelles entre le peintre lillois et la photographe de Pékin, qu'entre elle et les habitants du Xinjiang.

Jiong repasse le 26 novembre 2009. C'est l'anniversaire de Gaspard. Elle nous accompagne à l'école ; il pleut. Elle déjeune avec nous, photographie Gaspard soufflant ses six bougies. Elle observe également un de nos rituels : à l'aide d'un retardateur, nous nous prenons en photo tous les quatre. Nous avons un album photo entier consacré à ces portraits de famille.

Le samedi suivant, Jiong prends des photos d'une séance de dessin. Gaspard et Suzanne ont chacun une grande toile qu'ils couvrent de motifs au Posca. Ils terminent par quelques plus petits formats.

Plusieurs mois plus tard, elle nous envoie un choix de photos par internet. Nous y apparaissions très souvent groupés, comme sur une île : sous le parapluie, autour de l'appareil photo, à table. Elle n'a gardé qu'une seule image de la séance de dessin. Ce regard extérieur

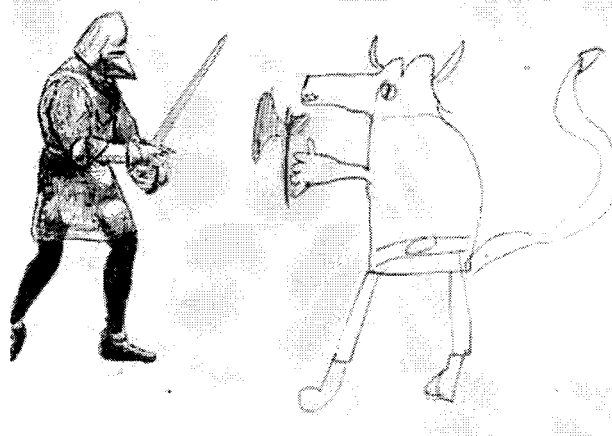
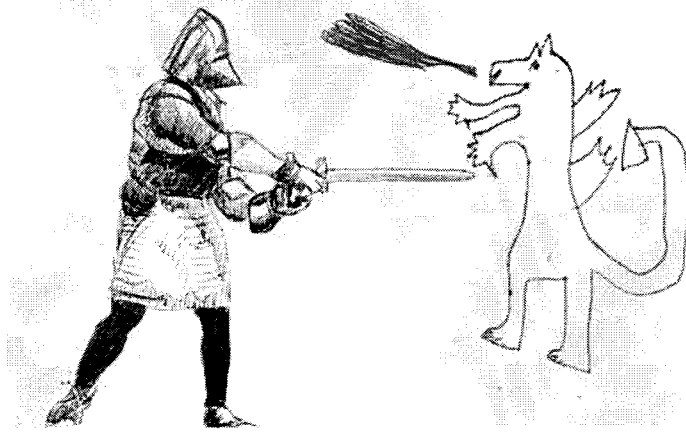
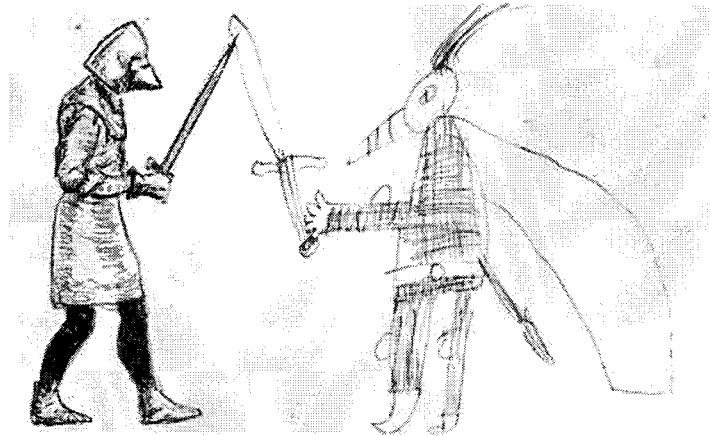
me permet de constater que la peinture n'est qu'une partie infime de notre vie ; mais une partie essentielle, puisqu'elle transforme nos existences en traces d'existence. C'est aussi l'inutilité de la peinture qui en fait le prix, comme c'est la petitesse de l'enfance qui en fait la valeur.



Paolo Veronese
Les Pèlerins d'Emmaüs
huile sur toile
241 cm x 415 cm
vers 1560
Paris, musée du Louvre

L'exposition *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise* au Louvre n'a pas permis que de voir le double tableau de famille de Véronèse⁴⁷². On pouvait également y observer de près les *Pèlerins d'Emmaüs*, du même Véronèse, tableau des collections du Louvre qui n'avait jamais encore attiré mon attention. Le peintre y a représenté, dans une architecture contemporaine, la scène du repas à Emmaüs, en plein jour, entourée par la nombreuse famille des donateurs : seize figure en plus, dont la moitié d'enfants, et deux chiens. Les deux fillettes

472 Voir chapitre 3.1. Paternités



Gaspard et Philippe Baryga
Chevalier et chevalier
Chevalier et dragon
Chevalier et minotaure
Stylo bille et feutre sur papier
11,4 cm x 19,5 cm chacun
novembre 2010

jouant avec le chien de chasse ont attiré mon attention, parce qu'elles sont au premier plan bien sûr, mais surtout par leur grâce et leur naturel. Je pensai pouvoir trouver ce charmant détail à la boutique de l'exposition. Ce qui fut effectivement le cas ; mais je m'abstins d'acheter la carte postale, déçu autant qu'étonné par le résultat. Reproduites plein cadre en format carré, les fillettes n'avaient plus rien de touchant. Je compris alors que ce qui rendait aussi justement leur grâce enfantine, c'était la justesse de leur place dans le contexte, leur indifférence au bruit adulte, leur manière d'occuper la première place tout en étant si petites.

Quelques semaines après les Ateliers ouverts, au moment du septième anniversaire de Gaspard, je me mets à dessiner au stylo à bille ou à l'aquarelle des chevaliers, heaume sur la tête et épée au poing. Je demande aux enfants de les compléter. Gaspard dessine trois adversaires différents sur trois de mes dessins : un dragon, un minotaure, un autre chevalier. Puis il m'annonce que c'est tout. Il arrête. Il ne veut plus peindre avec moi, ou alors sur des projets différents, moins ancrés dans la durée. En une minute, je retrouve une solitude et une liberté étourdissantes. Lui aussi, sans doute. Cela fait six ans que dure notre travail en commun.

Suzanne prend une de mes aquarelles de chevalier ; la plus réussie. Elle dessine un personnage antagoniste, d'un trait lent et sûr, qui soudain s'emballe. Alors, de son Posca rouge, elle recouvre mon chevalier. Gaspard n'avait jamais osé faire cela : il était très clair depuis longtemps que nous ne recouvrons pas le dessin de l'autre. Suzanne transgresse la règle non écrite, elle dépasse d'un seul coup mes attentes. Elle décide de dominer le duo, de remporter le duel. Fin d'une époque.



Suzanne et Philippe Baryga
Chevalier et dragon
aquarelle et Posca sur papier
21 cm x 29,7 cm
décembre 2010

Réponses

Il est temps de répondre clairement aux trois questions qu'a posées la crise théorique consécutive à mon entretien avec Vanessa Kuncinska.

Les TAGS sont-ils des collaborations ? Oui, les protocoles en ont été empruntés à la peinture flamande du XVII^e siècle, et je les avais déjà testés avec Éric Monbel. Ce ne sont pas des protocoles favorisant des épanchements fusionnels, mais ils garantissent une certaine égalité entre les protagonistes, qui doivent rester conscients du fait qu'une telle entreprise comporte toujours une part de rivalité. Cette rivalité est en même temps une complicité et un moteur pour la peinture, elle permet par exemple d'en faire émerger des thèmes inédits.

Ai-je exploité mes enfants dans le cadre des TAGS ? L'idée qu'un enfant soit libre de ses choix au sein de sa famille constituant une douce utopie, je serais enclin à répondre par l'affirmative. J'ai utilisé mes enfants. Je les ai utilisés comme des enfants, pour les capacités qu'ils démontrent et que je ne possède pas. J'ai utilisé des dessins d'enfants, là encore pour ce qu'ils sont, sans tricher sur leur authenticité ou sur leur statut artistique, ce qui constitue un précédent esthétique. Et j'ai pu constater, par comparaison, que je n'étais pas le plus brutal des exploiters.

Toute cette entreprise a-t-elle un sens ? Elle n'en a que trop. J'ai décidé de passer sous silence ses résonances profondes, pour me concentrer sur son aspect sémantique. Dans leur manière d'articuler deux termes, les TAGS revêtent une dimension poétique, à condition d'en considérer une définition élargie : [Le terme « Poétique »] *englobe aujourd'hui une forme particulière de connaissance, voire une dimension de l'existence.*⁴⁷³ Cependant leur vocation n'est pas d'être décodés comme des textes cryptés. Ils sont constitués d'un postulat, qui est un dessin d'enfant, parfois un gribouillage, ce qui ne change rien, et d'une interprétation de ce postulat, qui est mon image peinte. Les TAGS n'ont pas à être interprétés, parce qu'ils sont déjà des tentatives d'interprétation. Les travaux plus récents, ceux de la série prédateur/proie, changent la donne, mais pour revenir à une économie de l'image plus conventionnelle. Là encore, des significations s'échafaudent, pour ainsi dire à notre insu. Nous nous sommes rendus compte, par exemple, que nous avons déjà vu l'image d'un héron poursuivi par un faucon ; c'est une scène récurrente dans le cycle des 6 tapisseries de *La Dame à la Licorne*, que nous avons vu en famille au Musée National du Moyen Âge. C'est ainsi qu'est représenté l'amour courtois : le héron, c'est l'Homme, élégant et lâche. Le faucon, c'est la Femme. Je me

⁴⁷³ Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris : Flammarion, 1966, réédité dans la collection Champs essais, 2009, p. 7.

suis promis de ne jamais en parler à aucun psychanalyste.

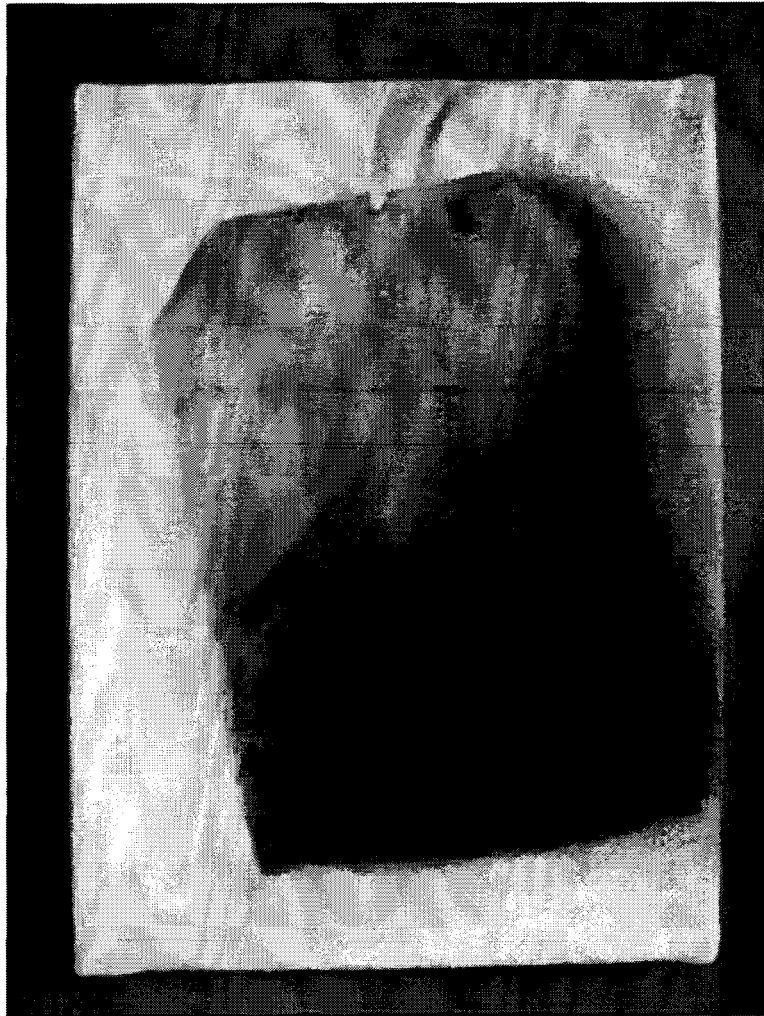
La famille-atelier constitue un lieu de micro-politique ; idéologie, système de valeurs, hiérarchie des relations et modes de fonctionnement y sont renégociés au jour le jour. Mais tout ne peut pas y être contrôlé de l'intérieur : les indices idéologiques entourant l'utilisation du langage plastique enfantin nous échappent ; ils sont déterminés par l'Histoire. La seule manière de ne pas les subir, et d'éviter qu'ils ne connotent notre travail d'une manière qui pourrait l'instrumentaliser, est d'imposer notre point de vue à travers un travail de peinture assidu et une stratégie de monstration assumée. Les TAGS ne sont fragiles que s'ils sont peu nombreux. Les photos instantanées que je prends pour documenter l'articulation entre notre vie et notre travail pourraient devenir le vecteur privilégié d'une meilleure connaissance de notre peinture et de ses enjeux. Vanessa m'avait prévenu : *Ce travail ne peut pas se passer de commentaire. S'il se passe de commentaire, il perd son sens artistique.* Je n'avais pas réalisé que le commentaire pouvait n'être constitué que d'images. Il y en a qui circulent, en Chine ; elles font partie d'un documentaire de Zhu Jiong sur les familles françaises. Nous sommes représentatifs.

Rabbah Code

Mardi 12 juin 2010, 18 heures. Un visiteur attend sur le trottoir que je lui ouvre la porte du garage-atelier. Rabbah est en fauteuil roulant, à la suite d'un accident dont on ne sait rien. Il a entre 50 et 60 ans, il vit dans le foyer d'accueil juste en face de chez nous où il passe ses matinées à dormir sous l'effet de son traitement anti-douleur. L'après-midi, il prend l'air et discute avec qui veut bien. Sa conversation est facile et joyeuse, aussi est-il toujours très entouré. Il sait depuis longtemps que je peins, mais il n'a jamais osé venir voir. *Je sais tout faire, m'explique-t-il, l'électricité, le carrelage, j'ai été cuisinier sur la côte Atlantique, mais la peinture, je n'ai jamais su. Alors j'aimerais bien comprendre.* Enfin, ce soir, il regarde mes tableaux et me bombarde de questions, dont mes réponses ne le satisfont jamais complètement. Il voudrait savoir si tous les peintres travaillent avec leurs enfants. Comment je commence une grande toile. Et surtout, pourquoi tant de gens s'intéressent à l'art. *Je ne suis jamais entré dans un musée. Rien que d'y penser, ça m'ennuie. Mon truc, c'est les boîtes de nuit, je les connais toutes. Mais ce soir, je vais faire un effort pour comprendre.* Je suis sa référence. Ma parole est importante. Il écoute, il regarde. Enfin il livre son verdict. *Vous voyez le Grand Café, à Bordeaux, près de la place Gambetta ? Je connaissais le patron ; un jour il*

*s'est fait voler sa canne à pêche, un objet très cher. Il offrait dix mille francs à qui la rapporterait. Même si c'était une belle canne à pêche, elle ne valait pas ça. Dix mille francs ! C'était une valeur sentimentale. Ça, je le comprends. Mais l'art, qui coûte très cher aussi, ça ne peut pas être une valeur sentimentale comme pour une canne à pêche : il y a trop de gens que ça intéresse. Alors, savez-vous ce qu'il y a dans les œuvres d'art, dans les tableaux ? Il laisse un peu de suspense. C'est un code, qu'il y a dans les tableaux. Un message est codé là-dedans, qu'on ne comprend pas, mais les gens sont prêts à payer très cher, parce que ce qui est codé là, ça vaut une fortune. Et un jour quelqu'un déchiffrera le code. Je n'ose pas lui parler de Dan Brown, il pourrait y voir, sans l'avoir lu, une confirmation de sa théorie. Il a raison, bien sûr ; mais la théorie du *Rabbah Code* ne s'applique qu'aux tableaux de la **RUBENSHUIS 2** ; ça ne pourrait pas être une valeur sentimentale. Il y a un message codé, et personne ne le saura. Rabbah retourne sur le trottoir d'en face, pour profiter du soleil couchant. Déjà, quelqu'un s'arrête pour lui parler. Ils discutent de nos toiles, ou alors de boîtes de nuit.*

ANNEXE



Philippe Baryga
Sachet de thé
huile sur toile
33 cm x 24 cm
1996
collection privée

ANALYSER UN TABLEAU

Ce texte est la transcription d'un entretien entre Philippe Baryga, peintre, et trois psychanalystes : Philippe Givre, Florence Goldberg, Serge Szabo. La rencontre, arrangée par Giovanni Luna, a eu lieu à Lille, à la fin du mois de décembre 1996.

Philippe Baryga : Depuis le temps que je fais de l'art, je me demande si ce que je fais arrive à parler, d'une manière ou d'une autre, de moi-même. Si c'est le cas, autant supprimer mes artefacts et les remplacer par une conversation, avec un psychanalyste par exemple.

Serge Szabo : C'est difficile de parler avec un psychanalyste sans parler de soi...

