

Yves Chaudouët,
Peintures, Portraits
Rennes, La Criée, mars-mai 2015

Par Céline Flécheux

1. Je me souviens d'une discussion entre Yves Chaudouët et Benoît Maire lors d'une séance des *Contemporains*, le séminaire que j'anime à l'université Paris Diderot avec Magali Nachtergaele, au cours de laquelle Maire disait à quel point il s'était senti soulagé quand, au début des années 2000, il pouvait enfin faire s'adonner à la peinture sans avoir à se justifier. Chaudouët était tombé d'accord avec lui, et tous deux avaient visiblement été mal à l'aise avec le diktat des années 1990 qui refusait purement et simplement de considérer la peinture parmi les médiums artistiques, car passée d'époque. Alors que dans d'autres pays d'Europe, la production picturale ne s'est jamais tarie, — notamment en Allemagne, qui compte parmi les pays les plus productifs en peinture dans la seconde moitié du XX^e siècle, avec des courants aussi différents que l'École de Leipzig, matiériste et figurative, la virtuosité « a-stylistique » de Gerhard Richter ou encore la brutalité de Martin Kippenberger, mais aussi Lucian Freud en Angleterre, Luc Tuymans en Belgique —, la France s'est condamnée à rétrograder la peinture à une technique ancienne, sinon dépassée, et à exiger des peintres qu'ils produisent, mais sous condition. Peindre, soit, à condition que :

- la peinture se fasse en série,
- que la série soit motivée par un processus,
- que le processus repose sur un principe auto-référentiel.

2. Ainsi, la peinture ne vaudrait que comme moyen au service d'un processus qui vise autre chose que l'acte de peindre. Cependant, on imagine mal Velasquez exécuter les portraits de Philippe IV selon le principe de la série ! Pourquoi a-t-il fallu que la peinture passe par un tel déni du pictural et que le peintre s'engage dans une recherche effrénée de prétextes pour produire ? Lorsque Baudelaire répond à Manet qu'il est, selon une formule devenue célèbre, le premier dans la « décrépitude » de son art, ne condamne-t-il pas la peinture tout entière, Manet devenant le porte-drapeau de ceux qui œuvrent au bord de la peinture ? Les huitres peintes par Yves Chaudouët s'inscrivent dans la veine de Manet ; celle présentée à La Criée prend place au sein de la série des portraits, un portrait d'huitre en quelque sorte, avec ce qu'elle contient de plus pictural et d'informe. La nacre, voilà qui intéresse Chaudouët, quand la couleur doit s'affirmer contre une autre couleur et qu'elle se met à vibrer en fonction des autres taches à ses côtés. Le blanc soulève, selon l'artiste, le problème pictural par excellence en ce qu'il permet la transfiguration de la lumière sur le tableau. Il est le point d'accueil de la lumière, là où le tableau dans son entier reçoit sa tonalité. Dans chacun des portraits réalisés par Yves Chaudouët, on remarque avec quel soin il a traité le point blanc de l'œil et l'on saisit que c'est à partir de ce point que le tableau s'organise, depuis le regard du modèle jusqu'au corps et au fond du tableau. « Tête d'épingle claire impossible à peindre dans le reflet de ses yeux. Théâtre réduit dans l'éclat minuscule, convexe à la surface étincelante de sa cornée, tapi concave au fond de sa rétine vermillon », écrit-il dans *Essai La Peinture* (Actes Sud, 2015, p. 99). Grâce à ce point pictural, qui ne peut être vu que par le peintre, le visage du modèle devient portrait. S'il manque dans certains tableaux (*Pascal, Paul*, les « effacés »), est-ce parce que le peintre n'y a pas pénétré ?

3. Mais les moments les plus picturaux sont obtenus, chez Chaudouët, selon un protocole de peinture : chaque modèle doit poser devant l'artiste à l'atelier ; comme le portrait n'est jamais terminé en une

séance, ils doivent revenir. Lors de la nouvelle séance de pose, le peintre efface l'image qu'il avait peinte la fois précédente et recommence un nouveau portrait. A partir de ce processus, plusieurs questions surgissent : s'agit-il de portraits qui ne connaîtront jamais de fin, tels ceux de Giacometti, toujours inachevés car inachevables ? Ou l'artiste veut-il donner à voir l'effacement progressif et la ruine de la peinture, à l'image des fresques découvertes par Fellini au moment où il tourne les dernières scènes de *Roma* ?

Lorsque l'on regarde la vingtaine de tableaux présentés à La Criée, on constate que l'artiste, fidèle au protocole, montre tous les degrés de réalisation des portraits, du plus effacé au plus réalisé, ainsi que ceux abandonnés en cours de route. A quoi faut-il être attentif, aux états du portrait, à l'inachèvement de principe ou au portrait achevé ? On hésite, en effet, entre le processus et le résultat, mais on finit par comprendre que le processus n'est pas si important qu'il le dit. Le peintre cherche en réalité à achever ses tableaux ; certains sont terminés car ils ont acquis le statut de véritables portraits (*Christian*, l'homme au T-shirt jaune, *Olaf*, *Pascal*), quand d'autres sont déclarés finis simplement parce que le modèle ne se présentera plus.

