

→ Peinture

Les chiens de Henri Cueco

Entretien avec Pascal Amel

Métaphore de la condition de l'homme, domestiqué ou à l'état sauvage, en meute ou classifié en planches anatomiques, le thème du chien forme l'une des constantes majeures de l'œuvre de l'artiste.

Pascal Amel | Depuis vingt-cinq ans, le thème du chien parcourt différentes périodes de votre œuvre. Pourquoi ce thème est-il aussi récurrent ? Quels en sont les enjeux ?

Henri Cueco | Cet animal dressé est la projection de nos fantasmes. C'est la répression du sauvage. Le dressage – l'école remplit ce même rôle –, c'est le refus du sauvage chez le chien et chez l'homme qui demeure l'animal le plus cruel de la création. Le chien crée des surprises parce que de temps en temps, pour des raisons que l'on ne sait pas toujours expliquer, il redevient féroce. On a vu des parents habitués à avoir un chien, auquel on confie un enfant et de retour chez eux se trouvent face à une catastrophe. Le pauvre chien n'a pas eu recours à une quelconque idéologie. Pour moi, le chien représente une métaphore de l'homme par cet aspect dressage et limite de ce dressage. C'est une sorte de discours politique ; le dressage renvoie au politique, au social, à l'organisation de la société et ça m'a beaucoup amusé de trouver là des réponses à des interrogations de l'époque en utilisant justement l'animal.

PA | Quel a été le déclencheur de ce thème ?

HC | La première fois que j'ai peint des chiens, c'était dans une suite de travaux que j'ai réalisés après 1968. Une de ces œuvres montre un personnage nu, image de l'homme révolté – figure allégorique – qui mène devant lui une meute de chiens ou est mené lui-même par cette meute. C'est le rapport entre l'agressivité de l'homme qui va se

déployer, sa révolte en l'occurrence, et la meute de chiens qui l'accompagne. Il s'agit en fait d'une image. J'avais conscience d'être dans la fabrique d'une imagerie, entre autres, celle des luttes des Noirs aux États-Unis. Quand on met les gens dans une situation de révolte, de misère, d'esclavage et d'oppression comme ce fut le cas avec les Noirs américains, et c'est le cas un peu partout dans le monde aujourd'hui, on peut avoir des phases, non pas d'expressions conduisant à un changement politique mais seulement de révoltes violentes, sauvages. Les gens ne supportent plus l'indignité qui leur est faite, leur difficulté à vivre, et ils se soulèvent. Ils redeviennent comme des animaux, violents, excessifs, destructeurs... C'est la meute.

La meute peut aussi avoir un autre aspect : elle renvoie à une image de la sexualité, dans son lien avec des pulsions agressives. Ce que l'on appelle les tournantes ou les viols collectifs, c'est "l'effet de meute". Individuellement, les participants ne feraient pas ce que le groupe leur permet de faire ; c'est très mystérieux et en même temps très simple : c'est l'animal qui se libère parmi ses congénères en "faisant comme eux". Une manière de légitimer l'acte délictueux.

La meute, je ne l'ai pas vécue comme la révolte collective parce que cette révolte peut avoir une part de noblesse libératoire. Dans la meute, chaque fois qu'on parle d'animalité et qu'on la renvoie à l'homme révolté, c'est parce qu'on est tous porteurs de cette violence contenue. Je suis simplement un parmi d'autres, qui porte en soi un animal dressé, un animal qui a eu des parents, qui a eu des preuves d'amour dans ce dressage. On continue à vivre comme ça, avec les enfants et les petits-enfants. Chaque homme qui a des enfants devient dresseur. Si on a affaire à de grands élèves – j'ai eu des élèves à l'École des beaux-arts –, ce sont

FACTU |

Été 2007, exposition au musée de Guéret

Dernier trimestre 2007, exposition à la galerie Louis Carré & Cie



Mur au chien.

1976, acrylique sur toile, 130 x 162 cm.

des discussions intéressantes que de parler de la part animale de chacun. Les jeunes peuvent être sur la frontière entre révolte réactive et espérance de liberté. Lorsqu'on demandait à Cézanne ce qui est important dans la vie, il répondait : "avoir un projet".

