

Mon parcours en peinture

ou comment j'en suis venu à faire une peinture d'histoire(s)

La découverte de la peinture

À partir de 1980, j'ai travaillé en solitaire dans mon atelier de la rue Boissonade, qui a été pour moi, comme un œuf ou un cocon, le lieu d'une construction personnelle. Un peu comme l'enfant qui découvre le monde, j'ai pratiqué la peinture en explorant ses constituants physiques dans tout leur potentiel, n'hésitant pas, comme certains cassent leurs jouets, à les mettre à mal, pour tenter de les pousser au bout de leurs potentialités. Le façonnage du support a toujours eu beaucoup d'importance pour moi. Comme une mise en action qui n'a pas de frontière bien marquée avec le travail artistique. La fabrication d'un châssis, c'est déjà la peinture. Dans cette exploration, il y a eu des moments heuristiques très forts. Comme lorsque j'ai pris subitement conscience que la peinture était, avant toute chose, une expérience de recouvrement d'un support, le cachant ou le laissant transparaître, mais surtout dans l'épaisseur d'une sédimentation qui est le terrain de la peinture. Comme le dit Dubuffet, « Le geste essentiel du peintre c'est d'enduire ». C'était en 1981, en faisant une peinture en correspondance avec le paysage de bord de mer, en Normandie, à l'automne. Ce n'était pas vraiment un paysage, mais il y avait une adéquation entre les va-et-vient stridents de l'écume sur l'épandage de galets qui recouvrait le sable, masquant déjà lui-même le graphisme puissant d'une couche calcaire plus enfouie et striée de sillons tracés par l'érosion marine. La plage à Étretat. Sur le carton qui me servait de support alternaient simplement des bandes de peintures liquides et empâtées, dont j'avais endigué le débordement par des caches de ruban adhésif. Mais ce n'est qu'après que je repris les choses plus systématiquement, pour aboutir à des peintures plus paysagistes.

J'aimais particulièrement apprêter la toile avec la colle de peau chaude, avec son odeur âcre, pour la tendre comme un tambour, mais aussi pour en jouer et rendre rigides, comme avec de l'amidon pour les cols de chemise, des drapés tourmentés. Au bout de quelques années d'expériences d'atelier, je fus soudainement frappé d'une sorte de *révélation*.

C'était en 1987. Je travaillais alors sur de très grandes feuilles de papier pour gravure que je repliais en deux, autant de fois que l'épaisseur le permettait, c'est-à-dire six fois de suite, puis que je trempais dans l'encre. En les dépliant j'obtenais, un peu comme dans le procédé du batik, ou comme les peintures de Hantaï que je ne connaissais pas encore, le dessin d'une grille que l'infiltration de l'encre avait produit, avec des déchirures aux angles des pliages, comme sur une carte routière trop consultée, ou comme le suaire de Turin, après incendies et raccommodages. Les soixante-quatre petits rectangles ainsi délimités traçaient une structure sur laquelle j'appuyais la peinture.

La peinture transfigurée

Un jour où je voulais revenir à la peinture à l'huile dont la chimie permet d'inclure toutes sortes de matières, entraîné par cette habitude de soumettre les constituants de la peinture à des outrages plastiques, déclouant souvent la toile pour la malmener, avant de la retendre et de la retravailler, je me trouvai brusquement en face d'une série de correspondances inattendues : entre le bois du châssis et celui de la Croix, entre les semences de tapissier et les clous du bourreau, entre la toile à peindre et les linceuls, entre la colle de peau de lapin, les jus des glacis et les suintements du supplicié... J'eus le sentiment d'avoir fabriqué une *descente de croix*. Moi seul le savais, parce qu'au-delà de ce qui apparaissait comme des effets de matière intéressants, aucun signe explicite ne pouvait l'indiquer. Mais les moyens d'expression de la peinture se trouvèrent tout à coup, pour moi, transfigurés.

Je repris la même thématique, avec les mêmes ingrédients, en rendant plus explicite l'iconographie dans laquelle je m'inscrivais, pour construire une peinture-installation où, sur un drapé emphatique, le corps du supplicié était transposé dans les pièces disjointes d'un tabouret. Une échelle en bois, appuyée sur le mur, faisait partie de la peinture, en même temps qu'elle interpellait celui qui regarde – moi d'abord – invitant presque à l'escalader, à la manière de ces personnages des tableaux de la

Renaissance, ces *festaioli*, dont le regard tourné (et la main souvent aussi) convie le spectateur à rentrer dans la scène. Subitement l'irruption de cette thématique de la descente de croix me plaçait en position de dialoguer avec les plus grands peintres de l'histoire occidentale, avec une mention toute particulière pour Rubens et sa *Descente de croix* de la cathédrale d'Anvers avec son exubérante composition diagonale, à laquelle la mienne se voulait un hommage. Fondamentalement ce qui me touchait dans cette thématique ce n'était pas du tout la divinité du Christ mais le motif de la souffrance humaine.

