

DE PHILIPPO LIPPI AU BLUFF ART

(Mes lecteurs voudront bien me pardonner la longueur de ce billet, qui s'est révélée nécessaire pour l'exposé du sujet)

J'écoute, un peu distraitement je l'avoue, la chaîne France Musique pendant que je travaille à ma peinture. J'y entends souvent quelque brillant musicologue se dire « bluffé » par l'interprétation d'un morceau. Le « bluffant » est devenu l'équivalent de ce qui provoquait autrefois le *ravissement* esthétique. A l'origine, le *bluff* est, au jeu de cartes, une attitude qui vise à impressionner l'adversaire en lui faisant illusion. Par extension : *bluffer* consiste à tenter de donner le change, en faisant illusion. Et le Petit Robert indique comme termes voisins : *intimider, leurrer, tromper*. Dans ce nouvel usage du « bluffer » du « bluffant » il y a eu incontestablement glissement sémantique mais sans doute reste-t-il quelque chose du sens originel, voisin de tromperie. Et la question est de savoir ce qui peut le justifier, au-delà d'un simple effet de mode. Ce nouvel usage pourrait-il être pertinent dans l'appréciation de la peinture ?

Le peintre et sa « déloyauté ». Le trompe- l'oeil

Au sens strict, un trompe -l'œil est une peinture visant à donner *l'illusion* d'un objet en relief par les artifices de la perspective, c'est-à-dire à créer un simulacre, l'illusion d'un *objet réel*. Il y a tromperie. Mais les cubistes ont étendu l'usage de ce mot à toute *représentation* d'un objet en relief au moyen de la perspective. La différence est de taille, puisque dans le second cas, le spectateur *sait* qu'il y a imitation et que ce savoir entre dans sa jouissance. Le cubiste Metzinger voulait un art « loyal », c'est-à-dire affranchi des artifices de la perspective. Mais Sartre notait de son côté que l'essence de la pratique du peintre était sa *déloyauté*. Si ma mémoire est bonne, c'était à propos d'un tableau figurant un homme tenant une lance pointée vers son adversaire ; d'après Sartre la position de la lance était telle qu'elle n'avait aucune chance d'atteindre ce dernier. Ce n'est plus là un problème de perspective ; il s'était agi pour le peintre de substituer à la représentation d'un acte la figuration d'un *geste*, c'est-à-dire d'introduire à la dimension du drame. En somme le spectateur de l'œuvre croit être conduit quelque part et subrepticement le peintre le transporte *ailleurs*.

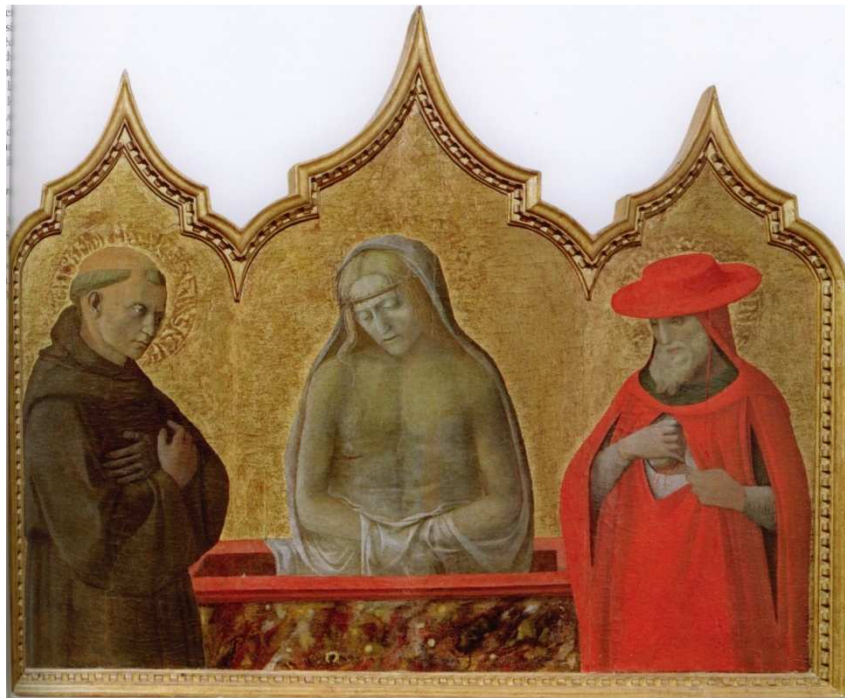
Or je dis que c'est là l'essence de la peinture. Quel intérêt par exemple y a-t-il à représenter un mouvement sur une toile, dans laquelle les formes sont irrémédiablement immobiles ? C'est pour fixer sur une matière l'impossible équivalent d'un acte de mémoire, celui de *retenir* dans l'esprit une disparition. Cette manière de rendre visible l'impossible ne va pas de la part du peintre sans calcul et sans ruse. De fait le spectateur qui goûte vraiment la peinture sait qu'il est transporté ailleurs que là où les choses lui sont simplement montrées.

