

LESZEK BROGOWSKI

L'accessibilité de l'envers et la publicité de l'endroit

Du livre comme horizon de la peinture chez Bernard Villers

Né à Bruxelles en 1939, Bernard Villers est peintre et éditeur ; il est souvent éditeur^[1] pour être peintre autrement. Le livre ayant marqué sa démarche de peintre, il fait de la peinture en dehors de son cadre et la fait porter par la culture du livre. Ainsi réagit-il à ce que la tradition de la peinture a de noble et d'élitiste pour fonder sa pratique picturale sur les principes plus ouverts et démocratiques de la tradition du livre. Lorsqu'on est peintre, l'édition peut donc être un acte politique. Dans une note de 1992 intitulée « Opérations », Bernard Villers définit la position de l'éditeur, qu'il est lui-même par ailleurs en tant qu'artiste :

« Les collectionneurs additionnent.

Les marchands soustraient.

Les éditeurs multiplient.

Les critiques divisent. »^[2]

Comme on le verra, l'élargissement du domaine de la peinture se fait chez lui dans deux directions convergentes, l'une visant à explorer le phénomène coloré à travers ses manifestations originaires dans l'environnement ambiant, l'autre visant à réinscrire la peinture dans ce même environnement. En effet, un des enjeux de la peinture abstraite depuis ses origines est, contrairement à ce qu'on a pu dire de son « retrait » présumé du monde, d'être souvent accompagné d'un intérêt accru pour les phénomènes colorés de l'environnement ambiant. Tel fut par exemple le cas de Piet Mondrian et d'Ad Reinhardt ; les plus radicaux en abstraction, ils ont aussi été les plus intéressés par les valeurs esthétiques « inhérentes à toutes les activités de la vie »^[3], comme le précise Reinhardt en 1943. Dans un même esprit, Bernard Villers pratique souvent la peinture au-delà de son cadre.

1. En 1976, Bernard Villers fonde les Éditions du Remorqueur, remplacées en 2004 par le Nouveau Remorqueur.
2. Bernard Villers. *Un peu, beaucoup...*, Eindhoven, Het Apollohuis, 1992., p. 69 ; je souligne.
3. Ad REINHARDT, « The Fine Artist and the War Effort » (1943), dans *Art-as-Art. The selected writings of Ad Reinhardt*, ed. by Barbara Rose, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1991 (première édition 1975), p. 174.

« Je souhaite, dit-il à Bregtje van der Haak, que l'art et la culture actuelle soient plus ouverts, plus accessibles^[4]. » Le livre reste bien sûr le support rêvé pour réaliser une telle ouverture, mais Bernard Villers n'a jamais limité la pratique de la peinture à l'exploration de ses rapports au livre. La peinture peut retourner du musée à l'environnement ambiant sans passer par la bibliothèque; en témoigne cette photo touchante de 1983 où l'on voit des spectateurs commentant sous un parapluie une installation picturale intitulée *Les Nuages, les images*, vitres colorées conçues pour être posées à même un champ d'herbe. Rétrospectivement, Bernard Villers écrira sur son site Internet :

Ces dernières années (2000 et après), j'ai fait de nombreux « livres » qu'on appelle « d'artiste » et des tas de choses que j'appelle « peinture »^[5].

En 1991, dans une biographie en six lignes, Bernard Villers écrit :

« 1939 la guerre
1949 la forêt
1959 la poésie
1969 la politique
1979 la transparence
1989 la peinture. »^[6]

Le livre en tant que tel n'y apparaît pas, et pourtant il s'agira ici de comprendre la relation complexe que la peinture entretient chez lui avec la culture du livre, avec la pratique de l'édition et avec la réflexion politique. En effet, l'artiste découvre en 1976 la librairie *Other Books and So*, « lieu magique et souterrain », dit-il, fondée et tenue à Amsterdam par un grand pionnier du livre d'artiste, Ulises Carrión. Et c'est une illumination ! Jamais plus il ne refera de la peinture sur châssis ; ses découvertes picturales seront désormais plus incisives et décisives. Le livre allait marquer profondément sa démarche de peintre, et c'est pour cette raison que la question qui guidera cet écrit portera sur l'impulsion que le livre a pu donner à la pratique et aux stratégies picturales, c'est-à-dire à la transformation de la peinture. Plusieurs aspects de cette référence à la culture livresque – et de cette fascination pour la possibilité de faire de la peinture en faisant des livres – seront ici passés en revue à la recherche d'une cohérence : les inspirations littéraires, l'inscription du livre dans le quotidien, le livre comme objet (ce qui n'est pas la même chose que le livre-objet), etc., mais surtout l'élément qui a peut-être joué le rôle le plus important dans ces transformations, à savoir l'utilisation du recto et du verso en peinture. En effet, dans l'histoire du livre, l'emploi du recto verso est très ancien, car coextensif à l'apparition du papier comme support, c'est-à-dire à partir du XII^e siècle, tandis que dans l'histoire de la peinture le dispositif qui expose le recto pour cacher le verso de la toile règne sans partage, si l'on ne compte pas quelques exceptions notables parmi lesquelles, celles – étonnamment contemporaines l'une de l'autre – de Philippe de Champaigne et de Cornelis Norbertus Gijsbrechts (vers 1670), ainsi que celles des premières expériences du groupe Support/Surface, qui précèdent de peu les expériences avec le recto verso chez Bernard Villers.

