

Quand les tableaux rockent¹

Il y a de la musique qui n'est vraiment bonne que lorsqu'elle est forte. Lorsqu'on tourne le bouton du volume au maximum, les basses cognent et tout le son se déploie. Sous la masse sonore, le *beat* pousse les sons devant lui et la musique nous parvient par vagues de la hauteur d'une maison. Les tableaux de Pierre Schwerzmann rockent, ils se tiennent tout à l'avant de la scène.

Ses tableaux sautent aux yeux. Ils sont vus, immédiatement là, précis et tranchants dans leur rhétorique, anguleux, froids et souvent stridents. Ils sont d'une visibilité absolue, par quoi ils renvoient d'autant plus, de façon presque physiquement perceptible, à un invisible, à une place vide qui ne se trouve pas dans les tableaux mais devant eux. Il y a devant les tableaux un vide circonscrit créé avec eux, une avant-cour invisible qui incite à avancer, à se placer devant le tableau, devant cette visibilité pleine, pour y exister comme visible.

Le secret ne réside pas dans les tableaux. Tout ce qu'on peut y voir est clair, décidé et formulé de façon explicite. Les tableaux insistent sur ce qu'ils montrent, ils ne cachent rien, ne cryptent rien. On n'y trouve rien de plus que ce qui est à voir. Cette visibilité incarnée désigne hors de soi la place vide située directement devant le tableau. A travers le tableau passe un appel, un ordre absolu à se placer devant, à s'avancer comme spectateur dans cet espace visible environnant, pour être visible à soi devant lui.

Le peintre transpose dans le tableau une vision intérieure. Il rend visible par son acte créateur une image d'abord invisible. Cette idée nous est familière. Je sais que cet acte est précédé par un projet qui remonte à plus loin, qui est plus déterminant, que l'artiste ne peut cependant jamais transposer dans le visible : avant toute création de tableau, l'artiste projette le spectateur auquel il veut par la suite montrer son tableau. Le projet du spectateur est l'acte originaire qui jette les bases, le premier acte créateur qui précède toute donation de l'image et qui reste lui-même invisible dans le tableau.² Ce spectateur imaginaire, cette vision d'un homme métamorphosé est somme toute la condition au développement de l'idée d'un tableau. Il y a toujours d'abord l'adresse puis le message. Une œuvre d'art n'a pas à modifier les conditions dans lesquelles elle advient, ni à révolutionner la situation. Cela s'est déjà produit bien avant. Le monde est déjà autre avant même que l'artiste ait donné le premier coup de pinceau. L'artiste produit très concrètement le changement, la transformation, par le projet du spectateur invisible qu'il crée à l'avance pour ses tableaux. Son œuvre visible est ensuite, dans un second temps, le message libre de toute iniquité adressé à un destinataire ouvert demeurant invisible.

L'essentiel de l'œuvre d'art est que ce spectateur imaginaire demeure l'invisible, l'insaisissable devant le tableau. Devant chaque tableau essentiel existe cette place vide, cette lacune, ce hiatus du visible. Celui-ci ne devient visible qu'au moment où chacun de nous et chacun seulement pour soi s'avance devant un tel tableau. Nous incarnons alors ce moment invisible, nous transformons ce qui est constamment invisible en notre visibilité à chaque fois propre et dont nous faisons individuellement l'expérience³.

¹ Inscription figurant sur une carte postale distribuée dans un bar : «Si ça ne rocke pas, ça n'en vaut pas la peine.»

² L'idée que l'écrivain inventerait le lecteur idéal auquel il pourrait ensuite raconter son histoire de façon adéquate est de Max Frisch. Frisch décrit l'irritation qu'il éprouve lors de lectures publiques où il rencontre le lecteur réel, tout différent de celui de sa fiction. Max Frisch, *Öffentlichkeit als Partner*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1967.