L'artifice du trompe-l'œil, qui est, moyennant l'imitation, de faire miroiter comme l'éclair quelque chose d'insaisissable, nous instruit, à son niveau, sur la fonction profonde de la peinture : promettre à l'œil qu'il verra au-delà que ce qu'on lui montre

Jacques Lacan rappelle l'apologue antique concernant la rivalité entre Zeuxis, peintre athénien du 4^e siècle avant J.C. et son confrère Parrhasios. Zeuxis a peint des raisins sur lesquels les oiseaux se sont précipités pour les manger (même l'œil des oiseaux a été trompé). « ...Son collègue Parrhasios triomphe de lui, d'avoir su peindre sur la muraille un voile, un voile si ressemblant que Zeuxis, se tournant vers lui, lui a dit – *alors, maintenant, montre- nous, toi, ce que tu as fait derrière ça.* » Tout est dit dans cet apologue sur la fonction la plus profonde du trompe-l'œil : c'est de jouer sur l'appétence de l'œil à voir au-delà de ce qu'on veut bien lui montrer.

Mais la peinture ne se réduit pas un tel artifice, et encore moins à ses complications, telles que les anamorphoses. Elle ne manque pas d'autres moyens, la couleur, la ligne, l'expression, comme en témoigne la peinture médiévale. D'ailleurs elle fait mieux que promettre, elle fait entrer l'œil dans la terre promise de l'insaisissable. Cela exige pas mal d'artifice et de ruse.

Au demeurant la critique que les cubistes adressaient à l'usage de la perspective reposait sur l'idée qu'elle permettait au peintre de jouer sur l'illusion, donnée au spectateur, d'une représentation *exacte* de la réalité. Cette critique est injuste : avant d'être une grille de représentation exacte, la perspective a été un *langage*. Il suffit pour s'en convaincre de regarder la *Vierge à l'enfant* de Filippo Lippi au Capriato : Vierge et enfant sont figurés en vue presque frontale, tandis que la voûte, juste derrière la tête de la Vierge, est représentée en une brutale contre-plongée. Il y a là un raccourci qui permet *tout en gardant la majesté gothique de l'ensemble mère enfant*, de les plonger dans un espace naturaliste. Le trompe-l'œil n'est donc pas là où on voudrait, de manière simpliste, le placer.



Filippo Lippi- *Imago pietatis* entre saint Jérôme et saint Albert de Vercelli- (1467)

Il s'agit ici du Christ mort sortant du sépulcre. Or il n'est pas nécessaire d'être catholique pour avoir devant cette œuvre le regard orienté vers l'espace insaisissable du surnaturel. Et pourtant cette œuvre ne figure rien d'autre que trois corps humains. Mais elle nous invite à *voir au-delà* de ce qu'elle montre. Certes l'artiste s'est appuyé sur le dogme pour créer quelque chose qui ouvre sur l'invisible ; certes il faut avoir une petite idée du dogme pour apprécier le sens de l'œuvre. Mais la jouissance qu'éprouve ici le spectateur, tout incroyant qu'il puisse être, le place dans un lieu où il voisine en quelque sorte avec la ferveur religieuse. Et ce résultat est obtenu grâce à un certain nombre d'artifices : le fond or des gothiques, espace lumineux et abstrait, qui donne sa résonance au camaïeu gris du corps du Christ, avec par contraste l'éclat vermillon du vêtement de saint Albert... Tout concourt pour composer une scène impossible, qui nous est rendue présente-absente par des moyens strictement visuels