4. Bregtje van der HAAG, « Bernard Villers, Vingt ans de peinture », dans *Bernard Villers. Un peu, beaucoup...*, *ibid.*, p. 22.

5. « <http://www.bernardvillers.be> », consulté le 31 décembre 2010. Mis à jour régulièrement, ce site réunit les informations sur l'ensemble des activités de Bernard Villers en matière de peinture et d'édition.

6. Cette biographie, écrite en 1991 pour une exposition au Japon, est imprimée sur le rabat de la jaquette de l'ouvrage *Bernard Villers. Un peu, beaucoup...*, *op. cit.*

Références littéraires, effets picturaux

Les références à la littérature ne manquent pas dans l'art de Bernard Villers. Dans sa jeunesse, il fut d'abord plus inspiré par la poésie que par la peinture. Dans ses livres d'artistes, il noue en effet un dialogue avec les écrivains (Jorge Luis Borges, Alfred Jarry, Stéphane Mallarmé, Robert Musil, Lawrence Sterne, Lorenzo Da Ponte) ou avec les philosophes (Gilles Deleuze ou Ernst Mach). La *Carte de Tendre*, publication d'artiste de 2009^[7], est de ce point de vue symptomatique. Le titre est emprunté à un roman dit précieux de Madeleine de Scudéry, publié au milieu du XVII^e siècle; l'héroïne du roman, Clélie, dessine à l'attention de son amoureux la carte du pays de Tendre, qui est une représentation littéraire – topographique et allégorique – de la vie amoureuse. Les fleuves de ce pays portent les noms de Reconnaissance, d'Inclination, d'Estime, les villes de Tendre-sur-Estime, etc., la Mer est Dangereuse et le lac est d'Indifférence, le château de Complaisance et le village d'Empressement, etc. À cette représentation allégorique, François Chauveau a donné une première forme graphique publiée à l'intérieur du roman. La *Carte de Tendre* de Bernard Villers prolonge ce dialogue des formes plastiques avec la littérature, vieux de trois cent cinquante ans. C'est une carte, non pas tant grâce à un code cartographique, car son identité de carte est affirmée d'abord par le titre, ensuite par l'échelle, en l'occurrence « grandeur nature » signifiée par le symbole « 1/1 » imprimé sur la couverture, enfin par la façon dont cet imprimé se plie. C'est une fois dépliée que la carte dévoile sa face picturale: elle est couverte (constituée) d'un aplat de couleur rose. Le visage du spectateur, littéralement éclairé par cette allégorie de l'amour à l'ouverture de la carte, se couvre d'une légère tonalité rose. Le littéral et le métaphorique se rejoignent souvent dans la peinture de Bernard Villers; on y reviendra, car c'est peut-être une de ses ressources propres. « Il y a des gris qui rougissent quand on les regarde »^[8], note-t-il; le désir se communique certes à travers le regard, mais il n'en est pas moins suscité par des mots. Est-ce en effet en peintre, ou plutôt en poète, qu'il réalise en 2006 la *Bibliothèque des couleurs*, une pile d'ouvrages littéraires dont les titres, lisibles sur leurs dos, comprennent des noms de couleurs? La force évocatrice de mots est d'ailleurs telle que, comme Roland Barthes, Bernard Villers choisit souvent les couleurs « au seul vu de leur nom »^[9]. C'est un de ses stratagèmes pour éviter que les décisions artistiques ne reposent pas sur le seul arbitre du goût. Dans le n° 10 (2009) du journal *Sans Niveau ni mètre*, il a fait imprimer sur la page de gauche le travail portant la légende, « Mélange d'un rouge de cadmium, d'une laque de garance et d'un jaune, en niveaux de gris », et sur la page de droite, symétriquement, « Sélection de dix teintes roses, rouges et jaunes, en niveaux de gris »^[10]. « En niveaux de gris » est un terme technique des logiciels du graphisme; ici, c'est également le constat d'un trouble que provoquent les reproductions en noir et blanc des travaux de peinture qui ne vivent que de la couleur. Mais le nom de la couleur *et* le regard suffisent parfois à ce qu'une simple impression en noir et blanc parvienne au statut d'une expérience picturale; c'est là la force de la peinture de Bernard Villers. « Les livres d'artiste, dit-il à Bregtje van der Haak, sont pour moi une autre manière de peindre. »^[11] La *Carte de Tendre* en est une formidable illustration. C'est la

