

Philippe Lipcare

# INFRAMINCE ET HYPERLIÉ

*22 disparitions contemporaines*



art&fiction  
Lausanne, Genève  
2020

Couverture: D'après un dessin de Christian Pellet  
Cul-de-lampe: Christian Pellet

Certains de ces textes ont paru dans la revue *La table des négociations* (TDN, éd. art&fiction): *L'ennui* (TDN#06, août 2006); *À quoi rêvent les curateurs?* (TDN#07, novembre 2006); *Notes sur le dessin et Feuille, caillou, ciseau, ombre* (TDN#08, février 2007); *L'urinoir au XVI<sup>e</sup> siècle* sous le titre *Pissoir contre poison* (TDN#10, août 2007); *Qu'est-ce que l'art?* sous le titre *Je pose des questions à mon ordinateur comme la midinette à la voyante* (TDN#13, juin 2008); une version longue de *Eyes without a face* sous le titre *La vie punit quiconque ne prend pas le globe au sérieux* (TDN#17, juillet 2009). *Some things will stand, some things will fall* a été publié dans *Swiss Art Awards 2007* (OFC et Kunstbulletin, 2007); *Comment un gant de céramique et pourquoi* dans France Terrier (dir.), *250 objets. Musée d'Yverdon et région* (éd. Infolio, 2019).

Sauf mention spécifique, les images proviennent des archives de l'auteur.

© art&fiction, éditions d'artistes, Lausanne, Genève, 2020



*Aux visiteuses les plus régulières du blog ATLAS:  
SZ (Stéphane Zaech), Gardner (Philippe Fretz),  
Michael Rampa, Christian Girard, Philippe S., Nunzio,  
Isaac Pante, Bertram Rothe, Christian Pellet,  
David Ben White, Catherine Lepdor.*

*À Inès et Lennox.*

*Aux camarades d'art&fiction qui ont suscité  
cette publication.*





## SOMMAIRE

1. Ou'est-ce que l'art?	17
2. Conditions	21
3. Fabiola Cloaca	23
4. Some things will stand, some things will fall	29
5. Ars brevis, tabula longa	35
6. Comment un gant de céramique et pourquoi	41
7. L'ennui	45
8. Et dit merde (ready-made)	69
9. À quoi rêvent les curateurs?	73
10. Trois anecdotes	77
11. Genou-chapeau-grenouille	81
12. Une petite parcelle de continuité	93
13. Ce Manet Minerve	97
14. Notes sur le dessin	103
15. À propos d'un dessin de Michael Rampa	105
16. Feuille, caillou, ciseau, ombre	109
17. Eyes without a face	121
18. L'urinoir au XVI <sup>e</sup> siècle	129
19. Lombrics	137
20. L'Égypte chez l'autre	139
21. Marginal royaume	141
22. Richter ratrak	147



## PRÉFACE

Les textes réunis dans ce volume que j'espère au moment d'écrire ces lignes aussi léger que possible ont été écrits entre 2006 et 2009 environ pour un blog que j'alimentais à l'époque sous le nom d'emprunt Philippe Lipcare. J'avais créé cet alias quelques années plus tôt pour pouvoir préserver mes articles au sujet d'amis peintres du soupçon de complaisance et m'étais aperçu que le relatif anonymat que me procurait ce nom m'offrait aussi un notable supplément de plaisir du texte et une persévérance renouvelée dans le décryptage des images — ce dernier élément étant le moteur du reste. J'ai donc utilisé régulièrement ce nom étrange, construit sur le prénom de mon frère et une marque de baume labial, qui redouble le son « lip » et l'entoure de la version grecque et anglaise de l'amitié et du soin. J'y entends aujourd'hui l'attention portée sur cette chose étrange que les lèvres articulent : le langage.

Mon personnage biblique préféré a toujours été Joseph, le Joseph de l'Ancien Testament, celui qui interprète les rêves (étrangement

transparentes) du pharaon et qui devient ainsi un familier de la cour égyptienne. La relation entre analyse des rêves et mobilité sociale est une longue histoire où Gagliostro, Raspoutine et Freud ont leur place et qui est encore à écrire. Ce n'est pas l'objet de cette compilation. Assez peu de rêves analysés ici, plutôt des peintures. D'époques variables, plus ou moins locales, mais qui présentent deux points communs, l'un méthodologique, l'autre thématique.