Dada et le surréalisme avaient, de la perspective, considérée comme un simple trompe-l'œil, une vision très réductrice ; c'est pourquoi ils ont cru bon de remplacer le trompe-l'œil par le trompe-l'esprit.

Il n'est pas question ici de condamner en bloc les œuvres des surréalistes ni de crier au scandale pour les libertés qu'ils ont prises. Néanmoins dans leur emportement avant-gardiste, ils ont fait preuve

d'une étrange cécité vis-à-vis des pouvoirs de la peinture traditionnelle, pouvoirs fondés sur un maniement (et un calcul) des moyens propres à la vision humaine. Eluard, dans un grand élan qui se veut libérateur, déclare : « Longtemps ravalés au rang de scribes, les peintres copiaient des pommes et devenaient des virtuoses (...) Ils n'avaient pas faim d'eux-mêmes » Ce qui compte pour les surréalistes c'est le caractère insolite des associations d'idées issues de l'inconscient, qui nous acheminent bien vers un insaisissable, mais de nature essentiellement mentale, pour ne pas dire *verbale* ; en peinture donc, les données visuelles, par leurs associations incongrues, doivent être traitées comme les éléments d'un message à décrypter ; le trompe-l'esprit se veut la révélation d'une vérité censurée

On objectera que Dada, qui avait précédé les surréalistes, se souciait moins de se laisser dicter par l'inconscient du rêve un message énigmatique, que de procéder à la destruction de toute forme culturelle acquise afin de délivrer la spontanéité créatrice. Mais le choix que les dadaïstes avaient fait de ne pas dissocier dans leurs œuvres l'expression verbale et l'expression visuelle, leurs *montages* (associations d'éléments hétéroclites, d'espaces hétérogènes) rangent leur entreprise dans le domaine du trompe-l'esprit, On parle de leur esprit *ludique*, de leur jubilation à délivrer des messages absurdes, dont le mérite est d'être affranchi de tout ordre intelligible. Soit ; mais jouer ne va pas sans *se* jouer, de soi-même, des autres... Il y a de la feinte.

Le mythe Dada de « l'homme total » et de « l'art total » invitait tout un chacun à créer en détruisant l'héritage du passé ; mais pour le détruire il fallait le méconnaître

Dada ne s'est guère maintenu en Europe, mais il a fait souche aux Etats-Unis, avec Marcel Duchamp, Man Ray et quelques autres. Il faut rappeler ici son idéologie de « l'homme total » et de « l'art total » : la créativité de tous et de chacun par l'expression d'une spontanéité sans règle. La *généralité* visée par l'art et la représentation traditionnels est considérée comme un leurre ; il faut la remplacer par la somme bouillonnante des productions individuelles. La manière dont les premiers membres du mouvement ont mis cet idéal en pratique est instructive : dans leurs *Happenings* ils insultaient le public pour son conformisme béat et le provoquaient à se libérer en détruisant ses modèles culturels. Il paraît que le public réagissait favorablement. Le malheur est que Dada incitait ainsi des gens à détruire ce dont la plupart d'entre eux méconnaissait la beauté et le raffinement. On comprend que le narcissisme de certains se soit trouvé conforté. Mais ce n'est pas là une bonne manière d'initier les gens à la création.

