

Au départ il y a une place.

La place que l'on fait, la place que l'on donne, celle que l'on autorise, que l'on accorde, la place nécessaire, la place vitale.

Mon premier souvenir de responsabilité habite mon corps. Il est encore dans mon bras, droit, tous les jours. J'ai trois ou quatre ans. Je suis dans la classe, à la maternelle du quartier, dans le 15^{ème} arrondissement à Paris. J'ai ce coin avec des feuilles et des pots de peinture où je peux venir peindre tous les jours. Je suis devant le portrait que j'ai commencé à réaliser. Des pieds montent hardiment du bas de la feuille. Ils traversent l'espace. Puis vient le corps qui prend de la place aussi. A mi chemin, mon bras se suspend. Je réalise que l'ensemble ne tiendra pas dans le format prévu, habituellement utilisé, une feuille de format raisin. Avec mon bras en suspend, c'est tout mon esprit qui se fige. Quoi faire, comment ? Détruire ? Recommencer ? Repartir ? Le temps que dure le temps de cette question est indéterminé, il suspend le corps, le geste, la représentation. Il concentre toute l'attention dans une sorte de stupeur : oui, comment continuer ? Comment trouver la place de poursuivre ?

J'agis : je vais chercher une autre feuille du même format, et sans même demander l'autorisation ou l'approbation de l'adulte, je monte sur un petit tabouret pour fixer la seconde feuille verticalement au dessus de la première. Maintenant il y a la place qu'il faut. La place nécessaire. Je finis la peinture d'une traite, dans la liberté retrouvée par l'espace que j'ai accordé en plus. Le Portrait au final sera plus grand que ma taille d'enfant. Je garderai au bras, toujours, l'expérience de ce franchissement.

Place.

En 1998, je rends visite à Simon Hantaï.

Je vais le voir dans son atelier, rue Georges Braque. Nous passons des heures à parler. Au cours d'une des longues conversations que nous partageons, surgit une phrase. Ni lui ni moi ne nous souvenons, le lendemain, quand je l'appelle pour lui dire qu'elle n'a pas cessé de résonner dans mon oreille, et que j'aimerais en faire quelque chose, qui l'a prononcée. Elle semble avoir été dite entre.

Nous savons bien que nous parlions de l'autisme. Je parlais du silence de mon frère qui ne parlait pas enfant, et de tout l'espace de ce langage en suspend. Hantaï parlait de son autisme actif, car c'est ainsi qu'il le dénommait, de son retrait de la scène de l'art contemporain, et de son refus d'exposer. Nous parlions de Bartleby aussi bien sûr. Du « je préférerais ne pas ». Et cette phrase est arrivée : Est-ce qu'on peut avoir une place sans avoir de statu/t/e ?

D'accord, oui, dit-il, avec son accent hongrois, mais vous l'écrivez comment ?

Justement, lui dis-je, c'est là que ça se joue. Entre le « t » et le « e ».

Place.

Quand je tournais autour de ce thème obsédant, et difficile à contenir entre quatre murs quand la situation politique et sociale de nos pays est en état de crise et que le combat, la résistance, s'incarnent dans la rue, dans les ports, sur les places, cette petite carte est venue se poser sur mon bureau à l'atelier. D'une certaine façon, elle concentre toute l'étendue de la question. Est qu'on est un artiste responsable car on rend compte dans son travail de la dimension politique de l'époque dans laquelle on vit, qu'on agit même en considérant que son art peut transformer cette réalité, ou est ce qu'on est un artiste responsable car on mène à bien une œuvre, dans son espace/temps propre, en tâchant de lui être fidèle, par dessus tout, et éventuellement, sans briguer de responsabilité du point de vue politique ?

Je suis à l'atelier. Je tiens dans mes mains ce livre des Ecrits de Philip Guston que son galeriste, David McKee, m'avait donné il y a quelques années à la foire de Bâle.

Guston a opéré dans sa trajectoire la forme la plus aigüe de responsabilité artistique. Au moment où il était en pleine gloire, ou sa période abstraite était unanimement célébrée, il a cessé. Il a considéré qu'il ne pouvait pas continuer. Je cite : « American abstract art is a lie to cover up how bad one can be. A mask to mask the fear to reveal oneself ». Que l'abstraction, la beauté, le sublime, n'était plus envisageable. « Why did you leave that beautiful landscape » lui dit son ami John Cage, désolé devant un tel virage. Oui, même John Cage. Personne n'a compris. Lui seul savait. Bien sûr, il était très meurtri des articles incendiaires sur ces nouveaux tableaux. Mac Kee l'a emmené à Rome, pour fuir l'opprobre. Il cachait les journaux. Guston est devenu de plus en plus déprimé. Mais il a tenu. Il a continué. Ses petits tableaux de la période 69-73 sont pour moi non seulement des chefs d'oeuvre, mais des actes de résistance de la plus haute teneur. Des sortes de cailloux coriaces et somptueux que jamais le regard n'épuise. ils éclairent ma route.