Le point commun relatif à la méthode (je découvre tout ceci a posteriori et alors que j'écris sous mon nom de baptême) est que les images dont je parle ont toujours ou presque été déchiffrées par un auteur précédent sur l'analyse duquel je m'appuie pour proposer une version alternative. Cette méthode, qui n'a rien de scientifique, est probablement liée au fait que ce n'est pas l'image en elle-même qui me fait bouger, mais cette image sous le rapport d'une lecture — en particulier si je pressens dans cette lecture un angle mort, un élément refoulé, un masque qui m'alerte. Une image n'est jamais ni vraie ni fausse en elle-même. Certaines sont connues pour protéger un secret, d'autres comportent tant d'éléments cryptiques ou de sens oubliés par la tradition qu'elles deviennent mystérieuses par manque d'information, mais



d'autres encore ont simplement la capacité de poser devant le regardeur un écran sur lequel celui-ci projette ses propres fantasmes, ses propres constructions inconscientes. Ce sont celles-là qui m'intéressent le plus. Je n'ai pas la passion de l'énigme, j'ai un tropisme pour les solutions et pour ce qu'elles disent à propos de ceux qui les proposent. C'est à partir d'elles que je retourne à l'image et que j'y trouve quelque chose de nouveau. Cette méthode est particulièrement à l'œuvre dans le texte à propos des *Deux dames vénitiennes* de Carpaccio, une peinture revisitée au prisme de la lecture d'Édouard Dor<sup>1</sup>, ou dans celui sur Valentin Carron, à partir d'un fragment de texte de Patrick Vincent.

J'en arrive au second point commun à ces textes que là encore je n'ai découvert qu'au moment de la compilation. Il n'est question partout et dans diverses formes que de disparaître. C'est un livre sur la disparition et je ne le savais

1. J'ai quelque scrupule à me relire et à constater que Dor pourrait à bon droit s'offusquer de certaines de mes contradictions, parfois teintées d'ironie. Je voudrais préciser ici que je dois à sa lecture haletante mon intérêt pour un fragment de Carpaccio que je n'avais que survolé sans y prêter attention jusque-là et insister sur le fait que, de même que dans la tradition de la Kabbale, l'interprétation d'un texte se fait toujours à plusieurs, il s'agit ici aussi d'un concerto et non d'une *battle*. Il faut relire *L'ennui des deux Vénitiennes [Sur un tableau de Carpaccio]* (éd. Sens & Tonka, 2006) et rendre à Dor ce qui lui revient.

pas. Pour comprendre pourquoi il en est ainsi, je me souviens qu'en 2008, encore peintre, de plus en plus impliqué dans les projets éditoriaux d'art&fiction et occupé par une vie domestique intense, je cherche des interlocuteurs pour partager mon inquiétude sur ce qu'il advient de la peinture au moment où le débat sur l'art se déroule presque exclusivement dans la sphère, selon les axiomes et avec le vocabulaire de l'art contemporain. Je lis et je relis *Artistes sans œuvres* de Jean-Yves Jouannais, je m'interroge sur l'avenir de mon propre travail, sur les paradigmes postmodernistes dans lesquels celui-ci s'inscrit, sur la patrilinéarité de la tradition picturale, et je réinvestis le/la geste de Duchamp à l'aune des essais de Thierry de Duve, *Le nominalisme pictural* (éd. Minuit, 1984) en particulier. Je reprends le livre aujourd'hui et en relis le texte de quatrième de couverture: «À l'automne 1912, rentré de Munich où il vient de peindre, dans la manière cubiste, la *Mariée* qu'il reportera plus tard sur le *Grand verre*, Marcel Duchamp ‹abandonne› la peinture et, quelques mois plus tard, ‹invente› son premier ready-made: deux faces d'un même acte que la suite de l'art moderne n'a cessé d'investir de sens contradictoires et de sentiments mélangés et qui,

aujourd'hui, à l'heure où le « postmodernisme » est sur toutes les lèvres, s'offrent ensemble à la réinterprétation. »

Je découpe les mots saillants : « Peindre, quitter, reporter, abandonner (la peinture), inventer, investir de sens et de sentiments, sur toutes les lèvres, offrir, réinterprétation. » Voilà le projet en somme, le projet contemporain d'un peintre postmoderne. Qu'y a-t-il entre « abandon » et « invention » ? Je traque et j'essaie de formuler ce moment introuvable, ce point où tout finit sans s'achever, où tout se préfigure sans s'incarner, qui apparaît dans ces textes sous différents noms : le marginal royaume, le caca, le non, l'inframince et l'hyperlié, le général, *somewhere over the rainbow*, etc. Est-ce un lieu ? Un moment ? Un signal ? Une image ? Un mot ? Ça prend toutes sortes de formes : un panneau peint à Venise qui réapparaît à Los Angeles et qui révèle une partie manquante supplémentaire, une sculpture en cire qui fond pendant des semaines, la tête de Louis de Funès qui se dissipe dans la glace, un gant vide, un anneau invisible pour une vache absente, un haut-de-forme transparent, des yeux sans visage, une grenouille cachée sous un chapeau, un portrait reproduit 367 fois dont l'original a été perdu, la peinture d'une photographie d'une sculpture.

