

Mathilde Lavenne,
Sébastien Hildebrand,
Marine Denoyelle,
Juliette Klauser,
Gilles Froger

Questions à Philippe Hurteau

« Peintre de l'écran »

En préparant ce numéro de *Parade* portant sur la surveillance, nous avons immédiatement pensé non seulement à des artistes utilisant des caméras, comme Alain Declerc ou Haroum Farocki, mais aussi à ceux que la philosophe Stéphanie Katz appelle « les peintres de l'écran »¹, soit quelques artistes, parmi lesquels Philippe Hurteau, qui travaillent à partir d'images issues du web, de la télévision ou de caméras de surveillance.

Philippe Hurteau, venu présenter son travail auprès des étudiants de l'Ersep, a bien voulu répondre à nos questions.

« Peindre la lumière d'une époque »

GF : Ton travail ne consiste pas à créer de toutes pièces des images, mais à traiter en peinture celles que tu récupères, notamment, à partir des caméras de surveillance. Serait-ce que ces images font simplement partie du paysage, un paysage hanté par la mise sous contrôle de chacun ?

GF : S'agit-il, pour toi, de peindre la lumière d'un « ici et maintenant » qui ne durera pas, qui a sa beauté, sa laideur, mais aussi sa tonalité très concrète, sa couleur propre ?

ML : Quand vous parlez de « peindre la lumière de son époque », quel regard un peintre doit-il avoir selon vous sur celle-ci ? Vous sentez-vous investi d'un pouvoir de dénonciation ou de témoignage ?

Ph.H : J'ai l'impression qu'on ne crée jamais rien « de toutes pièces », et les images non plus... Mais d'abord, en préalable, je suis frappé du parallélisme entre le travail de l'art et le discours sur ce travail. Parallélisme dans le sens où les deux vont bien dans la même direction, mais ne se rencontrent presque jamais. Cela pour dire que les idées que j'émetts ne sont pas des messages que je voudrais délivrer mais des hypothèses de travail pour essayer d'avancer dans ma recherche hésitante et chaotique. Parmi ces hypothèses il y a celle d'une « lumière » qui serait

¹ Stéphanie Katz, « La Résistance de l'écran », in *Les Interdits de l'image*, Actes du 2^e colloque international Icône-Image, Musées d'Auxerre, Obsidiane-Les Trois P.

caractéristique de notre époque post-moderne, de notre société de l'information et de la révolution numérique qui la caractérise. C'est une hypothèse séduisante, mais j'avoue volontiers que j'ignore où elle peut mener. Et d'abord que recouvre ce vaste mot : « lumière » ? Je veux parler bien sûr du visible, des visibilité émergentes produites par les technologies comme les réseaux d'information (Internet), la multiplication des cameras et des écrans, la lumière dite « froide » de la fluorescence, etc. Je voudrais qu'on se demande : qu'est ce que la lumière du numérique ? C'est sans doute une question légitime quand on est peintre, mais aussitôt les moyens techniques de la peinture semblent si dérisoires face à ces univers de technologies sophistiquées. Le fait que des peintres essaient de « formuler » tout ça avec leurs pauvres moyens n'est qu'un aspect de la question. Tu parles de paysage : cela me semble un angle d'attaque intéressant : aujourd'hui l'espace vacant des grands ciels qu'on trouve dans les paysages hollandais pourrait peut-être trouver son équivalent dans une mosaïque d'écrans de surveillance. Il s'agit de percevoir une certaine « tonalité », sans doute, mais aussi de témoigner d'une certaine évolution du regard.

Aucune position morale de dénonciation là-dedans, juste une réalité de l'espace social : il existe par exemple des logiciels capables de reconnaître un seul visage parmi les millions d'individus dans la foule filmée chaque jour à son insu par des millions de cameras en réseau. L'univers de Dick, c'est ici et maintenant.

Présentateur machine / peintre cyborg ?

ML : Je suis peintre, et je m'interroge sur votre implication dans votre peinture. Avez-vous le sentiment que vos peintures parlent de vous ? Et dans ce cas qu'expriment-elles de vous ?

SH : Lorsque vous représentez le présentateur du journal télévisé ou du bulletin météo, vous n'en montrez que la silhouette, vous ne l'identifiez pas, car, dites-vous, « le présentateur est une machine », mais en faisant le choix de représenter ce que les écrans nous livrent, ne devenez-vous pas vous-même une sorte de machine - une machine à peindre équipée d'un œil caméra ?