Mardi 5 avril

Je ne sais pas ce que je vais dire à ce colloque sur la responsabilité, mais ce que je sais, c'est qu'ici, dans ma grotte dans mes broussailles, je ne peux pas ne pas peindre ces questions de migration. Je ne peux pas ne pas répercuter cet article dont le titre est « L'Europe nous abandonne », lu ce matin, avec le premier bateau qui repart vers la Turquie, et ce professeur de littérature qui dit qu'il voulait juste que ses enfants puissent vivre dans un pays où l'enseignement laïque est permis. Ils sont refoulés. J'écris refoulé et c'est le sens psychanalytique qui s'affiche : oui, que faire dans le quotidien, dans le moi, quand le surmoi refoule au « ça » des individus qui demandent juste des conditions de vie normales.

Je passe de l'abstraction à la figure qui triture machouille et tâche d'ingurgiter ces visions pour en rendre une forme audible.

Mercredi 6 avril

A ce titre là, je ne lâche pas la main de Guston.

Jeudi 7 avril.

Terminer ce qui est en cours, commander les châssis, s'attaquer au problème. Ne pas se demander comment.

Faire de la place dans l'espace de la représentation est un acte politique. Les tableaux, les œuvres sont des êtres à qui l'artiste donne la capacité de venir nous peupler. Le peuple qui manque, ce sont aussi les œuvres. Ces intercesseurs sont parle Deleuze. Je le cite : « non pas s'adresser à un peuple supposé, déjà là, mais contribuer à l'invention d'un peuple ». « Il reste à l'auteur la possibilité de se donner des intercesseurs (...). L'auteur fait un pas vers ses personnages, mais les personnages font un pas vers l'auteur : double devenir. La fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais ce n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, et produit lui-même des énoncés collectifs. »

Lorsqu'en 2003, j'ai créé cette population fictive d'artistes femmes qui auraient habité l'histoire de l'art au même titre que leurs homologues masculins, depuis le 12^{ème} siècle, j'ai fait une place à celles qui n'avaient ni statue, ni statut. Sous le masque humoristique que ces Portraits en creux arborent, il y a le manque de place. Et pas seulement dans le passé. J'avais arrêté ce dispositif au 20^{ème} siècle. Je l'avais considéré comme rétroactif. Or l'histoire actuelle montre que ces figures n'appartiennent toujours pas au passé. La question de la place du féminin reste en danger. Représenter, c'est rendre présent. L'art n'est par essence pas dissociable du politique. Qu'il s'opère en aval ou en amont de la scène sociale. Qu'il se fasse au regard ou en retrait.

(Ne pas oublier de parler du Bien fait mal fait pas fait).

Prenons l'idée d'une liberté exemplaire au sens où elle est incarnée par l'artiste. Sa seule responsabilité est alors celle de la préserver. Edouard Manet. La peinture illimitée en ce sens qu'elle s'incarne dans tous les sujets possibles. Manet est en dialogue avec la nature des pivotes, avec le visage d'une femme peintre qu'il est le premier dans toute l'histoire de l'art à traiter comme son alter-ego, il est en dialogue avec des thèmes religieux, des événements politiques, il est en dialogue avec la peinture-même, dans tous ses états. Manet peindra « L'exécution de Maximilien », scandalisé par l'attitude de Napoléon 3, Il peindra le « Combat du Kearsage » pendant la Guerre de Sécession ou « L'évasion de Rochefort », il peindra aussi des asperges, sous toutes les coutures. La question n'est pas que l'asperge soit moins politique que la guerre. La responsabilité de l'artiste réside dans sa liberté à répondre- et Manet répond de la peinture.

12 avril

Cela fait des mois que j'avais en tête cette question de la langue liée au territoire, quand on migre d'une frontière à une autre. Comment le corps enjambe la nationalité. Je me lance dans la peinture. Tableaux d'histoire. Couleurs portées au paroxysme, rouge qui migre au vert acide, complémentaires qui crissent, superposées contre leur gré, qui est une façon de dire haut et fort. Je suis à l'atelier, parfaitement en sécurité, mais je fais naufrage en cours de route. Le bras qui était un jour en suspend tombe littéralement. L'entreprise semble absurde. Un jour, pourtant, le tableau tient. Il tient ses promesses. Je peux vivre dedans. C'est une terre d'accueil. L'image n'est pas seulement poétique, elle est politique. J'entends souvent dire qu'on ne peut plus peindre aujourd'hui. La peinture – comme représentation- est un enjeu sans précédent.

