

GENESE D'ANTACOM

Entretien avec Philippe Hurteau par Françoise-Aline Blain¹ - Printemps 2011.

F.A.B : L'été dernier, tu as montré pour la première fois *Antacom* au château d'Oiron². A l'occasion de ce premier accrochage partiel, tu as expliqué que cette installation picturale est un polyptique *in progress* qui peut être montré partiellement et selon un protocole que tu as défini, protocole qui délègue l'accrochage à un auteur-commissaire et au hasard... Il s'agit d'un projet monumental de 82 tableaux accompagnés de 82 « concepts » qui va te prendre plusieurs années de réalisation. A l'occasion de cet entretien, j'aimerais te questionner sur certains aspects d'*Antacom*, mais aussi que nous prenions le temps de retracer le parcours artistique qui t'a amené à l'entreprendre. Quelle est l'origine de ce projet ?

Ph.H : C'est une histoire un peu longue... Je dirais que j'ai ce projet en tête depuis toujours, car il exprime ma conception de la peinture comme « livre », et j'ai presque envie de dire : comme philosophie. Les œuvres, en ce qui me concerne, demandent une maturation extrêmement lente. Depuis le début, j'ai eu cette idée d'une structure picturale pour recueillir la diversité, un cycle de tableaux considérés comme les pièces d'un jeu. Mais la décision d'entreprendre *Antacom* n'est intervenue que fin 2007, après une relecture des grands ensembles de gravures de Goya et au moment où prenait fin une longue collaboration avec une galerie parisienne. Le fait d'être provisoirement libéré du marché m'a soudain donné le temps et la liberté d'amorcer un travail qui n'avait rien à voir avec les formats marchands. Puis est survenu début 2008 un accident de santé qui a été une sorte de révélation sur ma propre précarité... Il y a un temps de retrait nécessaire, qui d'ailleurs se paye *cash* par une certaine marginalisation. Mais je suis un marginal assumé. Il faut rappeler à quel point nous vivons un moment d'une très grande violence, économique et symbolique, où la frénésie de l'argent ne renvoie plus à aucun contenu artistique mais seulement aux errements de la mode. On voit, par exemple, un Daniel Buren vendre des Carrés pour *Hermès*, ce qui est un reniement, on voit des toiles moyennement intéressantes de jeunes peintres new-yorkais s'arracher pour des millions de dollars, ou encore certains conservateurs influents déjà littéralement entretenus par des galeries participer activement à la création d'un fond spéculatif³! Nous sommes donc assez proches de la prédiction de Broodthaers selon laquelle l'accomplissement du capitalisme serait la transformation de l'objet d'art en marchandise et l'on sait qu'un des piliers de ce système est l'obsolescence programmée des marchandises pour en assurer le renouvellement constant. De plus les français sont largement exclus de ce système économique de domination. Mais je suis persuadé que la culture reste travaillée en profondeur par d'autres forces souterraines et plus intéressantes.

F.A.B : Est-ce pour résister à ce contexte que tu fais *Antacom* ? Et d'abord pourquoi ce titre ?

Ph. H : Le titre est *Antacom* et non pas *anti com*. Il s'inspire du mot « antagonisme », qui est un terme de biologie et de médecine qu'on emploie lorsque deux entités s'opposent. *Antacom* désigne donc un lieu, un espace, de l'autre côté de la « communication ». Je veux dire par là la représentation dominante du monde humain par lui-même, représentation logocentrique dont les images viennent illustrer le langage pour former un spectacle dramatisé par les media et la pub. Mais il n'y a pas d'altérité, pas « d'autre côté » de ce système de représentation et de domination qui n'est rien d'autre que de l'idéologie. Nous sommes dans un système totalisant. Pasolini, un auteur extrêmement important à mes yeux, disait que le fascisme consumériste était pire que le fascisme classique, parce que celui-ci est totalitaire alors que celui-là est totalisant⁴. *Antacom* est donc une sorte d'utopie, ou plutôt « d'hétérotopie » qui dessine un espace en creux, comme les mains négatives de l'art pariétal...

F.A.B : *Antacom* serait donc une sorte d'oxymore ?

Ph. H : Ce qu'*Antacom* essaie de dessiner en creux c'est l'espace de la conscience, l'intériorité, afin de reprendre possession de ce qui est chaque jour menacé de viol et de dépossession. Car en même temps l'intériorité n'existe que par ce qui la nourrit, c'est à dire les signes, les images que nous envoie le monde. *Antacom* est donc aussi une sorte d'oxymore, une contradiction dans les termes. L'ensemble de mon travail est inspiré par cette figure de l'oxymore et d'abord plastiquement, car à mon sens toute la peinture, comme « présence de l'absence », est déjà un oxymore...

F.A.B : *Antacom* est donc bien un acte de résistance ?

Ph. H : Alors seulement de la manière dérisoire dont l'art peut témoigner... Pour revenir au contexte dont nous parlions à l'instant, c'est celui d'un monde livré à la violence économique du profit, au banditisme financier et aux désastres qui en découlent : c'est la guerre. Cette violence explique presque entièrement le vent mauvais qui souffle sur le monde. Cette guerre a une communication. Aujourd'hui chacun est bombardé d'une quantité insensée d'information, mais nul n'a le temps de la méditer. C'est l'idéologie de la *Com* qui réfléchit pour nous en imposant ses schémas et en pénétrant notre intériorité de sujets. Elle nous regarde, elle nous cible. Approfondir quoi que ce soit devient un acte subversif. Parler de « résistance » face à ces forces diffuses et multipolaires serait simpliste, ou naïf. Je dirais qu'*Antacom* est seulement une tentative de designer - en creux - une altérité libre dans un système de temps, de langage et d'images d'essence

¹ Françoise-Aline Blain est journaliste et critique d'art. Elle collabore entre autres à la revue Beaux-arts Magazine.

² Exposition « Les Ruines du Futur », Château d'Oiron, été 2010.