Je ne crois pas à l'homme total ; mais je crois en l'homme ouvert à la création en assumant sa propre finitude. Je ne crois pas non plus en l'art total, au sens de mélange arbitraire des genres. Les œuvres qui peuvent légitimement se réclamer d'un art total s'organisent autour d'un axe dominant, musique ou danse. Il ne suffit pas, pour être créateur ; de franchir les limites d'une discipline donnée, de l'amputer de ce qui fait sa rareté et sa force, ni de mobiliser les ressources offertes par les techniques matérielles, comme l'incorporation de photomontages à une œuvre graphique. Man Ray déclarait que Léonard de Vinci se serait satisfait des moyens de la photographie pour réaliser ce qu'il voulait exprimer ; voilà qui traduit une volonté de *méconnaissance* vis-à-vis de l'art par lequel Léonard a transfiguré le visuel pour le faire servir à l'expression de la Grâce..Man Ray avait néanmoins le mérite, et il n'était pas le seul, de donner à ses productions une qualité plastique. Toutefois il y a derrière son attitude bon enfant, quelque chose de l'arrogance de celui qui se sait en possession d'un moyen technologique assez puissant pour rendre caduques les solutions trouvées par les artisans peintres.

Le tour de passe-passe de l' « art contemporain » américain: se réclamer de l'héritage Dada pour imposer le règne de l'arbitraire en usant du poids des « nouvelles technologies »

La question est de savoir à quel moment on se sert de la « déloyauté » inhérente à tout artiste pour se livrer au bluff, c'est-à-dire à l'usage du subterfuge et de l'intimidation. Notons la pratique new yorkaise et donc mondialisée de l' « Art contemporain », telle que nous la décrit Marc Fumaroli dans son dernier livre *Pars-New York et retour*. C'est plus que du bluff, c'est de la prédation. Par exemple est consacré « artiste » celui qui a l'idée de cloner une photo publicitaire réalisée par un autre, lequel demeurera obscur. Cela ressortit à l'idée, proclamée par Arthur Danto, que l'art est ce que déclarent tel les galeries et les collectionneurs, et que canonisent les musées et théorisent les philosophes. Or cette idée n'est rien d'autre qu'une subreption de l'affirmation de Tristan Tzara, initiateur de Dada, selon laquelle une œuvre d'art n'existe que subjectivement pour chacun, sans le moindre caractère de généralité ; le pouvoir subjectif de l'artiste est ainsi transféré au pouvoir objectif de la coterie. Celle-ci s'appuie d'ailleurs sur le poids des technologies de l'image : il est décidé que le clone vaut mieux que l'original. Cette pratique est une pratique d'intimidation.

Elle prend de multiples aspects. D'abord, comme je viens de le dire, l'écrasante puissance des technologies de l'image. Images et « objets d'art contemporain », se fabriquent parfois dans de véritables P.M.E. et nécessitent le concours de nombreux ingénieurs et informaticiens. Fernand Léger voulait faire la peinture de monde industriel. Aujourd'hui, c'est souvent l'objet technologiquement produit, individuellement ou collectivement, à petite ou grande échelle, qui acquiert de droit régalien le label d'objet d'art. Comment tenir tête à cet engouement pour la montée en puissance de la technologie ?

Mais l'intimidation va plus loin. Je lis dans l'ouvrage récent de Marc Fumaroli que le banquier américain défroqué Jeffrey Deitch, « "promeut" et "pense" l' "art contemporain", "Art" préfigurant le "Post-humain" et qui dicte à chacun de vivre en "mutant", en expérimentateur des modes d'être qu'actualisent ou qu'actualiseront l'*engeneering* génétique, la cybernétique, l'informatique. ». Autrement dit : résignez-vous à ce que vous ne pouvez éviter et faites-en votre jouissance.

En France l'héritage de Dada est perçu comme un impératif moral. Ce qui contraint nos instances culturelles à se faire le soutien de faux-semblants

Une partie de l' « art contemporain » américain, celui qui triomphe sur les marchés, obéit à la logique de la civilisation américaine, celle de la standardisation ; elle se ramène donc au geste paradoxal qui se pose comme créateur et singulier en érigeant le clone et le multiple en œuvre d'art, aux dépens de l'original. Pour s'affirmer, la part conquérante de l'esprit américain a dû opérer ce renversement dialectique. Au regard de notre tradition artistique européenne en général, et française en particulier, une telle motivation n'a pas de raison d'être.

