

*Un grand roman en chantier*

Entretien avec Alain (Georges) Leduc pour la revue *Le Salon* N°3, novembre 2010

A (G) L : Morte, en France, la peinture, comme l'affirme la doxa ambiante ? Elle n'est pas morte sur le marché, pas morte dans les ateliers. Il me semble que la peinture, comme le phénix, se renouvelle sans cesse, non ? On fait et on vend de la peinture, partout ailleurs, en Europe.

L D : Non, je ne crois pas que la peinture n'ait été jamais morte. Elle échappe dans sa diversité et sa singularité aujourd'hui, le plus souvent, au courant de pensée artistique dominant orienté, pour faire simple, vers un art contemporain international, et se plie difficilement à illustrer une pensée théorique "universitaire". Elle a le défaut d'adhérer quand on la touche, à la façon dont un bout de scotch colle au doigt de celui qui le manipule, ce qui la rend moins polie, moins prête à l'emploi que d'autres pratiques dites plus "actuelles". Elle nécessite aussi d'une certaine façon plus d'engagement de la part de celui qui s'y intéresse. Il faut se coltiner en effet la part d'histoire inhérente en elle et les stigmates du peintre, sa dimension plastique intime, en plus de l'image qu'elle présente. En ce sens, une peinture est pour moi une image organique : une image où le vivant conserve toute sa dimension.

Il reste qu'elle continue à fasciner; une image peinte aujourd'hui, au milieu de l'immensité des images imprimées et sur écran, revêt intrinsèquement une dimension d'icône du fait même de l'intemporalité de ce médium. Il n'y a pas de rapport de progrès entre les grottes peintes à Chauvet et la peinture de Peter Doig ou Luc Tuymans par exemple.

Quel est ton rapport à la toile, au châssis, à la transgression du cadre, du rectangle ?

La toile, le cadre sont des conventions objectives. Je n'ai pas d'a priori matériel en peinture. Tout est bon pour faire une peinture. La qualité d'une image réside ailleurs que dans ses aspects techniques ou matériels même si ceux-ci peuvent y contribuer. Ce qui compte pour moi est la façon dont une idée, un projet, une intuition, se croisent avec un moment, du temps, de la matière, de l'imprévu ; et comment l'image produite peut se conjuguer avec le corps global du travail. La part que l'atelier prend dans ce processus est essentielle pour moi ; c'est une partie de l'aventure.

Pour ce qui est de la transgression, j'aime la subversion tranquille de Pierre Bonnard et j'apprécie l'iconoclasme de Francis Picabia, Franz West ou Gérard Gasiorowski, mais les enjeux de mon travail ne se situent pas dans un rapport transgressif. Ils assument le statut du cadre, le format, et la charge du passé de la peinture en établissant un rapport élastique avec ces contraintes.

Il y a une grande importance des titres, chez toi, et cette étrange présence de mots "agglutinés", aussi.

Les titres sont-ils essentiels à la bonne compréhension de ton travail ?

Le rôle du titre est indiciel. Il se combine avec l'image ou avec d'autres composantes du travail. Il sert d'articulation et de catalyseur. Quant aux titres agglutinés, ce sont souvent en réalité des néologismes. "Animanichéen" est un titre récurrent. Il évoque pour moi la rencontre de la pensée, du désir et de la part animale que nous avons tous. "Frigostelapolaris" est un mot qui m'a plu et que mon fils à l'âge de cinq ans m'a désigné comme l'endroit où habiterait le père Noël. C'est devenu pour moi une façon de nommer ce lieu, en apesanteur du monde, où résideraient nos différentes utopies. Aussi bien celle de la maison du père Noël que celle d'un endroit

où logeraient nos idéaux intimes. Ici il est question de l'espace qui sépare le peintre de la peinture que je matérialise par la présence des cygnes... des sortes de balises organiques...

Venons-en à ton rapport à l'histoire de la peinture, maintenant. À tes pairs, tes pères. Les peintres qui ont compté, qui comptent, pour toi ?