P.B. : Donc, essayons de parler d'art, et nous verrons si en fin de compte ça parle de moi. Pour cela j'ai apporté cette peinture, qui est la première d'une série que j'ai faite avec Anne Filipiak. Nous avons acheté les mêmes toiles, le même matériel, on prenait un thème – style "le sachet de thé" – on décidait si la peinture serait verticale ou horizontale, et à la fin on remarquait qu'il y avait toujours beaucoup de ressemblances. C'était une manière d'établir une relation, et donc je me demande toujours quel rapport il y a entre cette peinture-là et moi. Avez-vous des choses à dire sur cette peinture ?

Philippe Givre: Un sachet de thé.

P.B. : De travers. Est-ce que vous buvez du thé en sachet ?

Florence Goldberg : Non.

S.S. : Je pensais que c'était l'étiquette d'un bagage, où le nom n'était pas marqué. J'ai trouvé qu'il y avait quelque chose de dépersonnalisé dans l'étiquette. Il n'y avait pas de nom, quoi.

P.B. : C'est très différent au niveau du rapport à la peinture, parce que si c'est une étiquette, c'est censé être complètement plat, ce qui veut dire que si tu vois une étiquette, mon dégradé pour donner une impression de volume est complètement loupé.

S.S. : Disons qu'elle est froissée; elle a traversé beaucoup de transits, de gares de triage.

P.B. : Est-ce qu'il est possible que, sans forcément m'en rendre compte, j'aie voulu représenter une étiquette sans nom dessus?

S.S. : C'est possible que d'une façon inconsciente il y ait quelque chose de cet ordre-là. En tout cas, c'est ce que je lis, moi. Ça tient peut-être au fait que j'aie voyagé depuis quatre jours. Il y a sûrement une partie de moi que je vois, là.

P.G. : C'est la dimension projective.

S.S. : Après, si on sait que c'est un sachet de thé, on va avoir une autre position par rapport à

ce qu'on regarde. C'est vrai qu'il est difficile de voir un tableau sans en avoir le titre, parce que l'image fonctionne toujours avec le langage.

P.B. : Ben ça, c'est un problème, justement.

S.S. : Pas pour moi. Je pense que la perception est différente. Tu ne peux pas avoir une forme comme ça, travaillée, sans un signifiant à côté.

P.B. : On ne peut pas juste voir ça et dire: tiens une étiquette de bagage ?

S.S. : Si, mais si je dis cela je ne suis que dans une approche projective, puisque ce n'est pas une étiquette de bagage que tu as voulu représenter. Donc à ce moment-là je me trompe.

P.B. : Mon idée, en faisant la série (sachet de thé, bol de céréales, boule à thé, culotte, portrait, etc...), c'était de peindre les choses vraiment telles qu'elles étaient, au niveau de l'émotivité de l'objet. On voit une peinture de culotte comme on voit une culotte, sans plus, il n'y a pas d'expression derrière ; pour le sachet de thé c'était pareil. Donc j'aimais bien dire que c'est une peinture qui ne disait rien, justement ; que c'était juste un sachet de thé et que ça s'arrêtait là.

S.S. : Tu t'es trompé. Elle dit beaucoup plus de choses.

P.B. : Elle dit quoi ?

S.S. : C'est la matière, et la façon dont tu l'as peint, qui peuvent connoter beaucoup plus de significations que tu le penses. La seule façon de rester à un niveau dénotatif, de la dénotation, c'est de prendre effectivement un sachet de thé et de faire comme Warhol, des graphies, donc à ce moment-là la dimension projective se barre.

P.G. : Et encore ! On aurait pu coller un vrai sachet de thé.

P.B. : C'est-à-dire que ça se modifie, le sachet de thé, en fait. Au bout de quelques heures ça a un aspect complètement différent. J'ai peint l'aspect que ça a quand on le sort juste de la théière, et Anne a peint le sachet de thé quelques heures après, quand il est bien sec, et là la couleur est très différente, on voit plus les grains quand il est plus sec, etc... Donc j'ai stoppé un peu l'évolution du sachet de thé.

C'est amusant que Serge parle de la touche, de la matière, etc, parce que c'était ma première peinture à l'huile, je n'y avais jamais touché avant, et donc ce qu'on voit ici c'est une manière de s'en tirer avec sa maladresse. Au départ on voyait des espèces de taches beige marronnasse, grisâtres, avec ce fond vert pâle, et pour ne pas arriver à une peinture informelle, ce qui ne m'intéressait pas puisqu'au contraire je voulais que ce soit juste le sachet, je me suis dit qu'à l'intérieur il fallait que je dirige mes coups de pinceaux de manière à ce que ça fasse une espèce de paysage de montagne. Et là ça marchait, à partir de là ça ressemblait vraiment à un sachet de thé. Mais c'est le sachet de thé qui a eu l'idée du paysage de montagne, parce que c'était la seule manière pour lui de se faire représenter.

S.S. : Oui, mais c'est quand même la manière qu'on voit, plus que l'objet.

P.G. : Oui, c'est un sachet de thé, et ta manière de le percevoir, toi. Toi, avec ce sachet de thé, tu as vu un paysage de montagne, ou il y a un paysage de montagne qui est apparu pour que tu

réussisses à faire un sachet de thé. Donc, cette peinture, ce n'est pas un sachet de thé en tant que tel qu'elle exprime.

S.S. : C'est une des caractéristiques de la peinture, et c'est peut-être pour cela que la peinture est un art "classique". J'ai vu les derniers tableaux de Baselitz, qu'il a faits à partir de photos de lui-même quand il avait dix ans, ces tableaux sont extraordinaires mais ça reste très, très peint. Il y a une épaisseur subjective énorme. Si tu cherches à gommer ta dimension subjective, il ne faut pas peindre, je pense.

P.B. : Flûte. Bon, justement, c'est intéressant d'essayer. C'est dans cette distorsion, cette distance qu'on essaie d'avoir, qu'il commence à y avoir un sens.

P.G. : Oui mais en même temps c'est vrai que pour nous, quelque chose qui serait a-subjectif, ça n'existe pas.

S.S. : Non. À partir du moment où on en fait un objet d'art, c'est pris dans quelque chose de subjectif.

P.B. : Parce que le tableau parle de notre position par rapport au modèle, et si on essaie de rendre cette position la plus ténue, la plus discrète possible, c'est aussi significatif.

S.S. : Oui, mais on peut avoir plein de positions différentes par rapport à la réalité.

P.B. : C'est-à-dire que je n'ai pas la même position quand je suis face à un sachet de thé que quand j'essaie de le peindre.

S.S. : Absolument.

P.G. : Et toi, ta position est de toutes façons différente de la mienne, de celle de Serge, de celle de Florence.

P.B. : C'est pour cela que je dis que ça ne dépend pas forcément de moi, la manière dont je vais le peindre. Parce que ce n'est pas comme ça que je ressens ou que je goûte un sachet de thé.

S.S. : Là, on ne goûte pas. Tu es toujours dans le regard, dans le visuel, et le visuel c'est quand même ce qu'il y a de plus subjectif ; effectivement il y a une frange d'objectivité, puisqu'on peut reconnaître l'objet, mais...

P.G. : Si, c'est bien quand même la façon dont toi tu le goûtes, ce sachet de thé, parce que c'est ta façon de le percevoir, justement, dans le fait de passer par le paysage montagneux pour arriver à rendre le relief, la substance, il y a peut-être là, de la façon la plus significative, une touche personnelle.

P.B. : Oui, parce que j'ai essayé d'éliminer le sachet de thé pour faire mon paysage de montagne.

P.G. : Oui, mais en même temps tu disais bien que c'est le paysage de montagne qui fait naître le sachet de thé. Donc, pour toi c'est passé par un paysage de montagne, et donc à partir de là

tu pourrais t'interroger sur ce que c'est pour toi, le paysage de montagne. S'il y a quelque part du Moi, pas forcément conscient, c'est peut-être là.

P.B. : La première fois que je suis allé à la montagne, j'étais tout petit, je me suis assis sur une fourmilière.

P.G. : Et alors, quelles sensations ?

P.B. : Essaie, tu me le diras ! La sensation de devoir enlever son pantalon très vite au bord de la route.

La seule différence entre mon sachet de thé et celui qu'Anne a peint, c'est qu'elle a réfléchi à la composition, elle l'a fait très à la Jasper Johns, c'est le rectangle qui tient exactement dans le rectangle, et moi j'ai fait la composition sans réfléchir, en fait, et je l'ai légèrement décentré et incliné. Qu'est-ce que vous pensez de l'inclinaison ?

S.S. : Non seulement tu l'as incliné, mais en plus tu lui as donné une perspective. Il y a un travail de lumière qui fait qu'il y a l'ombre du fil, etc... C'est certainement de cette façon-là qu'on peut voir le plus de subjectivité. Parce que c'est la lumière sur un sachet de thé que tu as peint. Donc c'est pour ça que l'on peut dire que c'est une bonne peinture, parce qu'elle s'intègre dans l'histoire de la peinture.

P.B. : C'est curieux, ma définition de la bonne peinture est exactement inverse.

P.G. : C'est quoi ?

P.B. : C'est quelque chose qui ne s'intègre pas dans l'histoire de la peinture et qui arrive à créer – sur le coup, bien sûr, après coup c'est toujours plus facile – son propre système.

S.S. : Oui, mais tu es toujours dans le système de la peinture.

P.B. : Ça, oui, c'est toujours un peu désespérant.

S.S. : Je ne trouve pas. C'est plutôt rassurant.

P.B. : Non, parce qu'il y a des gens qui jouent avec ça, et qui essaient justement d'inclure un message dans leur peinture, c'est extrêmement courant. Borges disait que c'est la marque du faux génie. Les gens veulent faire une œuvre cryptique, alors que si l'on essaie de ne pas réfléchir et de se dire qu'il n'y a aucun message, l'œuvre sera plus dense et plus vive. Je ne parle pas de ma peinture, bien sûr. Par exemple, la semaine dernière, j'ai revu la trilogie de *La Guerre des Étoiles*. Il y a quelque chose de frappant, c'est l'obsession de la main coupée, dans les trois films, qui revient avec une grande régularité ; tout le monde se fait couper la main à un moment ou à un autre. On se dit que George Lucas a voulu nous dire quelque chose. Je n'arrive pas à mettre la main – c'est le cas de le dire – dessus. La main coupée, ça veut dire beaucoup de choses, on peut se dire que c'est le problème de la maîtrise de son destin, mais je suis sûr qu'il y a un truc de sexuel derrière.

S.S. : Exact !

P.G. : Mais pour en revenir à l'inclinaison, moi ça me fait penser au fait d'adoucir la peinture

qui sinon pourrait être assez froide. Je pensais à ça, tu sais, même dans les codes de communication, on s'est aperçu qu'au niveau des animaux, ou même chez les êtres humains, le fait d'incliner la tête par rapport à un enfant, ça rend tout de suite l'approche plus aisée.

P.B. : Donc, dans ce cas-là, Anne aurait peint, avec sa vision frontale et droite, un sachet de thé, moi j'aurais peint "permettez-moi de vous présenter un sachet de thé".

P.G. : Par exemple. Oui, on peut le dire comme cela.

P.B. : En plus, j'ai l'impression qu'il n'y a pas de relief, dans le sens du trompe-l'œil, on n'a pas l'impression que l'objet est sur le devant du plan pictural, mais qu'il y a une profondeur: l'objet se tient un peu en retrait. Que pensez-vous de cette question de profondeur ?

S.S. : Moi je trouve qu'il y a du relief.

P.B. : Ça vient devant? Malgré la ficelle ?

S.S. : C'est pareil, c'est la même chose dit autrement, qu'il y ait du relief ou de la profondeur...

F.G. : Si tu clignes un peu des yeux, tu vois le sachet devant.

P.B. : Ah oui, c'est vrai.

S.S. : Ça dépend d'où tu pars pour définir ton espace.

P.B. : Et j'ai fini par l'ombre, évidemment, j'ai fini par ce qui mettait le sachet en avant, si vous le dites.

P.G. : Pour moi ce n'est pas évident qu'il avance, vraiment. En tout cas il y deux plans. Je ne sais pas si c'est le fait que la couleur soit assez terne, si elle était plus vive, je ne sais pas ce que cela produirait... Peut-être plus de contraste...

P.B. : Oui. mais dans ce cas-là on ne parlerait pas du même tableau !

S.S. : Dans la mesure où tu n'as pas utilisé la matière même de la toile, tu te retrouves dans un code pictural assez classique. En général. l'effet d'objectivité, dans un tableau, c'est toujours par rapport à son support. Or là, ce n'est pas tellement ce qu'on voit. C'est pour cela que je disais que c'était une peinture plutôt "classique". Même si elle veut être a-sémantique.

P.B. : A-sémantique ?

S.S. : Oui. si elle ne veut pas avoir de sens. Donc c'est une façon, peut-être, d'être peintre malgré toi. Mais je trouve cela assez intéressant...

P.B. : ...D'un point de vue strictement professionnel !

S.S. : Aussi, peut-être. Après. tu fais comme tu veux. J'ai vu l'exposition des jeunes créateurs anglais, "life-live", c'est assez désespérant, il n'y a aucune prime de poésie. J'aime bien les poubelles à New York, j'aime bien les endroits sales à Naples, mais peut-être pas au musée

d'art moderne. Ce n'est même plus la peine de déplacer cela dans un musée, ça n'a aucun intérêt. Donc la subversion à l'heure actuelle dans l'art contemporain, il faut qu'elle se déplace. Il y en a peut-être plus dans ton tableau que si tu avais mis des bouts de poubelle sur la toile.

P.B. : Quel compliment...

P.G. : Peut-être que de ce point de vue-là. on reste assez classiques. C'est vrai que la psychanalyse a du mal avec l'art actuel. On en parle souvent ; tu vois. même Freud a complètement occulté toute la révolution picturale qui se passait à son époque, il est resté hyper classique, s'intéressant à Léonard...

F.G. : À l'art égyptien.

P.G. : À l'art égyptien, etc, sans du tout penser à qui se passait au début du siècle à Vienne.

S.S. : Mais même si on essaie d'utiliser la psychanalyse pour penser un peu l'art, c'est plus facile avec Le Tintoret, ou avec Le Caravage, qu'avec l'art contemporain ou moderne.

P.G. : C'est-à-dire que la difficulté, c'est d'arriver à penser, et on est tenté de dire, par moments, qu'il n'y a pas grand chose à penser dans certaines œuvres, où effectivement ce n'est que de la laideur, de l'abject.

S.S. : Oui. parce que de toutes façons. nous avons un système de pensée qui se réfère toujours à la subjectivité. On peut essayer d'aller dans ses marges, ou dans ses endroits les plus reculés, les plus archaïques, les plus informels, mais on est obligé quand même de cibler par rapport à ce que nous appelons une position désirable. Et si elle disparaît complètement, on peut en prendre acte, mais bon. Je ne sais pas si c'est cela, le plus subversif, de tirer l'art vers une absence de prime de plaisir ; je pense quand même que l'art est du côté du plaisir, mais c'est vrai que c'est quelque chose qui m'est très personnel.

P.B. : Mais c'est quelque chose avec lequel j'ai du mal, catégoriser l'art, en donner une définition générale, plutôt que de parler des œuvres, parce que l'art ce n'est jamais que les œuvres. Alors j'ai du mal à parler d'art, et parler des œuvres est beaucoup plus sage, je dirais. On peut remarquer avec le recul que tous les gens qui ont dit "l'art c'est ceci ou cela" se sont toujours fait dépasser extrêmement vite, en fait.

P.G. : Je ne suis pas sûr.

S.S. : Non, je pense qu'en même temps chaque mouvement d'avant-garde avait des positions théoriques très fortes, jusque dans les années soixante, même les expressionnistes abstraits...

P.B. : Ils étaient intéressants, justement, parce qu'ils campaient sur leurs positions étroites, sur leurs torts. Quand tu lis Greenberg, c'est sûr que ses théories sur la peinture ne s'appliquent peut-être qu'à un pour cent de la production picturale du siècle.

S.S. : Oui, mais c'est surtout le Pop Art qui a cassé cela, je pense. Parce qu'il n'y a pas un grand discours, ni chez Warhol ni chez Lichtenstein, mais il y a encore de la peinture. Déjà, dans l'art conceptuel, par définition, il n'y a plus de peinture...

P.B. : Mouais.

P.G. : La peinture (l'œuvre) nous intéresse dans la mesure où elle permet un travail de sublimation. En tant qu'analystes c'est ça, notre approche de l'art, de l'œuvre singulière : elle est étroitement liée à cette notion de sublimation. Après, qu'est-ce que la sublimation, comment la définir, c'est la difficulté de l'affaire.

P.B. : Est-ce que tu pourrais, pour moi, définir ce que tu entends par sublimation ?

P.G. : La sublimation, c'est un des destins de la pulsion. Les deux premiers destins de la pulsion sont le renversement en son contraire et le retournement sur la personne propre, des mécanismes archaïques qui sont impliqués dans la perversion : le masochisme qui se retourne en sadisme, le voyeurisme qui se transforme en exhibitionnisme. Ça, ce sont les deux destins "primaires" de la pulsion. Ensuite tu as le refoulement, qui est le cas le plus général, avec la difficulté que c'est quelque chose de très coûteux pour le psychisme. Nous sommes tous névrosés, nous dépensons beaucoup d'énergie psychique à refouler.

