

Note : cet article de camille Debrabant figure dans l'ouvrage *Dedans, dehors : approches pluridisciplinaires de la fenêtre*, sous la direction de Karolina Katsika, presses universitaires de Franche-Comté, 2019 / ISBN 9782848676616

DE LA FENÊTRE À L'ÉCRAN, LES AVATARS NUMÉRIQUES D'UN EMBLÈME PICTURAL : *ANTACOM* DE PHILIPPE HURTEAU

Camille DEBRABANT – docteur en histoire de l'art (Paris I),
ATER Université Aix-Marseille

Depuis Alberti¹, la fenêtre est étroitement corrélée à l'histoire du tableau et de la peinture. À titre d'emblème de l'illusionnisme pictural, elle constitue une cible privilégiée, réduite en éclats par René Magritte² ou aveuglée en 1920 dans la célèbre *Fresh Widow*³ de Marcel Duchamp, qui vitupère contre la « bêtise rétinienne ». A toutes ces agressions, la peinture et la fenêtre opposent une résistance solidaire, survivant jusque dans les années 1960 à la déconstruction et à la mise à nu de l'écran du châssis opérée par Support-Surface. Au début des années 1990, le virage numérique aurait pu menacer l'existence de la peinture et la frapper d'obsolescence. Dans *L'Écran global* publié en 2007, Gilles Lipovetsky et Jean Serroy s'inquiètent justement de savoir si ce qu'ils nomment « l'écran-monde⁴ » n'est pas en passe de devenir le fossoyeur des autres formes d'expression.

L'enjeu de cette étude consiste à démontrer que, loin d'être balayée par l'avènement du virtuel, la peinture s'en est trouvée enrichie, tout comme elle avait su profiter près d'un siècle et demi plus tôt de l'invention de la photographie pour se renouveler. Il ne s'agit donc pas de témoigner de l'actuelle survivance de la peinture – dont la preuve n'est plus à produire⁵ –, mais de s'intéresser au processus de sa régénération au contact du numérique, processus au sein duquel la fenêtre joue un rôle déterminant. Par conséquent, il n'est pas question de considérer ici l'art numérique, mais de traiter du sort de la « peinture à l'âge de l'écran⁶ », pour reprendre l'expression de l'artiste Philippe Hurteau⁷, dont l'œuvre sera le

¹ ALBERTI, Leon Battista, *De pictura* (1435), livre I, rééd. par Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, 1992, p. 115 : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire (*historia*) ».

² Voir René Magritte, *La Clef des champs*, 1936, huile sur toile, 80 × 60 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid ; *Le Domaine d'Arnheim*, 1949, huile sur toile, 99 × 81 cm, coll. part. M. et Mme Arthur Young, Philadelphia ; *Le Monde des images*, 1950, huile sur toile, 100 × 80.6 cm, coll. part. et *Le Soir qui tombe*, 1964, huile sur toile, 162 × 130 cm, The Menil Collection, Houston.

³ Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, 1920, bois peint et panneaux de verre recouverts de cuir noir sur rebord de fenêtre en bois, 77.5 × 44.8 cm, MoMA, New York.

⁴ LIPOVETSKY, Gilles et SERROY, Jean, *L'Écran global, culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*, Paris, Seuil, 2007, p. 325.

⁵ La floraison d'expositions consacrant le renouveau de la peinture à l'aube du XXI^e siècle témoigne de la vivacité du medium ; voir *Painting at the Edge of the World*, Minneapolis, Walker Art Center, 10 fév.–6 mai 2001 ; *As Painting : Division and Displacement*, Columbus, Wexner Center for the Arts, 12 mai–12 août 2001 ; *Urgent Painting*, ARC-Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 17 janv.–3 mars 2002 ; *Cher Peintre... Lieber Maler... Dear Painter...*, peintures figuratives depuis l'ultime *Picabia*, Paris, Centre Pompidou, 12 juin–2 sept. 2002 ou *The Triumph of Painting*, Londres, Saatchi Gallery, 26 janv.–30 oct. 2005.

⁶ HURTEAU, Philippe, « La peinture à l'âge de l'écran, notes », mise en ligne le 8 décembre 2014, URL : <http://www.dust-distiller.com/art/la-peinture-a-lage-de-lecran-notes-de-philippe-hurteau/>

⁷ Philippe Hurteau, né en 1955 aux Sables-d'Olonne, est formé à l'architecture et à l'histoire de l'art. Ses premiers travaux de peinture sont élaborés sur la scène des années 1980. L'auteur tient à adresser ses plus

support de cette démonstration. À travers l'exemple de son cycle pictural intitulé *Antacom*, débuté en 2008, nous tâcherons de comprendre en quoi la fenêtre a pleinement assumé son rôle d'ouverture au tournant des XX^e et XXI^e siècles et a participé de l'actualisation de la peinture, en facilitant l'intégration du numérique dans le pictural. En premier lieu, nous reviendrons sur les origines du travail pictural de Philippe Hurteau, que nous situerons entre les mediums et les media⁸, puis nous étudierons *Antacom* sous l'angle de son héritage pictural, pour examiner enfin à quelle conciliation avec l'esthétique numérique parvient la série.