Je pense que la peinture à "un poids"; et il s'agit de convoquer le passé pour se situer dans le présent. J'ai une perception anachronique de l'histoire de l'art fondée sur une appréhension non linéaire des images. Je réagis par exemple à une peinture ancienne comme avec une œuvre contemporaine sans essayer au préalable de la contextualiser historiquement mais plutôt en cherchant un écho à mes propres préoccupations. Quand il y a cette empathie des univers par delà le temps c'est très stimulant pour moi, d'autant que la peinture s'élabore souvent dans une sorte de logique floue, indirectement, par ricochet, par figures en déplacement. (À la manière dont complètement naturellement j'ai l'impression de connaître personnellement Paolo Uccello quand je regarde La Bataille de San Romano au Louvre. Ou alors de saisir l'histoire de Mulholland Drive de David Lynch en mettant à distance toute tentative objective de comprendre le scénario.)

Pour répondre à la seconde partie de ta question, je n'ai pas la sensation d'avoir des pères au sens plein du terme. Je ne me soucie pas d'évoluer ou non dans des schémas acquis ou de filiation, ce sont des questions qui me préoccupent peu, en fait. J'éprouve d'ailleurs souvent plus de proximité avec des artistes qui ne sont pas peintres - Marcus Raetz, Javier Perez, Céleste Boursier-Mougenot - je pourrais en citer d'autres -, mais dont l'univers personnel me touche. En revanche j'entretiens naturellement une certaine distance, à la fois avec mon travail, et avec les artistes qui m'intéressent.

Je suis sensible aux forces mais aux failles aussi, aux choses que je ne comprends pas ou aux aspects qui me semblent moins convaincants mais consubstantiels à la singularité du travail donc irréprochables. Un des luxes qui s'offre à l'artiste est justement cette liberté d'essayer et de se planter en dehors de toutes attentes normatives. Pour prendre des exemples : ce que je ressens de parfois laborieux chez Thierry De Cordier, les errances d'Edward Munch ou cette impression déceptive chez Jean-Michel Alberola me rendent leurs travaux plus proches.

Quel lien aujourd'hui dans ton travail, entre sujet et matière, picturalité ? Couleur ?

On en revient ici à la question de l'atelier et tous les rapports sont dès lors possibles. Chacun finalement élabore son propre principe de fonctionnement.

Ce qui compte à mon sens est de trouver la combinaison de ces axiomes qui corresponde le mieux à l'idée juste qu'on se fait de son travail. L'image est le résultat d'une équation à plusieurs inconnues. D'un côté des images en suspens, des projections de l'esprit, des désirs et des idées. De l'autre la confrontation au réel, au faire, à mes limites. Je dis souvent que pour moi la peinture est un effondrement du désir dans le réel. La peinture est un pan sur lequel se projettent et s'échouent des désirs.

Quels sont tes sujets ? Pourquoi ? On ne peut pas, devant ces cygnes, par exemple (des "signes" ?), ne pas se poser la question du sens ?

Mon travail se développe autour de la question de la peinture, et au-delà d'elle du rapport que nous entretenons avec les images. De la façon dont un monde singulier peut émerger, s'articuler et produire du sens. J'envisage la

peinture comme une surface, à la façon dont l'eau est une surface, c'est à dire qu'une peinture n'existe pas sans la profondeur du temps du peintre ni sans l'horizon du regard du spectateur. Les figures récurrentes présentes dans mes travaux (cygnes, manchots, cervidés, robes, formes oblongues...) incarnent chacune à leur manière le peintre, la peinture et l'espace virtuel qui sépare le peintre de la peinture. J'ai parfois l'impression d'être dans l'élaboration d'un grand roman en chantier dont j'ai la plupart des personnages, des lieux, des bouts d'intrigues et certains chapitres, mais dont je ne connais pas encore tous les aboutissements. Je peins pour voir.

