



CHRISTIAN BONNEFOI

« LA PEINTURE A SON ORIGINE POUR HORIZON. »

Christian Bonnefoi est un peintre singulier dans la constitution d'une surface non donnée à l'avance. Ses premières séries, *Euréka* ou *Babel*, colonne vertébrale du diagramme de son œuvre, mettent en place un processus pictural à la fois très simple et complexe, par des procédés de pochoirs inversés, collage, feuilletage et stratification. Avec ses *Bi-faces* présentés dans l'exposition de préfiguration du Centre d'art des Tanneries d'Amilly, Bonnefoi, *semper virens*, propose une surface transparente qui rend visible le dos de la peinture. Entre *La Stratégie du tableau* qu'il développait dans les années 1980 et ses extensions actuelles – transparences picturales et collages muraux –, paradoxe ou continuité ?

ENTRETIEN AVEC FRANÇOIS JEUNE

François Jeune | Un geste récurrent d'entrelacs forme la matrice graphique constante de tes peintures et collages ; autant un geste de projection que d'altération à la Bataille. Plus qu'aux lacis suspendus au-dessus de la toile de Pollock ou aux tracés tourbillonnants de Cy Twombly, ces graffitis circulaires des premiers traits du dessin d'enfant – langue universelle – évoquent aussi un des corpus de l'art préhistorique – dessin universel de nos origines – comme on les trouve au plafond dans la grotte du Pech Merle ; tracés digitaux en forme de macaronis où se trouvent comme pris au filet quelques figures de Vénus. Ces graffitis circulaires, qui lancent un filet avec chaque geste de ta peinture dans une sorte d'« archéologie inversée », ont-ils une fonction unique ou diversifiée ?

Christian Bonnefoi | Je retiens d'abord le mot « altération », que j'avais utilisé pour l'invitation de ma première exposition personnelle, en 1977, galerie Rolf Ricke à Cologne : « La peinture procède par l'altération de ses moyens. » Cela était à peu près contemporain d'un texte majeur pour ma génération universitaire, la *Grammatologie* de Derrida. Mais il ne s'agissait pas de ce qui s'annonçait déjà, de « déconstruction », mais de ce que j'ai nommé « division de la division » dans mon entretien à Macula en 1977 : à savoir

que ce qui s'avance comme une forme laisse en arrière, comme la traînée de poussière de Bip Bip, l'invisible (cf. le dessin animé de *Bip Bip et le Coyote*, ce que l'art du Nouveau-Mexique a fait de mieux) « vitesse en route vers une cible », l'amas merveilleux d'un résidu d'image qui n'a pas de logis, et qui, faute de lieu (de mieux ?), vagabonde, hors-saisie, dans l'espace imaginaire qui, du coup, pourrait bien être l'espace authentique. Par authentique, j'entends ce que dit Benjamin de Van Gogh : « il peignait l'aura authentique », c'est-à-dire que « aura » et « inscription » sont indissociables, que le passage par la construction d'un objet est la condition sine qua non. Quant aux lacis, à l'entrelacs, ils sont d'abord liés dans ma mémoire au premier dessin que j'ai vu en tant que dessin, bien avant de penser même à peindre, et qui est *Promenade d'une ligne* de Klee. L'association de cette chose abstraite qu'est une ligne, domaine de la géométrie, au mouvement qui, plus encore, est un vagabondage ouvert au hasard, aux rencontres, aux accidents a sans doute constitué un fonds imaginaire sur lequel j'ai développé ces aventures de lignes à la fois comme modalités d'explorations et d'analyse des « éléments non mimétiques de la peinture » (suivant Meyer Schapiro, article fondamental à l'époque) et comme modalités formelles proprement dites. Ce travail sur les lignes est l'objet de la série *Babel* que j'ai commencée en 1978 et que



je poursuis. J'en suis à la 23^e série, chacune se distinguant par une différence plus ou moins marquée du processus qui les accompagne, par modification du dispositif, ou introduction d'un nouveau dispositif ; par variation ou déplacement des effets relatifs à la rotation, au retournement, etc. Il y a bien sûr un rapport aux dessins d'enfants, mais ceux-ci, comme l'art premier ou l'art brut, n'ont existé pleinement, en tant qu'art, que par la considération de l'art de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. C'est l'une des preuves les plus magistrales de la fonction récurrente et rétrospective de l'art, qui se charge ainsi de rétablir par sa propre conviction l'histoire authentique de l'art.