Dans une perspective d'histoire de l'art, l'inachèvement des œuvres revêt plusieurs formes ; qu'elle définisse les séries, ou le rôle de complétion attribué du spectateur (« le regardeur » de Duchamp), leur mode de présentation lors d'une exposition, etc. Mais ces formes d'inachèvement induisent un contexte social. Il existe une autre forme d'inachèvement qui ne relève que de l'artiste. On sait, par exemple, qu'aucun collectionneur ne souhaitait plus inviter Degas à dîner près d'un de ses tableaux, car inmanquablement, il repartait chez lui avec l'œuvre sous le bras, prétextant qu'il avait quelques retouches à effectuer et le collectionneur ne revoyait jamais le tableau ! Bonnard, lui aussi, trompait la surveillance des gardiens du Luxembourg pour ajouter des touches à ses tableaux, avant de fuir le musée comme un collégien. Plus proche de nous, Robert Gober reprend sans cesse sur ses propres dessins tout en filmant le processus de recouvrement d'une image par une autre. Qui peut dire de son œuvre qu'elle est véritablement achevée ? Il y a un inachèvement inhérent au travail pictural ; celui-ci ne se conçoit pas sans être tourné vers l'absence de fin, l'infini de la tâche à jamais égalée.

4. L'infini de l'œuvre n'est-il pas redoublé par son sujet, le portrait ? Dans un beau texte, Jean-Luc Nancy décrit l'abîme du portrait qu'exprime particulièrement bien la langue italienne : « *l'altro ritratto* » (« l'autre portrait ») est une expression où s'imposent deux significations : « d'une part, 'l'autre portrait' comme un portrait différent de celui que nous connaissons, que nous pensons avoir passablement identifié comme la notion ou l'idée de 'portrait' ; d'autre part, selon la ressource propre de l'italien, 'l'autre retiré', l'autre en tant qu'autre du même (ou du propre, ou du soi) considéré dans un retrait, une retraite, un recul, une disparition — serait lui-même un effet ou une propriété du portrait » (*in L'Autre Portrait*, éditions Galilée, 2014, p. 13-14). L'image, là plus qu'ailleurs, n'est jamais fixée dans un portrait. Pour le spectateur, deux directions s'imposent : son expression et sa similarité, deux modalités de la *mimesis*, comme le rappelle Nancy. D'un côté, l'intensité des traits va jusqu'à procurer une présence à l'absent et d'un autre côté, son retrait l'expose à la comparaison avec le modèle. « Dans le portrait, l'autre se retire », écrit Nancy (p. 18) ; le mystère est d'autant plus épais que l'impression de présence malgré l'absence est sensible. On peut éprouver cet étrange effet de « désapparition » dans les portraits de Philippe de Champaigne, qui procurent une impression de familiarité, alors même que le modèle n'a pas toujours posé devant le peintre.

Yves Chaudouët m'a fait remarquer, un jour, qu'il existait une autre forme de retrait dans le portrait, le moment où le modèle s'absente de lui-même pendant la séance de pose. Parce que le modèle ne peut rester entièrement concentré sur sa tâche, il finit par se retirer très loin en lui-même, alors qu'il est physiquement présent devant le peintre. Lors de la pose, Chaudouët se montre attentif à tout ce qui surgit du modèle, depuis la concentration jusqu'à la rêverie ; avec la plus grande rigueur possible, il tente de capter les différents états de la présence, qu'elle s'affirme ou qu'elle s'absente.

Un tableau témoigne particulièrement de ce moment où le peintre tente de s'emparer de l'insaisissable, celui de Christian, l'homme au T-shirt jaune. Cet homme, raconte l'artiste, vit tranquillement selon son rythme dans un petit village du Sud-Ouest ; il a aménagé son temps entre un travail qui ne lui déplaît pas et des journées entièrement consacrées à la lecture et au cinéma. Il a longuement posé pour Yves Chaudouët, car il était entièrement disponible. Dans ce portrait, le peintre a saisi cette entière disponibilité de son modèle. L'homme y apparaît comme narguant la fixité de l'image (le jaune de son T-shirt le fait presque passer dans l'effacement), alors même que son incarnat lui donne une impérieuse présence.

Dans *Le Bonneteau*, (Art Présence, n° 66), Chaudouët écrit :

La redistribution se cristallise ces jours-ci autour du portrait. La nuit qui envahissait mes peintures de paysage est siphonnée par le gouffre menu des pupilles. Sa profondeur donne le *la* cruel, la mesure de l'illusion qu'on est en droit d'attendre de la peinture plate. « C'est cette nuit qu'on découvre lorsqu'on regarde un homme dans les yeux – on plonge son regard dans une nuit qui devient *effroyable*, c'est la nuit du monde qui s'avance ici à la rencontre de chacun. »¹ Les visages sont dorénavant peints à peu près à l'échelle réelle, au centre de panneaux de bois de quarante centimètres par quarante, en présence du *modèle*. La mémoire est vidée. L'autre est devant. La lumière du jour l'éclaire depuis une fenêtre située à sa droite. La manière peut paraître classique². En réalité, les multiples détours que m'aura imposés la peinture de mémoire se referment sur l'expérience augmentée du portrait, pour en affronter une énième fois la *revenance*³, non plus de mémoire, mais par une peinture à distance de regard ».