³ Le fond APT (artists pension trust), créé en 2004 à New-York.

⁴ « Je suis profondément convaincu que le vrai fascisme est ce que les sociologues ont trop gentiment nommé la société de consommation. Le nouveau fascisme, la société de consommation (...) a bien réalisé le fascisme », Pasolini, Ecrits corsaires, Champs Contre Champs, Flammarion.

totalitaire. Beaucoup de forces différentes s'opposent à la critique de l'idéologie. Mais ce que vise ce projet, au delà de l'aspect réfractaire, est une mise en relation de l'humain et de l'inhumain, la possibilité d'un sujet différent du « Je » stéréotypé imposé par notre culture. J'ajouterai que la peinture est à mon avis indispensable dans ce positionnement, elle a toujours fait merveille contre l'idéologie.

F.A.B : *Antacom* se présente comme une installation de tableaux accompagnés de mots inscrits sur le mur, près du sol, sous chaque tableau et que tu nommes les *Logs*. Comment es-tu arrivé à cette forme qui évoque un peu l'art conceptuel ?

Ph.H : Il s'agit de revendiquer l'aspect visuel des mots. De créer un frottement, en stéréo, entre les limites de la peinture et les limites du langage. « La peinture ne fait pas que montrer, elle pense » - c'est Hubert Damish qui disait ça, je crois -, mais elle ne pense pas avec des mots. Il s'agit donc de confronter deux modes de pensée presque incompatibles. *Antacom* instaure un rapport mots / images interne à l'œuvre, deux mondes parallèles à la fois inséparables et incompatibles dont les « contacts » sont laissés au hasard, comme autant de lectures possibles. Les mots ne sont pas une légende du tableau, pas plus que le tableau n'illustre les mots. Ils existent dans un espace commun qui pour moi est celui de l'art. Les *logs* sous les peintures sont des mots-valises ou des néologismes, souvent formés sur le modèle de l'oxymore. Ce sont en même temps des espèces d'aphorismes hyper concentrés, entre la marque et le nom de domaine. Je les vois comme des nano-poèmes pour creuser des petits trous noirs dans le langage. C'est un peu une forme de littérature qui de manière presque mystique – pour citer un mot employé par Sol LeWitt⁵ - se situe par rapport à un « concept à jamais manquant »⁶. Et je voudrais que potentiellement chaque « station », c'est à dire la rencontre d'un *Log* avec un tableau puisse produire un texte, et d'ailleurs le projet prévoit aussi l'écriture d'une sorte de roman avec la première « station », *Antacom*...

F.A.B : D'où vient la référence aux *Désastres de la guerre* de Goya ?

Ph. H : Je suis fasciné depuis toujours par *Les désastres*. Je les vois comme un « livre » qui instaure entre les images et les mots un rapport très particulier, qui n'est de l'ordre ni du titre ni de la légende, mais plutôt du commentaire à chaud, c'est à dire de la voix. Cette voix qui commente les *Désastres*, si elle exprime un sentiment d'indignation, exprime aussi une certaine impuissance à montrer ce que les images mettent instantanément sous notre regard : le chaos, le mal, la barbarie. Quelque chose qui n'a rien à voir avec l'art. Les images rendent cela présent, et la voix ne peut que dire : pourquoi ... pourquoi ? Et pourtant ces mots ont une nécessité interne à l'œuvre qui dépasse la dimension d'un titre sur un cartel. Dès le départ, j'ai donc décidé de me servir des *Désastres* comme modèle de structure, ce qui donne le nombre de tableaux et de *Logs* que comprendra le projet : 82. Mais dans *Antacom*, les « commentaires » sont interchangeable et convoquent la peinture, lui demandent comment elle peut énoncer une vérité visuelle. Chaque « station » (la rencontre d'un *Log* et d'un tableau) est donc pour moi une définition de la peinture, ce qui donne un répertoire de plus de 6000 définitions, que j'aimerais d'ailleurs éditer exhaustivement un jour ! Mais lorsque je méditais ce projet, il m'est apparu avec évidence qu'il devrait être, au terme d'une longue boucle, une synthèse entre mon tout premier travail et mes recherches autour de la question de l'écran entamées vers 1995. Il faudrait donc que je remonte aux prémisses de mon travail, au milieu des années 80...

F.A.B : D'accord, allons-y !

Ph.H : Si je dois parler de mes débuts, je dois dire que j'ai pleinement profité de la période « jeune artiste » ! Je n'avais pas de formation artistique (seulement une vocation et une pratique anciennes), mais j'avais rencontré à l'École du Louvre un réseau d'amis passionnés par l'art contemporain. En 1981, je fus invité (je serais incapable de dire sur la foi de quoi aujourd'hui !), par deux jeunes *curators*, Jean de Loisy et Jérôme Sans, à être l'un des jeunes artistes qu'ils présentaient à travers une série d'expositions personnelles. Nous étions en pleine déferlante de la « figuration libre », et j'exposais en même temps que François Boisrond qui occupait le sous-sol de la galerie Gabrielle Maubry, rue du Dragon, tandis que j'occupais le rez-de-chaussée. Mon exposition s'intitulait « D'un album incertain » : l'idée du livre était déjà présente, mais le travail n'existait pas encore ou si peu ! Cette manifestation ne pouvait rien produire qui me permît d'avancer, et je me suis donc retiré pour travailler⁷. Pour l'anecdote, j'avais rencontré un peu plus tard chez Publicis, Olivier Cadiot, stagiaire comme moi, avec qui j'étais en concurrence pour un poste de rédacteur. Comme il était beaucoup plus brillant que moi, il a obtenu le poste. Mais il aménageait alors un vaste loft partagé avec d'autres artistes (dont Pascal Dusapin) et, avec Bruno Carbonnet, il nous proposa de travailler dans cet endroit en échange d'un coup de main pour les travaux. C'est donc grâce à lui que j'ai pu commencer à peindre dans un vrai espace d'atelier à Paris, et notamment une toile en août 1985, *Première peinture après la dernière*⁸. Je savais, dans un contexte intellectuel assez nettement hostile à la peinture, que ma recherche serait malgré tout picturale. J'ai toujours respecté ce programme depuis, et c'est avec cette toile que je fais réellement commencer le catalogue de mes peintures.