PAI Qu'est-ce qui est en jeu dans la période des *claustras*, où l'on voit le chien dans un rapport de confrontation à la grille ?

HC1 L'animal est derrière une grille, des *claustras*, qui jouent le rôle de la contenance, de la répression. C'est "l'animal-zoo", l'animal enfermé. Cette image n'est pas exactement celle du dressage. Le dressage est une situation forcée, une contrainte. Il y a, en revanche, une part de liberté dans l'apprentissage scolaire, éducatif par exemple. Apprendre à réfréner ses propres pulsions de violence est une bonne

chose. Avec ces *claustras*, c'est une barrière qui est montrée. Ce qu'il y a d'intéressant dans cette barrière ajourée, ce sont les trous, les interstices. Les murs de briques, les *claustras* sont des éléments qui permettent de construire un mur ajouré. Par les trous, je pouvais dessiner ces animaux en meute. J'aimais beaucoup le travail lui-même de construction avec une fausse perspective le plus souvent. C'est un aspect du travail que je retrouve actuellement. En effaçant mes animaux et en construisant mon mur, je fabriquais la situation qui ouvrait à une réflexion. Ce mur de briques cachait ces animaux mais ces animaux avaient été dessinés en totalité derrière. Ce qui fait qu'une de mes idées, un peu naïve, c'était que le regard auquel on ne donne que des petites trouées permettant de reconstituer les animaux dont on ne voit que des fragments, parfois →

extrêmement réduits parce que le regard va passer au travers du mur par les percées et passer derrière. On va imaginer qu'il y a derrière ce mur une férocité qui ne demande qu'à s'épanouir. Mais en même temps, ce qui était intéressant c'est que le regardeur, le spectateur, est lui aussi enfermé devant le mur de briques. C'est une situation où ils sont de part et d'autre du mur. Cela renvoie à l'idée que le spectateur est dans la même situation d'enfermement que l'animal.

Ce qui m'intéresse aussi, c'est que cette mise en scène de la violence, de la part animale, trouve dans les œuvres une sorte de force positive. Exclure la violence par des voies morales ne sert à rien, l'utiliser dans l'activité artistique en fait un geste social.

PA | Ce qui vous intéresse peut-être également, c'est de mettre dans un même espace un sujet vivant, organique, et un élément régulateur, géométrique, plus abstrait ?

HC | Oui. Si j'ai choisi le chien par rapport à d'autres animaux comme le chat, par exemple, c'est parce que le chien est un animal à poil ras et que l'on voit très bien sa structure, on peut construire à partir de son squelette des muscles visibles sous la peau... C'est une construction sensible qui permet un croisement entre la géométrie du mur et la structure compliquée de l'animal.

PA | Est-ce que la peinture animalière vous concerne ? Certains artistes de ce genre vous intéressent-ils ?

HC | Après coup. J'ai fait une exposition au musée de Pau où j'ai vu une peinture de Desportes du XVII^e-XVIII^e siècle, que j'ai aimée. J'ai fait un travail à partir de cette peinture. C'est une scène de chasse. Sinon, je ne suis pas particulièrement sensible à ce genre qui renvoie au gibier, à la chasse, etc.

PA | Qu'est-ce qui est en jeu dans une autre de votre période que j'aime particulièrement : *Les chiens de Saqqarah* ?

HC | Je suis parti en voyage en Égypte et j'ai demandé à Marinette, ma compagne, de prendre des photos parce que j'aime bien indiquer un motif à photographier et que ce soit quelqu'un d'autre qui le photographie. Ces chiens, on les trouve à la descente des autobus et c'est un autre aspect de l'homme qui apparaît : le mendiant. Ces chiens sont extrêmement maigres, affamés, et quand on sort de l'autobus, ils sont là en attente. Ils peuvent être nombreux, jusqu'à dix ou vingt. Ils sont là, ils attendent. Ils demandent en silence qu'on leur donne à bouffer. C'est curieux

parce qu'ils ne sont pas du tout quémandeurs, ils sont là, tendus, on sait très bien ce qu'ils veulent. C'est une demande d'animaux affamés. Ce sont des animaux très beaux, à poil ras, un peu maigres, donc la charpente est très visible et puis cette tension, cette exigence silencieuse. Ils disent sans dire, avec dignité.