I – L'union des mediums contre les media

1. Les origines

Depuis 1985, Philippe Hurteau s'interroge sur la manière de continuer la peinture et « l'histoire de la peinture sans en faire table rase⁹ ». La première œuvre répertoriée dans son catalogue raisonné¹⁰, intitulée *Première peinture après la dernière* [ill. 1], résume parfaitement ses préoccupations. Elle témoigne en effet de sa volonté de sortir de l'impasse moderniste ou, plus exactement, de réorienter le projet moderne, dont l'objectif serait de « travailler à travers [l]es morts successives de la peinture moderne¹¹ », selon l'historien d'art américain David Joselit. Cette généalogie bien connue de la mort de la peinture est jalonnée de figures tutélaires, telles que Kasimir Malevitch¹², Piet Mondrian¹³, Joan Miró¹⁴ ou bien encore Ad Reinhardt et ses fameuses *Ultimate Paintings* du début des années 1960. Avec sa double référence au *Carré noir* et aux « dernières peintures », la toile originelle de Philippe Hurteau paie son tribut à cette filiation moderniste. Au-delà du simple hommage, le tour de force de l'artiste consiste à continuer l'histoire de la peinture et de la représentation d'images – indifféremment abstraites ou figuratives – sans abandonner le motif éminemment connoté de la fenêtre. Dans son œuvre, la fenêtre n'est pas convoquée comme simple motif iconographique, mais tient lieu de véritable outil de réflexion.

2. La peinture face aux écrans

Dès 1995, son travail sur le devenir de la peinture s'oriente en direction d'une confrontation avec d'autres écrans, organisée autour d'une production sérielle, régie par un protocole précis. L'ensemble *Télévision* [ill. 2] atteste un basculement du format, qui pivote de la verticale de la fenêtre du monochrome noir de 1985 à l'horizontale de l'écran. Cette mise en perspective de la peinture avec les images contemporaines relève, selon les dires de l'artiste, de la nécessité de parler de son époque. Il entend de cette façon confronter la

sincères remerciements à l'artiste pour sa disponibilité, son soutien et l'intérêt qu'il a témoigné à l'égard de cette recherche.

⁸ Afin d'éviter toute ambiguïté avec les media de communication, nous privilégions ici au pluriel l'emploi du terme « mediums » pour désigner les modes ou supports d'expression artistique.

⁹ Propos recueillis au cours d'un entretien avec l'artiste, réalisé dans son atelier à Paris le 16 décembre 2014.

¹⁰ En cours d'élaboration, le catalogue raisonné est accessible depuis le site internet de l'artiste, URL : <http://www.hurteau.org/oeuvre>

¹¹ Voir sur ce point le dossier « The Mourning After : A Roundtable », publié dans *Artforum*, vol. 41, n° 7, mars 2003.

¹² MALEVITCH, Kasimir, *Suprematism. 34 Drawings*, Vitebsk, Unovis, 1920 ; cité et traduit dans ANDERSEN Troels (éd.), *Malevich, Essays on Art*, vol. 1, New York, Wittenborn, 1971, p. 127 : « Il ne peut être question de peinture dans le Suprématisme, c'en est fini de la peinture depuis longtemps, et l'artiste lui-même est un préjugé du passé ».

¹³ Mondrian ne cesse lui aussi « de postuler que sa peinture prépare à la fin de la peinture » comme le rappelle Yve-Alain Bois, dans « Painting : The Task of Mourning », in *Endgame : Reference and Simulation in Recent American Painting and Sculpture*, cat. exp., Boston, Institute of Contemporary Art, 25 sept.–30 nov. 1986, Cambridge, The MIT Press, 1986, p. 30.

