

Marcin Sobieszczanski : J'ai cru comprendre que tu te sens dans la peinture comme dans une sorte de processus perpétuel qui se développe sans cesse, continuellement et où les tableaux sont seulement des coupes transversales, voire des obstacles.

Ernesto Riveiro : Ceci n'est pas uniquement le problème de la peinture, de la sculpture, mais de l'objet en général. Tu sais, que je réfléchis beaucoup sur l'objet. Le problème du pictural est plus tardif. Je m'explique : si le pictural existe, pour qu'il puisse se manifester non seulement dans le cadre de l'optique physique, comme c'est le cas de l'ombre, mais pour qu'il se fasse visible en tant que le résultat d'un procédé technique prémédité, il demandera toujours à être visible de manière, pour ainsi dire, tactile. Or, chose curieuse, les lettres de noblesse de la peinture se sont fait paradoxalement là où cette préhension tactile est la moins forte. C'est la planéité, sa bi-dimensionalité, qui est à l'origine de l'intérêt qu'on porte à son égard. C'est aussi son caractère abstrait. Planéité et abstraction sont autant pour la peinture, des limites que des défis. Il en advient que la peinture a une grande prétention inhérente.

M : Qu'elle partage avec l'objet en général.

E : A la différence qu'auparavant il y avait des qualités d'existence à travers le fait artistique. Si on regarde sous l'angle sociétal, en art, dès le départ, l'objet existait de façon plurielle, tandis que maintenant l'art est lié à la notion du singulier et, à la limite, on dit que c'est mieux. Alors, mise à part les moments de destruction, les guerres etc., la peinture a toujours été vécue, y compris en Europe, comme un phénomène de la société. Mais déjà, et c'est un bon exemple, comme il n'y a plus de fresques, tout cela est en train de changer. Réfléchissons à cette idée : comment une société peut faire exister un maximum de pans de toute l'histoire de l'humanité et en même temps être totalement privée de fresques?

M : La fresque est un cas limite entre l'art pariétal et l'art des surfaces sélectionnées ou détachées.

E : L'histoire de la peinture commence de l'idée de la surface unitaire sur laquelle se déroule une scène.

M : Se rapportant à l'analyse des constructivistes, ce serait l'histoire de la peinture auto-consciente.

E : Avec tout ce qu'on connaît à ce sujet jusqu'à aujourd'hui. Personnellement à un moment donné j'ai eu le sentiment du manque d'issue de cette histoire. Déjà, j'ai rompu avec la figuration ne voyant pas de possibilité de la continuer. Après, lorsque j'ai fait de la peinture, soit disant abstraite, j'ai été conduit à mettre en oeuvre un dispositif pictural, qui m'a interrogé par la suite sur le rapport entre la peinture et le tableau. Je me suis aperçu qu'en réalité il y a un problème profond là-dedans.

M : Problème technique ou philosophique? Nous avons souvent évoqué l'expression de Héraclite selon laquelle l'eau est une matière informe et insaisissable dans son passage perpétuel, tandis que le lit de la rivière crée une forme résistante. Mais as-tu eu des prémisses techniques de cette chose, y a-t-il eu des répercussions, des changements dans ta stratégie picturale?

E : Oui, puisque dans la peinture on s'accroche à quelque chose qui reste très concret : à l'occupation de lieux par une mise en oeuvre de moyens techniques.

M : Un agencement ponctuel des moyens restant à ta disposition.

E : Oui. Seulement regardons : si on prend l'histoire universelle de la peinture, on s'aperçoit qu'énormément de choses y sont demeurées anonymes. Surtout dans l'art utilitaire notre regard se moque de l'auteur; il n'existe pas de fichiers identifiant la personne et la chose, et notre regard agit en la conséquence. Il n'y a pas même d'anecdote dans le legs des sociétés antiques. C'est dérisoire, les histoires personnelles et anecdotiques au regard des milliers d'années de l'art anonyme. C'est pourquoi la peinture aujourd'hui doit rester quelque chose de très limité, et se manifester, contrairement à la prétention particulièrement persistante, sur, je dirais, une fréquence. Elle doit explorer les possibilités

extrêmes du visible. C'est là, où tout doit être manifestement placé. Oeuvrer dans les limites de la peinture revient à définir, dans quelle catégorie du visible on doit travailler.

M : Si elle existe déjà, la pensée théorique moderne s'attache plutôt à la notion de l'imaginaire avec le sous-entendu de son extension. En pratiquant la limitation, manifestement, tu te places à contre-courant.

E : Il le faut.