C'est bien pour des raisons *morales* que nos instances culturelles s'attachent à la promotion de l'art contemporain. Je pense qu'elles sont attachées, peut-être à leur insu, au mythe Dada de l'homme total et de l'art total, au mythe de la libération de la créativité, et qu'elles voient là un grand idéal démocratique.

Or l'important est qu'avec Dada le *message* s'introduit de plein droit dans l'expression plastique. J'ai reconnu la légitimité d'un art contemporain du message, et je n'y objecte pas s'il accepte de coexister avec un art actuel de la vision. Le message, en tant qu'il demande à être décrypté, entre dans la catégorie du trompe-l'esprit. Il peut faire pendant aux énigmes que propose la seule vision.. L'imposture commence lorsque l'on prétend que le message doit nécessairement remplacer la vision et qu'il est la « vérité » de l'acte créateur. Si par hasard la vision tient encore une place, celle-ci est bien mince, car on admet implicitement que l'ère de la vision *non assistée* est définitivement révolue.

Les installations nous présentent des agencements d'objets réels ou de fragments de matériaux qui valent comme messages. Ainsi de l'œuvre de Tony Cragg, *Situation sociale* : elle nous présente des pièces de mobilier qui tiennent ensemble par le moyen de petits crochets (*hooks*) . On a donc éliminé les artifices de la *représentation* de l'objet, et par là même, semble-t-il, la déloyauté de l'artiste. Mais à quel prix ? L'œuvre requiert une explication, que la légende ne se fait pas faute de nous donner : elle se veut une métaphore de la combinaison d'individus indépendants pour former une unité indivisible. Soit. Mais dans ce laborieux assemblage, où se trouve la beauté, qu'elle soit convulsive comme le veut Breton, ou immobile comme un rêve de pierre, ainsi que le veut le poème de Baudelaire ?

C'est là que nous rencontrons, à la place d'une ouverture, d'une « invitation au voyage », un vide. Il faudra donc glisser vers l'imposture, qui consiste à nous faire croire que le *geste* qui nous présente du réel brut, fût-ce sous la forme d'un agencement, est artistique en ceci que, mieux que tout discours rationnel, il nous met face à notre *vérité* . En conséquence, ce « geste » devra amener sur le devant de la scène une « vérité » qui dérange, signe d'une sourde jouissance. C'est pourquoi il faudra taper de plus en plus fort, et balancer dans l'estomac du public un réel *sidérant*, du cadavérique ou de l'excrémentiel.

A vrai dire, nous Français, pour exalter les vertus du message et pour donner à l'art contemporain une caution intellectuelle de « haut niveau », nous ne manquons pas de ressources. Nous avons, bien qu'ils aient disparu depuis peu, Barthes et Derrida. Ceux là, l'intelligentzia branchée américaine s'est empressée de les adopter. Quant à savoir si notre « art contemporain » acquiert droit de cité aux USA, c'est une toute autre affaire. Il s'agit pour Barthes, d'un message illisible, constitué par exemple d'une « épopée du déchet », dans laquelle le « corps de jouissance » se confond avec sa dérégulation. Une forme, peut-être, de crypto-catholicisme. Pour Derrida, tout agencement d'objets est une *écriture*, dont la « vérité » est de nous renvoyer indéfiniment de trace en trace, de « lettre » en « lettre ». Une forme, peut-être, de crypto-judaïsme.