¹⁴ Miró déclare vouloir « assassiner la peinture », voir l'entretien avec Tériade publié le 7 avril 1930 dans *L'Intransigeant*.

peinture aux « images les plus triviales. Celles qui sont si célèbres qu'on ne les voit plus ». Ce travail entrepris sur ce qu'il appelle « des images aveugles¹⁵ » est interprété par Louise Merzeau, chercheur en sciences de l'information et de la communication, comme une tentative d'« interroger *ce qui reste du regard* quand celui-ci s'élabore à travers des flux d'électrons¹⁶ ». Se focalisant sur les dispositifs typiquement télévisuels de « projection du monde¹⁷ », Philippe Hurteau s'intéresse tout particulièrement à la télé-représentation du corps, en brossant les portraits de présentateurs du journal télévisé ou du bulletin météorologique. Mais plus qu'à l'identité de ces acteurs – dotés de silhouettes anonymes et de visages réduits à de simples ovales stylisés –, c'est aux procédés de médiation et aux rouages du conditionnement de l'information que s'attache cette série. Louise Merzeau analyse ce traitement spécifique des personnages en termes de surexposition médiatique qui « aspire l'image vers la disparition¹⁸ ». En passant au crible la codification des attitudes et la standardisation des apparences, la suite *Télévision* livre une charge sévère contre le formatage imposé par les écrans des media.

3. *Antacom* et le passage au numérique

Au cours des années 1990-2000, l'artiste poursuit ses recherches à partir de l'exploitation d'images de surveillance vidéo, dont il effectue des impressions numériques. Dans la suite titrée *Abscreen*¹⁹, amorcée en 1997, il fusionne, sous la forme de peintures d'écrans abstraits, des éléments visuels de systèmes informatiques – tels que les fenêtres, bandeaux, onglets, etc. – avec des citations de tableaux expressionnistes abstraits. Initié en 2008, l'ensemble intitulé *Antacom* est présenté comme une installation picturale, dont le titre s'apparente à un néologisme, composé des préfixes « anta » et « com », empruntés aux termes « antagonisme » et « communication ». Il désigne, selon l'artiste, un espace situé de l'autre côté de la communication, un système qui fonctionnerait à rebours des media, de la publicité et du principe d'illustration du langage par l'image. Cette suite ambitieuse compte à ce jour une quarantaine de peintures, conçues comme des images mentales génériques, assorties d'autant de « logs » définis comme des concepts oxymoriques, tels « mass painting » ou « inex-situ », répartis selon une distribution aléatoire et interchangeable au gré de leurs différentes présentations [ill. 3-4]. Se conformant à un protocole très strict, l'installation varie au gré des choix d'un commissaire, qui décide de l'ordre des tableaux, avant de tirer au sort la distribution des expressions – l'association de l'image et des mots formant ce que l'artiste nomme une « station ». Tandis que seules quatre d'entre elles sont fixes [ill. 5]²⁰, chacune des six mille quatre-vingt-huit stations tient lieu, pour Philippe Hurteau, de définition de la peinture.

En cours d'élaboration, *Antacom* est pensé comme un immense polyptyque, qui prévoit à terme de rassembler de manière indissociable quatre-vingt-deux tableaux, soit le même nombre que de planches gravées légendées réunies dans les *Désastres de la guerre* de Goya. Tout comme les eaux-fortes de l'artiste espagnol, cet ensemble est doté d'une grande cohérence visuelle, assurée à la fois par l'unité de format panoramique 16/9, proche de celui de l'écran de télévision et par le choix chromatique du camaïeu de violets, une couleur éminemment symbolique puisque située à l'extrémité du spectre visible. Dans le contexte actuel de crise économique, l'artiste établit une analogie entre la condamnation par Goya des

¹⁵ Propos recueillis au cours d'un entretien avec l'artiste, réalisé dans son atelier à Paris le 16 décembre 2014.

¹⁶ MERZEAU, Louise, « Cinq entrées dans l'œuvre de Philippe Hurteau », in *Médium*, 2006/2, n°7, p. 153.

¹⁷ Propos recueillis au cours d'un entretien avec l'artiste, réalisé dans son atelier à Paris le 16 décembre 2014.

¹⁸ MERZEAU, Louise, *art. cit.*, p. 157.

¹⁹ Le titre résulte de la contraction des termes « abstract » et « screen ».

²⁰ *Antacom #1*, *Antacom #2*, *Antacom #16* et *Antacom #24* sont associées de manière définitive à leur expression et forment ainsi les quatre stations fixes de l'ensemble.

conséquences de la guerre d'indépendance espagnole (1808-1814) et le climat de « banditisme financier », qu'il accuse d'être à l'origine d'une guerre d'un nouveau genre. Si l'idée de développer son œuvre peint à la manière d'un livre spatial et cyclique n'est pas inédite dans sa production²¹, elle s'enrichit d'un autre modèle, de nature numérique. Ce parallèle est explicitement invoqué par l'artiste à travers la métaphore du fonctionnement « en réseaux » des différentes peintures d'*Antacom*, dont certaines revendiquent le statut de « tableaux-mères » – pareils aux « cartes-mères » qui constituent le centre névralgique de l'ordinateur, en assurant la connexion entre ses principaux composants.