Ce qui en ressort, c'est toujours un point aveugle, une absence: une disparition. Et lorsque j'aurai rendu à Georges Perec ce que je lui dois, lorsque j'aurai annoncé que les artistes dont il est question dans ces pages ont pour nom Francis Alÿs, Michael Rampa, Vittore Carpaccio, Gerhard Richter, Stéphane Zaech, Charles Gleyre et Valentin Carron, j'aurai témoigné d'autres disparitions en cours ici — des invisibilisations, des occultations, des biais — et je partirai sur une île pour relire *Les revenentes*.

Stéphane Fretz

Marseille, vallon de l'Oriol, août 2020

## QU'EST-CE QUE L'ART ?

Je pose des questions à mon ordinateur. Là, je demande au widget traducteur: «Qu'est-ce que l'art?» Je fais traduire en anglais, puis en coréen, puis en anglais, en russe, et retour au français, et j'obtiens :

*Dans l'art, en tant que type silencieux le Je qu'il obtient ?*

Le mot «art» a survécu à toutes les traductions ; pour le reste, il y a eu beaucoup de mouvement, en particulier lors du passage au coréen. Le coréen a l'air d'être une langue très métaphorique. D'où vient ce type silencieux ? Quel est ce Je qu'il obtient dans l'art ? Pas mal de questions ouvertes...

Je recommence, ou plutôt je continue. Je fais traduire la phrase en italien, puis en anglais, en coréen, et retour au français. Voici le résultat :

*À l'intérieur de la perte libre de la température constante de l'art de sang qui il obtient ?*

Vertige ! L'art est toujours là, mais c'est maintenant «l'art de sang», à moins qu'il faille

imaginer une virgule élidée et lire: «À l'intérieur de la perte libre de la température constante de l'art, de sang qui il obtient?» Ce qui pourrait signifier que le Je qui s'obtient dans l'art est devenu ce sang, et qu'au lieu du silence il y a cette perte libre de la température de l'art. Une oscillation se dessine: le sang palpite là où la température de l'art, pourtant constante, chute librement...

On progresse. Après quelques passages supplémentaires (toujours avec le coréen, mais aussi l'allemand), j'arrive à:

*La température constante de l'art du sang  
qu'elle lui obtient est destruction libre  
d'intérieur?*

Elle! D'où vient-elle? Elle lui obtient la température constante de l'art du sang, et cette température est destruction d'intérieur. Elle lui obtient ce qu'il y a de plus confortable, la température constante, et de plus inquiétant, la destruction d'intérieur. L'art et le sang sont définitivement liés ici, mais tout autour les masses bougent, les forces s'affrontent; il y a elle et lui.

*La température constante de l'art du sang  
qui devient interne elle, est une destruc-  
tion libre à lui ?*

Elle et lui sont toujours là (après cinq traductions successives : portugais, coréen, allemand, anglais et retour). Nous avons d'un côté la température constante de l'art du sang, interne à « elle », et de l'autre, « lui » et la destruction. L'art du sang, surtout interne à elle et à température constante, évoque la matrice, la génération, l'origine ; et surprise : la phrase suggère que cette génération pourrait être envisagée comme une destruction ! Une destruction « libre à lui », c'est-à-dire une guise de lui, une destruction à laquelle il participe, ou à laquelle il consent, mais qu'il est peut-être aussi libre de ne pas opérer. On pense à Picasso : « Auparavant [...] un tableau était une somme d'additions. Chez moi, un tableau est une somme de destructions. » (« Conversations avec Christian Zervos », in *Cahiers d'art*, n° 7-10, 1935). Ou à Simone Weil : « Nous ne possédons rien au monde — car le hasard peut tout nous ôter — sinon le pouvoir de dire je. C'est cela qu'il faut donner à Dieu, c'est-à-dire détruire. Il n'y a absolument aucun autre acte libre qui nous soit permis, sinon la destruction du je. » (*La pesanteur et la grâce*,

éd. Plon, 1947). Qu'est-ce que l'art: une libre destruction de la température constante de l'art du sang.