PA | Est-ce que le ton sable qui est omniprésent dans *Les chiens de Saqqarah*, et qui est le plus souvent le fond de la toile elle-même, est dû à la perception que vous avez eue sur place en Égypte ?

HC | J'habite dans le pays dans lequel il y avait encore, il y a peu, une cartonnerie qui utilisait du papier qui servait à la fabrique d'emballage. C'est un papier ocre, couleur sable, et dans cette usine il y avait des déchets de papier, des fins de rouleaux inutilisables pour la fabrication. J'ai beaucoup travaillé sur ce papier d'emballage, plus ou moins épais avec un grammage intéressant, et c'est le déroulé du sable à volonté. Le plaisir de dessiner ces animaux là-dessus, c'est une partie du travail déjà fait. Je n'avais pas à me poser le problème de peindre le sable, sa perspective, etc., ce qui m'aurait un peu agacé et aurait même contrarié la planéité du paysage.

PA | Le plaisir de dessiner et le fait de peindre sont présents dans votre travail : il y a très souvent ces deux médiums, peinture et dessin, juxtaposés, mêlés...

HC | J'aime beaucoup dessiner. Parfois je reste un temps très long à ne faire que des dessins. Ça m'est arrivé souvent dans des périodes hivernales, j'utilise le dessin comme mode exploratoire. Je prends des bouts de papier, je remplis des pages et des pages de dessins, de croquis, d'essais, de textes.

Je cherche souvent mes idées de peinture à partir du dessin et j'aime beaucoup ça. Je ne vois aucune raison de détruire ces dessins. J'aime beaucoup montrer le processus de travail. Je garde des dessins et la peinture intervient comme une sorte de prolongement de l'esquisse, un croisement avec elle, comme une manière de tresser le dessin avec la peinture à venir. C'est un mode de travail qui me convient. Il faut un travail de dessin incomplet pour donner envie de peindre. C'est arrivé avec les chiens et les *claustras*, j'y repensais lorsque j'en parlais tout à l'heure, je crois que mon énoncé quand je parle des chiens, de la contrainte, de la grille, etc., et du fait de la réaction du public, on a l'impression que j'ai fait l'illustration d'un discours constitué comme pour la peinture réaliste socialiste ou la peinture religieuse. Alors un jour, j'ai démonté ce discours et il m'est arrivé de reprendre avec de la peinture



Chiens de Saqqarah I.

1989, acrylique sur papier, 74 x 110 cm.

Double page suivante : *Les chiens de Saqqarah n°2.*

1989, acrylique sur papier vézère, 200 x 300 cm.

blanche, d'effacer ce que j'avais peint pour repartir en arrière de façon à ce qu'il y ait dans la peinture à la fois des parties très achevées et des parties où la découverte du dessin montre le démarrage du travail. J'ai défait, détricoté mon travail pour qu'on retrouve les enchaînements et que l'éventuel discours soit mis en question lui-même, disponible à la critique.

PA Précisément, cette multiplicité dont vous parlez, on la voit dans la période des *Meutes*. Comment articulez-vous le paradigme unité/multiplicité ?

HC J'ai détruit parfois, on le verra peut-être dans certaines meutes, des parties qui avaient été peintes, en repartant avec du noir. C'était peint sur des fonds noirs et les chiens ainsi découverts se trouvaient alors formellement en décalage. C'est-à-dire que ça introduisait un élément formel supplémentaire, un élément qui donne à voir une autre lecture. Si je remplis toute la toile, cela produit une peinture du XIX^e siècle. En introduisant un élément qui est celui de la fabrication de l'œuvre et de ses constituants de départ, je mets en place à la fois un réalisme plus ou moins photographique et une sorte de marque plutôt archaïque ou élémentaire, une trace. Et puis, je suis intéressé par les traces, les dessins, les gravures des grottes préhistoriques.