Le plus souvent, ces séries ont été perçues comme une « critique des dispositifs contemporains²² ». Dans son article de 2006, Louise Merzeau affirme notamment que les « rythmes, cadres et motifs des images vidéos » sont mis à l'épreuve de la peinture. Selon elle, « sur les plateaux de télévision, l'écran remplace la *veduta* : il n'est plus une fenêtre ouverte sur le monde, mais un agencement de surfaces tautologique, propre à obturer l'imaginaire²³ ». Cette perspective risque, d'une certaine manière, de reconduire le débat théorique portant sur le médium, en tendant à situer Philippe Hurteau comme le garant d'une peinture menacée d'obsolescence. Sous cet angle, la « peinture à l'âge de l'écran » s'apparenterait à une expression de résistance, hostile à l'image analogique ou numérique. Or, la thèse soutenue dans cet article s'inscrit en faux contre cette perception pour défendre l'idée d'une articulation subtile opérée entre les médiums. Si son travail procède d'une quelconque mise en accusation, elle ne s'exerce en aucun cas contre l'un ou l'autre médium, mais prend pour cible les media, entendus au sens de « mass media²⁴ ».

II – *Antacom*, de l'héritage de la mémoire picturale à la série *Télévision*

Investie par Philippe Hurteau d'une valeur spécifique, *Antacom* tient lieu de synthèse entre ses œuvres anciennes et récentes. À ce titre, elle opère une alliance convaincante entre l'histoire de la peinture et les enjeux visuels soulevés par la suite *Télévision*.

1. L'héritage pictural

Avec sa double cavité ménagée sur l'extérieur, la première station d'*Antacom* [ill. 5] présente d'importantes affinités formelles avec la treizième planche du recueil des *Désastres de la guerre*, intitulée « Amarga presencia » [Amère présence] [ill. 6]. Dépourvue des personnages qui animent la composition de Goya, la peinture de Philippe Hurteau fait cependant écho à la topographie de ce lieu à l'apparence d'une grotte, tandis que le traitement moucheté de son premier plan rappelle la facture des parois rocheuses. Cette configuration singulière évoque également le tableau de René Magritte, *La Condition humaine*, daté de 1935²⁵. À l'intérieur d'une cavité ouvrant sur un paysage de montagnes, le peintre a placé un tableau de chevalet, dont la représentation illusionniste mimant l'extérieur fait explicitement référence au mythe de la caverne de Platon²⁶.

²¹ Ce rapprochement prévaut dès 1986 dans le projet du *Mutus Liber Museum*, présenté à la Biennale de São Paulo, avant d'être repris et prolongé dans le cadre du séjour à la Villa Médicis en 1988-1989.

²² MERZEAU, Louise, *art. cit.*, p. 155.

²³ *Ibid.*, p. 158.

²⁴ Le glissement sémantique de médium à media a fait l'objet de différentes études depuis 1982, respectivement conduites par Hal Foster, voir « Between Modernism and the Media », in *Art in America*, vol. 70, n° 6, été 1982, p. 13-17 ; républié dans *Recordings, Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Washington, Bay Press, 1985, p. 33-57 ; puis par Rosalind Krauss, « A Voyage on the North Sea » – *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 1999 et enfin par Jean-François Chevrier dans *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.

²⁵ René Magritte, *La Condition humaine*, 1935, huile sur toile, 54 × 73 cm, Norfolk Museums Collection, Norwich.

²⁶ PLATON, *République*, VII, in Luc BRISSON (dir.), *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2008.

Outre cet hommage à Goya et Magritte, d'autres toiles d'*Antacom* s'inscrivent dans une filiation plus directement moderniste, en payant leur tribut à la tradition de l'expressionnisme abstrait. Ainsi *Antacom #17*, traversé d'un très énergique réseau d'horizontales et de verticales, évoque-t-il la gestualité de certaines compositions de l'École de New York, s'apparentant notamment aux tableaux de Franz Kline, ou à la verve de l'abstraction lyrique française, incarnée par Hans Hartung. Cette relecture de l'histoire de l'abstraction se poursuit chez Philippe Hurteau par des affinités avec la technique du « filé de pinceau²⁷ », mise au point par Gerhard Richter. Ainsi les deux registres superposés d'*Antacom #23* entretiennent-ils des parentés avec l'ensemble des *Abstrakt Bilder* élaboré par le peintre allemand au cours des années 1990. En 2011, la peinture sur panneau d'aluminium intitulée *Écran noir sur fond blanc* et son accrochage sur un support de télévision disposé dans l'angle supérieur de la pièce ressuscite, quant à elle, le souvenir du *Carré noir* de Malevitch, pièce maîtresse exposée à la manière des icônes russes dans le « beau coin », sous le plafond de l'angle oriental de la « Dernière exposition futuriste de tableaux 0,10 » de Saint-Pétersbourg en décembre 1915. Enfin, avec *Refresh Window (Abscreen #90)* en 2014, Philippe Hurteau actualise littéralement la réflexion duchampienne en surimposant sur le motif de la fenêtre « à la française » une fenêtre numérique, reconnaissable à la flèche de lecture et à la bande inférieure de recadrage.