Nouveau résultat:

*Difficulté de la température il 1 art interne  
de destruction libre de sang?*

Le sang et l'art se séparent. La température devient difficile; on imagine la fièvre ou la colère. Elle a disparu, le chiffre 1 apparaît. Après quelques traductions encore (en passant notamment par le russe): «Cette température d'elle le pays domestique qui est difficile (la zone) près, est avec 1 destruction de sommeil de sang de situation et le confort de Li de Ttu de délibération et de huth l'iskusstvoa qu'il l'extorque se réveille?»

Plus question d'art ici, reste le sang, le chiffre 1 et la température. Li se réveille, c'est encore la nuit; elle regarde la lune qui se couche sur les immeubles du centre de Ttu, l'air est lourd. Elle ne se fait pas d'illusion sur le résultat des élections du jour.



## CONDITIONS

Notes de lecture. Thierry de Duve, *Résonances du ready-made*, éd. Jacqueline Chambon, 1998.

1. Autonomie de la peinture (1917)
2. Glissement de la peinture (spécifique) vers l'art (générique) (1917-1960)
3. Abandon de la peinture, autonomie de l'art (1970)
4. Glissement de l'art (autocratique) vers la culture (démocratique) (1980-2000)
5. Abandon de l'art, inscription des pratiques (dès 2000)
6. Retour de la peinture, non pas comme art spécifique, mais comme pratique particulière

La peinture est aujourd'hui une pratique, au même titre que la collection de timbres, le vomissement, le journal intime, le classement de fiches de cuisine et le *happy slapping*. Elle ne s'inscrit plus dans le champ de l'art, mais de la reproductibilité, i. e. de l'industrialisation et de la consommation. Le nouveau statut de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique a été analysé dès 1920, et la grande

bagarre pour savoir si la peinture avait encore une raison d'être s'est achevée sur un drôle de retournement. Ce n'est pas la peinture qui a été abandonnée, c'est l'art. Un artiste des années 1960 et 1970 comme Allan Kaprow, par exemple («Le jeune artiste d'aujourd'hui n'a plus besoin de dire je suis peintre. Il est artiste tout simplement.»), doit être sidéré d'assister (et d'avoir participé) à la disparition non pas de la peinture, mais de l'art, qu'il considérerait comme le générique de sa pratique spécifique. De Duve peut encore écrire en 1989: «Peindre après Duchamp, cela signifie peindre dans les conditions hostiles de l'industrialisation», mais cela n'est valable que si l'on prétend que la peinture est une pratique artistique. Si l'on décide qu'elle est une pratique industrielle, l'hostilité n'a plus cours. C'est ce qui se passe aujourd'hui. La peinture est acceptable à condition qu'elle ne se prétende pas artistique. Elle doit s'inscrire comme une pratique, particulière certes, même la plus particulière possible, mais en aucun cas spécifique, et encore moins générique. Telle est la condition.

## FABIOLA CLOACA

Francis Alÿs montre en 2011 sa collection de portraits de sainte Fabiola dans la cossue «Haus zum Kirschgarten» du Musée historique de Bâle, dans une exposition proposée hors ses murs par le Schaulager <sup>[Fig. 1]</sup>.

Passé l'entrée, on est conduit dans le jardin intérieur, où un petit pavillon présente une première série de 67 Fabiola. Huiles sur toile, formats standardisés : S et XS (20P et 15P) et programme iconographique ultra-réduit : sur un fond verdâtre, un voile rouge (plus romain que monacal) forme un pli dans l'axe de symétrie verticale du tableau ; en dessous, un profil féminin découpé à la scie sauteuse, sourcil levé, regard lointain ; frange, joues rouges, lèvres closes : supérieure en général fine et inférieure pulpeuse ; menton galbé.

300 peintures sont ensuite visibles, réparties dans tous les coins du musée, vaguement classées par technique : broderies, émaux, miniatures, grands formats. On comprend que la récolte de Francis Alÿs est de longue haleine, qu'il a probablement écumé marchés aux puces, vide-greniers et brocantes pendant des années.



[Fig. 1]

Vue de l'exposition *Francis Alÿs: Fabiola*, à la «Haus zum Kirschgarten», Musée historique de Bâle, du 12 mars au 28 août 2011, cur. Lynne Cooke (photographie: Galerie Peter Kilchmann).