F.A.B : Pourquoi ?

Ph.H : Parce que cette toile synthétise ce que je ressentais à ce moment, que j'appellerais aujourd'hui un sentiment postmoderne et parce qu'elle contient d'une certaine manière la suite du travail. Je ne me reconnaissais ni dans les néo modernistes dont la radicalité me semblait finalement académique, ni dans des nostalgiques pré modernes qui me semblaient réactionnaires. Il fallait donc se heurter à deux académismes et j'avoue qu'aujourd'hui encore j'éprouve ce

⁵ « Les artistes conceptuels sont plutôt des mystiques que des rationalistes. Ils arrivent à des conclusions que la logique ne peut atteindre » Sol LeWitt, *Sentences on Conceptual Art*, in *Art-langage*, e Coventry, 1969.

⁶ Concept-à-jamais-manquant est le *Log* d'ATK #2

⁷ La série *Kapriz*, une suite inédite de 110 encres peintes inversées au verso de la feuille, date de ce moment.

⁸ *Première peinture après la dernière*, acrylique sur toile 230 x 175 cm, collection Zürcher, Paris.

sentiment notamment avec le milieu de la peinture française. Mais il faut retracer un peu le contexte de ces années. Il y avait à la fois un sentiment d'essoufflement des ultimes avant-gardes historiques – issues de l'art minimal et conceptuel, et un « retour » retentissant de la peinture, avec le marché qui va avec. Evidemment, la tentation était grande, et elle l'est toujours, d'établir un lien entre ces deux événements et de voir dans le retour de la peinture un simple retour à l'ordre du marché, un déni des explorations avant-gardistes. Avec le recul, je dirais qu'il s'agissait davantage d'un retour souterrain de la question de l'image en réaction à un certain formalisme iconoclaste. Je ne connaissais pas alors les textes canoniques de Crimp et de Lawson de 1981⁹, l'un pour enfoncer la peinture, l'autre pour la défendre, mais je pressentais que le débat se situait autour de la question de la subjectivité de la peinture, accusée de ne renvoyer qu'à ses propres fantasmes. Or je savais déjà que c'était précisément cet espace de subjectivité, fondateur du sujet, qui m'intéressait. Non pas pour exprimer je ne sais quel sentiment intime, mais simplement considéré pour lui-même, comme espace nécessaire au sujet pour construire une vision politique. Ce mouvement de balancier est une conséquence du nihilisme et de la réflexivité de la modernité, mis en lumière notamment par Jean-Luc Nancy¹⁰, et je suis convaincu que ce balancier invisible est toujours en mouvement aujourd'hui, dans cette sorte de crise et de bégaiement de notre modernité.

F.A B : Que montrait cette toile de 1985 ?

Ph. H : Un monochrome noir, Malévitchéen, entouré d'un cadre doré renvoyant à l'histoire de la peinture. Dans ce rectangle noir, il y avait si on veut la somme en abyme de toutes les peintures. C'est un tableau qui représente l'histoire de la peinture, qui est, d'un certain point de vue, l'histoire de la subjectivité...et pour moi, il s'agissait de questionner la manière de continuer cette histoire sans en faire table rase. Depuis, j'ai toujours gardé cette même idée de m'opposer à ce qui me semble l'académisme contemporain même : l'*iconophobie* de la tautologie moderniste, pour rechercher et montrer un espace pictural, que j'appelle « imaginal » (en opposition à imaginaire), un espace "entre-image" en somme, ou « méta-image »...C'est cela qui était contenu dans cette peinture, et virtuellement aussi, à mon sens, les séries cycliques qui vont suivre.

F.A.B : Ce tableau avait-il été exposé alors ?

Ph.H : Oui, aux « Ateliers 86 » de l' ARC¹¹ dont Rudi Fuchs était le commissaire invité ; il était venu à l'atelier et l'avait remarqué. A l'occasion d'une exposition à la galerie Charles Cartwright la même année¹², j'avais présenté une structure virtuelle – le *Livre Muet* -, de 36 chapitres. Chaque tableau portait un numéro renvoyant au chapitre dans lequel il prenait place. Le titre renvoyait au *Mutus Liber* des alchimistes, ce grimoire sans texte sensé synthétiser par les seules images la totalité du Grand œuvre. Certains chapitres étaient encore vides, sans titre. Dans le texte de la plaquette, Catherine Strasser écrivait : « Donnée comme postulat, la nécessité de l'ensemble vit dans l'impossibilité de se réaliser matériellement. Les différentes propositions dessinent une totalité en devenir dans le même temps qu'elles la partialisent (...) ». C'était à la fois la recherche et le refus d'une totalité, une totalité anti-totalitaire en somme. Je voulais seulement donner un cadre pour un jeu aux variations infinies.

F.A B : Mais que montraient ces tableaux ?

Ph.H : C'était une sorte de réalisme abstrait avec des ombres coupantes et des passages de lumière. Une sorte de « drame de la lumière », une figuration vidée de contenu, sans figure humaine, renvoyant à la lumière, à l'image, au regard, au hasard. Le premier « chapitre » s'intitulait *Peinture* et regroupait les tableaux comme celui dont je parlais à l'instant. Sur chaque tableau était inscrit le numéro du chapitre auquel il appartenait. Dans un papier sur la biennale de Sao-Paulo, Catherine Millet évoquait une « abstraction illusionniste »¹³. Car, les choses s'enchaînant assez vite, c'est avec ce même travail que je participais à cette biennale, dont Gérard Guyot était le commissaire pour la France. La publication était une sorte de journal d'artistes¹⁴, et ma partie s'intitulait : *Mutus Liber Museum* ...