Freud distinguait ces trois destins de celui de la sublimation qui était le destin le plus enviable, le moins coûteux psychiquement, et celui qui permettait le plus d'épanouissement de la personne. Il postule que par un phénomène assez complexe, assez particulier, il y a une possibilité pour la pulsion, sexuelle quelque part, de changer d'objet, donc de déssexualiser, et de viser un but et un objet qui soient socialement valorisés. Qui permettent de faire émerger des qualités nouvelles dans la civilisation.

Après, qu'est-ce qui va, ou pas, être de l'ordre de la sublimation, c'est aussi assez complexe, il y a des définitions très larges, mais je distinguerais deux sortes de sublimation : d'abord celle qui va permettre à l'individu de faire émerger pour lui-même des qualités nouvelles ; et puis il y a l'Artiste, qui, lui, va remodeler les catégories d'une société dans la mesure où il arrive à faire émerger des qualités nouvelles, des aspects nouveaux, pour une société toute entière. Donc la sublimation pose bien qu'il y ait la possibilité d'une traduction d'un pan de la vie psychique, qui sera représenté, figuré, exprimé d'une manière ou d'une autre, un pan de la vie psychique qui est, à la limite, inconnu du Moi de l'artiste lui-même. Et qui enrichit, qui élargit l'éventail du psychisme de la personne ou d'une société. Ça, c'est du côté de l'artiste.

Et dans une perspective plus lacanienne, on a la possibilité, pour le spectateur, de pacifier les pulsions en regardant une œuvre d'art. Lacan a beaucoup insisté sur cette notion, il disait que la peinture était apollinienne et pacifiante des pulsions du spectateur. Donc Lacan était très classique, lui aussi, parce qu'il s'est arrêté au surréalisme et à Masson, et tout le reste après c'est déjà quelque chose qui bascule, justement, sur un versant qui n'est plus du tout dans ce registre-là. Pour lui, le problème, en quelque sorte, des œuvres d'art contemporaines, c'est que plutôt que de pacifier les pulsions, et donc d'en permettre une assomption, finalement elles participeraient beaucoup plus à exciter ou à créer des remous pulsionnels.

P.B. : Mais ça c'est parce qu'il se sentait dépassé, non ? C'est comme quand nos parents disent que la musique qu'on écoute, c'est du bruit.

P.G. : C'est un peu cela, si tu veux, mais c'est sa conception de l'art à lui. Je ne suis pas spécialement d'accord avec lui sur ce point-là. Je pense qu'effectivement il n'y a pas cet aspect pacifiant dans un certain nombre d'œuvres comme dans la peinture de la Renaissance, c'est sûr. Mais peut-être aussi qu'on est dans une société qui a besoin de ce type d'effet-là. C'est du branchement libidinal avec une œuvre, pour réveiller, pour stimuler...

P.B. : Je réfléchissais à cette peinture de sachet de thé pendant que tu parlais de la sublimation, j'avais plutôt l'impression d'être, avec cette peinture, dans une position de refoulement. Ma volonté était que ma peinture ne puisse pas dire quoi que ce soit.

P.G. : Peut-être, oui.

P.B. : Quelque chose de très noué, comme ça.

P.G. : Même si, encore une fois, cette histoire de paysage de montagne produit un écart. Là il y a bien quelque chose qui vient s'intercaler, qui fait irruption, qui te bouscule toi-même, qui te surprend peut-être toi-même, qui te trouble, je ne sais pas, et qui en même temps crée du mouvement, une dynamique dans un tableau qui aurait pu être relativement inerte.

S.S. : En général, quand il y a des éléments refoulés, ils reviennent. Donc, en fait, c'est ça qu'on voit.

P.G. : Oui, c'est peut-être le retour du refoulé, tout simplement.

P.B. : Tout simplement !

S.S. : Il fait travailler la forme.

P.G. : Oui, là il se passe quelque chose.

S.S. : Une notion de forme, c'est certainement cela.

P.G. : Quelque chose qui fait travailler la forme, qui la parcourt, qui la met en tension, un peu.

P.B. : J'aurais voulu ne pas apporter celle-ci. Bon, celle-ci est intéressante parce que c'est la première, mais je voulais apporter la peinture de la culotte, parce que je m'étais dit que ce serait plus amusant de parler culottes que de parler sachets de thé. Mais en fin de compte je ne l'ai pas apportée, parce que c'est celle qui est accrochée tout en haut du mur, à quatre mètres. C'était assez curieux. de remarquer qu'elle était inatteignable.

J'ai remarqué que vous ne parlez jamais de Jung. Vous aimez bien Jung ?

P . G . : Non.

S . S . : Non.

F.G. : Moi je connais très, très mal. Je ne pourrais pas en parler.

P.B. : Quel est le problème avec Jung ?

S.S. : Il y en a beaucoup. Le problème, c'est qu'il se soit intéressé à Joyce, par exemple. alors qu'il n'avait absolument pas les moyens de le faire ; mais en même temps c'est un des seuls qui se soit occupé de ces expériences limite, d'art. Mais en les dénaturant complètement. Donc, Jung, c'est un tricheur

P.B. : En les dénaturant ? À partir du moment où c'est son discours sur l'œuvre, est-ce que ce n'est pas forcément la vérité ?

S.S. : Oh non, il y a quand même des limites.

P.B. : Mais l'histoire du vautour de Vinci. Alors ?

S.S. : C'est posé comme une hypothèse, dans le texte de Freud. Ce n'est pas posé comme une vérité.

P.B. : Oui, Freud n'est pas un tricheur, c'est un frileux !

S.S. : Non, c'est quelqu'un d'honnête.

P.G. : Ça existe.

P.B. : Ah bon, parce qu'il ne s'avance pas.

P.G. : Tu peux par exemple lire le texte que Jung a fait sur Picasso. Le problème, c'est qu'il y a une espèce de dérive. Le mérite de Freud c'est d'avoir toujours affirmé et maintenu, dans son abord des œuvres d'art, même s'il est resté très classique, l'hypothèse et l'idée centrale que ce n'est pas la psychanalyse qui peut alimenter la critique d'art ou l'art en général, mais que c'est l'art qui peut enrichir et apporter des choses à la psychanalyse. C'est fondamental, parce que sinon qu'est-ce qu'on voit – et le risque est quand même majeur : Jung en arrive à dire tout simplement que Picasso est un schizophrène. Tout cela parce qu'il repère l'éclatement des formes, etc. Donc là il y a un plaquage psychopathologique sur l'œuvre, qui est complètement aberrant, à mon sens. Notre démarche, parce que nous travaillons quand même dans ce sens-là (Serge travaille aussi sur Warhol, sur l'image), c'est de voir les choses ainsi : c'est l'art qui peut nourrir, ce n'est pas l'inverse.

S.S. : Jung est quelqu'un de très idéologique, normatif.

P.B. : Normatif ?

S.S. : Très.

P.B. : Qu'est-ce que tu entends par là ?

S.S. : Justement, ce qu'en disait Philippe, dans le fait qu'il pathologise l'art alors qu'il faudrait faire l'inverse. Il est très normatif, même en dehors de l'art. C'est un idéologue, pas un théoricien.

P.B. : Pollock a suivi une analyse Jungienne.

P.G. : Oui.

S.S. : Cela n'a pas été une grande réussite.

F.G. : J'allais le dire, le pauvre !

P.B. : Je me souviens d'un professeur à l'université qui ne parlait que de cette analyse jungienne et qui interprétait les tableaux de Pollock selon cette analyse, cela revenait à de la numérologie, à de la jonglerie. C'était assez comique.

P.G. : Oui, finalement c'est plutôt avec un médecin généraliste qu'il a continué un travail thérapeutique. Ce médecin était beaucoup plus important que son analyste jungien.

P.B. : C'est d'ailleurs cet analyste qui a fait dessiner Pollock, et les dessins sont très faibles, d'un point de vue artistique. Chez les freudiens ou les lacaniens, il n'y a aucun intérêt à faire dessiner les patients ?

P.G. : À des mômes, même à certains patients adultes, s'ils ont vraiment très mal, on peut les faire dessiner, mais l'analyse ne sera pas plaquée. Le thérapeute d'enfant lui demande ce que son dessin raconte, quelle est l'histoire. Kristeva, dans *La maladie de l'âme*, écrit qu'elle accepte qu'un patient apporte ses œuvres, pour travailler autour. Mais ce n'est pas pour autant qu'elle décoche des interprétations. C'est ce que le patient va dire qui est intéressant. Les interprétations toutes faites de dessins d'enfants n'ont aucun sens, c'est du psychologisme.

P.B. : On pourrait essayer de revenir à la première question, celle des rapports entre l'art, la personne qui le fait, et le discours psychanalytique qui s'adresse soi à l'un, soit à l'autre. Est-ce qu'il y aurait une manière de synthétiser cela ?

P.G. : Ben, sans doute. Je trouve justement intéressant que tu n'aies pas amené la culotte, mais la première de tes œuvres, à des analystes, justement. Comme si c'était un moment inaugural, et comme si c'était finalement plus intéressant que ce qui allait se passer après. Par rapport à ta question de la part du Moi, je dirais ce que j'écris dans mon texte sur Kurt Cobain : c'est peut-être moins le Moi que ton double qui s'exprime.

F.G. : Ça a toujours un côté inquiétant, de parler du double.

P.B. : pourquoi George Lucas a-t-il voulu montrer ces mains coupées à des millions de spectateurs ?

P.G. : Parce qu'il a raté sa psychanalyse ! Parce que, sans conceptualiser mais intuitivement, les américains ont ce chic pour construire leurs œuvres ou leurs films avec les complexes fondamentaux et les angoisses primaires.

P.B. : C'est un cliché, la main coupée ?

F.G. : C'est la castration, c'est typique, justement, des dessins d'enfants qui sont en plein dans le complexe de castration, la période œdipienne : un bonhomme qui a un bras en moins, un chien qui a la queue en moins, l'arbre coupé, toutes ces choses-là...

S.S. : La main coupée de la Famille Addams est plus forte.

P.B. : Oui mais il y a une chose très décevante dans *L'Empire contre-attaque*, c'est que Luke se fait couper la main par son père (quand il apprend que Dark Vador est son père)

– évidemment! Et juste après on lui met une nouvelle main en plastique et c'est comme si de rien n'était. Ça aurait été plus spectaculaire qu'il fasse tout le troisième film sans sa main.

F.G. : Les Américains n'auraient pas supporté : ils sont systématiquement dans l'attaque, la culpabilité, la réparation. Il faut réparer tout de suite, et c'est comme s'il ne s'était rien passé, qu'il n'avait pas eu la main coupée, et tout fonctionne aussi bien qu'avant.

P.B. : Ça permet de partir sur de bonnes bases pour le numéro trois.

P.G. : C'est très intéressant qu'avant la culotte il y ait l'expérience de la fourmilière, qui t'oblige à enlever ta culotte vite fait.

P.E. : Mon animal préféré, c'est le tamanoir, tu le savais ?

P.G. : Ce qu'on peut regretter, c'est que l'entretien n'ait pas été fait sur le divan.

P.B. : Si j'ai apporté une peinture, c'était pour éviter cela, bien sûr !

P.G. : On aurait pu la mettre sur le divan.

S.S. : C'est formidable que la peinture contienne tout cela. C'est ce qui fait sa richesse. Sinon, ce n'est pas la peine de peindre.

P.B. : Je suis très triste d'avoir fait une peinture riche.

S.S. : L'œuvre d'art est là pour attirer une quelconque explication ; ce serait terrible de n'avoir rien à en dire. On ne pourrait pas simplement la regarder.

P.G. : Pour nous (mais pour Merleau-Ponty c'est la même chose), entre nous et la perception objective, s'interposent toujours les fantasmes. C'est cela qui nous intéresse, et c'est inmanquable, incontournable. On les retrouve, la preuve, dans ton tableau.

S.S. : Surtout dans une première.

P.G. : Un autre analyste, très important, à avoir pensé un peu l'art, c'est Winnicott, celui qui parle d'objet transitionnel : ton nounours ou ton objet préféré quand tu étais môme, c'était quoi ?

P.B. : Faut-il vraiment répondre à cela ?

P.G. : Ce n'est pas très grave, on a tous eu notre truc... Pour lui, dans toute forme d'art, notamment la peinture, il y a fondamentalement un "chercher à être vu". Et pour lui n'est artiste que celui qui, dans ses expériences primitives, a souffert d'un manque de miroir maternel, en quelque sorte. À partir de là, l'œuvre est là pour essayer de restaurer ces carences narcissiques. Winnicott pose ainsi une contradiction fondamentale entre le confort psychique et la créativité. La recherche de qualités nouvelles n'est pas anodine (il disait cela par rapport à Van Gogh, qui disait lui-même qu'il ne se sentait réel qu'en peignant), la peinture est un moyen de restaurer le contact entre ce qu'il appelait un "faux Self" et le "vrai Self". Que penses-tu de ce type d'approche?

P.B. : C'est intéressant par rapport à moi, je n'arrive jamais à savoir si je fais cela pour le montrer ou pour ne pas le montrer. Il se trouve qu'aujourd'hui j'ai apporté le tableau, je l'ai montré, mais en tant que peinture sans qualité, et ce n'est pas quelque chose sur lequel je suis près de trancher.

P.G. : Winnicott, toujours, disait qu'il y avait deux types d'artistes – ça, c'est peut-être un peu trivial : il y a ceux qui peignent à partir de leur vrai Self, et ceux qui peignent à partir de leur faux Self. Le faux Self, en quelque sorte, c'est le personnage, le dandy, celui qu'on se fabrique, et qui peut avoir tendance à coller au désir de l'autre, aux attentes...

F.G. : "Je suis celui que tu veux que je sois".

P.G. : Alors que le vrai Self, c'est vraiment le fond de l'être, du sujet. Il y a ceux qui peignent à partir du faux Self, qui répondent aux attentes, aux critères esthétiques de la société dans laquelle ils sont, ils restent relativement classiques même s'ils cherchent à immiscer d'une façon très camouflée des qualités de leur vrai Self. En ce sens, on pourrait dire que ta peinture pourrait coller à cela. Et il y a ceux qui peignent à partir du vrai Self et donc ne concèdent que très peu de choses aux critères en vigueur, etc, et qui sont absolument insupportés par toute idée d'une célébrité, qui serait forcément vécue comme une trahison par rapport à ce qu'est leur vrai Self.

P.B. : Ah, Giovanni.

P.G. : Ceux-là peuvent vivre assez mal, avec une très grande culpabilité, le fait d'exhiber quoi que ce soit de leur travail. Ils peuvent en même temps chercher à être vus, une reconnaissance, mais ressentent quelque chose d'insupportable à ce que ça puisse être reconnu.

P.B. : Winnicott était artiste lui-même ?

P.G. : Il jouait beaucoup. Sa façon de considérer la thérapie des enfants, et l'analyse en général, c'était le jeu. Il ne fallait pas chercher la vérité, ou je ne sais quoi, il disait simplement que l'analyse était le jeu le plus sophistiqué du vingtième siècle. C'était une définition très modique et très bonne.

Lui ou l'enfant commençait des traits, une forme, un gribouillage, et l'autre cherchait à compléter, et ainsi de suite. C'était une technique thérapeutique tout à fait essentielle.

P.B. : Ça revient beaucoup chez les artistes, cette idée de l'art comme lieu d'échange. Et vous, quels sont vos artistes favoris?

F.G. : Du plus ancien au plus récent ?

P.B. : Oui. J'ai l'impression que ça vous angoisse, comme question.

S.S. : On ne s'est jamais fait ce jeu.

P.G. : En peinture seulement ?

P.B. : En arts visuels.

P.G. : C'est difficile.

P.B. : Il ne s'agit pas de trancher.

S.S. : Je le dirai à la fin.

P.G. : Je dirais Klein, Monory... Pollock... Courbet.

F.G. : Ah, tu penses à Lacan!

P.G. : Absolument pas.

F.G. : Corot, Miró, Pollock c'est sûr... Voilà.

S.S. : J'aime beaucoup Paolo Uccello, Caravage, Giotto. Sinon Warhol, Laurie Anderson, les frères Starn.

F.G. : Delaunay, j'ai oublié Delaunay, c'est quelqu'un que j'aime beaucoup.

P.B. : Robert?

F.G. : Non, Sonia. J'ai une jolie petite litho.

P.G. : Dubuffet aussi, les dernières œuvres de Dubuffet.

S.S. : Bill Viola est très fort.

P.G. : Il y a aussi les Espagnols.

F.G. : Tàpies.

S.S. : J'adore Wolfgang Laib et ses monochromes de pollen.

P.B. : Vous avez tendance à relier votre intérêt pour l'art à votre intérêt professionnel ?

F.G. : Moi non.

S.S. : Ah oui, tout le temps.

P.G. : Oui, pour moi la sublimation est une question paradigmatique, fondamentale, y compris en analyse. Une interprétation doit être de l'ordre du poétique, sans galvauder ce terme.

P.B. : Trois clients se présentent chez toi. Lequel prends-tu en premier : Klein, Dubuffet ou Monory ?

P.G. : C'est une question bête. Klein. Cindy Sherman !