PA Dans la période *Bestiaire*, il y a quelque chose de l'ordre de l'encyclopédie : on pense à des planches anatomiques. Êtes-vous intéressé par des problématiques encyclopédiques ou scientifiques ?

HC Je crois que ça a commencé autrement : un jour, j'ai rencontré un scientifique qui m'a parlé de la physiologie du regard et qui m'a expliqué que le regard immobile n'existe pas, qu'il est toujours en mouvement. On a donc sur les objets que l'on regarde une vision fragmentaire. C'est-à-dire que l'on regarde des fragments avec un regard perpétuellement en mouvement, dans une succession de points de vue, par un balayage permanent. L'œil n'existe qu'en mouvement. Quand on fait l'expérience de bloquer le regard, il s'éteint. Le regard se voile. La fragmentation correspond à ce regard exploratoire et elle correspond en même temps à une allusion au "corps morcelé" de la psychanalyse.

Le constat que j'ai fait – on le voit dans certaines peintures –, c'est que même en découpant mes chiens en morceaux, ils continuent à courir et à exister. J'ai fait tout un travail, pendant quarante ans, sur ce regard fragmenté face à des œuvres qui me passionnent. Je les ai découpées en morceaux, que ce soit des crucifixions, →







Chiens de chasse.

1993, acrylique sur toile, 130 x 162 cm.

des Poussin, des Philippe de Champaigne. Quand on découpe par exemple le cardinal de Richelieu (avec un certain plaisir), ça marche, il reste quand même très cardinal de Richelieu, c'est-à-dire qu'au fond, la fragmentation restitue quelque chose qui est de l'homme regardé. La fragmentation a vraiment une raison d'être puisque le regard est lui-même un regard qui fragmente.

PA Dans votre travail, il semble que vous mettiez toujours en scène une dualité qui tend à se surmonter elle-même, en tout cas que vous incitez le regard du spectateur à créer l'unité de l'œuvre tout en conservant sa dimension plurielle ?

HC Avec les animaux du *Bestiaire*, la première idée, si

c'est faire allusion à des planches d'anatomie, je ne suis pas quelqu'un de particulièrement cruel. Si je ne suis pas très cruel, par contre, je suis hypocrite à l'égard de l'animal qu'on va dévorer. Hypocrite : je n'aime pas la chasse, mais j'aime le gibier. Dans mes peintures, ce n'est pas une invocation à découper l'animal en morceaux, à provoquer de la souffrance, c'est plutôt l'expérience du regard. Dans une certaine mesure, le fragment et sa reconstitution sont une manière d'introduire le spectateur dans le travail. Mon premier spectateur, c'est moi, donc je réagis en pensant que quelqu'un d'autre va réagir comme moi, et je crois que ça fonctionne assez bien.



Fragments de chiens.

1993, acrylique sur toile, 130 x 162 cm.

Henri Cueco en quelques dates

Né en 1929 à Uzerche (Corrèze).

Vit et travaille à Montmagny, dans la région parisienne.

1952 Participation au Salon de la jeune peinture. Rencontre de Paul Rebeyrolle avec qui je me lie d'amitié.

1956 Rencontre avec Marinette, ma compagne.

1969 Création de la Coopérative des Malassis. Expérience de travail collectif : Cueco, Fleury, Latil, Parré, Tisserand.

1969 Rencontre de Pierre Gaudibert. Travaux théoriques en commun. Action culturelle en milieu universitaire, coopération (amicale) régulière au musée d'Art moderne de la ville de Paris.

1971 Exposition personnelle au musée d'Art moderne de la ville de Paris.

1973 Rencontre avec Carlotta Charmet, galerie 3 Laplace.

1983 Premières participations à France Culture à l'émission *Les papous dans la tête* et *Les décaqués*. Participe régulièrement à l'émission depuis 22 ans.

1992 Rencontre avec Annie François, mon éditrice au Seuil. Premier livre en 1995 (*Le collectionneur de collections*), suivi de *Dialogue avec mon jardinier*.

1992 Rencontre avec Patrick Bongers : galerie Louis Carré. Expositions régulières de 1992 à 2005.

1997 Exposition rétrospective au centre d'Art contemporain de Meymac (J.-P. Blanchet et Caroline Bissière).