Une quête de l'émotion

Cette découverte soudaine me permit aussi d'expliquer la frustration que j'éprouve en face de certaines œuvres – contemporaines souvent mais pas seulement – pour lesquelles l'adhésion du spectateur me semble être d'abord sollicitée sur le mode de la reconnaissance intellectuelle d'une ironie, d'une ingéniosité, de l'efficacité d'une démonstration ou de la lisibilité d'une marque de fabrique, quand ce n'est pas sur celui de la satisfaction esthétique un peu gratuite ou de l'effet saisissant... alors que lorsqu'une œuvre me touche (que ce soit une peinture, une sculpture, un spectacle, une musique, un livre...), c'est qu'en deçà de toute conformité formelle et de toute justification rationnelle, elle m'accompagne pendant un certain temps, en me communiquant une émotion qui m'aide à vivre. Je me suis alors demandé si, pour travailler cette charge affective qui est pour moi le terreau des grandes œuvres d'art, il ne serait pas judicieux d'explorer l'iconographie religieuse et mythologique, formulant l'hypothèse qu'elle serait le réservoir d'un imaginaire collectif, la matrice de nos émotions partagées. J'entrepris donc de cultiver systématiquement la posture du « peintre d'histoire », non par nostalgie d'un âge d'or, sans doute révolu, mais parce que je pensais que cela ne manquerait pas de me mener quelque part.

Ce programme de travail qui consiste à adopter la posture du peintre d'histoire me convenait tout à fait. Aucun obstacle pour moi à reprendre à mon compte cette hiérarchie des genres qui, du 16^e siècle jusqu'au milieu du 19^e, malgré quelques variations saisonnières, a constamment placé au sommet la peinture d'histoire. C'est d'abord celui où l'artiste doit le plus faire preuve d'*invenzione*, pour choisir et agencer les motifs. C'est donc un genre noble. Ensuite la finalité d'édification morale qui le caractérise me plaît également. C'est un genre vertueux. Dans l'ordre de préséance, vient ensuite le portrait, genre moins noble mais cependant

généreux, puisqu'il faut y capter la présence de l'autre et que cela passe forcément par un acte d'identification, donc un acte d'amour. La scène de genre est plus facile et anecdotique. La nature morte, un exercice de copie. Quant au paysage, il suffit d'ouvrir sa fenêtre... Il existe bien-sûr des paysages sublimes et des natures mortes admirables. Les ciels d'Eugène Boudin ou les espaces de Joan Mitchell me transportent. Certaines *Vanités* du 17^e m'émeuvent profondément, ou *l'Asperge* de Manet. Mais, de même que les artistes profèrent souvent des manifestes, j'ai éprouvé le besoin de simplifier mon point de vue, en disant avec l'académicien La Font de Saint-Yenne en 1750 : « Le peintre d'histoire est le seul peintre de l'âme ; les autres ne peignent que pour les yeux ». Et, après tout, ce n'est pas plus exclusif que la critique que faisait Marcel Duchamp de la peinture (exclusivement) rétinienne !

Peinture d'histoire

À l'écart de l'iconographie de la Passion du Christ, un peu plombante, c'est ensuite Œdipe qui est venu à ma rencontre. Non que son histoire soit plus légère, mais ce déplacement s'est imposé à moi, vers une figure qui m'apparaît emblématique de notre rapport au monde, psychiquement et intellectuellement. S'il s'agit probablement d'un des mythes les plus populaires, curieusement son iconographie est très restreinte. C'est toujours la même et seule scène du Sphinx qui est représentée sur de rares vases grecs et quelques tableaux peu nombreux (Ingres, Moreau, Khnopff, Bacon). On trouve aussi quelques exemples d'Œdipe aveugle guidé par Antigone, comme dans les tableaux assez secondaires d'un Kraft ou d'un Hillemacher... C'est à peu près tout. Comme si cette histoire était trop douloureuse pour qu'elle soit représentée. On en parle beaucoup mais on ne la montre pas. J'avais donc à ma disposition un champ d'exploration particulièrement ouvert – une autoroute ! – et je me suis lancé, avec beaucoup de plaisir, à faire des *grandes machines*. Ce travail m'a occupé pendant trois ou quatre ans. Il a été l'argument de plusieurs expositions, en France et à l'étranger. J'ai un souvenir particulièrement effervescent de celle de Rambouillet en 1990, où j'avais imaginé un destinataire, en (re)constituant un cabinet de peintures, pour l'éducation du Roi de Rome, en jouant des analogies entre les destins d'Œdipe et de Napoléon.