7. Rennes, Éd. Incertain Sens.

8. Bernard Villers. *Un peu, beaucoup...*, op. cit., p. 68.

9. Roland Barthes par Roland Barthes, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 133.

10. *Sans Niveau ni mètre*. op. cit., p. 2 et 3. Ce journal a accompagné l'exposition « Bernard Villers: la vue en rose » au Cabinet du livre d'artiste en septembre-octobre 2009.

11. Bregtje van der HAAK, « Bernard Villers, Vingt ans de peinture », op. cit., p. 10.

démonstration de la souveraineté de la peinture incarnée dans une forme imprimée. De cette publication, j'ai pu écrire :

« En cherchant à attraper – non sans un grain d'ironie – ce bonheur sensuel à travers la peinture, dont la couleur est la prérogative majeure, Bernard Villers renouvelle la tradition picturale de *l'Et in Arcadia ego*^[12]. [...] Avec son rose qui illumine le visage du lecteur [...] elle confère à l'Arcadie un nouveau lieu et propose ainsi un autre regard sur le bonheur souverain en peinture, regard à la fois désillusionné et poétique, mais au fond proprement pictural : articulé à la recherche de la couleur rose, ce regard ne renvoie-t-il pas aussi [...] à la quête de l'incarnat, couleur de la chair, dans l'histoire de la peinture ? »^[13]

Un cercle et une circonférence en rouge sont imprimés sur le dos de la carte de telle manière qu'une fois repliée, le vide et le plein se rejoignent, se recouvrent et se remplissent l'un l'autre.

Le visage du spectateur qui devient rose sous l'effet d'une feuille imprimée en rose, c'est un phénomène connu déjà à la Renaissance. Léon-Baptiste Alberti, par exemple, « avait observé qu'une personne s'avancant sur une prairie verte avait le visage coloré en vert ; mais il ne lui parut pas que le fait pouvait avoir quelque rapport avec la peinture »^[14]. Bernard Villers ne représente pas en peinture, cela va sans dire, des visages verdâtres ou rosâtres, mais il fait plutôt, pour ainsi dire, courir les hommes sur l'herbe. Il construit des situations spatiales – des installations de peintures – dans lesquelles ce rayonnement coloré s'inscrit dans l'expérience picturale même. Il peut s'agir par exemple de panneaux peints disposés dans l'espace de telle manière que lorsqu'on en perçoit une face, l'autre face, tout en restant invisible, illumine de sa couleur cachée l'espace environnant. Non seulement la couleur se dématérialise pour devenir ce qu'elle est littéralement (physiquement), rayonnement, projection et illumination, mais elle devient insaisissable dans la mesure où elle change avec les conditions de présentation et d'éclairage. La peinture est devenue ici phénomène coloré pur ; elle n'est ni matière colorée ni surface peinte inscrites dans un objet que l'on peut ainsi fétichiser pour ses qualités esthétiques, car ces qualités ne sont pas fixées par le support et ne se produisent que dans l'interférence avec son environnement changeant. De la même manière, dans *une impression persistante*, livre d'artiste de 2005, il expérimente avec les images rémanentes, cette impression instable et pourtant soutenue, qui traîne sur la rétine, après une perception lumineuse et contrastée. Depuis peu l'artiste utilise aussi la peinture iridescente dont la couleur change avec le point de vue du spectateur et les conditions d'éclairage. Tout comme les sculptures en feutre de Robert Morris n'avaient pas de formes fixes, car elles changeaient lorsqu'on déplaçait les sculptures, chez Bernard Villers la peinture n'a souvent plus de couleur fixe. C'est peut-être dans ces expériences que la peinture est réduite à son essence, celle que cherchaient les Américains dans les années 1950 et 1960, et qui se trouve corrigée ici pour n'être qu'un pur phénomène coloré qui se détache de la surface plane rectangulaire. Certes, la peinture n'est plus alors ce produit qui a révolutionné le marché de l'art, mais on peut penser que ce choix est inhérent au projet pictural de Bernard Villers.