Tu enseignes la gravure à l'Ecole Supérieure d'Art de Lorraine. Je serais volontiers enclin à te poser à son sujet les questions que je t'ai posées vis-à-vis de la peinture. Quels sont aussi les graveurs, et les peintres, qui t'intéressent aujourd'hui, en France ou à l'étranger ?

Pour quelles raisons ?

Ce sont les artistes et leurs travaux qui m'intéressent au-delà de la question de leurs médias ou des techniques. Ceux qui ont l'occasion de découvrir la gravure comprennent bien tout l'intérêt et le potentiel de l'estampe aujourd'hui. Des artistes aussi différents que Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Louise Bourgeois, Cy Twombly, Brice Marden, Georg Baselitz, Kiki Smith, Tony Cragg, Les frères Chapman, Damien Deroubaix ... et bien d'autres ont exploité les possibilités de la gravure comme laboratoire de création d'images, comme moyen de diffuser une pensée et comme axe de réflexion sur les notions d'empreintes et de multiples. La notion d'empreinte va au-delà de la gravure.

Tout comme ça l'était à l'époque de Dürer ou de Rembrandt, la gravure permet de diffuser le travail de l'artiste sous une forme légère et singulière. À la croisée de techniques manuelles anciennes et des possibilités actuelles de l'impression numérique, c'est aujourd'hui un espace de recherche où se confrontent les notions d'édition d'art, de transversalité des médias, de statut des images, de leur diffusion.

Installation, accrochage... Comment envisages-tu l'exposition, la "monstration" de ton travail ?

Les éventuelles questions de scénographie, aussi (c'est le thème de ce numéro 3 du Salon).

L'accrochage est une composante du travail de peinture pour moi. Il permet de rejouer les enjeux compris dans chaque image à l'échelle du travail et dans un lieu spécifique. Reconsidérer les peintures au moment de l'accrochage d'une exposition fait complètement partie de mes recherches. Je l'envisage comme un dispositif focal qui permet d'agencer les multiples sens possibles des images afin de rendre tangible l'architecture des différents niveaux de lecture de l'ensemble.

D'ailleurs les installations lumineuses sont issues, en le spatialisant, de mon travail de peinture. Elles s'affranchissent de ce rapport au mur inhérent aux images en deux dimensions. Pourtant c'est bien de peinture dont il s'agit, mais d'une peinture rincée de sa part organique, événementielle. La dimension scénographique est ici à la base des réalisations. Les images - des grandes empreintes à l'huile sur papier -, sont conçues pour l'espace dans lequel elles vont être montrées. L'idée que j'ai est de pouvoir matérialiser l'épaisseur de ce qui est donné à voir par la peinture sous la forme de grands dispositifs dans lequel le regard est "en apesanteur".

La scénographie des images redéfinit en somme autant la vision que j'ai de mon propre travail qu'elle permet de désigner un lieu fovéal de l'œuvre. C'est-à-dire un endroit où se concentrerait l'essence du travail, sa dimension la plus prégnante.

Peindre, assures-tu, c'est "infuser", c'est le terme que tu emploies. La peinture est pour toi, je te cite : "l'oxydation visible de la pensée au contact du temps". Tu dis aussi que la peinture est une membrane. Nous faut-il donc retourner l'image comme un gant, subsumer notre regard ?

On pourrait également dire que la peinture est une pointe. Puisqu'elle "acuponcte" le voir, l'aiguille vers un ailleurs du regard. Mais c'est aussi une déchirure, une dépression au sens atmosphérique du terme. Fuite d'air, fuite d'images, fuite de sens...

Nous voilà donc au seuil de figures primitives...

La peinture, serait donc une séparation, selon toi, qui déchirerait le convenu pour laisser entrevoir notre singularité d'existant. On se dirige vers une approche psychanalytique, là. D'autant que tu parles aussi de "couture"...

C'est paradoxalement tout ça à la fois.

Un désenchantement en forme de surface singulière sur laquelle glissent des signes et des désirs ; et une couture dans la mesure où elle lie ensemble le réel et l'imaginaire.