F.A.B : Et c'est aussi avec ce projet que tu es parti à la Villa Medici ?

Ph.H : Oui, et en arrivant à Rome, j'avais bien l'intention de le développer, ce que j'ai fait en partie. A Rome je pouvais pour la première fois travailler régulièrement et approfondir mes projets. Mais le *Livre Muet* a évolué lentement, tout en restant toujours présent, parfois sous d'autres noms : *Optique*, *Théâtres*, *Stations de l'image*. Dans la monographie éditée à la fin de mon séjour à Rome, je notais : « la crise de la peinture vient du fait que la peinture et le tableau ne coïncident plus (...) D'où une fragmentation du point de vue. Et la nécessité d'une structure externe aux tableaux (...). Cette structure est donc une fiction, l'espace de l'œuvre un théâtre. »¹⁵. Je me posais la question d'un polyptique, véritable *méta-tableau* qui aurait été la mise en relation de tableaux « post-monochromes », et je pourrais dire exactement la même chose aujourd'hui.

F.A . B : C'est quoi un tableau « post-monochrome » ?

⁹ Douglas Crimp : "The End of Painting", in *On the Museum's Ruins* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993) / Thomas Lawson, "Last Exit: Painting", *Artforum*, octobre 1981)

¹⁰ Cf Jean-Luc Nancy dans « Seul un dieu peut nous sauver », parlement des philosophes, colloque Heidegger, Strasbourg, 2003.

¹¹ *Ateliers 86*, février 1986, ARC, musée d'art moderne de Paris, un choix de Rudy Fuchs

¹² *Philippe Hurteau*, Galerie Cartwright, octobre 1986 (texte de Catherine Strasser, Interview de Jérôme Sans).

¹³ Catherine Millet, La 19^{ème} Biennale de Sao-Paulo, Art-Press n°121, janvier 1988

¹⁴ *La France à la biennale de Sao Paolo*, Gérard Guyot commissaire, AFAA, 1987

¹⁵ «L'Espace comme figure », in *Philippe Hurteau*, Villa Médicis, Pernod Mécénat, 1989

Ph. H : Dans le même texte, je notais aussi : « avec le monochrome, le cadre n'est plus une limite, mais partie intégrante du tableau. »¹⁶ Dans ma petite mythologie personnelle, Malévitch est très important. J'y vois le pendant nécessaire de Marcel Duchamp. Le *Carré noir* est un monochrome qui flotte dans l'espace de ses bords blancs, et qui a pour fonction à mon sens de supprimer la ressemblance, toute imitation en perspective, tout en maintenant la dimension « imaginaire », contrairement à l'icônoclasme des monochromes constructivistes qui tentent de ramener la peinture à un pur objet, à une sculpture. Il y a là une distinction fondamentale. Malévitch est un heideggérien avant Heidegger, il veut montrer l'être de l'image. Il voulait inventer une nouvelle métaphysique. Pour moi, le *Carré noir* contient toutes les images, à la manière de l'écran blanc de Sugimoto. Donc un tableau « post-monochrome » est un tableau qui garde la mémoire de ce passage, qui se présente d'abord comme un objet matériel, mais qui se creuse en même temps d'un espace pour l'image. Après ce coup de force, chaque tableau est à la fois un objet matériel et une sorte de trou vacant... Je trouve d'ailleurs que ce qu'on a appelé le *all over* renvoie aussi à cette idée. Tous les tableaux d'*Antacom*, qui montrent des images mentales génériques, essaient à leur manière de poser cette question de l'Être : l'être de l'image, l'être de la peinture, l'être du regard, mais la peinture ne coïncide plus avec le tableau, il y a un décadage, et le vrai sujet c'est ce qui est entre les images, l'espace où les images vivent... C'est pour ça qu'on peut lire dans le *Protocole d'Antacom* : « *Antacom* sort du *Carré noir* de Malévitch », il s'agit du même espace.

F.A B : Malgré tout, il semble que tu n'as pas poursuivi ce *Livre muet* à ton retour en France ?

Ph.H : Non. Tout cela était entré progressivement en crise. Le projet était trop volontariste pour ne pas buter sur l'évolution propre à la pratique picturale. Surtout, il y avait dans ces abstractions quelque chose de conventionnel, une manière finalement confortable de se mettre hors du monde. Je devais me rendre à l'évidence de l'impossibilité d'inventer des images en échappant aux déterminations de la culture de masse. La structure existait en elle-même, mais elle n'était pas branchée sur le monde présent, le monde réel avec ses questions politiques actuelles. Il manquait un rapport au visible contemporain. Pour reprendre la formule foudroyante de Baudelaire qui parle de « tirer l'éternel du transitoire », il manquait le transitoire. Et comme il s'agit d'un rapport vivant, je n'avais du coup ni l'un ni l'autre... Un texte de 1993, *Ce que je fais*, essaie d'énoncer ce rapport au temps de manière quelque peu grandiloquente et enflammée : « Supposer que le temps est un tableau, ou rien. »¹⁷

F.A B : La série *Télévision*, en 1995, apparaît alors comme une véritable rupture, comment est-elle arrivée ?

