

Le saut de la barrière, texte de Michel Gauthier

LE SAUT DE LA BARRIÈRE

(à propos d'une peinture absente de James Hyde) Michel Gauthier

if this should be, i say if this should be –
E.E. Cummings

Ce que j'observe est sans doute moins une peinture qu'une peinture de peinture, qu'un signe de peinture. Moins donc une peinture qui se présente que la représentation, la mise en scène de la peinture. Mais, si un signe fait référence à quelque chose, il est, lui aussi, une chose. Autrement dit, ce que je regarde est une chose et un signe de cela qui ne veut pas être une chose, l'écran pictural. En l'espèce, une entité plastique, fière de ses trois dimensions, qui renvoie à la peinture. Ce que je regarde est une œuvre de James Hyde.

En effet, le travail de Hyde, tel qu'il s'est développé dans les années 90, consiste en une expérimentation, délibérément bricoleuse et libre de toute astreinte esthétique, des différentes possibilités de signifier la peinture ; il consiste en l'émission, en des contextes objectaux multiples, de divers signes de peinture. En cela, et bien que totalement singulier, il appartient pleinement à son temps, celui d'une abstraction tout à la fois post-duchampienne et post-warholienne, où s'instille, infirmité, la distance qui sépare la chose et le signe de la chose, le langage et le métalangage – une abstraction dont le vaste et complexe territoire est balisé par les noms d'artistes aussi dissemblables que, parmi beaucoup d'autres, Gerhard Richter, Olivier Mosset, Jonathan Lasker, John Armleder, Ross Bleckner, Bernard Frize, Gerwald Rockenschaub, Peter Halley ou Christopher Wool. Compte tenu du geste qui les inaugure, certaine prolifération de l'effet pictural, les méta-peintures de Hyde ont pris, on le devine, des allures fort variées. Ainsi, parmi de nombreuses autres propositions plastiques : des peintures alla fresca sur des blocs de polystyrène expansé d'imposantes dimensions ou bien morcelés en petits fragments ; des boîtes de verre, vides ou bien contenant des dépôts sinon des rebuts picturaux ; des artefacts peints de bois et ciment aux formes de poignées ; des ensembles de feuilles peintes clouées au mur ; des pièces de verre moulé sur étagères, maladroitement ceintes de ruban adhésif ; des compositions chromatiques ayant pour support des objets à l'apparence d'éléments de mobilier ; des oreillers, parfois gigantesques, maculés de couleurs ; etc., etc. Et comme la peinture, au fil de ses âges, s'est incarnée sous d'innombrables avatars, à travers une multitude de styles, les signes chargés de renvoyer à elle sont nécessairement des êtres pleins d'histoire. Ceux que délivre l'œuvre de Hyde ne sont, de fait, pas avares de références historiques, intentionnellement ou attentionnellement : le minimalisme (celui d'un Donald Judd, notamment), l'expressionnisme abstrait, l'abstraction géométrique, les constructions baroques de Frank Stella, certains avatars de l'art d'Imi Knoebel Supports/Surfaces, mais aussi bien les fresques du Trecento ou Duchamp ...

Ce qui pourtant fait la spécificité du travail de Hyde, c'est non seulement cette prolixité de solutions plastiques (qui voit la peinture, d'une façon qui n'est pas sans rappeler le geste, fondateur, d'un Robert Rauschenberg ou celui, strictement contemporain, d'une Jessica Stockholder, en mesure d'élire n'importe quel support) ou cette multi-directionnalité stylistique (qui voit la peinture se souvenir de nombre de ses périodes, passées ou récentes), c'est encore, et surtout, la tension qui s'y trame entre, d'une part, l'œuvre comme signe et, d'autre part, l'œuvre comme chose. Dit autrement, l'art de Hyde n'a pas tant pour souci de produire, plutôt que des peintures, des signes de peinture que de mettre à l'épreuve la capacité de certaines choses à représenter la peinture ou, plus justement, la capacité de cette représentation à avoir pour véhicules tels objets, tels dispositifs. Quel est le seuil, quels sont les seuils à partir desquels la chose occulte le signe, à partir desquels la chose qu'est le signe escamote la chose à laquelle le signe fait référence ? Plus concrètement, telle pièce (Divided Chain, 1996) énoncera cette question de la sorte : faut-il peindre un, deux, trois, ou davantage, des maillons d'une chaîne en une, deux, trois couleurs, ou plus, pour que celle-ci, accrochée au mur, apparaisse comme le crédible support d'une peinture ?