5. Aucune justification ne devrait présider à l'emploi de tel ou tel médium dans l'art, pas plus que la valorisation ou la dévalorisation de tel ou tel sujet. Si Chaudouët s'est récemment lancé dans une série (les premiers portraits réalisés selon son protocole datent de 2009), c'est parce qu'il cherche à explorer les paramètres de son art. La peinture lui permet de saisir une forme de *disponibilité* propre au monde aujourd'hui ; par la répétition, il a trouvé le moyen par lequel dépasser la contrainte de la série, qui est simplement de se plonger dans le portrait pour saisir l'incarnat des corps qui posent pour lui. Parfois il y parvient, parfois il échoue, et quoiqu'il en soit, il nous montre tout. Lorsqu'il évoque avec beaucoup de conviction le nomadisme dans sa pratique, c'est à cela qu'il fait référence ; il traverse divers champs d'expression (peinture, théâtre, gravure, écriture, film, etc.), il construit des objets hors-champs (sa résidence à La Criée a consisté à donner mille formes à de multiples lieux et figures hors de La Criée) et privilégie l'impromptu. Nomade, il transporte ses peintures dans une boîte confectionnée à cet effet qui n'est pas sans évoquer le matériel de l'artiste « sur la route » que peignait Courbet dans sa salutation à lui-même (*Bonjour M. Courbet ! Montpellier, musée Fabre*). Dans *La Mue*, la fiction cinématographique qu'il a réalisée, il suit les pérégrinations d'un artiste qui réalise des poissons en cristal et qui, fuyant le succès commercial, traverse la France et l'Italie pour voir la *Vierge de l'Annonciation* d'Antonello da Messina à Palerme. L'homme sans attache, que seule la peinture fait se mouvoir, n'est-ce pas là un autoportrait, tout à la fois mouvant et solide dans sa détermination ? En réalité, nomadisme et peinture se répondent l'un l'autre. Dans un récent livre qui commence par une autobiographie, le philosophe-philologue Heinz Wismann évoque la signification de l'arrachement à l'enracinement : « le déracinement n'est pas simplement formel, mais recouvre un genre particulier d'incarnation qui pose de difficiles problèmes théoriques : comment donner corps à ce qui s'arrache à

1. Hegel, *La Philosophie de l'esprit de la « Realphilosophie »*, 1805, PUF, 2002, p. 13.

2. « Il n'y a jamais eu de style classique dans l'histoire... ceux qui croient en la possibilité du classicisme sont les mêmes pour qui l'art est la fleur de la société plutôt que sa racine. », Barnett Newman, cité et traduit par Jean-Claude Lebensztejn, in "Homme nouveau, art radical", « Critique », no. 528, mai 1991, pp. 323-37.

3. Cf. Georges Didi-Huberman, *La grammaire, le chabut, le silence. Pour une anthropologie du visage*, in catalogue de l'exposition « A visage découvert », Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1992.

des corps véritablement constitués ? A quelle corporéité avons-nous affaire dans la mesure où il ne s'agit pas seulement d'une idée abstraite, mais d'une façon tout-à-fait dynamique de s'inscrire, au moyen d'un style, dans un mode d'être reconnaissable ? » (*Penser entre les langues*, Champs Flammarion, 2015, p. 47-48). Le nomadisme de la pratique artistique de Chaudouët trouve dans le portrait le pendant des questions qu'il soulève, trouver dans la forme stable le moyen de faire pénétrer la volubilité de l'art.

A La Criée, les tableaux de Chaudouët sont exposés autour d'une immense table de bois qu'avait fait réaliser l'artiste. Les visiteurs se retrouvaient assis avec des portraits qui leur faisaient face ou dans leur dos. La superposition des visages peints et des visages « conviés » est une des choses les plus impressionnantes à voir dans l'aire construite par l'artiste ; à elle seule, la disposition met en mouvement le passé et le présent, l'actualité et l'histoire, le travail solitaire et le dialogue.

Tout au long de la saison *Battre la campagne*, Chaudouët accueille plusieurs moments (« Autour de la Table » par Loïc Touzé, « La Table gronde », des *impromptus*), au cours desquels la table devient un espace de discussion et de travail ou bien se transforme en scène. Dans un mouvement d'échange, il travaille avec d'autres artistes pour que des rendez-vous puissent avoir lieu en dehors de Rennes. Ici, l'art ne tient ni dans un protocole, ni dans l'objet achevé ; il se situe avant tout dans la rencontre et l'invitation au partage, que l'on soit d'accord ou non sur l'objet. L'hospitalité est le mot de cette grande table aux deux bouts excentrés, l'un à l'ouest, l'autre à l'Est de Rennes, et de la pratique plus large d'Yves Chaudouët. Soucieux de liberté, il accueille et, ce faisant, il déplace.