INDEX DES ILLUSTRATIONS

Sauf mention contraire, les œuvres attribuées à Philippe Baryga, Gaspard Baryga, Suzanne Baryga, Éric Monbel et Philippe Baryga, Gaspard et Philippe Baryga ou Suzanne et Philippe Baryga sont la propriété des auteurs.

ALECHINSKY Pierre et APPEL Karel

Cochon ailé

Quand se brise la coque

Parfois

encre de chine sur papier maroufflé sur toile

106 cm x 75 cm chacun

1977

collection particulière

page 365

APPEL Karel

Chat sur un toit de plomb chauffé à blanc

huile sur toile

50 cm x 61 cm

1951

collection Stéphane Janssen, Arizona, USA

page 356

APPEL Karel

Enfants interrogateurs

craie de couleur sur papier

31 cm x 23 cm

1948

collection Ellen & Jan Nieuwenhuizen Segaar

page 358

APPEL Karel

Enfants interrogateurs

pastel gras sur papier

46 cm x 30,5 cm

1948

collection particulière

page 358

APPEL Karel

Figure

gouache sur papier

73 cm x 53 cm

1951

collection particulière

page 356

APPEL Karel

Trois animaux

huile sur toile

33 cm x 45 cm

1949

collection Sarah Niels, Bruxelles

page 356

BARYGA Gaspard

séance de dessin du 15 mars 2006

page 290

BARYGA Gaspard

Animaux des villes

Posca sur papier

65 cm x 50 cm

18 janvier 2009

page 56

BARYGA Gaspard au travail sur le cahier *Monta*, 6 juillet 2008.

page 48

BARYGA Gaspard

liste de couples prédateurs/proies

page de cahier

29,7 cm x 21 cm

14 juillet 2010

page 401

BARYGA Gaspard

sans titre

Posca sur toile

160 cm x 120 cm

15 mars 2006

page 290

BARYGA Gaspard et Philippe

Araignées

linogravures tirées sur papier préparé à la gouache et au

Posca

65 cm x 50 cm chacune

2006-2008

page 54

BARYGA Gaspard et Philippe

Autoportrait au chapel de fer-version rose

Posca et huile sur toile

50 cm x 70 cm

- 2010
page 330
- BARYGA Gaspard et Philippe
Autoportrait au chapel de fer-version rouge
Posca et huile sur toile
50 cm x 70 cm
2010
page 330
- BARYGA Gaspard et Philippe
Camion de pompiers dans les hautes herbes
Posca et huile sur toile
150 cm x 200 cm
2006
page 36
- BARYGA Gaspard et Philippe
Canard et pélican
Posca et aquarelle sur papier
24 cm x 32 cm
2008
page 54
- BARYGA Gaspard et Philippe
Chevalier et chevalier
Chevalier et dragon
Chevalier et minotaure.
Stylo bille et feutre sur papier
11,4 cm x 19,5 cm chacun
novembre 2010
page 413
- BARYGA Gaspard et Philippe
Coq
Scorpion
huile et aquarelle sur papier
65 cm x 50 cm chacun
septembre 2010
page 396
- BARYGA Gaspard et Philippe
David Pajo dans les hautes herbes
crayon cire, Posca et huile sur toile
162 cm x 130 cm
2006
page 38
- BARYGA Gaspard et Philippe
Faucon et héron
huile et aquarelle sur papier
50 cm x 65 cm
2010
page 403
- BARYGA Gaspard et Philippe
Grand héron
Posca et huile sur toile
- 160 cm x 120 cm
2008
page 52
- BARYGA Gaspard et Philippe
3 états de la linogravure *Héron*
épreuves sur papier 107 cm x 78,5 cm
-premier état : pièce unique rehaussée au Posca
-second état : pièce unique
-troisième état : édition à 6 exemplaires
2008
page 60
- BARYGA Gaspard et Philippe
Ibis et héron
Posca et aquarelle sur papier
21 cm x 30 cm
avril 2008
collection particulière
page 44
- BARYGA Gaspard et Philippe
Kamishibai
12 aquarelles, encre et collage sur papier
30 cm x 42 cm chacune
mai 2009
collection crèche "la Luciole", Lille
page 62
- BARYGA Gaspard et Philippe
Kayak dans les hautes herbes
crayon cire, Posca et huile sur toile
130 cm x 162 cm
2006
page 38
- BARYGA Gaspard et Philippe
La louve
huile, crayons cire et Posca sur toile
2004
page 32
- BARYGA Gaspard et Philippe
La moto de Mark Anstee dans les hautes herbes
crayon cire, Posca et huile sur toile
130 cm x 195 cm
2006
page 36
- BARYGA Gaspard et Philippe
Exposition *Les comestibles de la RUBENSHUIS 2*
atelier ouvert, Lille
octobre 2010
page 405
- BARYGA Gaspard et Philippe
Maïa
Posca et huile sur toile
60 cm x 80 cm
2010

page 58

BARYGA Gaspard et Philippe
Merle et Mygale
huile et aquarelle sur papier
50 cm x 65 cm
2010

page 407

BARYGA Gaspard et Philippe
Ours polaire (pour Suzanne)
Posca et huile sur toile
97 cm x 130 cm
2007

propriété de Suzanne Baryga
page 40

BARYGA Gaspard et Philippe
Paon et araignées
Posca et huile sur toile
163 cm x 97 cm
2010

page 58

BARYGA Gaspard et Philippe
Cahier *Ploubaz*, page 11
Posca et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2008

page 44

BARYGA Gaspard et Philippe
Cahier *Ploubaz*, page 24
Posca et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2008

page 47

BARYGA Gaspard et Philippe
Cahier *Ploubaz*, page 29
Posca et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2008

page 382

BARYGA Gaspard et Philippe
Cahier *Ploubaz*, page 34
Posca et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2008

page 47

BARYGA Gaspard et Philippe
Cahier *Ploubaz*, page 39
Posca et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2008

page 44

BARYGA Gaspard et Philippe
Cahier *Ploubaz*, page 51
encre et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2008

page 189

BARYGA Gaspard et Philippe
Cahier *Ploubaz*, page 60
Posca et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2008

page 44

BARYGA Gaspard et Philippe
Cahier *Ploubaz*, page 61
Posca et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2008

page 282

BARYGA Gaspard et Philippe
Policiers à cheval dans les hautes herbes
Posca et huile sur toile
200 cm x 150 cm
2006

page 38

BARYGA Gaspard et Philippe
6 dessins sans titre
Crayons de couleurs et stylo bille sur papier imprimé
28,8 cm x 20 cm chacun
août 2006

page 333

BARYGA Gaspard et Philippe
Sculpteur 1
encre et aquarelle sur papier
32 cm x 24 cm
2008

collection privée

page 54

BARYGA Gaspard et Philippe
Sculpteur 2
encre et aquarelle sur papier
24 cm x 32 cm
2008

collection privée

page 54

BARYGA Gaspard et Philippe
Tête de héron
huile et feutre sur papier journal
29 cm x 36 cm
2005

collection particulière

page 34

BARYGA Philippe

Centrale
huile sur toile
140 cm x 190 cm
2001
page 26

BARYGA Philippe
Grand concert (signé)
huile sur toile
140 cm x 190 cm
2001
page 27

BARYGA Philippe
Jim Harrison (dédicacé)
huile et pastel à l'huile sur toile
100 cm x 140 cm
2002
Jim Harrison devant son portrait à la librairie *L'arbre à Lettres*, Lille, 26 septembre 2002.
photo Philippe Baryga
page 27

BARYGA Philippe
La louve
huile sur toile
93 cm x 121,5 cm
2004
page 32

BARYGA Philippe
Moto de police
Huile sur toile
140 cm x 190 cm
2001
page 26

BARYGA Philippe
Sachet de thé
huile sur toile
33 cm x 24 cm
1996
collection privée
page 420

BARYGA Philippe
sans titre (centre et marge pour Yvon Taillandier)
huile sur papier
65 cm x 50 cm chacun
janvier 2010
page 137

BARYGA Suzanne
Af
Posca sur papier
28 juillet 2008
page 294

BARYGA Suzanne et Philippe
Bredene

Posca et huile sur toile
114 cm x 162 cm
2010
page 58

BARYGA Suzanne et Philippe
Chevalier et dragon
aquarelle et Posca sur papier
21 cm x 29,7 cm
décembre 2010
page 415

BARYGA Suzanne et Philippe
Des hommes travaillent
14 peintures
gouache et huile sur papier
65 cm x 50 cm chacune
2009
page 56

BARYGA Suzanne et Philippe
Des hommes travaillent :
-nettoyeur de dos
-marteau piqueur
gouache et huile sur papier
65 cm x 50 cm chacun
2009
page 296

BARYGA Suzanne et Philippe
Insectes
Posca, gouache et aquarelle sur papier
24 cm x 32 cm chaque
août 2010
page 410

BARYGA Suzanne et Philippe
Cahier *Rosa*, page 49
Posca et aquarelle sur papier
29,7 cm x 42 cm
2009-2010
page 54

BAZILLE Frédéric
Le héron
huile sur toile
100 cm x 79 cm
1867
Montpellier, musée Fabre
page 86

BERNARD Émile
Portrait de petit garçon au chapeau
huile sur toile
54 cm x 45 cm
1886-87?
Roubaix, Musée d'art et d'industrie André Diligent-La Piscine
Page 352

BOEL Pieter
Triple étude d'un renard
huile sur toile
85,5 cm x 117 cm
musée d'art et d'industrie André Diligent-La Piscine
dépôt du musée du Louvre
page 316

BOEL Pieter
Études d'un singe
huile sur toile
54 cm x 66 cm
Paris, musée du Louvre
page 316

BRIL Paul et RUBENS Peter Paul
Paysage avec Psyché et Jupiter
huile sur toile
93 cm x 128 cm
1600-1610
Madrid, Museo Nacional del Prado
page 319

BRUEGEL Pieter l'Ancien
Jeux d'enfants
huile sur bois
118 cm x 161 cm
1560
Vienne, Kunsthistorisches Museum
page 270

BRUEGHEL Jan l'Ancien et RUBENS Peter Paul
Adam et Ève au Paradis
huile sur bois
74,3 cm x 114,7 cm
vers 1617
La Haye, Koninklijk Kabinet van Schilderijen
Mauritshuis
page 90

BRUEGHEL Jan l'Ancien et RUBENS Peter Paul
La Vierge, l'Enfant Jésus et des anges au milieu d'une guirlande de fleurs
peinture à l'huile transposée sur toile
83,5 cm x 65 cm
1616-17
Paris, musée du Louvre
page 128

CAROTO Giovanni Francesco
Portrait de garçon avec dessin
huile sur bois
37 cm x 29 cm
première moitié du XVI^e siècle
Vérone, Museo di Castelvecchio
page 312

CARPEAUX Jean-Baptiste
Hommes tirant une corde
pierre noire sur papier

6,8 cm x 12,4 cm
Carnet 102, folio 45 recto
Valenciennes, musée des Beaux-Arts
page 298

CARRIÈRE Eugène
L'Enfant au verre
huile sur toile
61 cm x 51 cm
1885
Paris, musée d'Orsay
page 338

CATLIN George
La Galerie indienne
cliché anonyme
vers 1883
Washington, Smithsonian Institution Archives
pages 392

CATLIN George
Portrait de chef indien
(*Ee-ah-sa-pa, ou Roche Noire*)
huile sur toile
81 cm x 65 cm
après 1845
Paris, musée du Quai Branly
page 392

CATLIN George
Portrait de chef indien
(*Shon-ta-Ye-Ga, ou Petit Loup*)
huile sur toile
81 cm x 65 cm
après 1845
Paris, musée du Quai Branly
page 392

CLUB DES CHI-ARTS
cartes postales, 1993-1998
page 217

CLUB DES CHI-ARTS
communiqué de presse, 1994
page 212

CLUB DES CHI-ARTS
questionnaire du Club des Chi-Arts renseigné par un de ses membres, 1993
page 215

CONSTANT
La guerre
huile sur toile
99,5 cm x 60 cm
1950
Berlin, Nationalgalerie
page 359

CONSTANT

- Mère et enfant*
huile sur toile
114 cm x 146 cm
1951
Rotterdam, museum Boijmans Van Beuningen
page 359
- CONSTANT
Petits masques de la désobéissance
huile sur toile
97 cm x 70,5 cm
1948
Berlin, Nationalgalerie
page 363
- DELACROIX Eugène
Deux cavaliers
crayon et encre sur papier
1829-1830
album 5, folio 121
Paris, musée du Louvre, département des arts
graphiques
page 304
- DELACROIX Eugène
Objets divers, coin de lit à tête d'éléphant et femme nue
crayon, encre et aquarelle sur papier
25,7 cm x 32,4 cm
Paris, musée du Louvre, département des arts
graphiques
page 303
- DESIDERIO Monsù
La Fuite en Égypte
huile sur toile
46,5 cm x 70 cm
Paris, Musée des Arts Décoratifs
page 106
- DESIDERIO Monsù (François de Nome et Didier
Barra?)
Les Enfers
huile sur toile
114 cm x 174 cm
1622
Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie
page 112
- D'HONDECOETER Melchior
Le coq mort
111,5 cm x 83 cm
Bruxelles, Palais royal des Beaux-Arts
page 312
- DIMITRIJEVIĆ Braco
photogramme issu du film de Siba Krvavac :
Braco Dimitrijević, little painter
35 mm, 20 minutes
Filmske Novosti, Sarajevo, 1954
page 370
- DIMITRIJEVIĆ Braco
Casual passerby I met at 1.15 PM, 4.23 PM, 6.11 PM
installation d'agrandissements photographiques,
dimensions variables
Zagreb
1971
Vienne, Museum Moderner Kunst
page 366
- DIMITRIJEVIĆ Braco
Louvre (Leonardo da Vinci and Gerhard Hecht)
Marbre et bronze,
185 cm x 33 cm x 31 cm
1975-82
Mönchengladbach, Museum Abteiberg
page 368
- DIMITRIJEVIĆ Braco
*Monument to David Harper, the casual passerby I met
at 11.28 AM, London, 1972.*
Collection: Sylvain Perlestein, Paris
page 366
- DIMITRIJEVIĆ Braco
Souvenir d'enfance
-Portrait de B.D. à 4 ans, par Vojo Dimitrijević
-Portrait de B.D. à 4 ans, par Iva Despic
photographie en couleurs, 125 cm x 175 cm
1983
collection privée, Paris
page 374
- DIMITRIJEVIĆ Braco
The Abstract-Man
huile sur toile
100 cm x 70 cm
1957
collection particulière
page 372
- DIMITRIJEVIĆ Braco Dimitrijević
Triptychos Post Historicus
I: *Composition XIV, Piet Mondrian, 1913*
II: *Hans Biezen's guitar*
III: *Bananas*
1978
Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum
page 370
- GIRODET-TRIOSON Anne Louis
Un jeune enfant étudiant son rudiment
huile sur toile
73 x 59 cm
1800
Paris, musée du Louvre
page 312
- HUBAUT Joël, Anabelle et Amélie
Château-Gontier, 28 avril 2009

photo Philippe Baryga
page 221

HULAUT Anabelle
Le détective, le voleur, l'artiste et le modèle
photographie couleur
120 cm x 80 cm
2008
page 221

HULAUT Anabelle
Les escargots
13 photographies c-print montées sur carton
1983-1995
page 219

JOHN Augustus
Robin
huile sur toile
45,1 cm x 30,5 cm
vers 1912
Londres, Tate Modern
page 338

JORDAENS Jacob
Allégorie de la fécondité
crayon et encre sur papier
19,1 cm x 22,6 cm
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
page 102

JORDAENS Jacob
Allégorie de la fécondité
huile sur toile
180 cm x 241 cm
vers 1621
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
page 102

JORDAENS Jacob et FYT Jan (?)
Prométhée enchaîné
huile sur toile
245 cm x 178 cm
vers 1640
Cologne, Wallraf-Richartz Museum
page 143

JORN Asger
Ainsi on s'ensor
huile sur toile peinte
60,5 cm x 43 cm
1962
Silkeborg Museum of Art
page 324

JORN Asger
Composition
encre de Chine et aquarelle sur papier
33 cm x 40,5 cm

1951
collection Ellen & Jan Nieuwenhuizen Segaar
page 304

JORN Asger
Dolche Vita
huile sur toile peinte
100,5 cm x 81,5 cm
1962
Silkeborg Museum of Art
page 324

JORN Asger
Dovre Gubben (Le seigneur des trolls montagnards)
huile sur toile peinte
129 cm x 80 cm
1959
Paris, Centre Georges Pompidou
page 322

JORN Asger
Fraternité avant tout
huile sur toile peinte
103,5 cm x 72,5 cm
1962
Silkeborg Museum of Art
page 324

JORN Asger
Le bon berger
huile sur toile peinte
50,2 cm x 70 cm
1959
Silkeborg Museum of Art,
page 324

JORN Asger
Le canard inquiétant
huile sur toile peinte
53 cm x 64,5 cm
1959
Silkeborg Museum of Art
page 324

JORN Asger
sans titre
céramiques
diamètre circa 15 cm
1954
Silkeborg Museum of Art
page 363

JORN Asger
sans titre
huile sur toile peinte
122 cm x 97 cm
vers 1962
Silkeborg Museum of Art
page 324