³ Je plaide ici pour une rencontre d'égal à égal (*auf* « *Augenhöhe* ») avec les tableaux. (NdT. : L'auteur joue sur le sens de « *Augenhöhe* », littéralement « à hauteur de regard ». Rencontrer le tableau d'égal à égal signifie entrer dans un face à face avec lui.) J'entends par là qu'il faut répondre à la visibilité du tableau de façon analogue, c'est-à-dire en étant soi-même visible. C'est également ainsi qu'on « comprend », par des pensées invisibles, le contenu abstrait et invisible d'un texte; la musique qu'on entend nous saisit dans le rythme que nous anticipons intérieurement. Cette visibilité propre est l'expérience que nous faisons d'être nous aussi toujours des images; pour les autres comme pour nous-mêmes dans l'introspection (comme transparence et visibilité à soi). Il s'agit là d'une expérience oubliée ou refoulée

L'œuvre plastique est donc constituée de deux instances qui se tiennent l'une par rapport à l'autre comme deux pôles opposés. Il y a la visibilité du tableau et la lacune demeurant invisible devant lui mais créée avec lui : la place vide dédiée au spectateur.

Devant la porte ouest des grandes églises du moyen-âge se trouvait ce qu'on appelle *l'asile*. Il s'agissait d'une zone circonscrite à l'intérieur de laquelle les lois du monde, c'est-à-dire la réalité impitoyable du monde profane, étaient annulées. Celui qui atteignait l'asile, le persécuté politique, le pauvre ou le nécessiteux, se trouvait sous la protection de l'Église, de son devoir de compassion et de sollicitude inconditionnelles sans égard pour l'opinion politique ou les faits reprochés dans le monde profane. Dans l'asile, chacun était en premier lieu un homme libre, confié à la bonté et à la sollicitude divine.⁴ Abstraction faite des implications religieuses et dogmatiques de l'Église, l'asile est une métaphore parlante pour cette place vide, cette lacune invisible devant un tableau. Il s'agit d'un lieu libre de tout préjugé, qui n'est régi par aucune prescription ni règle, un lieu simplement libre de toute idéologie.

Il y a devant les tableaux de Schwerzmann un tel lieu. Cela ne va pas de soi. Je connais beaucoup de tableaux où ce lieu est comme oublié ou alors envahi par des intérêts étrangers. Il est très souvent occupé par l'artiste lui-même, par sa suffisance démesurée qui ne laisse plus de place au spectateur. Ce lieu est souvent encombré par des intrigues commerciales, les marchands et les marchandeurs y ont installé leur point de vente.

Les textes aussi s'activent dans cette avant-cour du tableau et peuvent barrer l'accès à l'asile à titre de prétendus contextes, théorèmes politiques, sociologiques, philosophiques, de genres. Un texte doit se contenter de décrire le caractère visible du tableau et reste, même dans le meilleur des cas, impuissant et redondant. C'est pour cela que les textes s'occupent de la place vide en question – ce que nous avons nommé l'asile devant les tableaux – principalement pour l'occuper par de la théorie et surtout pour la saccager. En tant qu'« écrivain » – plein de scrupules –, je suis conscient de cette tentation et de ce danger. Toutefois, je pense qu'il existe des façons légitimes de s'approcher abstraitement, donc par les mots, de l'évidence visible des tableaux, pour autant qu'on respecte le tableau comme un visible inaccessible aux mots et qu'à l'inverse, on protège comme libre et inoccupable la place vide invisible projetée hors de celui-ci. Un texte peut réfléchir et décrire le rapport, la tension entre les deux pôles. Il est par exemple possible de suivre ce rapport au cours de l'histoire de l'art. C'est ce que j'aimerais essayer de faire pour les tableaux de Schwerzmann par le biais de deux observations.