Fabiola (dont je n'ai jamais entendu parler) est visiblement une sainte populaire, star sexy et spirituelle, et son image a été produite à la chaîne au XX<sup>e</sup> siècle (quelques dates relevées : 1949, 1990, 1975, 1948) par une foultitude de peintres plus ou moins habiles (je décrypte les signatures de Aneker, V. Ch., Desmet A., Lulu, Francis Huys) et d'après un modèle unique. Je découvre le nom de l'auteur du prototype grâce à J. Verulpens (?) qui a l'élégance de citer sa source et qui note « d'après Henner ».

La fortune du « modèle » créé par Henner (dont j'apprends par le catalogue qu'il a été peint en 1885 et qu'il a disparu en 1912) et sa répétition (toujours manuelle, pas de procédés de reproduction technique ici) provoquent une sorte d'hallucination. Les raisons de son succès ne sont pas mystérieuses : Henner a parfaitement réussi son coup. Sa *Fabiola* irradie de sensualité puritaine, agrégeant la statuaire d'un Dante apaisé à l'imagerie d'Épinal d'un Petit Chaperon Rouge pubère. Elle projette l'aura standardisée d'une princesse bollywoodienne et l'obscénité de *L'origine du monde* de Courbet. La force de frappe visuelle d'une ombre découpée et la tendreté d'un macaron parfumé à l'eau de fleur d'oranger.

Le geste de Francis Alÿs est lui plus étrange. À quoi sa collection sert-elle? Ou pour être plus précis: que signifie l'exposition de sa collection? Elle a toutes les caractéristiques d'un geste artistique: programme, sérialité, compilation, archivage, critique et ludicité. La notion d'auteur et d'œuvre est évacuée: il ne s'agit pas de décider qui a fait la plus belle Fabiola, ni qui a eu le plus d'*inventio* dans son exécution. Les différences entre les peintures sont des «variables», dues à l'habileté relative de l'auteur, à sa proximité avec l'«original» perdu (a-t-il une bonne reproduction? fait-il une copie de copie?). Il y a autant de croûtes bâclées à la va-vite que de jolis morceaux de peinture (rares tout de même), mais la question n'est bien sûr pas là. Alors quid?

Ces Fabiola ont été faites et sont collectées pour leur valeur d'échange et d'usage: elles remplissent les conditions pour servir d'icône populaire et petite-bourgeoise autant du point de vue technique (c'est fait à la main, donc unique, mais c'est pas cher car en général très vite fait) que du point de vue iconographique (Fabiola est une sorte de «Hausfrau» inspirée, une matrone consolatrice et une infirmière: un modèle d'épouse et de «femme d'intérieur»). Son portrait n'est pas un objet de dévotion, ni

de méditation, mais un modèle (un patron) auquel sont comparées les filles et femmes de la maisonnée.

Il s'agit ici de commerce et de normes (de politique domestique). Une collection de billets de banque périmés ou provenant d'un pays qui n'existe plus. Avec une couche de sentimentalisme bien régressif. On pense bien sûr aux icônes standardisées que sont les Marilyn ou les Dollar Bills de Warhol, sauf que les Fabiola sont reproduites non pas par les sérigraphes de la Factory, mais par des centaines de tâche-rons éparpillés à travers le monde et le siècle.

Que signifie l'exposition de cette collection dans un lieu culturel? Elle me donne un choix: soit je critique *la norme* (ce qui me met dans une position paternaliste face à la consommation d'une icône populaire dont je déjoue les mécanismes d'oppression avec la satisfaction de l'élite), soit je valorise *les écarts à la norme*, ce qui m'amène à regarder ces peintures comme des assiettes «peintes à la main», à repérer les maladroites et les ratés, bref à opérer un «contrôle qualité», avec comme filtre: «ça passe» ou «comme c'est mignon, il s'est donné de la peine».

En exposant ces 367 peintures, Alÿs opère une mise à nu particulièrement cinglante

de 367 gestes picturaux qui ne valent que par leur soumission à une règle (que le spectateur est mis en position de critiquer) et par l'artisanat qu'ils démontrent (devant lequel le spectateur est mis en situation de s'attendrir). Eh oui, ça n'est que ça, la peinture (car si cette exposition parle d'imagerie populaire, de collection, de compilation, de politique iconographique, elle parle *aussi* de peinture): de faux billets maladroitement imités, de pauvres étrons humblement sculptés par des boyaux soumis au besoin primaire.