M : Tu parle du visible purement sensuel ou du visible doté de sens?

E : Je parle du visible à travers un champ émotionnel, donc du visible doté de sens.

M : On doit tout de même constater que la démarche artistique est de l'ordre ascensionnel. On part du sensible pour accéder à l'unité du sens. En science c'est l'inverse : on manipule les entités intellectuelles pour descendre aux applications de la maîtrise technologique. L'art se place à l'origine de la visualisation des choses.

E : Et la vision est déjà chargée du sens. Dans l'art, la matérialisation des objets voyage dans le temps et elle s'en trouve chargée. Beaucoup des objets qui sont considérés comme faisant partie de la pré-histoire, donc de quelque chose qui en principe ne doit plus nous affecter et qui doit être dans les musées, portent en eux une charge significative fantastique. Aussi bien au point de vue de leur nombre, puisqu'il y en a beaucoup, que celui de leur perfection. Ils sont presque tous bons. Il y en a de moins bons, de magnifiques, mais très rarement de mauvais. Il y a différentes périodes, plus ou moins sophistiquées, mais ce sont toujours des objets très réussis. Même dans les tentatives, même dans les accidents où l'utile a été cassé etc., même à l'ère des utilitaires, où on commence à faire la céramique, c'est toujours bien. Dès le moment de la fabrication de l'objet, cet objet est déjà assurément parfait, puisqu'il apparaît comme un volume nouveau qui, tout de suite, établit des relations d'intégration avec l'entourage, avec la pression, l'espace etc. Seulement, historiquement parlant, plus on avance, plus on s'éloigne de cette perfection, avec des produits merveilleux bien-sûr, mais qui savent rarement cohabiter pacifiquement. On parle aujourd'hui de la gestion écologique des objets, mais ça fait rire.

M : On a l'impression que la peinture connaît le même sort.

E : Oui, mais c'est moins évident. Concernant la peinture rupestre on n'a que des suppositions. On considère, que le premier effet pictural que l'homme a vu, c'est l'ombre.

M : L'ombre est la projection de la forme d'un corps opaque, qui sous certaines conditions de l'écran se comporte comme un des contours apparents de ce corps, c'est-à-dire qui, dans les transformations nécessairement liées à l'idée de la projection, préserve certaines classes de propriétés topologiques de l'objet. En général, ces classes de propriétés sont liées à la possibilité de la vision humaine, d'où l'idée de l'homme, de relever, en partant de l'ombre, ce que tu as appelé le défi de la planéité. Il y a de la vérité essentielle dans la planéité, et le peintre se doit de la rechercher.

□ E : Remarque, du fait de baigner dans l'espace ambiant à celui de s'intéresser aux parois, le saut est énorme. C'était presque la fin! (rires). Les grottes pré-historiques, on les connaît bien aujourd'hui. Mais le phénomène social est entièrement nouveau. Il y a cent ans on ignorait ce bagage. C'est comme l'ignorance impertinente de beaucoup de gens, qui croient que s'ils ne s'intéressent pas à certaines choses, ils n'en sont automatiquement pas concernés. Du coup, ils introduisent le déséquilibre entre leurs préoccupations et le rôle, occulté, que les choses, dont on n'a pas la curiosité, sont en train de jouer.

M : Oui, puisque dans l'incertitude quasi-complète de l'époque, l'obstination d'un Cuvier a du être contredite par les actes non moins délibérés des Lyell, des Lartet et des Breuil. Ce n'est pas l'état de connaissance qui peut justifier les attitudes.

E : Pour voir comment les choses peuvent prendre des significations différentes, comprenons comment l'homme d'aujourd'hui se sent, on dirait, obligé de répéter des séries de gestes qui le conduisent

automatiquement à des situations catastrophiques, mais qui au même temps sont récompensées par leurs contraires, c'est-à-dire par de très bonnes choses. Je me suis toujours posé la question de savoir comment tous ces objets avaient pu être produits dans des systèmes sociaux différents. Mais ce n'est pas la question sociale finalement. La question sociale est le prétexte d'une chose beaucoup plus fondamentale. Je suis moi-même concerné, puisque je travaille sur les problèmes de la conservation et de la restauration, bref, de l'existence physique de l'œuvre d'art. Et justement, je trouve que la chose la plus intéressante est le rapport entre la création des objets et leur existence au point de vue physique.

M : C'est un problème à thématiser artistiquement.