Présenté en 2013 à l'Espace Vallès de Saint-Martin-d'Hères [ill. 4], *Antacom* est accueilli dans un lieu aux murs blancs, conforme à l'esprit moderniste du *White Cube*. Mais trois ans plus tôt, l'ensemble avait relevé le défi d'une exposition dans la grande galerie du château d'Oiron et avait soutenu la confrontation avec le cycle des quatorze fresques de l'histoire de Troie exécuté entre 1546 et 1549 par Noël Jaillier, peintre de l'école de Fontainebleau [ill. 3]. Cette remarquable capacité d'adaptation de la série à des environnements aussi différents résulte de la conciliation qu'elle opère entre le médium pictural et l'héritage de l'art conceptuel. Affranchie de ses propriétés classiques et de ses limites traditionnelles, la peinture se déploie dans l'espace sous la forme d'une installation dont la configuration est sans cesse renouvelée. C'est que, pour Philippe Hurteau, la peinture ne coïncide plus avec l'espace restreint du tableau, mais fait l'objet d'un décadage. Dans le même esprit, l'image et le mot sont mis en dialogue sans que l'un ou l'autre registre ne prenne l'ascendant. Enfin, l'importance du hasard – tellement prégnant dans les procédures conceptuelles – est ici réaffirmée, comme pour tempérer la mainmise de l'artiste dans l'acte créateur. Le rôle de l'aléatoire est mis en évidence jusque dans l'iconographie de la série, à travers l'effet de mise en abyme privilégié par certains tableaux comme *Antacom #36*, illustrant sur le tirage du loto [ill. 7]²⁸. De Goya au père du suprématisme en passant par le surréalisme belge, c'est toute une tradition picturale de la modernité, aussi bien européenne qu'américaine et figurative qu'abstraite, qu'embrasse l'ensemble d'*Antacom*.

2. Vision monofocale et voyeurisme

De *Télévision* à *Antacom* s'instaure une continuité logique, garantie par la cohérence iconographique, qui inscrit ce nouvel ensemble dans le prolongement du télé-regard. Les deux séries privilégient une vision monofocale et distanciée de leur sujet et mettent en scène la thématique du voyeurisme, efficacement illustrée par le tableau de 1996 *Sans titre*

²⁷ L'expression revient à Bruno Eble, voir *Gerhard Richter. La surface du regard*, Paris ; Budapest ; Kinshasa ; L'Harmattan, 2006, p. 15. La technique consiste à passer le pinceau sur la surface de la peinture encore fraîche ou parfois à la frotter à l'aide d'un chiffon ou d'un racloir.

²⁸ Le thème du jeu est déjà abordé dans la série *Télévision* avec l'évocation de la roue de la fortune (*Télévision*, 1996, huile sur toile, 73 × 100 cm, collection de l'artiste).

(*Télévision*)²⁹ et la première station d'*Antacom*, avec sa double ouverture en forme de cavité oculaire [ill. 5]. Dans le catalogue *Fenêtres, de la Renaissance à nos jours* en 2013, Marco Francioli remarque que Windows inverse la praxis traditionnelle liée à l'idée de fenêtre, qui n'est plus tournée vers le monde mais amène celui-ci « dans nos maisons³⁰ ». Dans cette même perspective, Gérard Wajcman soutient l'idée d'un parallèle entre la fenêtre et le trou de serrure, qui invite rétrospectivement à rapprocher dans le corpus duchampien *Fresh Widow de Étant donnés*, où le regardeur est contraint d'épier la scène à travers les interstices de la palissade de bois³¹. Dans *Télévision* et plus encore en 2001-2002 dans les séries *Canal-R* et *XTZ* (pour extase), le traitement du corps parodie cette esthétique pornographique, caractérisée par un cadrage serré et une représentation en très gros plan, qui tronque le modèle et le livre dans son intimité la plus crue.