Ph H : Apparemment oui, c'était une rupture, mais quand on est préoccupé par la question du regard, est-il si étrange de s'intéresser au phénomène de la télévision ? Pour moi cette rupture n'était que formelle. Je voulais confronter ma peinture aux images les plus triviales. Celles qui sont si célèbres qu'on ne les voit plus et que j'appelle des « images aveugles ». Je voulais regarder les écrans parce que les écrans nous regardent. C'est bien par eux que nous arrivons le monde dans lequel nous vivons. Je voulais poser la question de la peinture face à l'écran. Aujourd'hui toute image n'est-elle pas d'abord une image issue des écrans ? Ce n'était pas du tout le cas à l'époque. Beaucoup de jeunes peintres travaillent aujourd'hui à partir d'images trouvées sur les écrans, mais en 1995, ce territoire d'appropriation était quasiment vierge. Il y avait déjà eu des écrans de télé dans des tableaux, mais là, le coup de force consistait à faire vraiment coïncider le tableau à l'écran... Et je voulais m'intéresser aux dispositifs typiquement télévisuels : le présentateur, la météo, ces images aveugles que personne ne voit. Je voulais aborder la télé-représentation du corps et de l'érotisme (les saisies d'écrans brouillés de Canal+ datent du même moment). Je voulais aussi, évidemment, me confronter à la question très délicate de la figure. Je voulais surtout introduire un aspect politique. Dans une note datée de ce moment, j'écrivais « Si nous regardons la télé, nous ne la voyons pas. Si nous ne la regardons pas, elle nous regarde. La télévision est le (non) lieu le plus exactement contemporain de la fabrication du monde. Tout sujet est devenu un sujet télévisuel. »¹⁸. Les choses ont énormément évolué avec Internet, mais nous sommes toujours dans la *Société du spectacle* et dans la question du télé-regard... Même les gens qui n'ont pas d'ordinateur subissent indirectement cette évolution. C'est tout simplement par les écrans que nous construisons désormais notre rapport au monde. Comment l'art pourrait-il ignorer cette mutation majeure ? *Antacom* montre des écrans simplement parce que notre conscience est construite en partie avec des écrans. Mais le « sujet » n'est pas l'écran, ni la télé, ni internet, c'est la conscience.

F.A B : Mais comment ce tournant dans ton travail a-t-il été perçu ?

Ph. H : Ce n'était pas de bon ton. L'exposition *Télévision, en 1996*, à la galerie Zürcher a eu un certain impact, notamment dans la presse, mais je dois dire que ce tournant a été très mal compris par beaucoup qui suivaient mon travail. Ils y voyaient une sorte de reniement, un retour à une figuration anecdotique, à la sauce pop... Or, je ne voulais pas m'inscrire dans une filiation du Pop Art, le sujet de ce travail n'était pas une critique de la télévision comme phénomène social. Je voulais d'abord enregistrer le fait qu'on ne peut inventer une image indépendamment du contexte dans lequel on est plongé, notamment en ce qui concerne la figuration des corps.

F.A B : Justement, que penses-tu de la sempiternelle opposition figuration–abstraction ?

Ph. H : Qu'elle est mal posée, car une figure peut-être abstraite. Si on parle de l'absence de référence à la réalité dans une peinture, celle-ci n'échappe jamais à la question de l'image. Même les recherches les plus radicales sur le monochrome se confrontent d'une façon ou d'une autre à cette question. La radicalité moderniste première qui consistait à supprimer l'image est devenue académique : l'« abstrait » est lui-même devenu une réalité avec le temps et l'habitude. Mais il est vrai aussi que dans un monde saturé d'images signifiantes, nous avons besoin de repos, de méditation, nous sommes certainement avides d'images sans ressemblance, sans anecdote, de Carrés Noirs, en somme ! Il y a donc

¹⁶ Ibid

¹⁷ Philippe Hurteau, *Ce que je fais*, Aldébaran, 1993, Baillargues

¹⁸ Philippe Hurteau, *Série TV*, notes inédites, 1996

toujours deux camps qui s'opposent...Mais à mon avis la question n'est plus là. Juste après la série *Télévision*, j'ai commencé une autre série : *Abscreen* (une contraction de *abstract screen*), qui se poursuit jusqu'à aujourd'hui. Ce sont des « écrans abstraits », des éléments visuels souvent empruntés à la peinture abstraite, pris dans une structure d'écran. Mais ce titre lui-même est un pléonasme, car dans le monde numérique tout est abstrait, il n'y a plus de figure, il n'y a que des chiffres. C'est une des raisons pour lesquelles peuvent se juxtaposer dans *Antacom* des tableaux « figuratifs » et des tableaux « abstraits », ils sont au fond de la même nature numérique... Et c'est là pour moi un des grands enjeux du post-modernisme (à chacun sa vision du post-modernisme!) : la recherche d'une méta-image pour prendre la relève d'une abstraction affaiblie, pour remplir à nouveau sa fonction, c'est à dire une manière de continuer le modernisme autrement.

F.A B. : Revenons à ton parcours. A propos d'*Antacom*, tu évoques souvent la question du « sujet ». Quand est apparue cette préoccupation, et qu'entends tu par là plus précisément?

Ph. H : Dans le protocole d'*Antacom*, on peut lire : « son sujet est le Sujet ». Avec une majuscule, car il ne s'agit pas du « moi » mais de l'individu en général, doté d'une subjectivité, d'un imaginaire. C'est cette dimension que cette œuvre cherche à raconter. C'est une préoccupation inhérente à la peinture et nullement réactionnaire. Il ne s'agit en aucun cas de restaurer une contemplation mélancolique du sujet, mais bien de rechercher les conditions subjectives d'une vision politique du présent abandonnée par la modernité aux différentes puissances de la société. C'est dans cette réappropriation que la peinture trouve une nécessité : elle propose un lieu que les images mécaniques ne peuvent énoncer aussi clairement parce qu'elles sont trop proches des techniques de l'industrie de l'imaginaire. La peinture n'est pas qu'une technique, c'est un espace de projection historique, et qui pense. A propos des mains négatives dans les cavernes, Marie-José Mondzain explique que c'est seulement à partir de ce geste pictural que l'homme a pu prendre conscience de son corps et commencer à se construire comme sujet¹⁹. Le sujet est déterminé par sa psyché et cette psyché est une réponse à l'histoire sociale de l'individu, y compris la répression. Pour exister le sujet à besoin d'une structure pour contenir le divers en expansion exponentielle. Il a soif d'unité. A cet égard l'époque est particulièrement problématique. Or la peinture a toujours été une mise en regard de la psyché. Le plus souvent afin de l'informer par son discours non verbal. Avec des amis artistes, nous avons essayé d'aborder cette question sous un angle contemporain lors d'une exposition intitulée « Qui est-là ? »²⁰. J'étais allé voir Bernard Stiegler pour un entretien, et sa réflexion sur l'écologie de l'esprit m'avait marqué. En 2002, un peu dans le même esprit, nous avons entrepris *Visiotime*²¹, avec Philippe Cognée et Stéphanie Katz, cette amie philosophe avec qui nous entretenons depuis longtemps une conversation sur le thème de l'image. Il s'agissait d'un forum de débats sous forme de blog et d'une série d'expositions. Nous voulions justement soulever la question du sujet contemporain, et notamment dans la peinture. A cette occasion, Paul Ardenne nous a gratifié de textes polémiques remarquables... Mais cette entreprise s'est vite heurtée à des résistances extraordinaires : il s'est avéré impossible de trouver des lieux pour organiser des événements.