À côté de cette pratique dure de l'art contemporain, il y a une pratique plus douce, plus « soft ». Les réussites de Dada avaient la fraîcheur de la jeunesse, un mélange de roublardise et de spontanéité. Lorsque les transgressions propres au jeu sont devenues une obligation, lorsque la créativité de tous par rejet de toute règle est devenue le conformisme de l'arbitraire, lorsque l'émancipation de la « créativité » va de pair avec la montée en puissance des technologies, que le mélange des genres et des matériaux (le fameux « métissage ») vaut comme invention, que le franchissement des limites définissant le champ des arts traditionnels vaut déjà comme une œuvre, on est déjà entré dans le bluff de l' « art contemporain ». C'est en fait une élite bien fermée de « plasticiens » qui profite de cet anti-élitisme.; mais nombreux sont ceux qui les imitent naïvement et dans les assemblages hétéroclites qu'ils produisent, le peintre Pierre Brégé décèle « un pauvre héritage du surréalisme, réduit à une esthétique de vitrine des Galeries Lafayette »

Ce second aspect est sous-tendu par une « philosophie » qui expose l' « esprit » de l'art contemporain.. Pour satisfaire à l'exigence de l'art total et de la création par tous, il ne se contente pas par exemple d'intégrer les B.D. à la peinture, il fait en sorte que les B.D. la supplantent. Il s'agit cette fois pour l'art contemporain de faire masse et de s'annexer tout ce qui peut servir son idéal de « transgression douce », précisément celle qui, à l'inverse du mouvement Dada, a acquis droit de cité.. Si ces « philosophes » convoquent ainsi les B.D., les tags, mais également le rock et la techno, à côté de la musique sérielle, sans compter l'apport de l'expérience des junkies, il y a une raison. : c'est pour montrer la stricte équivalence de ce qui est savant et de ce qui est plus élémentaire et plus pulsionnel. Je ne suis pas un adversaire du rock, avec son rythme simple, adapté à notre rythme physiologique, pas plus que des B.D. ; je suis agressé par la techno ; toutefois il m'arrive de céder pour un instant à son pouvoir hypnotique..Mais nos « philosophes » montrent ici leur penchant pour ce qu'ils prônent : la transgression douce, autrement dit le croc-en-jambe donné à ce qu'ils ne veulent pas, ou ne veulent plus, goûter. Ce qui les charme dans les B.D., c'est sans doute la *désinvolture* avec laquelle elles ignorent les problèmes les plus difficiles de la peinture, les passages, le rapport des volumes et des contours, des couleurs et de la lumière ...Notons que les tags assurent une triple fonction : celle de satisfaire à l'idéal de la création par tous, celle d'être une « écriture » illisible, et enfin celle de reléguer la peinture au rang d'exercice désuet.

Pour la petite histoire du bluff

Se souvient-on qu'à la fin 2007, Jeff Koons, le roi du lapin gonflé à l'hélium, l'artiste-manager qui atteint la cote la plus élevée, atterrit comme un météorite au Grand Palais ? Là, dans son strict complet-veston, il déambule en compagnie d'un journaliste du Monde, auquel il explique avec enthousiasme les beautés sensuelles de l'art de Courbet. Le journaliste publiera complaisamment cet entretien déambulatoire, pour notre plus grande édification. Nous voilà instruits, mais nous avons aussi reçu le message : Jeff Koons, Courbet, même combat ! Une manière pour Jeff Koons de s'inscrire « dans la cour des Grands ». Belle opération publicitaire.

Des audaces qui ne sont pas le fait d'un mutant



Albert Lichten - *En route vers le bourg de Pierrefeu*- 2009- huile sur toile- 92 x 73cm

Pour ma part, je travaille avec le cerveau, l'œil, et le corps dont j'ai hérités. Cela ne veut pas dire que je sois incapable d'innover. Le tableau ci-dessus restitue le vécu du passager d'une automobile traversant la campagne varoise. Ce passager anticipe son arrivée aux abords de Pierrefeu, bourg de vigneron, dont le nom même est incandescent, et qui chevauche la croupe d'une colline. C'est un travail sur la simultanéité en peinture.

Quand donc nos instances culturelles voudront-elles reconnaître que le véritable lieu de l'expression plastique ce n'est ni le réel, ni le message, mais l'imaginaire ?

L'imaginaire, ça ne veut pas dire la transcription sur une toile de nos rêves éveillés ou de nos rêves nocturnes. L'imaginaire est une dimension, qui hante déjà toute perception visuelle, la possibilité d'une ouverture pour une métamorphose.