Or, l'une des « tâches critiques » que s'assigne l'artiste dans cette entreprise de « peinture à l'âge de l'écran » consiste à « rétablir la dignité du télévisuel – compris comme l'œil à distance –, détourné par l'usage dévoyé de la télévision, et ceci dans et par le tableau³² ». Pour ce faire, différentes stratégies sont mises en œuvre dans *Antacom*. La première s'emploie à brouiller l'image de manière à empêcher sa saisie frontale et à interdire toute identification immédiate. Ce procédé de cryptage renvoie aux techniques de « floutage » développées au milieu des années 1960 par Gerhard Richter et Sigmar Polke dans leur transposition picturale de sources photographiques pornographiques³³. Cette occultation partielle de l'image est redoublée dans *Antacom #12* par un travail de césure, qui a pour effet de faire défiler le visage du modèle, disséqué en deux parties disjointes. Une autre opération réside dans l'inversion de l'image, qui nous situe de l'autre côté de l'écran, ainsi que dans *Antacom #20* ou *Antacom #36* [ill. 7].

Depuis *Télévision* [ill. 2], l'évolution du travail sur le corps est rendue sensible par le personnage du présentateur, qui demeure une figure-clé du dispositif d'*Antacom* [ill. 8]. Représenté de manière plus précise et individualisée, il s'achemine vers un portrait presque identifiable³⁴. Mais ce mouvement de ré-humanisation semble immédiatement contrarié par une mise en page radicale, qui accuse un décalage sensible du cadre, dont le glissement vers la droite laisse place au traitement en réserve de toute une moitié de la composition. La partie hors-champ gagne en importance et fait apparaître la toile de lin brute, contrastant avec le traitement *all over* des tableaux précédents. Souligné par la bande inférieure blanche qui court en bas du tableau comme un rail ou une barre des tâches numérique au-dessus desquels défilent les images, l'effet de décentrement contribue à dévaloriser l'image et à renforcer la nature anecdotique de son contenu. En ce sens, *Antacom* est investi d'une charge critique comparable à celle que porte l'ensemble *Télévision*, mais fait état d'une sensibilité esthétique nouvelle, qui témoigne d'une perméabilité à l'égard de l'image numérique.

III – *Antacom*, une esthétique de la (ré)conciliation

²⁹ Voir *Sans titre (Télévision)*, 1996, huile sur toile sur panneau, zinc, étain, 130 × 176 × 16 cm, Fonds national d'art contemporain, achat en 1996, inv. FNAC 96686.

³⁰ FRANCIOLLI, Marco, *Fenêtres, de la Renaissance à nos jours : Dürer, Monet, Magritte...*, cat. exp., Fondation de l'Hermitage, Lausanne, 25 janv.–20 mai 2013 ; Museo cantonale d'arte et Museo d'arte, Lugano, 16 sept. 2012–6 janv. 2013, Milan, Skira ; Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2013, p. 15.

³¹ WAJCMAN, Gérard, *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004, p. 39.

³² HURTEAU, Philippe, « La peinture à l'âge de l'écran, notes », *art. cit.*

³³ Voir Gerhard Richter, *Studentin*, 1967, huile sur toile, 105 × 95 cm, Olbricht Collection, C.R. 149 et Sigmar Polke, *Bunnies*, 1966, acrylique sur toile, 150 × 100 cm, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington.

³⁴ Cf *Antacom #6*, *Antacom #7* et *Antacom #20*.

Catalyseur de la connivence entre les mediums, *Antacom* plaide en faveur d'une logique de conciliation, sinon de réconciliation, qui bannit toute idée d'obsolescence et ouvre la voie à un régime esthétique nouveau.

1. L'ordinateur, pourvoyeur d'images et « allié technique »

Source privilégiée des images d'*Antacom*, l'ordinateur fournit à la série son iconographie sous la forme de captures d'images télévisuelles, de webcams ou d'écrans de surveillance, etc. Mais l'ordinateur ne fait pas uniquement office de pourvoyeur d'images, il est aussi conçu par Philippe Hurteau comme un « allié technique ». Une fois sélectionnées, les images sont ainsi travaillées sur ordinateur, sous forme de croquis numériques [ill. 9], et font parfois l'objet d'une recomposition avant le passage dans la peinture. Non seulement il livre à la peinture ses sujets, mais le recours à certains logiciels facilite également la transposition de l'un à l'autre medium par le biais d'un travail de projection qu'explique l'artiste :

« Il m'arrive souvent désormais, lorsque la suite à donner à un tableau n'apparaît pas clairement, de le photographier en l'état puis d'essayer plusieurs solutions sur l'écran [ill. 9] avant de revenir à la peinture physique. Plus généralement les logiciels de retouche de l'image, ou ceux plus directement inspirés des techniques traditionnelles, offrent un carnet de croquis et d'esquisses magique et potentiellement omnipotent. Du fait de l'analogie étonnante entre la méthode de la peinture et la structure des logiciels de retouche d'image (les calques et les couches), il y a une hybridation numérique dans le processus même d'élaboration du tableau³⁵ ».