12. Voir : Erwin PANOFKY, « "Et in Arcadia ego" : Poussin et la tradition élégiaque », dans *l'Œuvre d'art et ses significations, Essais sur les « arts visuels »*, Paris, nrf-Gallimard, 1993, p. 278-302.

13. « Prendre en main le visuel : du pli chez Bernard Villers » (anonyme), *Sans Niveau ni mètre, Journal du Cabinet du livre d'artiste*, n° 10, 2009, p. 4. À la première page du journal, l'artiste a choisi d'imprimer la double page de « La pratique de la littérature », provenant de *Méthodes* de Francis Ponge (Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1961, p. 288-289), texte qui parle du « rose sacripant » des chevilles des femmes algériennes, « une des seules choses qu'on voit de leur peau. À Alger, écrit Ponge, elles sont voilées comme ça ».

14. Heinrich WOLFFLIN, *Concepts fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad. C. et M. Raymond, Paris, G. Monfort Éd., 1992, p. 57, cf. aussi p. 230.

Abolir les hiérarchies, inscrire dans le quotidien

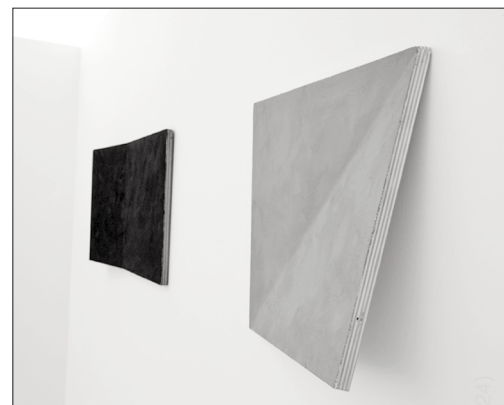
En effet, un des motifs récurrents de son travail de peintre est le refus de la distribution hiérarchique des pouvoirs, refus de l'arbitraire dans l'art que la théorie esthétique masquait souvent sous les concepts de génie, de talent, de démiurge ou de création. Bernard Villers se dépossède systématiquement et délibérément de ce pouvoir arbitraire de décider. Dans une note intitulée « Le choix », il définit sa position de manière saisissante :

« Toutes les couleurs sont belles.
Toutes les formes sont bonnes.
Tous les supports conviennent.
Reste à décider du format. »^[15]

Et pour décider du format, les stratégies sont multiples. Par exemple, les formats d'une récente série de peintures sont adaptés à la taille des personnes concrètes qui peuvent ainsi regarder à travers elles; ils ne relèvent donc pas d'un pouvoir décisionnaire du peintre, car c'est le corps du spectateur qui les détermine. Il n'est pas rare que ce soit le livre qui fournisse ces déterminations. Dans une série de travaux *Livres de bois*, peintures à l'huile sur bois réalisées entre 1982 et 1992, c'est la bibliothèque qui est explorée comme phénomène coloré. Les planches de bois aux formats de certains livres choisis dans la bibliothèque de l'artiste, devenues support pictural, sont peintes au recto et au verso, et fixées perpendiculairement au mur en reproduisant leur disposition originaires de la bibliothèque. Dans d'autres peintures récentes, le format des tableaux est celui des livres présentés à la hauteur des yeux, comme dans l'espoir qu'ils puissent induire une « activité liseuse » (Michel de Certeau) du spectateur par rapport à la peinture.

Mais pourquoi considérer que le format du livre serait moins arbitraire comme format de peinture que n'importe quel autre format? Une raison qui peut être évoquée, c'est le fait que le livre est une de nos références culturelles majeures, non seulement en tant que support universel de toutes sortes de connaissances, mais encore comme objet d'usage largement présent dans nos vies et nos espaces quotidiens. L'intérêt, voire la fascination, que Bernard Villers voue à cette réalité quotidienne est un choix autant artistique que politique; les phénomènes colorés sont partout. Peintre et sympathisant trotskiste dans les années de la contre-culture, Bernard Villers est convaincu que la pratique picturale est accessible à tout individu: Bregtje van der Haak nous apprend qu'il organisa avec des amis « un "atelier populaire" et s'engagea dans plusieurs activités qui visaient à combler le fossé entre l'art et les gens »^[16].