F.A B : Est-ce que ton long séjour à Los Angeles, en 2003, a influencé *Antacom* ?

Ph. H : Ce séjour, entre autres, a été l'occasion d'une prise de conscience du phénomène Internet qui aboutira à des travaux actuels comme *E-scape*²². L'expo à *Raid-projects* s'appelait *L.A. Cams*.²³ Je voulais enregistrer quelque chose de la mutation du regard que je pressens s'opérer sur internet et qui prolonge le télé-regard de la télévision. Car la fenêtre de l'écran ouvre sur des détails du monde, mais aussi en même temps sur le spectateur lui-même pris dans le réseau. Tous ces gens seuls devant leur écran qui sont regardés par leur webcam, c'est un peu une révolution de la perspective, non ? D'une certaine manière, tous les tableaux d'*Antacom* sont des « cams », car ils sont en réseau, et tentent d'établir avec le spectateur une relation ambiguë de présence et de séparation. J'aimerais qu'ils ne soient plus des écrans de télé ou des écrans internet, mais des écrans mentaux génériques, des « psy-cams »...

F.A B : Justement, quel est le statut des images d'*Antacom*, d'où viennent-elles ? Qu'ont elles de commun ? Pourquoi certaines sont-elles inversées en miroir ?

Ph. H : Lors de l'exposition *Studio*, en 2005²⁴ – et ainsi nous aurons bouclé la boucle qui mène à *Antacom* -, j'avais essayé de montrer un espace virtuel que j'appelais « studio ». Un espace construit avec des images, dans lequel évoluerait un individu à la fois « voyeurisé » et mondialisé, ce que j'appelais la « délocalisation de la figure ». L'exposition, d'ailleurs, ne répondait pas très bien à ce projet, mais plusieurs tableaux exprimaient cette idée, comme *Studio 1*, qui reprend l'espace des *Ménines* de Vélasquez. On y voyait une figure féminine exposée devant des murs d'écrans. Finalement ce *Studio*, décrit dans un entretien avec Karim Gaddhab comme la volonté : « d'inventer une image de l'espace tragique actuel, où s'affrontent, comme en tous temps, l'humain et l'inhumain »²⁵, était bien toujours ce même espace imaginaire que j'évoquais tout à l'heure. Mais désormais investi par l'industrie de l'imaginaire et la culture de masse qui le nourrit. Il se produit donc une synthèse entre les tableaux anciens et les nouveaux. Ces tableaux sont avant tout ceux qui se sont imposés à moi au fil des années. Je voudrais que chacun d'entre eux soit comme la concentration de pleins de tableaux déjà peints et autant d'autres possibles, des tableaux génériques, des « tableaux-mères ». *Antacom* est un laboratoire. Certains tableaux ne demandent qu'à être développés ailleurs, sur d'autres formats, avec d'autres couleurs. Il s'agit d'une œuvre limitée mais ouverte, voire interminable : si certains tableaux s'avèrent moins féconds, un peu anecdotiques, ils peuvent être retirés et remplacés par d'autres... Ce que ces tableaux ont en commun est le thème

¹⁹ Marie-José Mondzain, *Homo Spectator*, Bayard

²⁰ *Qui est là ?*, Jean-Michel Place / Arts plastiques, 2001

²¹ cf <http://www.visiotime.net/>

²² *E-scape*, initié en 2008, est un projet de projection d'une banque de données d'images issues d'internet

²³ *L.A. cams*, juin 2003, Raid Projects, Los Angeles, USA. Catalogue.

²⁴ *Studio*, 2005, galerie Zürcher, Paris. Catalogue.

²⁵ Philippe Hurteau, *La peinture dans le studio global*, entretien avec Karim Ghaddab in *Art absolument* #16, printemps 2006

de la construction de l'image et du regard, qui n'est pas la vision. Le regard génère un espace métaphysique, immatériel et constitutif de la condition humaine. Il faut que la peinture dépeigne cette maison commune. C'est le fameux *Phantastikon* de Chryssippe, mais sans les fantômes, avec ces espèces de fantômes du réel que sont les images médiatiques. Certaines sont en effet à l'envers car on est déjà de l'autre côté de l'écran... Et c'est fascinant de constater que personne ne s'aperçoit que certaines images sont inversées, comme la mappemonde, par exemple²⁶.

F.A B : Mais pourquoi cette omniprésence de l'écran ?

Ph. H : L'écran, c'est ce qu'on ne voit pas. Le sujet contemporain est pourtant devant un espace perceptif et mental constellé d'écrans qui façonne son imaginaire. Si nous voulons encore voir quelque chose, il faut commettre une série de casses minutieusement préparés pour aller chercher cette réalité. Montrer l'écran, c'est se souvenir où l'on est, c'est se re-possessionner soi-même, contre la stupidité agressive de *l'entertainment*. Montrer l'écran, c'est une manière de continuer le modernisme autrement, en montrant le support, en montrant que toute cette représentation est fondée sur un abîme.