Récusant toute opposition entre le pictural et le numérique, Philippe Hurteau souligne au contraire leur proximité technique : « Photoshop, avec ses couches, ses artifices, ses transpositions, c'est de la peinture sans la matière (ce qui est une contradiction dans les termes, ...). C'est donc plutôt de la pensée picturale³⁶ ». L'idée de croquis numérique nous enjoint à esquisser un parallèle entre la fenêtre numérique [ill. 10] et le dessin. Avant d'être considéré à la Renaissance comme une œuvre autonome, le dessin a initialement vocation à participer au processus de maturation de l'idée, à l'instar de la fonction assignée ici à la fenêtre numérique, qui lui tient lieu d'équivalent ou de substitut. Véritable cadre de réflexion, la fenêtre endosse la responsabilité de faire advenir le projet et fonctionne comme un enregistrement de la pensée, restituant un cheminement qui procède par association libre d'idées plutôt qu'il ne résulte de formes enchevêtrées sur le papier.

Cette conception de la fenêtre renoue avec l'esprit d'Alberti qui la décrit « comme un moment du travail du peintre³⁷ ». Travaillant à dissiper la confusion née d'une traduction inexacte, Gérard Wajcman rappelle que la fenêtre-quadrilatère tracée par Alberti n'ouvre pas sur l'histoire mais pour l'histoire, de sorte que le tracé de la fenêtre précède ou conditionne la réalisation d'une histoire, la fenêtre étant ce qui permet de peindre, ouvrant « non sur le visible mais pour voir³⁸ ». Or, selon Philippe Hurteau « le projet pictural consiste à tracer la fenêtre des fenêtres³⁹ », autrement dit, il appartient à la peinture de « donner une unité, de ressaisir par la pensée une pluralité de fenêtres ouvertes [ill. 10], et donc de restaurer le regard sur un ensemble disparate et discontinu⁴⁰ ». Comme l'indique le cadrage décentré des compositions [ill. 8 et 10], la peinture ne recolle pas les fragments épars des images numériques, mais s'efforce de leur donner une cohérence. C'est en ce sens que la peinture se charge de canaliser le regard et œuvre contre l'éparpillement.

³⁵ HURTEAU, Philippe, « La peinture à l'âge de l'écran, notes », *art. cit.*

³⁶ Propos recueillis au cours d'un entretien avec l'artiste, réalisé dans son atelier à Paris le 16 décembre 2014.

³⁷ Cité par WAJCMAN, Gérard, *op. cit.*, p. 57.

³⁸ *Ibid.*, p. 84.

³⁹ HURTEAU, Philippe, « La peinture à l'âge de l'écran, notes », *art. cit.*

⁴⁰ *Ibid.*

2. L'émulation entre le pictural et le numérique

Le dispositif particulier de l'installation à travers lequel se déploie *Antacom* tend à prouver la porosité de la peinture de Philippe Hurteau et son ouverture à d'autres mediums, qui dénotent un souci permanent de renouvellement. Il en va de même de sa relation à l'image numérique qui ne procède d'aucun mimétisme, ainsi que le souligne l'artiste : « Nullement une imitation des écrans, elle se donne pour mission, selon lui, d'apporter les écrans dans la peinture et non d'exporter la peinture sur les écrans⁴¹ ». Le moyen imaginé par l'artiste pour opérer cette translation est de proposer une transposition picturale des spécificités techniques du numérique, notamment à travers ses formes typiques d'erreur : le « bug », qui trahit un défaut de conception du programme informatique ou le « glitch », témoin d'une défaillance électronique. Propres au numérique, ces dysfonctionnements se traduisent par des anomalies visuelles qui interrompent la continuité et la fluidité de l'image. Philippe Hurteau s'empare ainsi de ces incidents pour les transposer dans un medium, soumis lui-même à une nécessaire contingence, inhérente aux accidents liés à la matérialité et à la faillibilité humaine de son auteur. Toute l'ambition de l'artiste consiste à « instiller du vivant dans le mécanique⁴² », de manière à restituer leur humanité à ces figures, devenues moins spectrales dans *Antacom* que dans l'ensemble *Télévision*. On s'amusera au passage de l'usage à contre-emploi historique que fait l'artiste de la fenêtre, utilisée pour accuser l'échec de l'illusionnisme technologique.