L'idée du filet me plaît bien : c'est tout à la fois le nom secret de Pénélope, le travail du jour et de la nuit, du clair et de l'obscur ; c'est aussi l'objet qui départage la pré-

séance entre Parrhasios et Zeuxis. C'est aussi le système entropique dont parle Yve-Alain Bois dans *Le Futur antérieur* consacré à la lecture d'un *Babel* de la série numéro 2. À propos d'archéologie : lors d'une visite du musée archéologique de Mexico, j'ai été profondément marqué par la « décoration » des hiéroglyphes, d'une grande complexité puisqu'elle associe le dessin des lignes dans un double entrelacs : à la surface (contour des signes) et à la profondeur (plus ou moins grande, qui va de la simple incision au creusement). J'y vois là comme le modèle ou « machine » de mes propres dessins : les quatre modes du labyrinthe. Le plus simple, celui d'Ariane, le moins intéressant, un faux !, puisque le fil dénonce l'imposture. Plus sérieux, « radical », celui de Borges : « Le labyrinthe absolu est une ligne droite. » Celui de la tour de Babel, qui est vertical. Et enfin, et c'est le plus important, celui du même Borges, le labyrinthe absolu parce qu'il est « incessant », le labyrinthe du temps, et qui est la maison de l'être sans dieu.

Ci-dessus : *Bi-face (verso)*.
2016, acrylique sur verre, 240 x 280 cm.

Ci-contre : *Composition 4. À la guitare, Céret*.
2012, collage mural, 400 x 1100 cm.



Des collages aux peintures s'ouvre dans une dualité la respiration actuelle de ton travail. Les collages muraux de papier de soie peint comme *La Barque de Jean-Pierre* (Pincemin) sont évolutifs suivant chaque nouvelle exposition, dans des montages toujours relatifs façon puzzle, alors que les peintures, même en série, jouent de leur unité autonome achevée. Les collages affirment la liberté d'un récit ouvert et coloré à la suite de Matisse, les tableaux concentrent sur la surface picturale une syntaxe plus rigoureuse de l'ordre du dessiné comme chez Picasso. Comment joue la dialectique des collages et des peintures, ce qui passe des uns aux autres ?

Le rapport entre les deux « genres » est simple : le tableau approfondit, les collages étendent. Intensité (condensation) et étendue (exposition). Les deux sont opposés comme « peinture » et « installation ». Mais si on établit, à l'« occasion », un contact en un point où ces deux mouvements se croisent, alors une dialectique entre les deux se produit, qui permet à ce

que le tableau a stocké dans ses couches de se dépenser ou de se dilapider dans les compositions. Inversement, le vagabondage des éléments des *Compositions (Ludos)* investit des paysages et des situations étrangers au tableau. Mais comme les deux genres sont en communication, cette extériorité est rapportée au tableau qui en fait son aliment et agrandit sa réserve. Je me souviens d'une phrase de Bergson qui dit, à peu près, qu'il faut donner à la sensation (intensité) les moyens de se détendre et de s'étendre. C'est pourquoi il y a dans les *Compositions* quelque chose de l'ordre du récit et de la figuration, et surtout de l'étendue par excellence qu'est le langage dans la syntaxe. Dans un article à paraître prochainement dans une revue que nous créons avec quelques amis historiens et artistes, Jean-Louis Schefer dit, à propos d'une lecture du portrait de Laura Battiferri par Bronzino, que « toute image est sous prescription de discours ».

L'aspect « puzzle » des *Compositions* est évident. Sur le plan technique et le mode

d'assemblage, il provient d'une image que j'ai depuis longtemps des *intarsie* des pavements renaissants, celui du dôme de Sienne. Mais aussi de l'*ostomachia* des Grecs. Il s'agit cependant, tu le notes, du fait que certains des éléments autonomes (*Ludos*) peuvent passer d'une composition à une autre. Ils vagabondent. D'autres éléments, eux déterminés pour tel emplacement précis et immuable, sont des connexions ou des articulations comme les éléments a-sémiques de l'écriture. Il s'agit donc d'un puzzle anagrammatique ; l'anagramme, par la fonction migratoire de ses éléments contredisant l'emplacement nécessairement immuable des éléments du puzzle.