La peinture monochrome est certes souvent associée à un raffinement érudit; chez Villers ce seraient plutôt ses références littéraires: Mallarmé, Perec, Queneau, Calvino, etc. Mais cette peinture s'alimente en même temps – surtout chez Bernard Villers – de l'expérience de tous les jours et de toutes les perceptions. L'exposition qu'il a organisée avec Raymond Balau en 2006 au musée d'Ixelles porte ce titre magnifique « La conjuration des couleurs ». Cette métonymie fait penser immédiatement à la Conjuración des Égaux, tentative de renverser, en 1796, le pouvoir trop arbitraire et trop éloigné du quotidien;



Bernard Villers, Relief, « Peinture et livre »,
galerie Guy Ledune, Bruxelles 2010,

© Vincent Everarts

15. Bernard Villers. *Un peu, beaucoup...*, op. cit., p. 71.
16. Bregtje van der HAAK, « Bernard Villers, Vingt ans de peinture », op. cit., p. 22. D'une même sensibilité sociale, Ad Reinhardt note: « Beaucoup d'entre nous sentaient que la méthode pour rencontrer les gens est d'aller dans les endroits où ils sont, leur indiquer où trouver les valeurs esthétiques (et elles sont inhérentes à toutes les activités de la vie), les aider à apprécier et à juger partout l'excellence visuelle. Et, bien sûr, là où l'art est absent, aider les gens à en obtenir et à en faire », dans « The Fine Artist... », loc. cit., p. 177.

Babeuf prône alors la poursuite de la révolution et le retour à ses sources, notamment à la première constitution de 1793, jamais appliquée. *Mutatis mutandis*, ces objectifs sont également ceux de Bernard Villers : renverser les hiérarchies artistiques, valoriser les valeurs (esthétiques) du quotidien, retrouver les impulsions constitutives de l'art moderne en posant notamment les principes d'une autre économie, démocratique et poétique.

« Chère amie,

Un peu, c'est beaucoup. Tendrement. B. »^[17]

La stratégie picturale qui contribue peut-être le plus à dépouiller l'artiste de son pouvoir arbitraire et à renverser les hiérarchies de l'art, c'est, chez Bernard Villers, la récupération. Il est un ramasseur invétéré et il peint à rebrousse-poil. À l'époque de la professionnalisation généralisée, il peut récupérer tout, selon les périodes et selon le hasard des rencontres. C'est chez lui compulsif, comme si le désir de la peinture se portait sur le registre le plus méprisé de la réalité, à savoir sur les objets jetés ou abandonnés dans la rue. « Tu verras qu'il y a bien des choses dans un chosier », écrit Gaston Bachelard. La couleur, la forme, le support et le format sont alors un don anonyme et involontaire, récupérés au passage, comme autant de possibles qui gisent dans la rue. Encore faut-il les voir. Et pour les voir, il faut choisir de les chercher là : il faut choisir de choisir (Søren Kierkegaard). Or, pour les chercher, il faut être capable de les voir. La relation est donc circulaire : « Il est vrai, écrit Heinrich Wölfflin, qu'on ne voit que ce qu'on cherche, mais il est vrai aussi qu'on ne cherche que ce qu'on peut voir^[18]. Bernard Villers est dans une même réflexion : Je travaille le matériau qui s'est trouvé, là, sur mon chemin. Mais, bien sûr, on ne ramasse pas n'importe quoi. Ce qu'on trouve, on le cherchait, déjà, un peu. »^[19] Son choix de s'intéresser aux qualités picturales de l'environnement ambiant et sa capacité de les apprécier confèrent aux travaux de Bernard Villers cet aspect de légèreté poétique et de modestie inimitables, signes – précisément – d'une autre économie des valeurs. Toujours en rapport avec l'environnement immédiat, ses observations sont inventives, ses matériaux récupérés, ses idées ingénieuses, sa démarche bricoleuse. Au lieu d'exercer inutilement le pouvoir démiurgique que l'histoire a réservé au peintre, Bernard Villers dévoile l'*envers* de la conception traditionnelle de la peinture, à savoir la présence de toutes les valeurs picturales dans l'environnement quotidien le plus banal.

L'envers et l'endroit : le dispositif pictural

Il peint l'endroit et l'envers et dévoile par là même l'envers du dispositif pictural, au propre comme au figuré. Peindre l'envers à l'endroit du tableau (Gijsbrechts, Champagne) n'est pas la même chose que peindre à l'envers du tableau comme si c'était son endroit (Villers) ; peindre à l'envers (Georg Baselitz) n'est pas la même chose que mettre au jour l'envers du tableau (Support/Surface). Toutes ces expériences témoignent d'une conscience esthétique forte, mais leurs sens sont à chaque fois spécifiques. Le plus étonnant est qu'une prise de conscience décisive du dispositif pictural comme fondé sur la hiérarchie de l'endroit et de l'envers – dispositif qui est encore largement le nôtre, mais que Bernard Villers met méthodiquement en cause – semble avoir lieu simultanément, et ce dans divers

17. Bernard Villers. *Un peu, beaucoup...*, op. cit., p. 68. Ad Reinhardt établit le principe de cette nouvelle économie artistique dans ses célèbres formules, empruntées d'ailleurs à Mies Van der Rohe, qui, lui, les emprunte au poète victorien Robert Browning : « More is less. [...] Less is more » : « Twelve Rules for a New Academy » [1957], in *Art-as-Art*, op. cit., p. 204-205.