Pour autant, il serait réducteur de conclure que le point de jonction ou de rencontre entre le pictural et le numérique se situe sur le seul terrain de leur précarité réciproque. En effet, les images numériques et picturales ont bien plus que leur défaillance en commun et se rejoignent dans leur faculté de totalisation. Si le don d'ubiquité de l'écran global favorise, d'après Lipovetsky et Serroy, une formidable « compression du temps et de l'espace⁴³ », la peinture peut, quant à elle, se prévaloir d'une dimension allégorique qui dote ses images d'une épaisseur. C'est cette épaisseur qui permet à Philippe Hurteau de faire face au déferlement d'images issu des écrans et de se confronter à ce que l'historien de l'art Paul Ardenne considère comme « le principal défi de l'artiste aujourd'hui qui est de remettre de la consistance, de densifier », de doter ses images d'une « charge sédimentaire », telle qu'elles soient en mesure de « retenir la vision⁴⁴ ». « Retenir la vision », c'est être capable d'arrêter le flux, de faire contrepoids au régime de liquidité et de vitesse de l'image numérique. Dans les compositions d'*Antacom*, cet arrêt sur image est symbolisé par le triangle-flèche de lecture.

En retour, le numérique contribue à libérer la peinture de sa stase et participe de sa mise en mouvement. La mutation constante de l'image est traduite par le filé du pinceau, ainsi que par le jeu de circulation permanente qui s'instaure entre les différentes « stations » de la série. Cette question nodale du rapport au temps situe la peinture comme un antidote à l'immédiateté de l'image numérique symptomatique pour Fredric Jameson⁴⁵ de l'état de schizophrénie dans lequel baigne l'ère médiatique du postmodernisme. Jameson s'en remet à Lacan et à son interprétation de la schizophrénie comme désordre du langage, illustré par l'échec du jeune enfant à accéder pleinement au domaine du discours. Au sein de notre culture postmoderne, Jameson identifie ce symptôme dans la

« disparition du sens de l'histoire, la façon dont notre système social contemporain tout entier a peu à peu perdu sa capacité à se souvenir de son propre passé, s'est mis à vivre dans

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Propos recueillis au cours d'un entretien avec l'artiste, réalisé dans son atelier à Paris le 16 décembre 2014.

⁴³ LIPOVETSKY, Gilles et SERROY, Jean, *op. cit.*, p. 329.

⁴⁴ ARDENNE, Paul, « L'image contemporaine : impossible définition et stratégies de recomposition », in *L'art-même*, n° 27, 2005.

⁴⁵ Jameson, Fredric, « Postmodernism and Consumer Society » (1983), in FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic – Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Washington, Bay Press, 1983, p. 111-125.

un présent perpétuel et dans un changement perpétuel qui occultent les traditions que toutes les formations sociales précédentes s'étaient mises en devoir de préserver⁴⁶ ».

Pour le théoricien, la transformation de la réalité en images – assimilée à « la marchandise d'aujourd'hui⁴⁷ » – nous condamne à faire l'expérience schizophrène du langage, dans laquelle le signe a perdu toute sa signification. Or, la peinture conjure cette forme pathologique d'amnésie grâce au mécanisme de l'allégorie, qui repose sur une activité centrale de substitution faisant appel à la mémoire et impliquant une confrontation de plusieurs temps.

C'est ainsi que l'émulation salutaire qui s'opère entre le pictural et le numérique prend la forme d'un rééquilibrage réciproque : quand la peinture compense le déficit d'historicité du numérique, ce dernier stimule une mise en mouvement du médium traditionnellement associé à l'idée de fixité.

En conclusion, il apparaît que la « peinture à l'âge de l'écran » ne se traduit en rien par une critique ou une résistance du pictural envers le numérique. Elle initie à l'inverse une remarquable dynamique d'actualisation du médium, qui s'accompagne d'une réflexion fertile sur l'esthétique propre au numérique. L'évolution qui marque cet échange fructueux et contraste avec les tensions entre le pictural et le télévisuel est peut-être à mettre au compte de l'implication offerte par l'ordinateur à son utilisateur, invité notamment à ouvrir les fenêtres plutôt qu'à subir passivement le flux de l'image télévisuelle. À l'échelle d'*Antacom*, cette mise en mouvement et cette responsabilisation prennent la forme d'une mise en réseau pensée pour offrir au spectateur un « point de zapping⁴⁸ », où peut se jouer symboliquement la reprise en main de son regard.

Dans l'histoire récente de la peinture, la fenêtre joue, comme on l'a vu, une fonction structurante, qui élargit de manière décisive le territoire du médium, tant du point de vue iconographique que technique. Cette évolution saisissante peut être retracée par la mise en parallèle de *Première peinture après la dernière* [ill. 1] avec *Refresh Window (Abscreen #90)*. Par la duplication de la fenêtre, la peinture se soustrait au registre moderniste de l'unicité et de la fixité, en même temps qu'elle échappe à l'écueil de la matérialisation et de la sacralisation fétichiste de l'objet d'art en marchandise.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁷ *Idem*, « Transformations of the Image in Postmodernity », in *The Cultural Turn*, Londres, Verso, 1998, p. 135.

⁴⁸ HURTEAU, Philippe, « La peinture à l'âge de l'écran, notes », *art. cit.*