F.A B : Souvent, le tableau (l'écran ?) et l'image ne coïncident pas, il y a un décalage. Pourquoi ?

Ph. H : La bande, peinte ou non, en réserve dans le bas du tableau et qui représente la trace abstraite d'une fenêtre vidéo est comme un rail sur lequel glissent les tableaux de la gauche vers la droite. Certaines images sortent littéralement du tableau. Je voudrais montrer une force invisible qui balaie tout ça. C'est aussi parce que le sujet de ces tableaux n'est pas seulement l'image, mais ce à quoi elle permet d'accéder : l'entre-image. L'entre-image est un espace transgressif qu'on ne peut que suggérer, dans ce cas avec la toile vierge, mais les images sont indispensables pour cela. Il s'agit au fond de réactiver la transgression opérée par l'abstraction avant que celle-ci ne devienne elle-même une image. Le tableau classique est en crise, son ordre est révolu. Le tableau ne coïncide plus avec l'image, et la peinture ne coïncide plus avec le tableau...

F.A B : Ce qui frappe en premier lieu est l'aspect monochrome d'*Antacom*. Les tableaux sont tous peints en violet, pour quelle raison ?

Ph. H : C'est une couleur extrême. J'ai choisi, après beaucoup d'essais, un pigment violet, le dioxazine de carbazole, qui présente la caractéristique d'être presque noir à l'état pur et de s'illuminer puissamment quand il est mélangé avec du blanc. On est presque en grisaille, mais la sensation de couleur est très présente quand même. D'abord, la couleur unique donne un cadre, une unité, au divers. Mais le violet est une couleur très particulière. Elle est presque absente de la peinture classique, peut-être parce que elle est rare dans la nature (de ce point de vue la confrontation avec le cycle de la guerre de Troie à Oïron était très étrange : les fresques sont très colorées, mais sans aucun violet, ce qui produisait un effet de parallélisme complémentaire assez curieux). C'est aussi la couleur de l'au-delà, du mystère, à la fois pompeuse et métaphysique, et qui permet de réaliser une mise à distance, une séparation. Cette couleur en soi est un oxymore : à la fois chaude et froide (rouge et bleu), à la fois proche et lointaine. Mais pour moi elle est en plus liée à la vidéo et au numérique parce que elle est à l'opposé spectral du jaune solaire. Elle signifie une lumière « autre ». Lorsque je réalisais les saisies d'écran de la série *Canal R*, j'avais constaté que le cryptage de Canal+ produisait souvent des *bugs* violets. Le système RVB exclut a priori le violet qui ne peut exister que par mélange comme on fait avec des pigments. C'est l'absence de vert, couleur de la nature par excellence qui permet le violet. Le violet s'est imposé à moi pour peindre ensuite les extases de la série XTZ. Le violet est bien la couleur de l'extase, et *Antacom* est une extase au sens premier, une sortie du corps, mais aussi dans le sens à la fois érotique, spirituel et asocial de ce mot. Voilà, le violet, c'est tout ça à la fois.

F.A B : Tu parles de « sortie du corps », quelle est la place du corps, ou de la figure, dans ce travail ?

Ph. H : Le corps le plus important de toute la peinture, c'est celui du spectateur, il ne faut pas l'oublier. C'est une vue étroite que de limiter cette question à la figure peinte. Quand un peintre peint une figure, il la met en regard de l'œil du spectateur, ce qui a une grande force bien entendu, la force du désir. Mais certains peintres abstraits sollicitent fortement le corps du spectateur sans peindre de figure, et donc traitent cette question à leur manière. Dans d'autres œuvres, le corps, si on peut dire, brille par son absence, par exemple quand une architecture est vide. Si l'on regarde les empreintes de mains négatives ou positives des cavernes, on comprend que l'aventure de l'esprit qui commence là se fait par la prise de conscience du corps. Je veux dire que l'esprit se construit à partir du corps. L'extase n'existe que grâce à un certain état du corps. On ne peut pas s'adresser au corps ou à l'esprit séparément et exactement de la même manière, on ne peut pas traiter les questions du corps et de l'esprit séparément. Aujourd'hui ces questions sont exacerbées par le télé regard des médias car l'esprit et le corps sont de moins en moins dans le même lieu, ni même parfois dans le même temps. Où se trouve le télé-regardant ? Dans quel lieu vit-il ? Tout ça pour dire que je voudrais qu'*Antacom*, dont le sujet est le Sujet, soit une expérience physique, qui s'adresse au corps du spectateur de différentes manières, y compris en le confrontant à des figures peintes, en le plaçant dans un environnement spatial de peintures qu'il va parcourir selon un certain temps... « Que-le-monde-passe-par-mon-corps », dit un des *Logs*.

F.A B : Dans le tirage hasardeux des stations, ne crains-tu pas que certaines rencontres, ces « définitions de la peinture » soient absurdes ?

Ph. H : Certaines le seront, le propre de l'espace aléatoire étant d'essayer ce qui marche et ce qui ne marche pas, je les assume. Mais finalement, il y a toujours quelque chose qui se passe. C'est assez fou mais tous ces mots et ces images ont un fond commun, on peut toujours les interpréter, comme un oracle.

²⁶ Cf ATK #10

F.A B : Certaines « stations » sont fixes, et ont par conséquent, j'imagine, une importance particulière. Nous avons évoqué *Antacom*, il y en a un qui m'intrigue, c'est *Inex-situ* ?