18. WÖLFFLIN, *Concepts fondamentaux...*, op. cit., p. 263.

19. Bregtje van der HAAK, « Bernard Villers... », op. cit., p. 16.

lieux, vers 1670. C'est à cette date que Cornelis Norbertus Gijsbrechts peint le *Tableau retourné* (Statens Museum for Kunst, Copenhague), où l'on voit l'envers du cadre et du châssis, ainsi que la toile tendue sur laquelle est collée une étiquette portant le numéro 36 ; mais il le peint bien sûr au recto du tableau. Comme l'écrit Victor I. Stoichita, « le tableau retourné de Gijsbrechts clôt une époque » et cette clôture est « le point final d'un acte inaugural. Par cette démarche liminaire, le tableau a pris pleinement conscience de lui-même : de son être, de son néant^[20] ». Gijsbrechts participe donc au mouvement d'*institution* de la hiérarchie du recto et du verso en peinture, tandis que Bernard Villers travaille à sa *destitution*. C'est encore vers 1670 que Blaise Pascal formule sa croisade contre les attrait picturaux : « Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ! »^[21] *Mutatis mutandis*, Bernard Villers pourrait se retrouver dans une telle critique dans la mesure où, précisément, il étend l'exploration picturale des phénomènes colorés au-delà du cadre classique du tableau. Pascal a mis le doigt dans l'engrenage idéologique dont il comprenait certes les enjeux théologiques, mais pas les enjeux artistiques, sociaux ou politiques. Quant à ces derniers, c'est Pierre-Joseph Proudhon qui les a dénoncés – et de manière pittoresque – dans un ouvrage consacré à Gustave Courbet : « Les artistes [...] sont devenus les auxiliaires naturels du sacerdoce et du despotisme contre la liberté des peuples, a-t-il tonné contre les peintres. Ministres de corruption, professeurs de volupté, agents de prostitution, ce sont eux qui ont appris aux masses à supporter leur indignité et leur indignance par la contemplation de leurs merveilles. »^[22]

Proudhon, lui, a compris l'envers idéologique de l'émerveillement suscité par la peinture lorsqu'elle symbolise subrepticement le pouvoir en place ; mais il n'a pas compris le sens de l'émerveillement même devant la peinture, qu'il convient d'interroger – comme le fait Bernard Villers – en relation avec la source même de l'art. C'est sans doute Philippe de Champaigne, et non sans rapport avec toute la réflexion menée à Port-Royal, dont Pascal a été le tributaire, qui est allé le plus loin dans la compréhension des enjeux indissociablement artistiques et politiques du dispositif pictural. Dans un tableau aujourd'hui disparu, dont il existe une copie gravée par Nicolas de Platemontagne^[23], la représentation du voile de Véronique est marquée par plusieurs logiques qui se contredisent les unes les autres. La contradiction la plus visible est, certes, celle qui oppose le trompe-l'œil du verso du tableau, peint à l'endroit, à l'apparition miraculeuse du visage du Christ, mais elle est emportée par la logique dominante du dispositif pictural, celle de l'envers et de l'endroit, car le tableau ainsi peint (*Le Voile de Véronique*) présente désormais certes un envers et un endroit, mais aussi, quoique de manières différentes, deux envers de la peinture : l'un peint (figuré), l'autre réel (littéral). Sensible aux questions du pouvoir de la peinture, Louis Marin a bien senti que le dispositif recto verso de la peinture y était directement impliqué. En tenant compte des quatre tableaux de Philippe de Champaigne, ceux de Louis XIII et du cardinal de Richelieu, du *Christ en croix implorant le Père* et du *Christ mort sur la croix*, il écrit :

20. Victor I. STOICHITA, *L'Instauration du tableau*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1993, p. 300.
21. Blaise PASCAL, *Pensées*, texte établi par Louis Lafuma, Paris, Seuil, coll. « Points », 1978, fragment 40, p. 42.
22. Pierre-Joseph PROUDHON, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Dijon, Les presses du réel, 2002, p. 214.
23. Reproduite dans Louis MARIN, *Philippe de Champaigne ou la Présence cachée*, Paris, Hazan, coll. « 35/37 », 1995, p. 121.