Parallèlement à cela, l'exposition d'Ivry est blanche. Une voix blanche. Comme la naissance de la langue, une langue commune, indivise. Une langue source, souche. La voix blanche de la peinture avant qu'elle ne prenne corps dans la couleur. La page blanche avant qu'elle ne se peuple. Je vois le travail comme une œuvre-monde, une utopie offerte au possible. C'est dans cette place qu'elle œuvre à tenir que réside sa responsabilité.

En écrivant cela j'entends Bashung : « Résident résident de la République.

Place.

Quand je dis : « Est ce qu'on peut avoir une place sans avoir de statut ? » j'entends aussi le principe d'équivalence de Robert Filliou. Bien fait, mal fait, pas fait.

Ni une œuvre ni une société ne peuvent être basées sur l'efficacité.

Bien fait, mal fait, pas fait. L'art n'est pas une question de prouesse. Les professionnels de la profession dont parle Godard. Si vous laissez dans le tableau une place où la peinture germe, un espace vierge qui vient à la surface autant que l'espace peint, vous laissez à celui qui regarde une porte d'entrée en lui même, dans son rapport à l'art. Filliou théorise par là ce que les grands peintres ont toujours pratiqué, ce dont ils jouent et jouissent avec bonheur. La dextérité frise le lâcher prise. Le lâcher prise côtoie l'inaction. C'est aussi dans la matière que responsabilité et irresponsabilité babillent ensemble. C'est dans la matière que la pensée politique de la peinture s'incarne. Autoriser tous ces états, bien faite, mal faite, pas faite, c'est libérer l'état civil de l'art. L'incivilité de la peinture fait partie de son état civil.

Ni une œuvre ni une société ne peuvent être basées sur l'efficacité.

J'avais pensé à Guernica mais ce sont les Demoiselles d'Avignon que je vois. Je me trompe peut-être, mais je crois que quand Picasso l'a peint, au Bateau-Lavoir, et on peut bien imaginer l'état exsangue dans lequel il devait se trouver après un tel exploit, ces collègues, pas autres que Matisse, Braque et Derain, viennent voir le travail. Ils repartent épouvantés, Derain préviendra le marchand Kanhweiler qu'on risque de retrouver le peintre pendu derrière son tableau.

L'œuvre a été achetée 17 ans après avoir été faite par un collectionneur privé, puis 32 ans après par un musée, le Moma de New-York.

La responsabilité de l'artiste est aussi dans le temps.

J'ai à l'atelier un tableau qui s'appelle Station. 2 personnes seulement l'ont vu alors que je venais de l'achever. J'ai lu dans leurs yeux le regardant la somme de travail qu'il représentait. Pas en quantité, en densité. « C'est une somme, une comète » m'a dit la voix amie. Il n'a pas été montré ailleurs. Il était trop fort pour être reçu. Je l'ai rangé et pendant des mois, des années, je ne l'ai plus regardé. L'autre jour, quelqu'un, en apercevant le haut du tableau qui dépassait, a insisté pour le voir. Nous l'avons sorti. Il avait toujours la même force, sidérante. Il faut du temps pour recevoir, ce que l'esprit ne peut pas entrevoir comme vision. Si l'artiste est responsable d'avoir lui-même lâché prise sur des systèmes ou des codes et laissé venir en lui un espace indompté, il est aussi responsable du temps qu'il faut aux autres pour avoir accès à sa création. Lui faire place.

Entre 1999 et 2003, Christophe Tarkos, le poète, venait souvent à l'atelier que j'avais alors, à côté de la place nationale. En pensant à lui, je pense à la phrase d'Ann Hindry qui me dit un jour : tu es ton travail et ton travail est toi. C'est la chose la plus importante. Tarkos était sa poésie. En parlant, en marchant, en se taisant, tout avec lui faisait poème. Tout fabriquait la pâte-mot de la langue poétique. Quand l'engagement est total, la question de la responsabilité ne se pose plus. Tarkos a fait bloc y compris avec la tumeur qui l'a emporté. Cette boule au cerveau, c'était de la poésie aussi. C'était avant tout de la poésie. Savoir être précédé par son propre travail est une responsabilité.

Bashung revient :

Tous nos échanges
coulaient de source,

tous nos mélanges
côtés en bourse

Quant au marché, c'est une autre histoire.

Nulle place n'existe parce qu'il y a une statue au centre, nul statut n'est obligatoire pour avoir une place : l'art est cette respiration responsable qui balaie les carcans de la société en « rendant la vie plus intéressante que l'art ».

J'ai fait cette carte en 1998 : c'est une peinture, une sculpture, une performance.
C'est un autoportrait.

Dans l'espace et l'énergie générés par ces deux orthographes qui se relancent incessamment l'une l'autre, elle dit ma façon de travailler, ma liberté, et la responsabilité qui est la mienne.