Cette tension, cette mise à l'épreuve, on tentera de les envisager plus attentivement à partir d'une pièce, Long Barrier (1999) .

Soit donc, comme le titre l'indique, une barrière. Longue (3,6 m), basse (45,5 cm) et relativement profonde (75 cm), cette barrière métallique, que trois pieds font reposer au sol, est disposée au bas d'un mur, auquel l'arriment ses deux parties latérales, mur qu'elle semble avoir pour tâche de sanctuariser. Cette mission ne laisse d'ailleurs pas de surprendre dans la mesure où le mur en question est vide. Nul précieux tableau n'est venu s'y accrocher, dont il faudrait ainsi assurer la mise à distance, dont il conviendrait de garantir la sécurité. Mais s'il n'y a pas de peinture, de tableau, sur le mur dont les abords sont de la sorte protégés, l'acier de la barrière a, lui, été recouvert par l'artiste d'une peinture jaune qu'agrémente un délicat autant que dérisoire filet de noir et que souligne le vert de la partie inférieure des éléments horizontaux. En d'autres termes, une barrière, objet d'un discret mais visible investissement pictural, sert de dispositif de sécurité à une absence de peinture.

Avant que de voir comment comprendre une telle pièce, peut-être n'est-il pas inutile de parcourir l'œuvre de Hyde pour savoir si cette barrière y constitue un hapax ou si, au contraire, l'artiste a déjà fait usage de cet artefact et dans quelles conditions. La barrière apparaît, en fait, à plusieurs reprises dans le corpus avant la Long Barrier. Ces premières apparitions, dans *Indemnity* (1990) et *Suit* (1991), la montrent dans une situation fort différente de celle qu'elle occupera ultérieurement. Avec *Indemnity*, la barrière, fixée à un mur, est haute et il lui manque un pied. D'une part, elle sert d'appui à une grande plaque de cuivre qui se trouve entre elle et le mur ; d'autre part, une vitre vient reposer sur le bord extérieur de sa partie latérale droite. Même si sa définition matérielle est incomplète et si elle fait office d'appui plus que de protection, la barrière est, ici, dans la position qui est la sienne. Tel n'est pas le cas avec *Suit*, puisque ce qui semble être un fragment de barrière vient se poser au sol et s'appuyer contre le mur d'une façon totalement hétérodoxe qui lui vaut de constituer plutôt une menace qu'une sécurité pour le grand panneau peint alla fresca devant lequel elle se trouve. Avec *Change* (1992), les choses se stabilisent en quelque mesure puisqu'une demi-barrière, posée au sol de la correcte façon appelée par sa fonction, protège, à moitié, une grande fresque monochrome verdâtre sur panneau rectangulaire. Cette demi-barrière est peinte de bleu clair. Dans ces trois occurrences, par conséquent, il est attenté, soit à l'intégrité physique de la barrière (*Indemnity*, *Change*), soit à sa fonction (*Indemnity*, *Suit*). En outre, la barrière y est associée à un ou deux autres éléments. Bref, la barrière, plus mimée dans son apparence qu'effective dans son usage, accomplit un office davantage plastique que protecteur au service d'un élément, tabulaire, pictural ou para-pictural, qui constitue l'évident centre de gravité de la pièce. On se souviendra qu'en 1992, Gerwald Rockenschaub présenta à la Galerie Gilbert Brownstone (Paris) une réalisation qui voyait une barrière métallique peinte en blanc se placer tout contre un mur transformé en un immense monochrome vert. La pièce de Rockenschaub, comme *Indemnity*, *Suit* ou *Change*, ne donnait pas un effectif rôle de protection à la barrière, elle jouait plutôt d'une ambiguïté du statut de cet artefact et, par là même, des rapports entre celui-ci et le monochrome mural : qui des deux devait être vu comme dominant l'autre ? Avec *Special Barrier* (1996), comme avec *Long Barrier*, l'affaire prend une tout autre tournure puisque la barrière se présente en bonne et due forme – entière et dans une position conforme à son usage – et que, surtout, elle constitue l'unique élément de l'œuvre. De la même façon, l'œuvre de Rockenschaub comporte d'autres occurrences avec lesquelles un ou plusieurs cordons de sécurité en coton rouge, pleinement fonctionnels, viennent marquer la place d'un objet d'art, pictural ou sculptural, que le lieu n'accueille pourtant pas. Mais, curieusement, la chronologie de ces différences pièces dans l'œuvre de Rockenschaub est apparemment inverse à celle qu'elle présente chez Hyde ; la défonctionnalisation de l'artefact y est seconde. Or, le mouvement qui conduit d'*Indemnity* ou *Suit* à *Special Barrier* ou *Long Barrier* est significatif. C'est celui qui fait passer d'un détournement d'objet, de sa manipulation plastique, destinée à éprouver l'aptitude d'un autre objet du voisinage à continuer d'agir telle une peinture, à une conjoncture plus singulière où l'art de Hyde obtient sans doute l'une de ses plus sûres réussites.