Ph : Parler de soi est-il si intéressant?. Ce qui traverse nos système nerveux, ce qui construit nos intériorités voilà qui l'est bien davantage. Ceci dit, on ne peut absolument pas échapper à la part d'inconscient qui « s'exprime » quand même et malgré tout, même probablement dans l'art le plus conceptuel. C'est un des paradoxes de l'art. Mais le résultat final est toujours affreusement personnel et physique. Cette idée du peintre comme robot-peintre équipé d'un œil caméra est fascinante, mais que produirait une telle machine sinon ce pourquoi elle a été programmée ? On ne peut même pas l'imaginer et je me sens à l'opposé de ça. La peinture en général est à l'opposé de ça, presque par définition. C'est curieux comme le projet très simple de travailler sur l'environnement actuel produit ce genre de fantasmes.

Le choix des images

MD : Pourquoi n'y a-t-il jamais d'individus identifiables représentés dans vos peintures ?

ML : En fonction de quoi choisissez-vous les images que vous peignez ensuite ?

Ph.H : Je cherche à parler de l'humanité en général. Je veux montrer la rencontre de notre animalité de corps désirant et souffrant, de notre rage de vivre, de notre solitude fragile avec une réalité de plus en plus implacable. Je crois que les images que je retiens ont toutes confusément quelque chose à voir avec ça. Et d'abord qu'est-ce qu'un individu indentifiable ? Si je montre un morceau de corps, ce morceau appartient nécessairement à un individu, mais sans identité, sans papier en somme. Montrer des corps sans papier.

Du numérique à la peinture

ML : Vous dites que « le travail pictural commence où l'informatique s'arrête »². En quoi consiste ce travail pictural ? Comment se fait cette transition ?

SH : Avant de réaliser des peintures, vous faites ce que vous appelez des « croquis numériques ». Votre ordinateur est un « carnet de croquis ». Sachant à quel point votre travail s'inscrit dans le prolongement d'un travail numérique, celui de ceux qui ont produit les images initiales et celui que vous opérez vous-même, peut-on dès lors parler d'une forme de collaboration, de répartition du temps de travail, entre les deux médiums ? Ou bien peut-on parler plutôt de compétition ?

ML : Vous choisissez de reprendre en peinture des images que vous sortez nécessairement de leur contexte. Elles perdent donc, pour une part, leur sens initial. Le fait de les peindre apporte-t-il autre chose à ces images ? Vous accordez-vous une part de liberté, d'interprétation dans la représentation de celles-ci ?

GF : Les images numériques sont omniprésentes, mais en même temps indéfiniment remplaçables. Présentent-elles un défi au peintre ? Et que dire de leur pauvreté matérielle : après tout, une image numérique, c'est tout de même moins résistant qu'une pomme...

ML : Vous représentez en peinture certains des défauts, des accidents qui caractérisent l'image numérique (brouillages, sursauts, bugs). Je les compare aux accidents en peinture (coulures, taches, salissures). Leur représentation a-t-elle pour vous un sens particulier ?

GF : Ces accidents en peinture, quand ils apparaissent dans l'histoire, disent un instant précis, celui de la réalisation du tableau, de la toile ; ils sont aussi la part qui échappe, la part du hasard, la part du vivant, l'imperfection assumée. Ils ont une force émotionnelle. En rendre, de manière construite et donc délibérée, l'équivalent numérique, est-ce dire que, par chance, ce monde de l'informatique est, lui aussi, imparfait ?

² Cf. *L'Art et la manière – Philippe Hurteau*, film de Jean-Pierre Devillers, 26', 2006, diffusé sur Arte le 10 juin 2006

MD : Vous avez des gestes, des outils, une technique qui vous sont propres. La peinture tient-elle encore du savoir-faire ?

Ph.H : Le numérique, comme son nom l'indique, ce sont des nombres. Entre la lumière et ses supports s'interpose désormais la machinerie invisible des codes et des chiffres. Des algorithmes programmés dans ce but construisent une simulation du réel que nous considérons comme le visible. La plus grande part de notre représentation du monde est désormais produite par des robots. Que peut l'artisanat de la peinture face à ce phénomène ? Dans le monde des regard-robots, la peinture offre tout simplement une distance, un point de vue possible. Il est a priori envisageable de planter naïvement son chevalet devant le paysage numérique.