- JORN Asger, APPEL Karel, CONSTANT,
CORNEILLE, NYHOLM Erik, MORTENSEN Richard **page 181**
Cobra Modification
huile sur toile
42 cm x 62 cm
1949
Silkeborg Museum of Art, collection Asger Jorn
page 83
- JOURBERT Laurent Marie
Atelier, Aubervilliers, 8 septembre 2010
page 157
- JOURBERT Laurent avec SIEDA Rineth, MLAWÉdetail : *Avant même que je naisse*
Mavis, MOLOÏ Maria, MOKOENA Mmalebohang, Galerie Anne Barrault, Paris
MOKOENA Puseletso, FAROE Alfonsina
Blanket Project
6 tapisseries de basse lisse, 356 cm x 156 cm
6 tapis, 156 cm x 174 cm.
1997-2002
Puteaux, Fonds National d'Art Contemporain
page 153
- JOURBERT Laurent, avec DLAMINI Rosinah, **page 206**
DLAMINI Sarah, MAHLANGU Sarah,
MAKHAMELE Maria, MKHWEBANE Leah, MATTATA Ramuntcho
MLAWÉ Mavis, MOKOENA Mmalebohang, *Faire avec*
MOKOENA Puseletso, MOLOÏ Maria, MUHALI Julia, détail : *Tu es content de toi?*
NDIMANDE Francine, SIEDA Rineth
Courtyard
peinture sur 70 panneaux de signalisation
dimensions variables
1995
Villeneuve d'Ascq, LaM Musée d'art moderne de Lille
métropole
page 148
- JOURBERT Laurent Marie
vue de l'atelier, galerie Nancy Thermal, 2008
au fond : *Après Velazquez/Marguerite*
d'Autriche/Datong/Shanxi
huile sur toile
220 cm x 420 cm
2008
page 155
- JOURBERT Laurent Marie
vue du box de garage, Paris, 8 septembre 2010
page 157
- LABELLE-ROJOUX Arnaud
3 dessins non datés
courtesy galerie Løvenbruck, Paris
page 179
- LABELLE-ROJOUX Arnaud
On dirait que ce serait une exposition
Le Jeu de Paume, École régionale des beaux-arts, 162 cm x 228 cm
- Dunkerque
2001
- LANDSEER Edwin
Croquis d'un chien
réalisé à l'âge de 5 ans
10,3 cm x 11 cm
1807
Londres, Victoria and Albert Museum
page 349
- MATTATA Ramuntcho
Faire avec
détail : *Avant même que je naisse*
Galerie Anne Barrault, Paris
2004
page 204
- MATTATA Ramuntcho
Faire avec
détail : *Avoir de la rigueur*
Galerie Anne Barrault, Paris
2004
- MENDELSON Marc
Masque à chapeau
objet trouvé, bois
28 cm x 15 cm x 21 cm
1949
ancienne collection Albert Niels, Bruxelles
page 365
- MONBEL Éric
Explosion, huile sur toile, 200 cm x 150 cm, 2007
Explosion, huile sur toile, 200 cm x 140 cm, 2007
page 328
- MONBEL Éric et BARYGA Philippe
vue de l'exposition Vlaamse Schilderijen, Lille, Le
LEM, 2006.
de gauche à droite :
Ateliers, huile sur toile, 100 cm x 200 cm, 2006.
Homard, huile sur toile, 150 cm x 200 cm, 2003.
Pintades, huile sur toile, 130 cm x 196 cm, 2005.
Sardines, huile sur toile, 150 cm x 200 cm, 2002.
page 30
- MONBEL Éric et BARYGA Philippe
Garenne
huile sur toile

2005

page 84

MONBEL Éric et BARYGA Philippe

Requin

huile sur toile

130 cm x 182 cm

2003

page 84

MURAKAMI Takashi

Oval Buddha

aluminum, feuille de platine

568 cm x 319 cm x 310 cm

2007

Galerie Blum & Poe, Los Angeles

copyright Takashi Murakami/Kaikai Kiki Co., Ltd

page 81

OPPENHEIM Dennis

2-Stage Transfer Drawing (Advancing to a Future State)

film super 8 (noir et blanc, muet) transféré sur vidéo

11 minutes et 22 secondes

1971

page 267

OPPENHEIM Dennis

A Feedback Situation

film super 8 (couleur, muet) transféré sur vidéo

2 minutes et 53 secondes

juillet 1971

page 265

OPPENHEIM Dennis

Color application for Chandra

impression offset

76,2 cm x 57,9 cm

1971-77

page 272

OPPENHEIM Dennis

Extended Expressions

impression offset

76 cm x 56 cm

1971-78

page 265

OPPENHEIM Dennis

Feedback

film super 8 (noir et blanc, sonore) transféré sur vidéo

2 minutes et 58 secondes

1971

page 267

OPPENHEIM Dennis

Go-Between

impression offset

76 cm x 56 cm

1972-78

page 272

OPPENHEIM Dennis

Identity stretch

documentation

1970-75

Rotterdam, museum Boijmans Van Beuningen

page 263

OPPENHEIM Dennis

Identity transfer

film super 8 (noir et blanc, muet) transféré sur vidéo

52 secondes

1970

New York, MoMA

page 263

PICASSO Pablo

Paul dessinant

huile sur toile

130 cm x 97,5 cm

1923

Paris, musée national Picasso

page 353

PICASSO Pablo

Paulo en Pierrot avec des fleurs

huile sur toile

130 cm x 97 cm

1929

collection particulière

page 171

PICASSO Pablo

Poupées de Paloma

bois

1953

collection Paloma Picasso Lopez

page 173

PICASSO Pablo , PICASSO Claude, PICASSO

Paloma, GILOT Françoise

sans titre

crayons de couleurs sur papier

66 cm x 49,5 cm

1953

page 173

PIGNON Édouard

L'Homme à l'enfant endormi

gouache sur papier

circa 100 cm x 75 cm

1970

collection particulière

courtesy galerie Régis Dorval, Lille

page 164

QUELLINUS Erasmus et FYT Jan

Jésus chez Marthe et Marie

huile sur toile
113,5 cm x 163,5 cm
Lille, Palais des Beaux-Arts
page 99

QUELLINUS Erasmus et VAN UTRECHT Adriaen
Le Christ chez Marthe et Marie
huile sur toile
172 cm x 243 cm
Valenciennes, musée des Beaux-Arts
pages 98-99

QUINN Edward
Picasso dessinant avec Paloma et Claude
photographie
1953
courtesy Sotheby's Londres
page 173

REINHOUD
Coq
cuivre soudé et patiné
90 cm x 150 cm x 30 cm
1950
collection particulière
page 365

RIEFENSTAHL Leni
photographie sans titre, Kau, Soudan, 1975
page 390

ROTH Dieter
Calm Life
encre sur feuille de plastique
dessin original pour l'édition de 1972
49 cm x 63 cm
1970
Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 243

ROTH Dieter
Food works
1965-1969
Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 229

ROTH Dieter
Gartenskulptur
installation
dimensions variables
1968-96
Berlin, Nationalgalerie
page 254

ROTH Dieter
Insel
nourriture, pigments, plâtre, clous, et fil de fer sur
carton
102 cm x 92,5 cm x 40 cm
1970
page 244

Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 232

ROTH Dieter
Kinderbuch
28 pages
32 cm x 32 cm
édition de 25
1954-57
Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 232

ROTH Dieter
Motorcycle Race III
peinture et ustensiles de cuisine sur chocolat sur bois
33 cm x 46 cm x 18 cm
Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 229

ROTH Dieter
de gauche à droite :
Pattern
deux échantillons de tissus
54 cm x 44 cm et 44 cm x 44 cm
1953-1955/56
sans titre
acrylique, aquarelle et crayon sur papier
61 cm x 50 cm
1960
sans titre
aluminium
56 cm x 56,5 cm
1957
sans titre
huile sur toile
30 cm x 69 cm
1957-59
Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 226

ROTH Dieter
sans titre (Calm Life)
acrylique et peinture aérosol sur la gravure *Calm Life*
60 cm x 70 cm
1972-1990
Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 243

ROTH Dieter
Selbstturm (Schimmelmuseum)
chocolat, verre, acier
1969-1994 (reconstruction partielle)
Zuckerturm (Schimmelmuseum)
sucre, peinture acrylique, verre, acier
1994 (reconstruction partielle)
Hambourg, Dieter Roth Foundation

ROTH Dieter
Started Bouquet Still Life

- huile sur toile
90 cm x 120 cm
1975
Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 241
- ROTH Dieter et HAMILTON Richard
Trois triptyques de l'ensemble *INTERFACES*
44 cm x 122 cm chacun (44 cm x 61 cm fermé)
Chaque triptyque contient 2 photographies, 2 dessins et 2 photographies retouchées (au revers des panneaux latéraux)
1977-78
Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 120
- ROTH Dieter et HAMILTON Richard
Portrait of the artist by Fr. R. by R.H. on support by D.R., with Portrait of an unknown person
crayon, acrylique, pastel et vernis sur phototypie
82 cm x 69 cm
Certificat : gravure, tirage unique, 41,5 cm x 29,5 cm
1976
Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 116
- ROTH Dieter et RAINER Arnulf
Sweringe Gaze
crayon, aquarelle et pastel sur photographie
1978
Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 126
- ROTH Dieter et ROTH Björn,
pages 161 et 198 du catalogue Dieter Roth et Björn Roth, *Stretch & Squeeze*, Marseille : MAC, 1997.
En haut : une peinture de Dieter et Björn Roth
En bas : une peinture de Björn Roth
page 248
- ROTH Dieter et ROTH Björn
Cellar Duo
assemblage
200 cm x 240 cm x 60 cm
1980-89
Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 236
- ROTH Dieter et ROTH Björn,
Tablecloth
peinture sur tissu imprimé
178,5 cm x 178,5 cm
1987-90
Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 256
- ROTH Dieter et ROTH Björn
The Painter
huile, acrylique et assemblage sur toile
176 cm x 200 cm
1993
Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 241
- ROTH Dieter et ROTH Björn
Uncompletable painting
acrylique, feutre et huile sur toile
204 cm x 204 cm
1980-82
Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 238
- ROTH Dieter et ROTH Björn
Unfinished Checked Picture with Windows
peinture et assemblage
137 cm x 190 cm x 15 cm (ouvert)
1981
Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 234
- ROTH Dieter et ROTH Björn, Vera et Karl
Tibidabo Dog Compound 24 Hours of Barking
1600 dessins et 1000 photographies sur 2 tables, planches contact, cassettes audio, matériel d'amplification
300 cm x 300 cm x 75 cm
1977-78
Hambourg, Dieter Roth Foundation
page 234
- ROTH Dieter et WIENER Ingrid
Grosser Teppich
laine
220 cm x 181 cm
1984-86
collection privée
page 126
- ROUART Augustin
L'Enfant au gilet rouge
peinture à l'œuf sur carton
33 cm x 25 cm
1948
collection particulière
page 336
- RUBENS Peter Paul
Les Apôtres entourant le tombeau de la Vierge
Plume et encre sur un tracé à la pierre noire sur papier
22,8 cm x 30 cm
Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design
page 300
- RUBENS Peter Paul
Philopæmenes reconnu par ses hôtes à Mégare
huile sur bois
50,5 cm x 66,5 cm
vers 1609-10
Paris, musée du Louvre

page 92

RUBENS Peter Paul et BRUEGHEL Jan l'Ancien
Le retour de la guerre : Mars désarmé par Vénus
huile sur bois
127,3 cm x 163,5 cm
vers 1610-12
Los Angeles, J. Paul Getty Museum
page 90

RUBENS Peter Paul et COXCIE Michiel (?)
Un lynx (?) et une lionne
dessin
localisation inconnue
page 407

RUBENS Peter Paul et SNYDERS Frans
Philopæmenes reconnu par ses hôtes à Mégare
huile sur toile
201 cm x 311 cm
vers 1609-1610
Madrid, Museo Nacional del Prado
page 92

RUBENS Peter Paul et SNYDERS Frans
Prométhée enchaîné
huile sur toile
243 cm x 210 cm
vers 1610-11
Philadelphie, Philadelphia Museum of Art
page 95

RUIZ BLASCO José et PICASSO Pablo
Corrida de taureaux et six études pour pigeons
mine de plomb sur papier
13 cm x 20,2 cm
1892
Barcelone, Museu Picasso
page 169

SCHUT Cornelis l'Ancien et YKENS Frans
La Naissance de la rose rouge
huile sur bois
Staatliches Museum Schwerin
page 128

SISLEY Alfred
Le héron aux ailes déployées
huile sur toile
80 cm x 100 cm
1867
Montpellier, musée Fabre. Dépôt du musée d'Orsay
page 86

SMITH Kiki, Bebe, Seton travaillant à des maquettes
pour leur père, Tony Smith, 1970
page 176

SNYDERS Frans
Cuisine

huile sur toile
157 cm x 256,8 cm
vers 1605-1610
Varsovie, Muzeum Nadorowe w Warszawie
page 95

SNYDERS Frans et DE VOS Paul (?)
Le Lion mort
huile sur toile
168 cm x 239 cm
Bordeaux, musée des Beaux-Arts
page 140

SNYDERS Frans et WILDENS Jan
Chasse au cerf
huile sur toile
220 cm x 420 cm
vers 1630-1640
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique
page 86

TAILLANDIER Yvon
Façade de l'atelier au 8, rue de l'agent Bailly, Paris, le 6
avril 2009.
page 132

TAILLANDIER Yvon
Encadreur/Encadré en attente de collaborateur
marqueur sur papier
50 cm x 65 cm
2009
page 135

TAILLANDIER Yvon et BARBU Louise
Encadreur/Encadré
marqueur et huile sur papier
50 cm x 65 cm
2000
collection Yvon Taillandier
page 135

TWOMBLY Cy
Academy
peinture industrielle, crayon, crayon de couleur et pastel
sur toile
191 cm x 241 cm
1955
New York, Gagosian gallery
page 307

VAN DYCK Antoon et SNYDERS Frans
Étal de poisson
huile sur toile
253 cm x 375 cm
vers 1621
Vienne, Kunsthistorisches Museum
page 86

VERONESE Paolo

Les Pèlerins d'Emmaüs
huile sur toile
241 cm x 415 cm
vers 1560
Paris, musée du Louvre
page 412

VERONESE Paolo
Livia da Porto Thiene et sa fille Porzia
huile sur toile 208 x 121 cm
vers 1551
Baltimore, Walters Art Museum
page 163

VERONESE Paolo
Portrait de Iseppo da Porto avec son fils Adriano
huile sur toile
207 cm x 137 cm

vers 1551
Florence, Musée des Offices
page 163

WOLS
Grosse tache I
pointe sèche
9 cm x 14 cm
1962 (tirage posthume)
Silkeborg Museum of Art, collection Asger Jorn
page 300

ZITKO Otto
vue de l'exposition à la Galerie für zeitgenössische
Kunst, Leipzig
2007
page 307

Index des noms propres

- ABRAMOVIĆ Marina 350
AERTSEN Pieter 93, 145
AERTZON Richard 145
AITKEN Doug 250
ALBERT Anne 195
ALCIATO Andrea 141
ALECHINSKY Pierre 131, 133, 136, 139, 326, 364
ALEXANDER Steve 275
ALLAIN-DUPRÉ Brigitte 378-385 (entretien), 409
ALLAIS Alphonse 214, 218
ALLAND Alexander 288
ALPERS Svetlana 79
ANDERSEN Troels 355
ANDERSON Laurie 196, 433
ANSTEE Mark 35
APPEL Karel 83, 139, 357, 360, 362, 364, 377, 408
ARCIMBOLDO Giuseppe 107
ARDITI Pierre 342
ARNHEIM Rudolph 295
AUSTER Paul 13, 386
AUTIN-GRAZ Marie-Christine 345
- BALDESSARI John 20
BALIS Arnout 78, 408
BALZAC Honoré de 389
BARRA Didier 105, 108, 110
BASELITZ Georg 423
BASQUIAT Gerard 350
BASQUIAT Jean-Michel 72, 78, 257, 326, 350, 354
BASTIAN Heiner 306, 308
BAZILLE Frédéric 87
BECHER Bernd & Hilla 73
BELLINI Gentile 187
BELLINI Giovanni 187
BELLINI Jacopo 187
BELMONDO Paul 339, 345, 346
BERNADAC Marie-Laure 343
BERNARD Émile 351, 355
BERNAREGGI Francisco 168
BEUCKELAER Joachim 93, 145, 146
BEUYS Joseph 24, 230, 231,
- BICHAT Xavier 388, 391
BILL Max 227, 361
BINET Désiré 172
BISCHOFBERGER Bruno 354
BJÖRNSOTTIR Sigridur 227, 228
BLAINE Julien 214
BOEL Pieter 159, 315, 317, 318, 326
BOESCH Jacqueline 292, 293, 308
BONHEUR Rosa 55, 345
BONNARD Pierre 19, 337
BORDLEY Charles Rogers 94
BORGES Jorge Luis 424
BORROMÉE (BORROMEO Federico) 129
BOUCHARD Henri 345
BOUDIER Véronique 192
BOUDIN Eugène 87
BOURDELLE Antoine 49
BOUSSIRON Xavier 192
BOWIE David 258
BRANDL Herbert 240
BRAUNER Victor 130, 203, 205, 207
BREKER Arno 345
BREMER Claus 233
BRÉON Emmanuel 339, 340-343 (entretien)
BRIL Paul 107, 318, 320
BRION Marcel 311
BROODTHAERS Marcel 117
BROWN Dan 418
BROWNSTONE Gilbert 175, 177
BRUEGEL (famille) 174
BRUEGEL Pieter (l'Ancien) 89, 269, 270
BRUEGHEL Jan (l'Ancien, dit « de Velours ») 89, 91, 93, 119, 129, 137, 191, 408
BRUGEROLLE Marie de 185, 273
BRUNO Giordano 108
BURDEN Chris 274
BUSE Philipp 224, 225, 227, 233, 242, 253
- CAGE John 196
CAILLEBOTTE Gustave 57, 187
CAMPANELLA Tommaso 108
CARAVAGE (MERISI Michelangelo dit le) 426, 433
CAROTHERS Thomas 347
CAROTO Giovanni Francesco 311, 327, 346,