Tout d'abord me retient le paradoxe, plaisant, savoureux, qu'il y a à mobiliser un instrument de protection alors que nul objet n'est à protéger. Hyde raffole de ces tensions. Ainsi la forme de poignée prise par certaines de ses pièces murales appelle-t-elle la main alors que la composition picturale dont celles-ci sont le support sollicite, elle, l'œil. Mais ce premier paradoxe va bientôt disparaître au profit d'un autre, non moins efficace. Certes, le mur est vide. S'y révèle pourtant un puissant signe de peinture. La barrière, ainsi placée contre le mur, engendre une peinture virtuelle. Elle révèle comme signe de peinture, comme méta-peinture, une absence de peinture. La peinture présente comme absente n'est-elle d'ailleurs pas la méta-peinture idéale ? Certes, une autre hypothèse pourrait être avancée, celle consistant à faire de la peinture sur le mur du bâtiment l'objet de la sanctuarisation effectuée par la barrière. Il est vrai que l'histoire de la radicalité picturale a déterminé l'œil contemporain à voir les murs peints des bâtiments comme des monochromes. Toutefois, dès lors que

la barrière ne délimite qu'une partie de la surface murale qu'elle intéresse et non sa totalité, il paraît difficile de pleinement adhérer à cette hypothèse. C'est pourquoi l'on préférera considérer que la barrière de Hyde protège une vacance plutôt qu'un revêtement pictural. Dès lors, le jeu peut se poursuivre dans deux directions.