De quelle façon Schwerzmann agit-il dans le domaine du visible? La couleur est pour lui un matériau, une substance matérielle. Il répartit dans une gouttière le noir et le blanc qui s'y mélange en nuances extrêmement fines, puis il pousse sur la toile le mélange obtenu à l'aide d'un grand pinceau fabriqué par ses soins pour y produire un dégradé. La peinture dégouline par gouttes aux arrêtes de la toile. La matérialité de la couleur saute aux yeux. Un deuxième passage qui inverse le dégradé succède au premier, dont le résultat est maintenu intact en bandes régulières au moyen d'adhésifs. Le noir disparaît dans le blanc, le blanc se perd dans l'obscurité. A certains endroits choisis, ces transitions se touchent, elles sont si semblables dans leur tendance contraire qu'elles ne se distinguent l'une de l'autre que d'un souffle. L'acte de peindre se produit suivant une logique décisionnelle claire. Ce qui se donne alors à voir est le résultat d'une action évidente : de la couleur a été appliquée sur la toile, rien de plus. La phrase est de Frank Stella : « ce que tu vois, c'est ce que tu vois (*What you see is what you see*) ». Stella a lui aussi été pendant les années soixante-dix un

que la rencontre avec un tableau peut faire resurgir. Il ne s'agit ni d'une revitalisation (corporelle), ni d'une réanimation (spirituelle), mais d'une ré-imagination, c'est-à-dire d'une restauration de l'imagination. Sur le plan culturel et technique, nous sommes aujourd'hui en priorité expert en transfert : la visibilité du tableau est transférée avant toute chose par la réflexion dans un raisonnement invisible, dans des théorèmes ou des philosophèmes. Le sentiment, la réaction émotionnelle face à un tableau est également un transfert, une opération de traduction dans laquelle il faut compter avec des pertes importantes, comparables à celles qu'occasionne la transmission de courant sur un réseau câblé de longue distance.

⁴ Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, Wiesbaden, VMA-Verlag, 2001 (1950).

peintre pragmatique et lucide qui produisait ses tableaux selon des schémas d'action décidés et autodéterminés. Le peintre applique de la couleur sur une toile, rien de plus. C'est son affaire.⁵

Étonnamment, les tableaux de Schwerzmann commencent à vibrer là où se touchent les transitions opposées. Cela ne vibre cependant pas sur le tableau mais dans l'œil du spectateur. Ce n'est pas dans la visibilité réelle, mais dans l'œil auquel le tableau s'adresse, que naît un tiers, l'imaginaire.

L'irritation ne naît pas sur le tableau mais dans son avant-cour imaginaire. Il faut à nouveau renvoyer à Stella qui s'est démarqué de façon véhémement de l'Op Art de Vasarely dans ses tableaux de la série noir comme dans les *shaped canvases* qui ont suivi. Ses tableaux n'avaient selon lui rien de commun avec l'Op Art. L'illusionnisme comme effet visuel leur était étranger. Les frasques de l'imaginaire ne sont pas l'affaire des tableaux, mais reviennent à cette place libre devant le tableau, elles appartiennent au spectateur invisible et impondérable tant que personne ne s'est placé en chair et en os devant le tableau et ne s'est approprié ce qu'il lui communique. Un tableau n'est pas une illusion, c'est un bon artefact, le maniement ciblé et instruit du matériau. L'indétermination, le flou, la vibration n'ont leur cause que dans l'œil du spectateur.

Georges Seurat a préparé son tableau *La grande Jatte*⁶ par des centaines de dessins à la pierre noire.⁷ L'exultation ultérieure de la couleur a son origine dans la reprise patiente des transitions minimalistes du clair à l'obscur que Seurat a vérifié dans ses innombrables études préparatoires. Seurat a développé sa peinture calculée à l'extrême et faite de simples points de couleur à partir de l'étude du clair-obscur. Il a séparé la couleur du tracé. Formulé abstraitement, il a séparé le dessin qui produit l'espace, la ligne, de la couleur. La même chose se produit dans les tableaux de Schwerzmann. Le clair-obscur qui produit l'espace est précis et se distingue sans équivoque de la couleur. Deux mondes ayant chacun leur réalité, la couleur et le noir-blanc qui génère l'espace, sont absolument séparés l'un de l'autre. Vus ainsi, les tableaux de Schwerzmann sont comme le détail énormément agrandi d'un tableau de Seurat.