351, 354
 CARPEAUX Jean-Baptiste 49, 297
 CARRIÈRE Eugène 339
 CARRIÈRE Élise 339
 CASTELLI Luciano 240
 CASTIGLIONE Baldassare 158
 CATLIN George 393, 394, 395
 CAYROL Annabelle 172
 CÉZANNE Paul 87, 339, 340
 CHAPMAN Jake & Dinos 259
 CHASSÉRIAU Théodore 350
 CHÂTELET François 203
 CHERRY Don 196
 CHRISTINE DE SUÈDE 156
 CLEEF Henri van 145
 CLEMENTE Alba 354
 CLEMENTE Cora 354
 CLEMENTE Francesco 354
 CHARDIN Jean-Baptiste Siméon 156
 CHIRACHE Emmanuel 88, 258
 CLARKE David Michael 210
 CLOUZOT Henri-Georges 288
 COBAIN Kurt 430
 COFIRÉ Antoinette 107, 108
 COHEN Jean 416
 COLOMB Christophe 158
 CONDO George 77, 80, 350
 CONSTANT (NIEUWENHUIS Constant) 83, 369-376 (entretien), 377, 408
 321, 357, 360, 362, 364, 377
 CORNEILLE (BEVERLOO Guillaume
 Cornelis van) 83, 321
 COROT Camille 87, 433
 COULOMME-LABARTHE Ghislaine de 72
 COURBET Gustave 57, 172, 433
 COUSSEAU Henry-Claude 343
 COXCIE Michiel 408
 COYPEL Antoine 315, 326
 CRANACH Lucas 240, 255
 CROYS Isabelle 105, 107
 CROYS Loyse 105, 110
 CUST Lionel 79

 DAGEN Philippe 342, 343
 DAHN Walter 240
 DALI Salvador 183
 DANNAT Adrian 175
 DANTO Arthur 17
 DARWIN Charles 268
 DAVID Jacques Louis 313
 DAVIS Stuart 268

 DEBORD Guy 360
 DECLERCQ Nicolas 50
 DECOBERT Lydie 178, 220
 DEGAS Edgar 341, 345
 DELACROIX Eugène 302, 305, 394
 DELAPIERRE Emmanuelle 91, 313
 DELAUNAY Robert 433
 DELAUNAY Sonia 433
 DELEUZE Gilles 203, 389
 DELPEUX Sophie 268
 DELVOYE Wim 77, 348, 349
 DENIS (famille) 341
 DENIS Claire 340
 DENIS Maurice 337, 340
 DENIS Paul 340
 DEPARDIEU (famille) 191
 DERAÏN André 339, 345
 DERAÏN Charlotte 340
 DESIDERIO Monsù 104-113, 123, 326
 DESPIAU Charles 345
 DESPIC Iva 375
 DESPORTES Alexandre François 317, 326
 D'HULST R-A 100, 142
 DIAZ Wilson 192
 DIEHL Gaston 130
 DIETMAN Erik 137, 138
 DIMITRIJEVIĆ Braco 17, 18, 185, 364, 365,
 DIMITRIJEVIĆ Vojo 364
 DISERIO Eugenie 275
 DISNEY Walt 49, 79
 DLAMINI Rosinah 149
 DLAMINI Sarah 149
 DOBKE Dirk 224, 227, 230, 231, 233, 235,
 237, 239, 240, 245, 250-257 (entretien)
 DOLTO Catherine 341
 DONATELLO 49
 DONZELOT François-Xavier 111
 DOTREMONT Christian 82, 139, 364
 DUBRUNFAUT Sylvain 332
 DUBUFE Claude-Marie 339, 342
 DUBUFFET Jean 19, 433
 DUCHAMP Marcel 197, 199, 205, 408
 DUNOYER DE SEGONZAC André 345
 DÜRER Albrecht 313, 350
 DUPUY Jean 218
 DUTROUX Marc 180
 DYCK Anton van 78, 85, 142, 302

 ECHAURREN Paolo (Paino) 195, 199, 207

ECO Umberto 111
 EHRENZWEIG Anton 39, 278
 EINARSSON Eggert 247
 EL GRECO 168, 350
 EL MOUDJI 28, 29
 EMDADIAN Davood 342
 EMIN Tracey 259
 ERNST Max 205
 ÉSOPE 139
 EXPORT Valie 125
 EZRIN Bob 258, 259

FABRE Daniel 394
 FANCK Arnold 391
 FARANDA Angela 195
 FAROE Alfonsina 152
 FÉLIBIEN André 145
 FENGER Hans 258, 259
 FERRARI Germana 196, 200, 202, 205
 FETTING Rainer 240
 FILIPIAK Anne 24, 25, 421, 422, 424, 425
 FILLIOU Marianne 213, 216
 FILLIOU Marcelline 213, 216
 FILLIOU Robert 138, 213, 216
 FINCH Nigel 119
 FINEBERG Jonathan 288, 289, 292, 350
 FITZGERALD Ella 275
 FLORIS Frans 145
 FOU CART-WALTER Élisabeth 318
 FRA'GALGARIO 158
 FRAGONARD Honoré 136, 302, 397
 FRASER Robert 115
 FRÉMIET Emmanuel 345
 FREUD Sigmund 174, 280, 426, 427, 429
 FRIEDL Peter 348, 349
 FRIESZ Othon 345
 FYT Jan 100, 142

GADAMER Hans-Georg 12, 16
 GAILLARD Christian 284, 285, 378
 GALBERT Antoine de 281
 GALILÉE 108
 GARDNER Howard 286, 295, 311, 347, 348
 GASSIN Vincent 80
 GAUGUIN Paul 170, 339, 345, 351
 GELLÉE Claude (le Lorrain) 107
 GEORGEL Pierre 313, 339
 GESTNER Karl 253
 GHIRLANDAJO Domenico 82
 GIACOMETTI Alberto 49, 130, 262

GILBERT & GEORGE 73
 GILOT Françoise 170, 172, 342
 GIORNO John 192
 GIOTTO 351, 433
 GIRODET-TRIOSON Anne-Louis 313, 314, 346, 351, 354
 GIVRE Philippe 421-433 (entretien)
 GODARD Jean-Luc 191, 260
 GODELIER Maurice 197, 208, 209, 249, 327
 GOLDBERG Florence 421-433 (entretien)
 GORKY Arshile 197, 200
 GOYA Francisco de 350, 351
 GREENBERG Clement 17, 426
 GRIFFIN Tim 10
 GUATTARI Félix 196, 198
 GYSIN Brion 196, 203

HAGEN Kosma Shiva 257
 HAGEN Nina 257
 HAINS Raymond 186
 HALLING-KOCH Percy von 227
 HAMILTON Richard 114-123, 235, 242, 245, 255
 HARING Keith 354
 HARRACH Aloys Thomas Raimund von 104
 HARRISON Jim 28
 HARNETT William 334
 HARPER David 367
 HARVEY Marcus 259, 260
 HAWTHORNE Nathaniel 334
 HECHT Gerhard 374
 HEIMBÜRGER Minna 104, 144
 HEISS Alanna 271, 273
 HELGASON Gunnar 247
 HÉLION Jean 156
 HINDLEY Myra 259
 HIRSCHHORN Thomas 182
 HIRST Damien 77, 78, 259
 HITLER Adolf 391
 HOKUSAI Katsushika 72
 HONDECOETER Melchior d' 311, 313, 327, 346, 351
 HOPPER Edward 350
 HOUDON Antoine Jean 49
 HUBAUT Amélie 210, 218, 220
 HUBAUT (HULAUT) Anabelle 194, 203, 210, 211, 213-218 (entretien), 220, 22, 223, 385
 HUBAUT Emmanuel 194, 211
 HUBAUT Joël 192, 193, 194, 203, 210, 211,

214, 218, 220, 406
 HUNDIC Andelko 369

IANNONE Dorothy 247
 IMMENDORFF Jörg 24, 326
 ISABELLE DE FRANCE (DE BOURBON) 156

JAGGER Mick 115
 JÉSUS-CHRIST 162, 165, 350
 JIONG Zhu 411, 417
 JOHANNSON Gisli 247
 JOHN Augustus 339
 JOHN Robin 339, 340
 JOHNS Jasper 424
 JONAS Lucien 339
 JORDAENS Jacob 31, 72, 101, 103, 104, 142, 144
 JORN Asger 83, 139, 186, 299, 305, 320, 321, 323, 325, 326, 327, 355, 361, 362, 404
 JOUBERT Laurent Marie 147, 149, 150, 151, 152, 154-159 (entretien), 210, 386, 387, 388, 391, 393, 395, 411
 JOYCE James 231, 428
 JUD Edit 227, 246, 252
 JUNG Carl Gustav 284, 428, 429, 430

KAHNWEILER Daniel-Henry 172, 342
 KALB Kurt 235, 246
 KANDINSKY Wassili 346, 351
 KAPROW Allan 70
 KATZ Ada 29
 KATZ Alex 29
 KELLOGG Rhoda 286, 288, 289
 KESSEL Jan van 408
 KIPPENBERGER Martin 78
 KLEE Paul 187, 225, 350, 351
 KLEIN Yves 193, 259, 433
 KLEIST Heinrich von 122
 KLINE Franz 113
 KÖPCKE Addi 231
 KOKLOVA Olga 170, 341
 KOONS Jeff 20
 KORZENIK Dana 348
 KOSLOW Susan 94, 139
 KRIS Ernst 351, 409
 KRISTEVA Julia 430
 KRISTJÁNSSON Pétur 247
 KUCINSKA Vanessa 63, 64-69 (entretien), 70, 71, 73, 82, 174, 195, 268, 416, 417

KURZ Otto 351, 409

LA CHOCHA Anna 192
 LA TOUR Georges de 162
 LABELLE-ROJOUX Arnaud 177, 178-195 (entretien), 209, 210, 223, 383, 395, 397, 401
 LABELLE-ROJOUX Roméo 177, 182, 188, 190, 195
 LABELLE-ROJOUX Sarah 194, 214
 LACAN Jacques 175, 427, 433
 LAIB Wolfgang 433
 LAM Wifredo 131
 LAMPSONIUS Dominicus 145
 LANDSEER Edwin 349
 LAUWERS Balthazar 105
 LAVIER Bertrand 77
 LAWRENCE Jane 175, 177
 LE BIHAN Olivier 141
 LE BRUN Charles 159, 315
 LEBEER Irmeline 138
 LEBEL Jean-Jacques 192, 193, 202, 406
 LEOVICI Élisabeth 342
 LECARPENTIER Benoît 331, 332, 387, 409
 LEEMAN Richard 306, 308
 LEGENDRE-KVATER Philippe 400
 LEJEUNE Louis 345
 LEMPICKA Tamara de 339, 343
 LÉONARD DE VINCI 76, 127, 280, 367, 369, 371, 426, 429
 LÉVI-STRAUSS Claude 399
 LIBERA Adalberto 191
 LICHTENSTEIN Roy 426
 LIEBERMANN Max 158
 LILIN Michaël 24, 409
 LOIRE Cédric 11
 LOUIS XIV 315
 LOUIS-PHILIPPE 394
 LOUYOT Alain 72
 LUCAS George 424, 430
 LUQUET Georges-Henri 13, 286, 287, 289, 292, 295
 LUNA Giovanni 421, 432
 LURÇAT Liliane 293, 308
 LUSARDY Martine 384, 385
 LYOTARD Jean-François 17

MACKE August 346, 347
 MADELEINE Éric 192
 MAGNUSSON Paul 235
 MAHLANGU Sarah 149

MAKHAMELE Maria 149
 MALAVAL Robert 202
 MANDELA Nelson 149
 MANDER Karel van 145
 MANET Édouard 28, 42, 72, 341, 345
 MANET Julie 341
 MANGION Éric 185
 MANTEGNA Andrea 187
 MANZONI Piero 70, 230, 231, 291, 292
 MARIE-THÉRÈSE D'AUTRICHE 156
 MARKER Chris 196
 MARTIN Agnes 177
 MARTIN Jean-Hubert 149, 152, 154, 388
 MASSON André 427
 MATISSE Henri 19, 172, 185, 202, 351, 377
 MATTA (famille) 195, 257
 MATTA Alisée 195
 MATTA Federica 195, 198, 207
 MATTA Ramuntcho 191, 195, 196, 197, 198-
 205 (entretien), 208, 223, 253, 376, 386
 MATTA Roberto 134, 191, 195, 197, 199, 203,
 205, 207, 210, 386
 MATTA Serge 207
 MATTA-CLARK Gordon 191, 195, 198, 201,
 207, 376
 MATTA-CLARK Sebastian (Batan) 195, 197,
 198, 203, 207
 MATTHEWS John 293
 MAUSS Marcel 208, 249
 MAYER Hansjörg 125
 MEDEIROS Elli 195
 MEDICIS Marie de 156
 MEESE Jonathan 73
 MEISSONIER Jean Louis-Ernest 345
 MEMLING Hans 25, 88
 MENDELSON Marc 364
 MERLEAU-PONTY Maurice 431
 MEUNIER Paul 299
 MESNAGER Jérôme 113
 MESSAGIER Jean 131
 MICHEL-ANGE (BUONARROTI
 Michelangelo) 49, 80, 82, 127
 MIES VAN DER ROHE Ludwig 227
 MILLAIS John Everett 350
 MILLET Jean-François 57
 MIRÓ Joan 45, 202, 350, 433
 MKHWEBANE Leah 149
 MLawe Mavis 149, 152
 MOKOENA Mmalebohang 149, 150, 151, 152
 MOKOENA Puseletso 149, 150, 151, 152
 MOLENAER Corneille 145
 MOLOÏ Maria 149, 152
 MONBEL Éric 29, 37, 50, 74, 83-88, 94, 139,
 320, 329, 332, 406, 409, 416
 MONET Claude 87, 342
 MONET Michel 343
 MONORY Jacques 433
 MONTAIGNE Michel de, 14
 MORIN Edgar 196
 MORISOT Berthe 339, 341, 343
 MORNAY Youri 214
 MORO Antonio 145
 MORRIS Robert 261
 MORTENSEN Richard 83, 321
 MOSTART François 145
 MOSTART Gilles 146
 MOTHERWELL Robert 197
 MOZART Léopold 167
 MUECK Ron 259
 MUEHL Charley 211
 MUEHL Otto 211
 MÜNTER Gabrielle 346, 351, 355, 357
 MUHALI Julia 149
 MURAKAMI Takashi 20, 79, 80, 247
 NDIMANDE Francine 149, 150,
 NEWMAN Barnett 177, 318
 NIEUWENHUIZEN SEGAAR Ellen & Jan
 357
 NITSCH Hermann 125
 NOME (ou NOMÉ) François de 105, 108,
 109, 110, 111, 174
 NOME Simon 107
 NYHOLM Erik 83, 321
 OBRIST Hans-Ulrich 12,
 OEHLER Albert 73, 240
 OFILI Chris 259
 OLDENBURG Claes 350
 ON-O-GONG-WAY 393
 OPPENHEIM (famille) 194
 OPPENHEIM Chandra 185, 186, 261, 266,
 271, 273, 275, 276
 OPPENHEIM Dennis 185, 223, 260-276, 301,
 302, 337, 354
 OPPENHEIM Erik 185, 261, 264, 266, 269,
 271, 302
 OPPENHEIM Erin 275
 OPPENHEIM Kristin 261, 266, 269, 271, 275
 OPPENHEIM Phyllis 271

ORMESSON Jean d' 343
 OUDRY Jean-Baptiste 404

 PAJO David 35, 37
 PARANT Jean-Luc 211
 PARENT Alain 273
 PARRENO Philippe 260
 PASSERON René 88
 PASTEUR Louis 389
 PERNOUD Emmanuel 19, 138, 299, 313, 346, 351
 PHILIPPE IV 388
 PICASSO (famille) 340
 PICASSO Bernard 340
 PICASSO Claude 172, 341, 342
 PICASSO Maya voir WIDMAIER
 PICASSO Paloma 165, 172, 341
 PICASSO Pablo 14, 19, 49, 165, 166, 167, 168, 170, 172, 174, 183, 191, 288, 337, 339, 340, 341, 344, 349, 351, 354, 355, 357, 364, 373, 375, 377, 384, 429
 PICASSO Paul 170, 337, 341, 354
 PIGNON Édouard 165
 PIJAUDIER-CABOT Joëlle 154
 PILES Roger de 91
 PIOMBO Sebastiano del 158
 PISSARRO Camille 87
 PITTATI Bonifazio de 18
 PLATON 12
 POITEVIN Marie 214
 POLLOCK Jackson 175, 177, 197, 306, 429, 430, 433
 POMPON François 345
 POPE Malitte 195
 POUSSIN Nicolas 334
 PRESENHUBER Eva 250
 PUYVELDE Leo van 78, 89, 100, 142