Quant au « passé » et à ses fonctions, entre Matisse ou Picasso, il s'agirait plutôt de Picasso : les collages dans l'espace que l'on ne connaît qu'à travers les photographies d'atelier ; et le collage à l'épingle qui pour moi est un événement : imagine ce qui se passe si l'on retire l'épingle ! Les feuilles mutent en espèces de papillons. Ces collages sont l'allégorie de la réparation et de la destruction associées. Par contre, Matisse, comme c'est souvent le cas, donne l'amplitude « glorieuse » aux possibilités offertes par le collage cubiste. La pensée s'oublie dans la manifestation englobante ; ce que Kant nomme le sublime.

Pourquoi intituler *Bi-face* tes derniers tableaux posés dans l'espace, dont le spectateur peut voir les deux faces en tournant autour ? Non pas deux peintures du même format dos à dos dans l'espace comme le fait Soulages, mais un corps de peinture unique et réversible, façon vitrail, où la nouveauté consiste dans l'accroissement des zones imparties à la transparence, laissant voir les couleurs du contexte. Tu ne reprends des bifaces préhistoriques ni la symétrie ni l'artefact agrandi comme Michael Heizer, mais peut-être ce qu'Horst Bredekamp nomme la « différence esthétique » présente dans l'outil dès l'origine humaine ?

C'est une nouvelle étape dans la démarche paradoxale qui a toujours fait la singularité de mon travail. J'ai longtemps joué du recto et du verso, de « l'envers qui est l'unique endroit » (Artaud). Mes premiers dessins sont des « copies » des *Dos* de Matisse. J'ai indiqué grâce au jeu de la langue que c'était l'un des points où géométrie (abstraction) et figuration se croisaient : recto-verso, dos-visage. La lumière est le fil conducteur, elle « traverse toute chose et n'oublie jamais sa cause » (Ficino), elle peut donc remonter à sa source, c'est le diaphane. Les corps qu'elle rencontre, et leur couleur, diminuent sa puissance : le visible est une opacification de la lumière ! Avec mes *Bi-faces* j'ai atteint une sorte de milieu de la lumière où il n'y a ni recto ni verso mais un plan de lumière qui coupe l'espace, isolé et séparé de celui-ci, comme un tableau... C'est l'espace qui est en lui, cette fois, et non sur ses bords : on voit (partiellement) à travers. Le « pays de l'obscur » (Proust) n'est plus relégué dans un lointain : il figure. C'est le contraire du vitrail qui a son côté extérieur quasiment opaque et brouillé par les armatures de métal. À l'exception, puisque tu en parles, de la face extérieure des vitraux de Soulages, à Conques, où la structure métallique est pensée comme une sorte de sculpture en bas-relief, en redoublement de la partie intérieure « peinte ». J'ai choisi délibérément le titre de *Bi-face* en rapport à l'objet préhistorique pour illustrer de façon anecdotique (mais peut-être pas seulement) ce que je disais : la peinture a son origine pour horizon. ■

CHRISTIAN BONNEFOI EN QUELQUES DATES

Né en 1948 à Salindres. Vit et travaille à Changy et à Paris.
Représenté par la galerie Oniris, Rennes
et Campoli Presti, Londres/Paris.

À venir

- Jean-Paul Najar Foundation, Dubaï.
Du 13 novembre 2016 à février 2017
- Galerie Campoli Presti associée à Théa Westreich,
New York, 2016

Sélection d'expositions

- 1977/79 • Galerie Rolf Rieke, Cologne
- 1979 • MoMA PS 1, New York
- 1981 • Galerie Jean Fournier, Paris
- 2008 • *L'Apparition du visible*, rétrospective au Centre Pompidou, Paris
- 2012 • *Dos à dos*, musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis et Domaine de Kerguéhennec, Bignan
 - *Pile et Face*, musée d'art moderne, Céret
- 2013 • Fondation Hermès – Le Forum, Tokyo
- 2014 • *Ceci n'est pas un musée*, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence
- 2015 • *De lieu, il n'y en a pas*, CAC Matmut, Saint-Pierre-de-Varengeville

Composition 22. La constellation du cheval de bois.
2014, collage mural, 250 x 200 cm.