Les grands coloristes de l'histoire de la peinture séparent le dessin, le noir-blanc, de la couleur⁸. J'ai nommé Seurat dessinateur ; Matisse, un autre coloriste, était l'un des plus fervents et talentueux dessinateurs. Il existe donc une relation évidente entre la maîtrise du dessin et le maniement souverain de la couleur. À la suite de Seurat et de Matisse, il faut mentionner Frank Stella qui procédait également ainsi dans ses *circular paintings*.⁹

Si l'on observe les tableaux de Stella de près, on voit le dessin préalable, les fins traits de crayon sur la toile en coton non apprêtée entre lesquels la couleur a été appliquée librement. Schwerzmann sépare de la même façon les valeurs de gris de la couleur, il la pose en surface peinte indépendante au-dessus du clair-obscur ; il se rattache à la tradition des grands coloristes par les points ou les bandes de couleur placées régulièrement sur le clair-obscur.

Il faut, ici aussi, renvoyer à la grande place vide, à l'avant-cour invisible devant le tableau. Dans le tableau, les divers procédés, les valeurs distinctes sont séparés les uns des autres de façon précise. On peut le constater sans le moindre doute dans chacun des tableaux de Schwerzmann. C'est au spectateur, au destinataire, qu'il revient de constituer à sa façon un tout, une expérience synthétisante imaginaire à partir de leur juxtaposition.

Schwerzmann appartient à cette tradition de coloristes qui se distinguent par le fait de séparer le clair-obscur, les valeurs de gris ainsi que la ligne, de l'application de la couleur. Ce sont tous des

⁵ Frank Stella, *The Marriage of Reason and Squalor*, 1959, New York, Museum of Modern Art.

⁶ Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, 1884-1886, Chicago, The Art Institute of Chicago.

⁷ Voir par exemple : Georges Seurat, *La Pêcheuse à la Ligne*, 1884, Chicago, Metropolitan Museum. (NdT. : il s'agit de crayons de la marque *Conté à Paris* faits d'un mélange de graphite et d'argile et qui produisent un noir mat et intense. Cf. : Jodi Hauptmann, Karl D. Buchberg, *Georges Seurat: The Drawings*, New York, The Museum of Modern Art, 2007.)

⁸ Je dois cette idée à Franz Fedier (1922-2005) – un artiste qui a été mon professeur. Voir à ce propos : Franz Fedier, « Notizen zu Frank Stella » in : *Kunstnachrichten*, 13. Jahrg./H. 1, (novembre 1976).

⁹ Frank Stella, *Isfahan*, 1969, Düsseldorf, Collection Henkel.

analystes. Ils sont redevables au pragmatisme de la production du tableau et sont les serviteurs d'une réalité picturale incorruptible.

Cette première observation des tableaux de Schwerzmann se concentre sur leur visibilité explicite, sur la manière dont cette visibilité est portée à l'apparition. La deuxième observation doit clarifier comment est conçu le spectateur imaginaire situé devant le tableau et comment la visibilité du tableau s'en trouve nettement restreinte.

Deux surfaces gris-vert clairement distinctes se tiennent comme des planches devant un dégradé clair-obscur qui suggère un espace. Les planches colorées empêchent d'accéder à la spatialité du tableau s'ouvrant derrière elles. Les surfaces de couleur se trouvent sans équivoque devant cet espace imaginaire. Elles intègrent à l'espace pictural ouvert un plan et renforcent ainsi la profondeur picturale imaginaire. Schwerzmann cite par là un motif central de la conception classique du tableau : la fenêtre. Le tableau est conçu comme ouverture, comme vue sur un intérieur ou sur un paysage. Nous rencontrons cette vue dans les tableaux de la Renaissance; chez Leonardo par exemple, la fenêtre derrière la figure révèle au regard un lointain figuré librement, celui d'un paysage imaginaire.