Pour François-Charles-Joseph-Napoléon, Roi de Rome, l'histoire d'Œdipe, Roi de Thèbes - Un cabinet de peinture pour l'éducation d'un prince. Dans un petit salon néo-classique du palais, qui est déjà un lieu imaginaire puisque le prince en question

n'y a pratiquement pas vécu, j'avais (re)constitué un cabinet de soixante-quinze pièces qui retraçait l'histoire des Labdacides et le destin d'Œdipe, usurpateur, héros providentiel, avant d'être banni, comme Napoléon. Un recoin était même aménagé en une sorte de petite chapelle. Des références iconographiques à la peinture davidienne et romantique établissaient des parallèles que les encadrements et le dense accrochage *tapissé* accentuaient encore, dans la modalité d'exposition.

Cela a aussi constitué le support de ma thèse de doctorat, soutenue en 1992 et qui se voulait une *Recherche de l'évidence, à travers une actualisation de la peinture d'histoire*, avec une grande exposition dans de fabuleux espaces chez des voisins. On ne sort d'ailleurs pas tout à fait indemne de cet exercice universitaire qui, en exigeant de l'artiste qu'il explicite sa démarche, lui fait aussi perdre l'innocence dont il a besoin pour créer. La gravité du thème, et des bouleversements personnels aussi, expliquent le contrecoup qui s'en est suivi. Après un peu de temps, d'autres thèmes se sont véritablement imposés à moi : *Le sexe des Anges* (1994) d'abord, très humains et très sexués, comme dans une chute existentielle, désespérément heureuse, comme une apocalypse joyeuse. *L'Annonciation* (1997) qui m'est apparue comme l'archétype de la rencontre amoureuse, avec la fulgurance du sentiment d'évidence qui l'accompagne. On peut bien sûr reprocher à mon Gabriel de s'être mis à son propre compte, trahissant ainsi la mission confiée par son mandateur. Chacun pour soi ! *Le Roi David* (2000), héroïque et majestueux en chef d'*intifada* contre les Philistins, mais aussi avec ses côtés moins glorieux dans l'épisode de Bethsabée. Rien qu'humain dans sa gloire et sa honte. *Le Paradis, Adam et Eve* (2005), dans leur essence originelle et pour le désir de l'Autre...

Peinture religieuse, peinture humaniste

La visée d'une telle peinture d'histoire est foncièrement *religieuse*. Religieuse, au sens fort et premier du mot. Religieuse parce qu'elle *relie* les

hommes et les femmes entre eux, autour d'un thème iconographique qui exprime une croyance collective, une valeur consensuelle. Religieuse aussi parce qu'elle les réunit autour de ce qui les dépasse. Je ne cherche pas, à chaque fois, un sujet nouveau pour changer. Le sujet me vient, il s'impose à moi comme une cristallisation émotionnelle

Parfois le motif iconographique est ambigu. La lutte fratricide est aussi bien celle d'Étéocle et de Polynice que celle de Caïn et Abel (2006). La déploration est celle d'Antigone pour son frère (2004) ou celle de Marie pour son fils Jésus. Parce que je ne cherche pas à illustrer un épisode spécifique mais plutôt à explorer et à exprimer l'intensité d'un sentiment que j'éprouve moi-même et qui, même s'il est façonné culturellement dans son expression, me semble relever d'un invariant anthropologique. Les codes du sentiment amoureux, pour nous aujourd'hui, n'ont, par exemple, sûrement rien à voir avec ceux de l'Angleterre victorienne ou de la Chine sous la dynastie Ming... mais cela relève cependant d'une même expérience émotionnelle, existentielle, métaphysique, d'un rapport de soi avec l'autre qui nous dépasse et nous submerge.

On pourrait y voir et me reprocher une peinture culturelle et une démarche identitaire : en marquant des références, se dessine une appartenance, un cercle de loyauté. Mais la quête est tout autre. L'identité visée est celle de l'humanité toute entière. La prétention est universelle. C'est utopique évidemment. Illusoire peut-être. Mais, même quand il est vain, ne dit-on pas que l'espoir fait vivre ? Dans mes peintures, on voit toujours des personnages, parce qu'il me semble que la peinture des sentiments ne pourrait s'en passer. Et mes personnages sont nus parce que la nudité, en les soustrayant à la contingence du vêtement d'une époque particulière, les fait ressembler – c'est du moins ce que j'aimerais – aux femmes et aux hommes tels qu'ils ont toujours été ou tels qu'on les désire et tels que je désirerais qu'ils aient toujours été, ce qui, pour moi, revient au même.