 QUELLIN Érasme (QUELLINUS Erasmus) 96, 97, 100, 144
 QUINTREAU Laurent 192

 RAPHAËL (SANZIO Raffaello) 78, 80, 158
 RAINER Arnulf 114, 122, 123, 233, 255
 RAUSCHENBERG Robert 70, 230, 325
 RÉAU Louis 105
 REED Lou 258, 259
 REHBERGER Tobias 78
 REINERT Marie 192
 REINHOUD (HAESE Reinhoud d') 364

 RÉJA Marcel voir MEUNIER Paul
 REMBRANDT 159
 RENOIR Auguste 337, 340, 342
 RENOIR Jean 340, 343
 RICHARDS Keith 115
 RICHARDSON John 166, 167, 168
 RIEFENSTAHL Leni 154, 391, 393
 ROBELS Hella 142
 RODOLPHE II 146
 RODRIGUEZ-DIAZ David 156
 ROESZ Germain 14, 15, 16, 17, 19, 29, 69
 ROOSE Max 78, 79, 142
 ROTH Björn 10, 194, 223-250, 389
 ROTH Dieter 10, 114-127, 194, 223-250, 389, 404
 ROTH Karl 228, 235, 237, 247, 250
 ROTH Lara 247
 ROTH Oddur 246, 253
 ROTH Vera 228, 237, 247
 ROTHKO Mark 177
 ROUART (famille) 344
 ROUART Augustin 339, 344
 ROUART Henri 341
 ROUART Jean-Marie 337, 339, 341, 343, 344, 409
 RUBENS Peter Paul 31, 64, 76, 77, 78, 79, 80, 85, 89, 91, 93, 94, 96, 101, 119, 127, 129, 137, 139, 142, 154, 159, 174, 301, 302, 305, 318, 320, 332, 408
 RÜHM Gerhard 125
 RUIZ BLASCO José 165, 166, 167, 168
 RYWELSKI Helmut 233

 SAATCHI Charles 259
 SABARTÉS Jaime 14, 166, 167, 377
 SABBAGH (Jean ? Marc?) 340
 SAINT-BASLEMONT (D'ERNÉCOURT Alberte-Barbe, dite Dame de) 156
 SALLE David 320
 SAND George 394
 SAUZEDDE Stéphane 20
 SCHIMMEL Paul 80
 SCHNABEL Julian 320
 SCHUT Cornelius l'Ancien 129
 SCHWARTZ Ellen 275
 SEGHERS Daniel 129
 SEGHERS Pierre 107, 108, 109
 SENGHOR Léopold Sédar 389
 SERRA Richard 261
 SHERMAN Cindy 433

SHONIBARE Yinka 259
 SIEDA Rineth 149, 152
 SISLEY Alfred 87
 SLUYS Félix 104, 105, 107, 108
 SMITH (famille) 174
 SMITH Beatrice (Bebe) 175
 SMITH Chiara (Kiki) 175, 177
 SMITH Seton 175, 177
 SMITH Tony 77, 175, 177
 SNYDERS Frans 85, 93, 94, 96, 97, 101, 103, 104, 119, 139, 141, 142, 144, 146, 408
 SOLOTAREFF Grégoire 45, 283
 SOULAGES Pierre 64
 SPIES Werner 170, 172, 339, 357
 SPOERRI Daniel 70, 228, 230, 245
 SPRANGER Bartholomeus 146
 STARN Mike & Doug 433
 STASSINOPOULOS HUFFINGTON Arianna 166, 167, 170
 STECHOW Wolfgang 269, 270
 STEFFANSON Ömar 224
 STEIGER Dominik 224
 STEINLEIN Théophile 345
 STOKES Marianne 334
 SWANENBURGH Jacob van 108
 SZABO Serge 421-433 (entretien)

 TAILLANDIER Yvon 130, 131-134 (entretien), 136, 137, 138, 139, 197, 395, 408
 TAMANO Erika 292
 TÀPIES Antoni 433
 TATI Jacques 222
 TATIN Robert 130
 TER BORCH Gerard 350
 THOMKINS André 224
 THORNTON Sarah 10, 79, 80
 THULDEN Theodoor van 146
 TING Walasse 133
 TINTORET (ROBUSTI Jacopo) 17, 100, 360, 426
 TISSERON Serge 13
 TITO Josip Broz 367
 TOMKINS Calvin 320
 TORNTON Stephen 78
 TOULOUSE-LAUTREC Henri de 350
 TRIOSON Benoît-Agnès 313
 TUYMANS Luc 24, 41, 69, 409
 TWOMBLY Cy 70, 306

 UCCELLO Paolo 433

 UTRECHT Adriaen van 97, 100, 146

 VAN AMSTEL Jan 145
 VAN DONGEN Kees 334, 345, 389
 VAN GOGH Vincent 350, 431
 VASARI Giorgio 17, 364
 VEILHAN Xavier 77
 VELÁZQUEZ Diego 154, 339, 350
 VERMEER Johannes 220
 VERONESE Paolo 162, 412
 VERROCCHIO Andrea del 76
 VIALLAT Claude 25
 VIGÉE-LEBRUN Élisabeth-Louise 337
 VILATO Xavier 340
 VILLEGLÉ Jacques 186
 VINCIDOR Tommaso 78
 VIOLA Bill 433
 VIRGILE 93
 VITOUX Marie-Caroline 50
 VLAMINCK Maurice de 345
 VLIEGHE Hans 77, 146
 VOLLARD Ambroise 342
 VOS Cornelis de 146
 VOS Paul de 85, 139, 141, 146, 408
 VUILLARD Édouard 337, 339

 WAJCMAN Gérard 13, 281-283 (entretien), 378
 WALTER Marie-Thérèse 341
 WARHOL Andy 17, 77, 79, 257, 326, 354, 422, 426, 429, 433
 WATKINS Jonathan 364
 WEISS Hugh 131
 WHITEREAD Rachel 259
 WIDMAIER PICASSO Maya 341
 WIENER Ingrid 125, 245
 WIENER Oswald 125,
 WILDENS Jan 85, 141, 142, 146
 WILLIAMS Emmett 125, 235
 WILLIAMS Tennessee 177
 WILSON Robert 196
 WINNICOTT Donald Woods 280, 308, 309, 380, 385, 431, 432
 WIRTH Iwan 250
 WÖRWAG Barbara 346
 WOLS (SCHULZE Wolfgang) 299, 301

 YKENS Frans 129

 ZAMORA Lois Parkinson 113

ZITKO Otto 70, 306
ZOLA Émile 73

ZURBARÁN Francisco de 351

Index des notions

- abstraction** 18, 31, 37, 55, 63, 115, 134, 149, 187, 239, 242, 247, 250, 266, 268, 271, 297, 302, 321, 331, 426
- accident** 10, 37, 39, 45, 51, 202, 210, 262, 271, 318, 378, 417
- altérité** 12, 104, 114, 138
- anachronisme** 17, 29, 88, 147
- anthropologie** 151, 154, 208, 288, 311, 394
- appropriation** 50, 57, 65, 66, 68, 85, 150, 152, 174, 185, 186, 190, 214, 222, 315, 355, 357, 380, 393
- archétype** 77, 281, 283, 285, 381
- association libre** 74, 146, 279, 281, 285, 286, 308, 381
- autobiographie** 13, 207, 284, 343
- autorité** 11, 20, 43, 66, 68, 69, 70, 76, 105, 114, 138, 149, 193, 209, 242, 302, 332, 335, 394, 397, 399, 409
- bricolage** 10, 225, 247, 380
- caviardage** 31, 70, 195, 233, 279, 299, 314, 315, 320, 321, 404
- collaboration** 15, 16, 25, 28, 29, 31, 37, 41, 42, 50, 55, 57, 59, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 73, 74, 76-144, 152, 177, 178, 201, 233, 235, 239, 240, 245, 247, 251, 255, 257, 278, 279, 281, 314, 318, 321, 326, 354, 355, 379, 395, 400, 406, 409, 416
- collectif** 11, 15, 16, 19, 20, 79, 91, 110, 123, 193, 284, 289, 326, 361, 364, 375, 391, 404
- collection** 13, 50, 57, 100, 104, 105, 134, 149, 152, 190, 199, 203, 224, 225, 227, 242, 257, 281, 288, 299, 321, 325, 331, 340, 341, 346, 380, 404
- colonisation** 152, 154, 386, 393, 394, 399
- conflit** 42, 121, 146, 285, 399
- conservation** 12, 33, 41, 53, 80, 85, 91, 93, 97, 101, 105, 111, 129, 141, 142, 144, 149, 150, 154, 159, 162, 170, 209, 222, 225, 237, 242, 245, 269, 291, 292, 299, 301, 302, 305, 306, 311, 313, 315, 317, 318, 323, 334, 343, 345, 351, 355, 369, 371, 373, 384, 386, 394, 404, 408, 409
- construction** 10, 12, 88, 111, 174, 196, 224, 237, 250, 261, 278, 306, 326, 351, 386, 394
- contestation** 16, 19, 20, 149, 150, 299, 306, 362, 377
- contradiction** 18, 37, 41, 133, 134, 136, 138, 146, 240, 295, 325, 326, 360, 362, 377, 431
- décodage** 39, 46, 74, 91, 150, 279, 286, 293, 295, 308, 310, 335, 378, 385, 416
- dessin d'enfant** 10, 13, 15, 19, 39, 41, 50, 71, 82, 138, 177, 182, 183, 185, 187, 188, 209, 264, 279, 286, 288, 289, 292, 293, 295, 299, 310, 311, 313, 314, 346, 347, 349, 351, 354, 357, 360, 362, 364, 377, 380, 386, 387, 399, 402, 416
- détournement** 57, 87, 167, 172, 177, 178, 180, 182, 183, 185, 186, 192, 194, 195, 275, 297, 318, 321, 323, 326, 327, 367
- dialectique** 16, 75, 104, 129, 139, 278, 314, 357, 371
- dialogue** 11, 12, 16, 17, 71, 88, 133, 134, 201, 273, 308, 337
- disruption** 39, 147, 297, 331
- duo** 14, 16, 29, 50, 64, 69, 73, 82, 87, 104, 127, 130, 192, 195, 218, 237, 320, 364, 414

économie 11, 17, 20, 21, 29, 66, 76, 87, 93, 97, 103, 151, 152, 310, 327, 347, 416
enfant-artiste 11, 71, 72, 73, 109, 185, 347, 348, 351, 355, 364
enfant-soldat 71, 72, 73, 109, 190
esthétique 10, 12, 13, 15, 17, 51, 64, 71, 100, 101, 105, 114, 121, 259, 318, 320, 321, 326, 337, 347, 349, 350, 360, 362, 377, 391, 393, 416, 432
éthique 51, 259, 285, 383,
expression 19, 28, 37, 42, 43, 45, 46, 49, 73, 76, 83, 100, 121, 123, 138, 154, 187, 207, 211, 216, 225, 240, 259, 264, 268, 273, 280, 286, 288, 293, 299, 302, 305, 308, 309, 310, 313, 314, 323, 325, 326, 327, 339, 345, 347, 348, 351, 354, 355, 357, 360, 361, 362, 364, 371, 373, 375, 379, 383, 399, 400, 402, 406, 408, 422, 423, 426, 427, 430

famille 11, 12, 13, 15, 50, 51, 71, 72, 124, 131, 151, 174, 175, 186, 188, 195, 197, 203, 207, 210, 216, 224, 247, 253, 257, 268, 278, 340, 341, 342, 344, 354, 373, 378, 393, 411, 416, 417
famille (photo de) 172, 205, 218, 220
famille (portrait de) 165, 339, 342, 411, 412
famille (secret de) 15, 186, 197, 220, 385
famille-atelier 10, 11, 14, 20, 21, 138, 144, 147, 174, 175, 209, 222, 228, 417
fiction 12, 13, 89, 108, 110, 113, 144, 154, 166, 172, 174, 194, 214, 216, 220, 222, 281, 301, 302, 329, 364, 375

gribouillage 31, 37, 39, 43, 59, 67, 68, 70, 71, 178, 201, 210, 237, 279, 289-308, 309, 314, 329, 409

hétérogénéité 10, 42, 43, 91, 97, 100, 103, 104, 110, 331, 402
hiérarchie 43, 74, 82, 93, 142, 144, 145, 208, 311, 344, 417
interprétation 33, 37, 39, 64, 71, 94, 100, 118, 151, 152, 158, 167, 175, 220, 230, 246, 264, 266, 279, 280, 283, 285, 286, 289-298, 302, 306, 308, 309, 310, 311, 313, 317, 327, 332, 334, 335, 337, 340, 348, 378, 381, 383, 385, 387, 389, 404, 416, 430, 433

identité 16, 66, 72, 115, 190, 194, 196, 223, 240, 364, 383, 389
inachèvement 55, 100, 125, 129, 136, 144, 239, 240, 242, 379, 397, 404
intersubjectivité 12, 71, 369
intime 10, 12, 13, 14, 15, 71, 205, 216, 280, 281, 305, 337, 342, 384, 385, 386, 395

jungien 281, 284, 285, 335, 378, 381, 384, 428, 429, 430
juxtaposition 37, 42, 43, 46, 53, 57, 65, 89, 107, 110, 279, 311, 371, 386, 406

laboratoire 12, 14, 70, 270, 286
liberté 64, 69, 88, 138, 151, 166, 286, 302, 308, 341, 347, 361, 387, 414

manipulation 57, 71, 174, 258, 259, 260, 261, 270, 271, 297, 377, 378, 408
marxisme 10, 11
modernité 16, 17, 67, 88, 178, 187, 188, 196, 311, 320, 321, 337, 339, 345, 346, 347, 351, 364, 377, 386, 388, 426

neutralité 37, 41, 42, 87, 271, 286, 287, 317, 335, 364, 369, 387

objectivité 13, 15, 18, 233, 280, 286, 291, 293, 347, 387, 394, 395, 423, 425, 431
opacité 11, 13, 284, 286, 306, 310

paradoxe 16, 19, 51, 69, 119, 346
paternité 10, 29, 31, 93, 121, 162, 165, 170, 261, 337, 344
photographie 25, 28, 31, 37, 41, 42, 50, 57, 85, 121, 154, 172, 175, 178, 186, 193, 207, 218, 220, 222, 223, 233, 235, 259, 275, 283, 317, 337, 341, 367, 369, 375, 387, 391, 400, 402, 408, 411, 417, 423
poétique 17, 28, 33, 82, 109, 124, 145, 175, 200, 246, 264, 275, 289, 306, 362, 378, 384, 416, 433
politique 12, 15, 17, 66, 82, 110, 141, 150, 260, 274, 346, 349, 361, 377, 391, 393, 417
post-histoire 17, 18, 375
primitivisme 170, 187, 431
protocole 31, 33, 37, 49, 50, 53, 61, 70, 82, 89, 121, 123, 129, 130, 139, 201, 400, 406, 411, 416
psychanalyse 24, 33, 46, 51, 74, 87, 186, 188, 196, 268, 280, 281, 283, 284, 285, 308, 335, 340, 341, 378, 383, 385, 417, 421, 426, 429, 430

récit 17, 18, 73, 108, 110, 166, 393
reconstruction 12, 18, 174, 250
réflexivité 11, 18, 33, 94, 209, 240, 259
relation 13, 19, 43, 51, 65, 66, 67, 70, 71, 73, 76, 96, 119, 131, 147, 162, 186, 190, 193, 194, 199, 207, 208, 227, 239, 240, 242, 247, 268, 269, 274, 278, 288, 293, 334, 337, 380, 406, 417, 421
retard 33, 70, 264, 302, 369, 399, 411
rhizome 15
roman familial 172, 174, 196, 222, 351, 384
rupture 14, 16, 96, 97, 138, 214, 325, 409

sémantique 39, 42, 43, 45, 46, 53, 59, 70, 74, 147, 195, 291, 292, 295, 310, 315, 326, 331, 335, 386, 399, 416, 425
spécialité 65, 82, 83, 91, 93, 104, 124, 129, 130, 136, 137, 138, 142, 144, 145, 146, 152, 158, 165, 313
spontanéité 31, 37, 42, 133, 138, 147, 187, 309, 357, 361, 362, 378, 389
structuralisme 20, 347

transmission 77, 165, 167, 174, 175, 177, 196, 198, 199, 201, 203, 205, 207, 208, 216, 262, 266, 344, 351
théorie 10, 11, 13, 15, 17, 18, 19, 37, 59, 63, 64, 67, 69, 70, 88, 89, 101, 105, 107, 138, 139, 141, 142, 144, 145, 168, 178, 197, 199, 208, 278, 289, 295, 305, 314, 325, 326, 337, 345, 346, 347, 360, 361, 400, 416, 418, 426, 429

vandalisme 299, 313, 315, 318, 320, 321, 323, 346
verbalisation 33, 43, 59, 287, 288, 289, 291, 293, 295, 309, 310, 378, 385
vitalisme 154, 388, 389, 391, 393, 400

BIBLIOGRAPHIE

Littérature :

AUSTER Paul, *Cité de verre*, 1987, réédité dans Paul Auster, *Trilogie New-yorkaise*, Arles : Babel, 2002

BALZAC Honoré de, *Illusions perdues*, 1843, Paris : Flammarion, 2010

CENDRARS Blaise, *L'or*, Paris : Denoël, 1960, ré-édité en Folio, 1996

DE LILLO Don, *Outremonde*, Arles : Actes Sud, 1999

ÉNARD Mathias, *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*, Arles : Actes Sud, 2010

KLEIST Heinrich von, *Sur le théâtre de marionnettes*, 1810, Paris: Fayard, Mille et une nuits n° 8, 1993

ROUART Jean-Marie, *Une jeunesse à l'ombre de la lumière*, Paris : Gallimard, 2000

SCHUHL Jean-Jacques, *Ingrid Caven*, Paris : Gallimard, 2000

TOSCHES Nick, *Le roi des juifs*, Paris : Albin Michel, 2006

Théorie :

BERRÉBY Gérard, *Textes et documents situationnistes, 1957-1960*, Paris : Allia, 2004

BOESCH Jacqueline, *Du gribouillage au dessin figuratif*, Paris : Fernand Nathan, collection Pédagogie préscolaire, 1979.