Le cas inverse, c'est-à-dire le regard curieux porté sur l'intimité d'un intérieur, est mis en œuvre par les peintres hollandais du 17^e siècle. Les plus connus sont les regards fascinés, voyeurs, de Vermeer.¹⁰ Dans ce genre de peinture, le rideau tiré de côté sur l'un des bords du tableau est rarement absent, comme si le peintre venait tout juste de le relever afin de permettre le regard interdit et inconvenant sur la scène. Il existe dans la peinture occidentale un nombre incalculable de variantes de ce motif. Magritte a brisé la vitre transparente pour gagner un accès aéré à la réalité et constate que le ciel derrière la fenêtre était déjà peint sur celle-ci.¹¹

Lucio Fontana a saisi un couteau et a déchiré par des coupes acérées la toile opaque et fermée pour aller derrière le secret de l'illusion. La méthode de Schwerzmann doit plutôt être comparée au scepticisme de Duchamp. Dans son œuvre *Fresh Widow*, Duchamp colle du cuir sur sa maquette de fenêtre factice, empêchant ainsi de regarder à travers elle pour découvrir le secret intime qui se trouve derrière et que nous aimerions tous voir. Nous ne voyons que le cuir. Et il s'agit exactement de ce que notre regard cherchait en secret: la peau, la peau nue. Duchamp ne nous présente cependant pas l'objet du désir comme une promesse érotique scintillante, mais comme un état de fait déperé, mort, comme du cuir, de la peau morte.¹² Le regard de Schwerzmann est libre de la fixation pornographique qui a poursuivi Duchamp toute sa vie. Pour cette raison, sa curiosité n'est pas voyeuriste et les conséquences qu'il en tire pour sa peinture ne conduisent pas à une dés-illusion. Il obstrue la fenêtre-tableau avec de la couleur, avec une couche de peinture gris-vert. Ce que nous voyons lorsque nous regardons à travers la fenêtre-tableau, il le présente directement à sa surface : la couleur. Ce qu'il exhibe n'est donc pas une promesse illusoire, une chose présentée comme étant à jamais inatteignable et qui devrait finalement nous décevoir. Schwerzmann ne s'occupe pas de l'illusion de la peinture mais révèle de quoi elle est faite : il s'agit de couleur appliquée sur une toile. Tout comme Duchamp, il fait obstacle au regard à travers la prétendue fenêtre. Cependant, il nous présente cette obstruction non comme une déception, mais comme une reconnaissance : les tableaux sont peints avec de la couleur. Ce que nous voyons devant les tableaux, c'est de la couleur appliquée. Schwerzmann n'implique pas le spectateur imaginaire dans le jeu de miroir entre promesse et déception. Il conçoit plutôt un spectateur éclairé qui fait, devant ses tableaux, l'expérience de ce qu'il en est. Les tableaux sont faits avec de la couleur. Ce qui, devant eux, semble d'abord si déconcertant et que peuvent encombrer tant de pièges, s'avère, à y regarder de plus près, absolument simple. Il y a le tableau. Il est visible et fait de couleurs. Le

¹⁰ Johannes Vermeer, *L'art de la peinture*, vers 1666, Vienne, Kunsthistorisches Museum.

¹¹ René Magritte, *La clef des champs*, 1933, Madrid, Musée Thyssen-Bornemisza.

¹² Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, 1920, New York, Museum of Modern Art. La «veuve», que l'on voudrait apercevoir par la fenêtre, n'est plus si fraîche. Bien entendu, on peut également associer la couche de cuir à une peau de chamois avec laquelle on nettoie les fenêtres et qui doit permettre d'y voir plus clair. Cela voudrait dire alors que le moyen permettant de libérer la vue est précisément celui qui l'empêche. Cela renvoie à la dichotomie de la couleur : rend-elle une chose visible ou n'est-elle pas plutôt la visibilité même?

tableau est fait pour le spectateur, c'est là son sens. Mais ce sens est le vide, la place vide, la lacune devant le tableau. Cette lacune, cette pure invisibilité est un appel audible à se placer comme spectateur devant la visibilité manifeste du tableau, à devenir visible à soi-même, et à examiner *ce dont on est fait*.

Berlin, le 27 mai 2013