On peut ainsi voir dans cette pièce une mise en scène manifestant la puissance de l'appareil d'intendance, sinon de médiation, muséale. La péri-œuvre (cadre, socle, éclairage, vitrine, barrière de protection, etc.) fait l'œuvre et, consécutivement, la péri-œuvre peut être l'œuvre. C'est d'ailleurs ce qui, souvent, arrive chez Hyde : un élément à évidente fonction péri-opérale est l'une des composantes à part entière de l'œuvre. L'étagère, par exemple. Le système d'accrochage de la peinture (ou ce qui en tient lieu) au mur peut, de très brancusienne manière au fond, être partie intégrante de l'œuvre mais, bien que fort visible, ne pas sortir de sa mission péri-opérale. C'est ce qui se passe avec une pièce comme Else (1994), qui montre une boîte de verre posée sur une petite équerre noire vissée au mur. Mais l'étagère peut aussi se rendre plus spectaculaire que ne le requiert son simple office de support. Tout d'abord par sa taille, comme avec Rub (1993) où une petite plaque de verre moulé maladroitement enrubbannée d'adhésif jaune repose sur une équerre peinte en noir dont la partie verticale est disproportionnée par rapport à la partie horizontale ; le plaisant clin d'œil à certaines peintures de Robert Ryman affichant des fixations surexposées sinon surdimensionnées, telles Resource (1984) ou Accord (1985), est bien sûr patent. Spectaculaire, le support peut l'être aussi par sa couleur, comme dans Breach (1994) où une petite plaque de verre avec bout de ruban adhésif rose et trace de peinture violette est disposée sur une équerre, guère moins haute que ladite plaque mais qui surtout vient imposer son rouge comme élément majeur de la composition picturale offerte au regard du spectateur. Enfin l'étagère peut se voir infliger un traitement plastique qui remet presque en cause sa fonction porteuse. Ainsi, dans True (1993), une petite plaque de verre moulé semble trouver de justesse un support sur une cornière à angle sortant, peinte en blanc et rouge et grossièrement pliée en deux. Autre pièce de même type et tout aussi réussie, Refrain (1993) : une cornière rougeâtre à angle rentrant sur laquelle est posée une petite pièce de verre moulé, entourée en sa partie centrale de bandes de ruban adhésif blanc et bleu, voit sa partie gauche soumise à une méchante torsion qui paraît menacer la stabilité de l'élément supérieur.

Mais il est aussi permis de noter que la barrière de Hyde, qui fait naître une peinture là où il n'y en a pas, est elle-même peinte. Or, troisième paradoxe, la peinture absente sur le mur est plus présente comme peinture que celle qui recouvre pourtant artistiquement la barrière. La peinture est donc bien un effet de sens, non une chose, non l'épiphanie de telle matérialité. Cette tension entre la peinture spectaculairement manquante, mais pourtant si présente, sur le mur et la peinture objectivement présente, mais pourtant si absente, sur la barrière est assurément le ressort majeur de pareille œuvre. L'investissement pictural d'objets transitionnels (c'est-à-dire d'objets qui ont pour fonction d'assurer la transition entre le réel non-artistique et un élément de plein statut opéral) est d'ailleurs une stratégie qu'aime Hyde. C'est celle utilisée dans une pièce comme Pool (2000), qui consiste en une housse parallélépipédique de plastique transparent, bref en un contenant, que rien ne vient remplir, mais dont les arêtes de tissu sont le support d'une composition colorée. On pourra voir dans cette tension entre le matériau pictural et le signe de peinture un degré supplémentaire dans la désolidarisation du signe et de la chose qui caractérise l'art de Hyde. En effet, avec ces véritables anachronismes visuels que sont des pièces comme les fresques sur ultra-volumineux blocs de polystyrène expansé, une tension s'installe entre le signe de peinture, parfaitement bidimensionnelle, qu'est l'alla fresca et le relief, résolument sculptural, du support, bref entre la planéité du signifié et le volume du signifiant. Avec Long Barrier, la polarisation qui s'opère a pour termes, d'un côté, un signe de peinture qui n'a même plus besoin du matériau pictural pour advenir et, de l'autre, une effective peinture qui n'est pas vue comme telle car déposée sur l'objet même grâce auquel le signe de peinture sans peinture peut advenir. Dans un cas, il s'agit d'affirmer qu'une peinture peut exister comme telle, même avec une sculpture comme support. Dans l'autre, le propos, relativiste, consiste à montrer qu'une peinture ne pourra pas exister comme telle avec un ustensile comme support si un pur signe de peinture, sans recours au matériau pictural, est actif dans les parages. Bref, l'effet pictural peut proliférer, il s'accommode de tous les supports et même d'une absence de peinture.