E : Oui, et je répète : surtout le moment où l'objet commence à exister. C'est un jeu avec l'environnement. A partir de l'instant où il y a un objet nouveau qui apparaît, attention : où sa forme apparaît, l'occupation de l'espace n'est plus la même. Cela peut nous mener à une idée scientifique inouïe, qu'il existe une mise en forme de l'univers... La nature, elle, produit des mises en espace, et dans la pensée picturale, cela devrait se refléter. Seul l'homme se conçoit dans un rapport de mise en pensée vis-à-vis de son entourage; il existe grâce à cela. En réalité l'univers animalier est beaucoup plus beau que l'univers humain, à condition d'avoir résolu des problèmes, et justement l'animal résout des problèmes. L'homme, on dirait n'existe pas que pour ça. Il se préoccupe de l'histoire des formes, ce qui ne se pose pas devant l'animal. Au fond de cette idée il y a la question de l'occupation de l'espace. L'homme introduit dans l'espace l'objet, il occupe l'espace avec l'objet, et philosophiquement c'est une première. Les phénomènes de l'occupation de l'espace et de la lumière, ainsi que le problème de la topologie que ces deux phénomènes combinés peuvent engendrer, sont les questions les plus importantes pour la compréhension de l'histoire de la peinture, voire de l'art tout entier. Pour revenir aux questions très techniques de la peinture, il est banal de constater qu'elle est constituée matériellement d'éléments réels qui sont palpables et visibles. Le visuel est un degré de la matière. A en croire la physique, la matière vibre en permanence dans différentes catégories, y compris le visible. Maintenant, si on se pose la question, que tu poses, de l'instance du jugement, pour savoir lesquels des gestes picturaux sont dotés de la qualité de justesse, il faut à mon avis considérer les choses dans la dimension relativiste de leur fonctionnement à l'intérieur des circuits. Un exemple en est mon atelier, tu connais ma façon de travailler. Il y a des confrontations qui se produisent, et donc il y a des moments dans le processus créatif où il ne s'agit pas d'un arrêt.

M : Donc il ne s'agit pas d'un jugement de reconnaissance et d'identification.

E : Oui, mais plutôt d'un jugement relatif de la sélection. Une impuissance de savoir est alors à l'origine de l'arrêt du travail, et aussitôt il s'avère que cette attitude est gratifiante. La qualité d'un geste se met en rapport avec la qualité d'un autre geste tout à fait différent. La qualité ne veut pas dire ici : appréciation, mais l'origine, la catégorie différentielle. Curieusement les abandons ont fait l'histoire de la peinture, c'est là la force, aussi prétentieuse soit-elle, de la métaphore de mon atelier.

M : L'assemblage et la mise en rapport sont des procédures qui gouvernent comme un principe organisateur le domaine du visuel produit.

E : Avec l'assemblage on revient à l'idée du tableau, l'idée qui a été abandonnée avec le renoncement à la surface unitaire, avec le renoncement finalement à l'idée de l'achevé. Tu sais très bien qu'il y a aujourd'hui d'énormes problèmes avec l'exercice de la peinture, et l'une des constituantes majeures de l'art contemporain est justement la mise en évidence de cette difficulté. Or, l'idée du tableau a produit dans l'histoire de l'idée de peindre un éminent empêchement technique.

M : Si la peinture est un flux, le tableau est un moule, tout devient alors la question de savoir si ce moule est bon ou pas. Tension, lissage, dépôt, séchage, huile, acrylique, sont devenus des questions du tableau et non les questions de la peinture, ou plus précisément de l'ordre visuel que la peinture évoque.

E : Paradoxalement on finit par faire des panneaux, puisque ça fait partie du problème; mais la lecture de mes résultats doit être modifiée.

M : Ta convention théorique te tient à l'abri de la lecture triviale, mais il en suit une autre conséquence, celle-là inhérente et perceptible dans tes productions, indépendamment de la lecture, c'est l'esquive de l'idée de la peinture comme agrément.

E : La peinture occupe dans le visible une place qui est extrêmement complexe. Il y a dans le visible toute une catégorie de choses qui ont trait au phénomène de l'attraction. La plupart de la mauvaise peinture est attirante. Certaines catégories dans le spectaculaire ne valent pas, selon moi, le déplacement. Regarde la façon dont l'animal habite la nature; avec quelle élégance et quelle discrétion l'animal occupe l'espace! L'homme par rapport à ça est grotesque. Dans la peinture d'aujourd'hui on devrait explorer les limites du visible, en circonscrivant, en choisissant, le champ émotionnel qui leur correspond. Le champ émotionnel vient à travers le visible, et dans la classe qui m'intéresse, la classe des limites, beaucoup de pièces sont d'une discrétion parfois excessive, à la limite de la disparition ou du non-vu.