Quand on peint, on éprouve un conflit entre l'idée et la résistance de la matière. Bizarrement, je trouve qu'il n'y a aucune contradiction entre le numérique et la vieille technique picturale. Photoshop, avec ses couches, ses artifices, ses transpositions, c'est de la peinture sans la matière (ce qui est une contradiction dans les termes, un peu comme parler d'une sexualité sans corps). C'est donc plutôt de la pensée picturale. D'une certaine manière la peinture était une anticipation du travail numérique puisque le projet est similaire : construire une représentation virtuelle du réel. Quand je peins, l'ordinateur est d'abord plutôt un allié. Il m'arrive par exemple, d'être bloqué à un état intermédiaire du tableau. Alors je prends un cliché numérique et je fais des essais virtuels sur la suite à donner, ça aide. Mais malheureusement en effet, ce n'est jamais aussi simple car la peinture obéit en premier lieu aux lois de la matière. Vient un moment où l'ordinateur ne sert plus à rien. Il faut bidouiller avec cette matière désobéissante. Et là, on s'en sort mieux quand on « sait faire », c'est-à-dire lorsqu'on réussit à plier cette matière à sa volonté et à son projet. La peinture finalement est toujours un manifeste de la matière, un tribut pour les sens. Pourquoi chercher à montrer l'instant où les machines se trahissent en tant que machines elle-même matérielles, donc toujours faillibles ? Le numérique est une recherche de la perfection ; donc pour mettre le numérique en évidence, on peut mettre ses imperfections en regard (les bugs). Comme avec les coulures de peinture, il s'agit de montrer l'outil. A propos du rire, Bergson je crois a parlé de « mécanique plaqué sur du vivant ». Le projet consiste plutôt à instiller du vivant dans le mécanique, ce qui peut s'avérer assez hilarant aussi.

Dépendance aux médias

SH : Quelle est votre dépendance aux images choisies ? S'agit-il, pour vous, d'échapper aux images, de s'échapper des images, et du monde qu'elles désignent ? Quel est votre rapport avec ce type d'images ? Conflictuel ? Ambivalent ? Je t'aime, moi non plus ?

Ph.H : C'est ça : j'aime les images moi non plus.

Lieux / Temps

SH : Choisir de capter une image numérique, la faire échapper au flux qui la véhicule à travers le monde, la transformer et la fixer sur la toile, cela lui (re)donne donc un lieu. Est-ce que cela a une importance particulière pour vous ?

De même, qu'en est-il de la « délocalisation » de vos travaux, notamment par leur mise en ligne sur le Web ?

GF : La peinture est un art qui demande du temps (même s'il peut provoquer des effets de vitesse sidérants). Or, les images que tu « travailles » sont instantanées, fugitives, sans trace ni durée. Que dire de ce décalage ? Peut-on y voir une manière d'humour ? D'ironie ? De gravité légère ? Quelque chose qui dirait, sans leçon ni discours pesant d'aucune sorte, que ces images ne comptent pas ? Qu'elles sont des non-images ? Que ce qui compte, c'est le plaisir de peindre ? Le plaisir tout court ?

Ph .H : Le lieu, c'est la peinture elle-même, qui permet de poser le regard ; de mettre le flux (c'est à dire la fuite de toutes choses) sur « pause ». Le numérique c'est le motif, le paysage en somme. Je crois que cette expérience aujourd'hui est marquée par un phénomène dont l'esthétique a été peu analysée : le « télévisuel » (qui ne se réduit pas à la télévision). Le fait que nos sens, en direct, peuvent se projeter dans un espace autre, que le corps fasse l'expérience de la délocalisation en temps réel ; voilà bien des questions de lieu, d'espace, de temps et de désir.

Surveillance

SH : Surveillance, localisation, nouveau regard : nous sommes à l'heure de *Google Earth*, des moteurs de recherche universels, que pouvez-vous dire sur ce nouvel œil ?

JK : La série sur les webcams veut-elle rendre compte de notre volonté inconsciente d'auto-surveillance ?

GF : Lorsque tu peins, qui te surveille ? Les critiques d'art ? Picasso ? Ta mère ? Toi-même ? Ou, pour le dire autrement, avec qui dialogues-tu ? A qui t'adresses-tu ?

Ph. H : Comme « l'œil du pouvoir » Internet a quelque chose du « panoptique ». L'hypermonde s'observe lui-même par l'œil de ses robots. Que serait un atelier d'artiste placé sous l'œil d'une web-cam par lequel des internautes anonymes pourraient regarder l'artiste au travail ? C'est inconcevable. Chaque tableau est un combat et une farce qui nécessite secret et protection. Quand je peins, je ne dialogue pas, je me tais et je me terre pour devenir un voyeur hors surveillance.