«Ce double diptyque, la paire du roi et de son ministre, le Verbe incarné tourné vers le ciel et penché sur la terre, si on les met dos à dos, deviennent envers et endroit d'un même tableau caché-révéle : envers-endroit indécidables. Le corps du pouvoir d'État dans sa dualité cache le corps divin dans sa tension mortelle.»^[24]

Comme Philippe de Champaigne, Bernard Villers réfléchit sur le dispositif pictural comme étant indissociablement artistique et politique, le dispositif étant à prendre ici au sens foucauldien comme un ensemble d'opérateurs du pouvoir, non seulement discursifs (ce qui correspondait à la notion d'*épistémè*), mais aussi non-discursifs^[25].

«Ce qu'on appelle généralement «institution», dit Foucault, c'est tout comportement plus ou moins contraint, appris. Tout ce qui, dans une société, fonctionne comme système de contrainte, sans être un énoncé, bref, tout le social non discursif, c'est l'institution.»^[26]

L'*institution* de la peinture (ou plus largement de l'art), serait alors aux yeux de Foucault ce qui induit les comportements typiques face à la peinture, aussi bien du côté du public que du côté des artistes. En s'attaquant à la hiérarchie de l'endroit et de l'envers, Bernard Villers non seulement ouvre de nouvelles possibilités créatrices devant sa pratique picturale, mais encore il *destitue* un élément fondateur de l'*institution* picturale. Le principe de sa politique picturale peut alors être énoncé explicitement, «l'envers vaut l'endroit». À l'époque où il a rencontré cette problématique, Bernard Villers citait volontiers la formule de Jean Tardieu : «Étant donné un mur, que se passe-t-il derrière ?» Autrement dit, en tant que peintre, il s'est d'abord confronté à la question de savoir comment *annuler la hiérarchie* de l'endroit et de l'envers des choses, du recto et du verso d'un tableau, question du dispositif et du pouvoir de la peinture.

Le pli du livre et le peintre-éditeur

Mais c'est la découverte du livre d'artiste qui a considérablement modifié la donne, dans la mesure où à cette interrogation, le livre en général donne la réponse d'une simplicité déroutante : le pli. L'accessibilité de l'envers et la publicité de l'endroit de la page sont au fondement de la démocratisation de la culture moderne par le livre. De nombreuses expériences menées par Bernard Villers à la frontière de la peinture et du livre témoignent de l'inspiration qu'il en tire, aussi bien lorsqu'il explore une poétique du pli que lorsqu'il redéfinit la position de la peinture du point de vue du livre. Ses premiers livres poursuivaient, renforçaient et questionnaient sa démarche de peintre. C'est pour cette raison que les Éditions du Remorqueur, fondées en 1976, cédèrent la place, en 2004, au Nouveau Remorqueur, d'une veine plus conceptuelle, alors que la pratique strictement picturale de Bernard Villers s'orientait vers l'exploration des couleurs de l'environnement quotidien – tendance qui enrichit les expériences avec la couleur telle qu'elle sort du tube ou du pot de couleur, et avec le produit de leurs mélanges.

À l'époque des Éditions du Remorqueur, ses travaux explorent deux directions, l'une où les éléments de la culture du livre inspirent des opérations ou des formes de la pratique

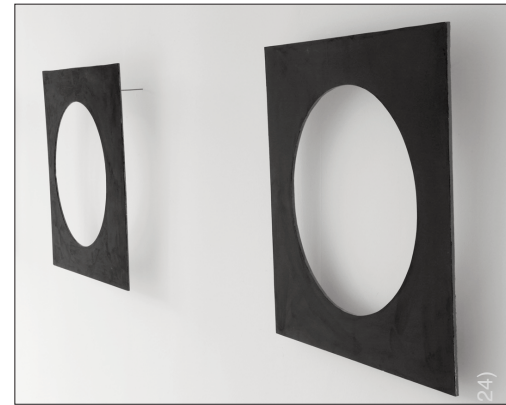
24. *Ibid.*, p. 136.

25. Foucault expose ce concept dans un entretien avec D. Colas, A. Grosrichard, G. La Gaufey, J. Livi, G. Miller, C. Millot, G. Wajeman : «Le jeu de Michel Foucault» (1977), dans *Dis et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 2001, p. 298 et *sqq.*

26. *Ibid.*, p. 301.

picturale, l'autre où la peinture se pratique à même le livre, le livre étant à prendre ici au sens non pas de sa seule forme, mais au sens d'un objet d'usage dont la taille et la constitution permettent de le feuilleter en le tenant entre les mains, de le ranger dans une bibliothèque, d'en tirer autant d'exemplaires que l'on souhaite, etc. Dans le premier type d'expériences picturales le recto verso se trouve impliqué de multiples manières, sous la forme du pli, de la transparence ou du dispositif d'exposition, par exemple à travers le pli (*Un trait – un pli*, 1983) ou à travers la mise en place de toute une problématique de la transparence qui commence avec l'entassement de papiers (*Pile*, 1979). Le papier est en effet toujours transparent, et la culture du livre renforce la remise en cause des supports traditionnels de la peinture, à commencer par le châssis. Autrement dit, Bernard Villers s'est assez tôt convaincu que l'on peut poursuivre la recherche de l'« essence de la peinture » en dehors de la planéité du tableau rectangulaire imposé par le dispositif de la peinture moderne.