Toutefois il n'est pas impossible de considérer d'un autre œil encore cette barrière devant un mur que n'occupe nul tableau. N'y a-t-il en effet pas là comme l'allégorie d'une disparition, d'une mort de la peinture ? Certes, l'axe même du travail de Hyde ne conduit pas logiquement vers pareille interprétation dans la mesure où il paraît aller dans le sens d'une affirmation du tout-pictural, d'une capacité d'expansion infinie de la peinture plutôt que dans celui d'une fin, d'un trépas de ladite

peinture. Pourtant, un regard porté sur une pièce comme Number (1996), grande boîte de verre (200 x 60 x 25 cm), en appui contre le mur dans la grande tradition des prop pieces de Richard Serra ou de John McCracken, dont le contenu, parodique quintessence d'un certain expressionnisme abstrait, est fait de morceaux de papier et de plastique recouverts de peinture, suscite irrésistiblement le sentiment d'une dimension nécrophile. En effet, cette pièce, de par sa structure parallélépipédique, ses mesures et la nature de son contenu, évoque un cercueil qui recèlerait le cadavre déjà fortement décomposé de la peinture. Et, une fois le processus de décomposition parvenu à son terme le plus complet, une fois donc vide le tombeau, il ne resterait plus qu'à décorer, en le peignant, celui-ci : les couleurs sur la barrière. Sous cet angle, du reste, de telles pièces pourraient être mises en relation avec le travail d'un artiste de la même génération que Hyde, Steven Parrino. Les "monochrome crashes" de ce dernier, toiles froissées sur châssis ou toiles en boule au sol, appartiennent à cet âge pictural pour lequel le monochrome est un point départ, c'est-à-dire à cet âge dont le seuil est une fin, une mort, un cadavre. En violentant ce monochrome qui, pour une certaine histoire, signifie la fin de la peinture, l'art de Parrino fait œuvre nécrophile. Mais, dans la vaste exploration des possibles signes de la peinture entreprise par Hyde, la dépouille mortelle n'est peut-être pas autre chose qu'un signe, précisément. L'étrangeté cadavérique n'est-elle, au fond, pas celle d'un corps devenu l'image de lui-même ? ne réside-t-elle pas, en fin de compte, selon quelque extravagance sémiologique, celle qui voit une chose, en un instant, se transmuier en signe d'elle-même, en signe de qu'elle était avant de devenir signe ? Autrement dit, Hyde se devait certainement, à un moment ou à un autre de son entreprise, de rencontrer l'image cadavérique.

Se devait-il pareillement de rencontrer le vide, la radicale absence de l'objet d'art là où le regard est appelé à se porter pour l'y trouver ? Probablement, dans la mesure où le rien est l'une des possibilités ouvertes dans l'universelle expansion du pictural. Cependant, cette possibilité n'est pas totalement équivalente aux autres. Avec elle, c'est comme si l'art de Hyde passait de l'autre côté de la barrière : l'œuvre n'est plus ce qui est à regarder, mais le lieu d'où regarder ce qui n'est pas elle et qui, dans un singulier rapport de pure négativité, ne saurait être autre chose que sa propre absence. Ce que je vois de ce côté de la barrière, ce n'est plus la positivité d'une œuvre, mais ce n'est pas non plus la positivité d'un substitut à l'œuvre. Ce que je vois, c'est la pure défection de l'œuvre. L'art de la dernière décennie aura donné quelques belles occasions à pareille conjoncture de se manifester. Certaines propositions de Rockenschaub ont déjà été évoquées. Il faudrait, bien sûr, également mentionner les clôtures d'Elisabeth Ballet et, parmi elles, celles de Delta (1996) ou Cale (1996). Assurément ce n'était peut-être pas chez Hyde que pareil retournement de situation était le plus attendu. Toujours est-il qu'il est exemplaire que cette pandémie de l'effet pictural, susceptible d'atteindre n'importe quel étant de ce bas monde, croise, en l'un des moments du jeu qu'en a fait Hyde, la tentation d'une vacance opératoire.

Mais cette tentation n'en est qu'une, et fugitive. La barrière de Hyde peut fort bien, on l'a vu, être comprise autrement, comme l'affirmation d'une aptitude de la peinture à délivrer son effet alors même qu'elle est absente. Il n'empêche... Et puisque l'art de Hyde est de ceux qui apprennent le mieux à joyeusement sauter les barrières, historiques, stylistiques ou génériques, pourquoi ne pas franchir, à son propos, celle de l'univocité ?