Ph. H : Les *Logs* sont des hypothèses ouvertes, des idées lancées à qui veut bien les saisir. *In-ex-situ* exprime une idée à laquelle je tiens : le nihilisme moderne était nécessaire historiquement, mais il faut en sortir sans le renier, et ça s'appelle le post-modernisme. J'appelle nihilisme le travail de tautologie de la modernité pour révéler la vérité du réel de n'être que ce qu'il est, pure présence non narrative, sans extériorité, ce qui implique la critique et le démontage des systèmes de représentation et aussi un certain iconoclasme. La modernité est d'abord la destruction de l'espace perspectif mis en place à partir de la renaissance. L'*in situ* a été une conséquence importante de ce mouvement. On n'agit plus dans l'image spéculaire, mais dans l'espace réel, dans le présent. Cela a donné des œuvres inoubliables, mais c'est aujourd'hui un poncif académique, souvent une simple réponse au lieu. Le nihilisme n'a pas su irriguer son propre désert. Je crois que nous sommes toujours actuellement dans le bégaiement de ce mouvement. Une autre piste est de creuser un *ex situ* dans l'*in situ*, c'est à dire de creuser un imaginaire dans le lieu lui-même, d'où cet oxymore : *Inex-situ*. Construire un imaginaire sans autre décor que lui-même, un imaginaire sans imagination en somme.

F.A B : Mais en quoi *Antacom* est-il *in situ* ?

Ph. H : A sa manière, à plusieurs niveaux. Les *Logs* inscrits directement sur le mur impliquent un rapport direct de l'ensemble de l'œuvre à l'architecture. Les mots et les tableaux s'inscrivent dans le même espace iconique. Et puis le polyptique a pour effet que le spectateur est immergé dans une installation spatiale, même très simple. L'*in situ* n'est pas forcément une réponse au lieu, ça peut être simplement une attention particulière donnée à la question de l'accrochage et à la mise en réseau des tableaux en fonction du lieu. Et puis le lieu de la peinture, c'est le tableau, l'objet-tableau. L'*in situ* dans *Antacom* est aussi la toile vierge qui apparaît lorsque les images sont décadrées. L'*inex-situ* s'opère dans la peinture elle-même.

F.A B : Chaque commissaire-auteur doit déterminer l'ordre des tableaux dans l'accrochage, s'agit-il d'une sorte de montage cinématographique ?

Ph. H : Oui, c'est bien d'un montage dont il s'agit, avec des passages, des ruptures, des narrations, des blancs (les tableaux manquants). J'aimerais beaucoup proposer à des cinéastes ou des écrivains d'être commissaires. Mais cela restera pictural. Il s'agit de faire quelque chose avec le *zapping* que représentent tous ces tableaux, tous ces fantômes d'images : raconter des histoires, oui, mais finalement, la seule histoire qui sera contée, c'est celle de la peinture. Tous les tableaux d'*Antacom* sont une seule et même peinture évoluant dans sa propre métamorphose d'image vivante. Cette image unique est invisible, mais c'est pourtant elle que je veux montrer : UNE image dont la seule caractéristique est sa mutation permanente.

F.A B : Toujours dans le *protocole*, on peut lire à propos d'*Antacom* « son propos est ontologique et politique ». Et tu parlais au début de cet entretien d'une « conception de la peinture comme livre et comme philosophie ». ... ?

Ph. H : Je suis fasciné depuis toujours par certaines entreprises littéraires vouées à l'échec à cause d'une ambition généraliste absolue. Le fameux *Livre* de Mallarmé, bien sûr, mais aussi les *Pensées* de Pascal, le merveilleux *Brouillon général* de Novalis. Ces projets ont en commun la recherche d'une sorte de science universelle, de principe, qui permette de retrouver l'univers entier par une combinaison méthodique d'éléments simples. Un langage parfait. Jeune, j'ai été très marqué par les livres de Clément Rosset, et sa problématique du hasard opposé à la religion. Je cherche une vision de l'Être au présent, avec le moins possible de pensée toute faite. J'ai découvert avec surprise, il y a peu, le livre-exposition de G. Didi-Huberman : *Atlas, comment remonter le monde ?*²⁷ Surpris de voir que l'exposition commençait par une mise en rapport des *Désastres de la guerre* et du *Mnémosyne* de Warburg (qui comprend aussi 82 planches, par un drôle de hasard !). J'ai compris que j'essayais moi aussi de remonter le monde. *Antacom* est un jeu de montage pour répondre à un sentiment ontologique de dislocation. Finalement *Antacom* ne présente qu'un seul tableau, dans une sorte de convulsion incessante de la peinture sous toutes ses formes, de la plus « photographique » à la plus « gestuelle ». Je ne cherche pas une image totalisante : ce qui est représenté, c'est une force en action, un magma, un chaos sans fond qui se convulse, que je ne peux nommer autrement et qui est notre origine.

F.A B : Et en quoi est-ce politique ?

Ph. H : L'art n'est pas une distraction. La peinture, comme l'art en général, doit s'intéresser au présent pour le rendre visible. Et c'est politique. Il est remarquable qu'en France, on mette systématiquement en avant une peinture formelle, nostalgique et dépolitisée. A l'époque de la mondialisation, et de ce sentiment d'effondrement et de vide que laisse notre civilisation athéiste, nous vivons une crise de la métaphysique. Et ceci est éminemment politique dans ses conséquences. Finalement il n'y a pas d'autre question que le destin de l'humanité et du sens que nous donnons à notre présence « individuelle » au monde. Le mouvement moderne, dans ce qu'il avait de meilleur, tentait de refonder ces questions. Je pense à Malevitch, qui, ne l'oublions pas, a été emprisonné et torturé par la Guépéou de Staline. La violence du pouvoir se légitime toujours par une certaine idéologie, et de ce point de vue, nous entrons dans un siècle extrêmement dangereux. Comment répondre aux maux de ce que Pasolini nommait le « fascisme réalisé » de la société de consommation ? Bien sûr, *Antacom* ne prétend pas répondre à ces graves et immenses questions, mais voudrait s'inscrire pleinement dans ce contexte ; et mettre le spectateur devant une œuvre qui le conduit à se poser ces questions comme je me les pose : dans le visuel.

²⁷ Georges Didi-Huberman : *Atlas : comment remonter le monde* / Musée de la Reina Sofia à Madrid du 24 novembre 2010 au 28 mars 2011