CHIRACHE Emmanuel, *COVERS une histoire de la reprise dans le rock*, Marseille : éditions Le mot et le reste, 2008

COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Paris : Flammarion, 1966, réédité dans la collection Champs essais, 2009

COLLECTIF, *Le Courrier de l'UNESCO*, Volume IV, n° 7-8, Juillet-Août 1951

DE GROOF Piet, *Le général situationniste*, Paris : Allia, 2007

DE PILES Roger, *Cours de peinture par principes*, 1708, Paris : Gallimard 1989

- DIMITRIJEVIĆ Braco, *Tractatus Post Historicus*, Philadelphie : Slought Foundation and Pennsylvania University, 2009
- EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*, Paris : Gallimard, 1974, ré-édité en Gallimard collection tel, 2005
- FABRE Daniel, PERNOUD Emmanuel, GEORGEL Pierre et. al., *Arts de l'enfance, enfances de l'art*, Gradhiva n° 9, Paris : musée du quai Branly, 2009
- FINEBERG Jonathan, HOFMANN Werner, ARNHEIM Rudolf, GOMBRICH E.-H. et. al., *Discovering Child Art*, Princeton University Press, 1998
- FINEBERG Jonathan, ARNHEIM Rudolf, IVASHKEVICH Olga et. al., *When we were young*, Berkeley : University of California Press, 2006
- GAILLARD Christian, *Le musée imaginaire de Carl Gustav Jung*, Paris : Stock, 1998
- GARDNER Howard, *Gribouillages et dessins d'enfants*, Liège : Pierre Mardaga, 1980
- GATTINGER et GUILLÓ Anna, « La création collective n'a ni chef, ni rênes, ni cheval », entretien avec Germain Roesz, revue *Plastik* n° 4, automne 2004, cérap, Publications de la Sorbonne
- GODELIER Maurice, *L'énigme du don*, Paris : Flammarion/Champs, 1996
- JUNG Carl Gustav, *Essai d'exploration de l'inconscient*, 1959, Paris : Gallimard, 1988
- JUNG Carl Gustav, JAFFÉ Aniéla, *Ma vie Souvenirs, rêves et pensées*, 1961, Paris : Gallimard, Folio n° 2291, 2006
- KRIS Ernst et KURZ Otto, *La légende de l'artiste*, 1934, Paris : Allia, 2010
- LOUYOT Alain, *Les enfants soldats*, Paris : éd. Perrin, coll. Tempus, 2007
- LUQUET, Georges-Henri, *Les dessins d'un enfant*, Paris : Alcan, 1913
- LURÇAT Liliane, *Études de l'acte graphique*, Paris : Mouton, 1974
- MANZONI Piero, CARDELLI Martina, ORHAN Danielle, *Piero Manzoni contre rien*, Paris : Allia, 2002
- MATTHEWS John, *Drawing and Painting : Children and Visual Representation*, Londres : Paul Chapman Publishing, 2003
- MIRÓ Joan, *Ceci est la couleur de mes rêves, entretiens avec Georges Raillard*, Paris : Seuil, 2004,
- OBRIST Hans Ulrich, *Conversations Volume 1*, Paris : Manuella Éditions, 2008
- PASSERON René, POPPER Frank et. al., *La création collective*, Paris : Clancier-Guenaud,

1981

PERNOUD Emmanuel, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris : Hazan, 2003

ROESZ Germain, *Contre l'héroïque et solitaire image de l'artiste duos groupes collectifs*, thèse de Doctorat sous la direction de Claude Gagean, université de Strasbourg, 1998.

THORNTON Sarah, *Sept jours dans le monde de l'art*, Paris : éditions Autrement, 2009

TOMKINS Calvin, *Lives of the Artists*, New York : Henry Holt and Company, 2008

TUYMANS Luc, *Doué pour la peinture, conversations avec Jean-Paul Jungo*, Genève : MAMCO, 2006

VAN MANDER Karel, *Le livre des peintres*, Paris : Les Belles Lettres, 2001

WAJCMAN Gérard, *collection*, Caen : éditions Nous, 1999.

WINNICOTT, Donald Woods, *La consultation thérapeutique et l'enfant*, Paris : Gallimard, 1971.

WRIGHT Kenneth, *Mirroring and Attunement, Self-Realization in Psychoanalysis and Art*, New York : Routledge, 2009.

WYSUPH, C. L., *Jackson Pollock, Psychoanalytical Drawings*, New York : Horizon Press, 1970

Art :

ALECHINSKY Pierre, *Travaux à deux ou trois*, Paris : Galilée, 1994

ALPERS Svetlana, *La création de Rubens*, Paris : Gallimard, 1996

AUTIN-GRAZ Marie-Christine, *L'enfant dans la peinture*, Genève : Skira/Seuil, 2002

ATTALI Jean, GUZMÁN Antonio, *Laurent Marie Joubert, Cavaliere y Nansha, Salon de los reinos*, Nancy : École nationale supérieure d'art de Nancy, 2008

BAJ Enrico, BERTRAND-DORLÉAC Laurence, BLAINE Julien, FLECK Robert, GOUËDARD Annie, LEBEL Jean-Jacques, *Grand tableau antifasciste collectif*, Paris : Dagorno, 2000

BALIS Arnout, VANDER AUWERA Joost, VAN MULDERs Christine, *Rubens, L'Atelier du génie*, catalogue de l'exposition du Palais royal des Beaux-Arts de Bruxelles, Tielt : Iannoo, 2008

BASTIAN Heiner, *Cy Twombly Bilder Paintings 1952-1976 volume I*, Berlin : Propyläen Verlag, 1978

- BORDLEY Charles Rogers, *Rubens ou Snyders?*, Paris : éd. La nef de Paris, non daté (1946?)
- BOZO Dominique, PAZ Octavio, RUBIN William et.al., *Matta*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1985
- BRÉON Emmanuel, IROLLO Jean-Marc, DENIS Paul, MASSÉ Marie-Madeleine, MOQUET Marguerite, *Les enfants modèles, de Claude Renoir à Pierre Ardit*, Paris : RMN, 2009
- BROWNSTONE Gilbert, RUSH Michael, DANNATT Adrian, PAGEL David, HEARTNEY Eleanor, *The Smiths*, Lake Worth : Palm Beach Institute of Contemporary Art, 2002
- CHAPMAN Jake and Dinos, *Insult to Injury*, Göttingen : SteidlMack, 2003
- COLLECTIF, *Cobra 1948-1951*, Paris : éd. Jean-Michel Place, 1980
- DAGEN Philippe, FRÉCHURET Maurice, GERVEREAU Laurent et. al., *Constant Une rétrospective*, Antibes : musée Picasso et Paris : RMN, 2001
- DALI Salvador, *Les Caprices de Goya de Salvador Dali*, Hambourg : Berggruen, 1977
- DEGENHART Bernard, SCHMITT Annegrit, *Jacopo Bellini The Louvre album of drawings*, New York : George Braziller, 1984
- DELPEUX Sophie, « Paternités de Dennis Oppenheim », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°99, printemps 2007
- DELVOYE Wim, *Wim Delvoeye early works (1968-1971)*, Gand : Rectapublishers, 2003
- DRAGUET Michel, ADRIAENS-PANNIER Anne, DURINCKX Dominique et. al., *Cobra*, catalogue de l'exposition du Palais royal des Beaux-Arts de Bruxelles, Tielt : lannoo, 2008
- D'HULST R.-A., *Dessins flamands du dix-septième siècle, collection Frits Lugt*, Paris : Institut Néerlandais, 1972
- D'HULST R.-A., DE POORTER Nora, VANDENVEN Marc, *Jacob Jordaens (1593-1678) Tableaux et tapisseries*, Anvers : Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1993
- DIMITRIJEVIĆ Braco, *Histoires de Prix Nobel*, Paris : éd. De la Tempête, 1994
- DOBKE Dirk, WALTER Bernadette, *Roth Time, A Dieter Roth Retrospective*, Baden : Lars Müller Publishers / New York : The Museum of Modern Art, 2003
- FABRE Daniel, MACHEREL Claude et. al., *Du Far West au Louvre : le musée indien de George Catlin*, Gradhiva n° 3, Paris : édition du musée du quai Branly, 2006
- FOSSOUL Nikita & GOBLET Dominique, *Chronographie*, Paris : L'Association, 2010
- FOUCART-WALTER Elisabeth, *Pieter Boel 1622-1674 Peintre des animaux de Louis XIV*,

Les dossiers du musée du Louvre, Paris : RMN, 2001

GAROUSTE Gérard et PERRIGNON Judith, *L'intranquille, journal d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, Paris : L'Iconoclaste, 2009

GILOT Françoise et LAKE Carlton, *Vivre avec Picasso*, Paris : Calmann-Lévy, 1965, réédition 10/18, 2006

GLOZER Laszlo, DOBKE Dirk, *Dieter Roth Unique Pieces*, Londres : Edition Hansjörg Mayer, 2002

GRENIER Catherine, BOURRIAUD Nicolas, GRANATH Olle, BORDAZ Jean-Pierre et.al., *Erik Dietman*, Paris : Centre Georges Pompidou, 1993

HARING Keith, *Nina's book of little things!*, Munich-New York : Prestel Verlag, 1994

HEIMBÜRGER Minna, *About an Unsolved Jacob Jordaens Problem*, Kunsthistorisk Tidsskrift LXIV, Hæfte IV, Oslo : Scandinavian University Press, 1995

HEISS Alanna, MC EVILLEY Thomas, *And the mind grew fingers, Dennis Oppenheim selected works 1967-90*, New York : Abrams, 1992

HIRST Damien et BURN Gordon, *On the way to work*, Londres : Faber and Faber, 2000

HOBAN Phoebe, *Basquiat, a quick killing in art*, Londres : Quartet Books Limited, 1998

HUBAUT Joël, *CLOM EN STOCK Joël Hubaut grossiste en art*, Limoges : Al Dante et Calignac : La vie au marteret, 2008

IMMENDORFF Jörg et MEESE Jonathan, *Sherwood forest*, Haarlem : De Hallen, 2006

JOUVAL Sylvie, MARTIN Jean-Hubert, VAN DER VALENTYN Heike, COLLET Michel, *Robert Filliou Génie sans talent*, Villeneuve d'Ascq : Musée d'art moderne Lille Métropole, Düsseldorf : museum kunst palast, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2003

JORN Asger, *Lettres à plus jeune*, Paris : L'Échoppe, 1998

KAPROW Allan, *L'art et la vie confondus*, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, coll. Supplémentaires, 1996

KELLEIN Thomas, SCHMIDT Stacey, BREHM Margrit, *George Condo One Hundred Women*, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2005

KOSLOW Susan, *Snyders*, Anvers : Fonds Mercator, 1995

LAMBERT Jean-Clarence, *New Babylon Constant Art et utopie*, Paris : Éditions Cercle d'Art, 1997.

LAMBOTTE André, DESCARGUES Pierre, *COBRA singulier pluriel, les œuvres collectives 1948-1995*, Tournai : la Renaissance du Livre, collection Références, 1998

LEBOVICI Élisabeth, TRONCY Éric et. al., *Présumés innocents L'art contemporain et l'enfance*, Bordeaux : CAPC, 2000

LEEMAN Richard, *Cy Twombly*, Paris : Éditions du Regard, 2004

LETOCHA Louise, PARENT Alain, KAHANE Lisa, *Dennis Oppenheim rétrospective de l'œuvre 1967-1977*, Montréal : musée d'art contemporain, 1978

MARTIN Jean-Hubert, PIJAUDIER-CABOT Joëlle, VAN WYK Gary, *Courtyard*, Musée d'art moderne Villeneuve d'Ascq communauté urbaine de Lille/Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie, Paris : RMN, 1996

MARTIN Jean-Hubert, CAMERON Dan, BONITO OLIVA Achille, DIMITRIJEVIĆ Nena et. al. *Braco Dimitrijević*, Milan : Charta, 2006

NAPPI Maria Rosaria, *Monsù Desiderio, un fantastique architectural au XVII^e siècle*, Musées de la Cour d'Or, Metz : Éditions Serpenoise, 2004

ONFRAY Michel, *Métaphysique des ruines*, Bordeaux : Mollat, 1995, réédité Le Livre de Poche biblio essais, 2010

PARMELIN Hélène, *Histoire de madame H.P.*, Paris : Marval, 1996

POHL Klaus-D., DIMITRIJEVIĆ Nena, *Braco Dimitrijević*, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 1995

RENOIR Jean, *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Paris : Gallimard, 1981

RICHARDSON John, *Vie de Picasso, volume I 1881-1906*, Paris : Chêne, 1992

RIEFENSTAHL Leni, *Les nouba de Kau*, Paris : éditions du Chêne, 2001

ROSENTHAL Norman, SHONE Richard, MALONEY Martin, ADAMS Brooks, JARDINE Lisa, *Sensation Young British Artists from the Saatchi Collection*, Londres : Thames and Hudson-Royal Academy of Arts, 1997

ROTH Björn, LOHRER Uwe, *Dieter Roth... .. here and there*, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2003

ROTH Dieter, HAMILTON Richard, *Collaborations of Ch. Rotham*, Hambourg : éditions hansjörg mayer et galeria cadaqués, 1977

ROTH Dieter et ROTH Björn, *Stretch & Squeeze*, Marseille : MAC, 1997

SABARTÉS Jaime, *Picasso portraits & souvenirs*, Paris : Louis Carré et Maximilien Vox éditeurs, 1946

SEGHERS Pierre, *Monsù Desiderio ou le théâtre de la fin du monde*, Paris : Robert Laffont, 1981

- SFAR Joann, *Pascin*, Paris : L'Association, 2000
- SLUYS Félix, *Monsù Desiderio*, Paris : Le Minotaure, 1961
- SPIES Werner, *Picasso's world of children*, Munich-New York : Prestel, 1994.
- STASSINOPOULOS HUFFINGTON Arianna, *Picasso créateur et destructeur*, Paris : Stock/Le Livre de Poche, 1989
- STECHOW Wolfgang, *Bruegel*, Paris : éditions Cercle d'Art, 1974
- TITZ Susanne, WENTRUP Jan-Hendrik, MEISTER Helga, ADORJÁN Johanna, *Rheingold III Peter Doig Jörg Immendorff Albert Oehlen/Jonathan Meese Daniel Richter*, Museum Abteiberg Mönchengladbach, Frankfurt am Main : Revolver Archiv für aktuelle Kunst, 2005
- TODOLI Vicente, LULLIN Étienne, WILLIAMS Emmett, *Dieter Roth Richard Hamilton, COLLABORATIONS Relations-Confrontations* Porto : éd.Hansjörg Mayer et Fundação de Serralves, 2003
- VAN DEN BOOGERD Dominic, *Blow Up On cinematic vision and the paintings of Luc Tuymans*, Tilburg : De Pont stichting voor hedendaagse kunst, 1995
- VAN DEN BRINK Peter (sous la direction de), *L'Entreprise Brueghel*, Bonnefontenmuseum Maastricht et Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, Gand-Amsterdam : Ludion / Flammarion, 2001
- VAN PUYVELDE Leo, *Van Dyck*, Bruxelles : éd. Meddens, 1964
- VEROUGSTRAETE Hélène, VAN SCHOUTE Roger et.al., *Restaurateurs ou faussaires des primitifs flamands*, Groeningemuseum Bruges, Gand : Ludion, 2004
- VLIEGHE Hans, BALIS Arnout, VAN DE VELDE Carl, *Concept, Design & Execution in Flemish painting (1550-1700)* Turnhout : Brepols 2000
- WATKINS Jonathan et PAPARELLA Marcia, *The life of Braco Dimitrijević*, Anvers : Ronny Van de Velde, 1990.
- WIDMAIER PICASSO Olivier, *Picasso Portraits de famille*, Paris : Ramsay, 2002
- WOOLETT Anne T. et VAN SUCHTELEN Ariane, *Rubens & Brueghel A working friendship*, the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Royal Picture Gallery Mauritshuis, The Hague, 2006

Bibliothèque Universitaire de Valenciennes



00900786