D'autres travaux modifient le dispositif d'accrochage, soit en utilisant le papier comme support (*Feuilles à sécher*, 1978), soit en transformant la structure de la bibliothèque en structure d'exposition (*Livres de bois*, 1982), soit encore en rapprochant le dispositif d'exposition de la peinture de celui du livre: *11 couleurs pour 22 ardoises* (1999), est l'installation d'une série d'ardoises peintes recto verso et suspendues par des fils, ce qui leur permet de tourner autour de leurs axes, à la manière des pages du livre. Mais des années 1970 datent déjà les premiers livres d'artistes, dont la sobriété et la modestie n'ont d'égales que ces petites publications clandestines de fabrication domestique qui pullulent sous les régimes totalitaires au xx^e siècle, livres d'artistes qui déplacent l'expérience picturale dans le cadre d'un acte de lire un livre. *Pente douce* de 1979 est par exemple un livret de 16 pages agrafées de format A5, fabriqué avec du papier légèrement transparent, et traversé au milieu par une ligne bleue qui semble continue alors qu'elle est coupée à chaque fois qu'elle change de page; la translucidité du papier permet d'en observer une infime variation de niveau, qui pourrait tout aussi bien être due aux aléas de la fabrication. La ligne bleue donne alors lieu à une expérience picturale *sui generis* – épurée et à la fois toute en nuances –, sa valeur plastique se trouvant augmentée par tout ce que le livre rend possible et que résume le verbe « lire ». En affirmant que les livres sont pour lui « une autre manière de peindre », Bernard Villers précise qu'ils « se distinguent cependant de la peinture qu'on appréhende immédiatement, d'un seul regard, par leur dimension spatiale et temporelle. Un livre, un volume, t'invite à effectuer un parcours, dit-il. Il a, en outre, un caractère tactile »^[27]. L'avant-dernière publication des Éditions du Remorqueur reprend cette problématique dans une veine plus didactique. En ouvrant le livre, le lecteur perçoit le titre imprimé sur la première de couverture: *Simultané*; puis il feuillette les pages sur lesquelles sont disposés des cercles bleus, verts et rouges fluo, ainsi que des anneaux et des points noirs (une autre expérience portant sur les images rémanentes, menée à l'intérieur du dispositif matériel du livre). Mais lorsqu'on referme le livre, le mot « successif » apparaît comme la suite du titre, imprimé sur la quatrième de couverture (*Simultané, successif*, 2002), en invitant le lecteur/spectateur à reprendre la lecture avec une sensibilité nouvelle induite par la réflexion sur la particularité du support livre. Une autre publication de



Bernard Villers, *Light & colour*,
« Peinture et livre »,
galerie Guy Ledune, Bruxelles 2010
© Vincent Everarts

27. Bregtje van der HAAK, « Bernard Villers... », *op. cit.*, p. 10.

Bernard Villers – un minuscule livre dont la sobriété et la simplicité avoisine quelque chose de sublime – *Made in Belgium*, 1978, est composée de 34 pages, carrés de 10 cm, dont chacune est traversée par une bande noire, jaune ou rouge, occupant le tiers de sa surface. Composées dans le bon ordre et aidées par la transparence du papier, ces pages formeraient le drapeau belge, mais leur position et leur succession ont été déterminées par un double hasard : les feuilles ont d’abord été lancées du haut d’une échelle, puis ramassées au hasard imposant ainsi l’ordre des pages, différent dans chacun des 100 exemplaires du livre. Les allusions politiques de ce travail prennent aujourd’hui un sens singulièrement actuel.

La fondation du Nouveau Remorqueur répond, on l’a dit, à une reconfiguration du champ créateur de Bernard Villers : ses livres d’artistes prennent alors la liberté par rapport à la peinture^[28] et la peinture, elle, inséminée par le livre, redéfinit son champ d’action, ses démarches et ses modes d’exposition. Ces reconfigurations ne doivent cependant pas faire perdre de vue la cohérence de l’ensemble de ses travaux. D’une part, parce que les expériences picturales en relation avec le livre se poursuivent, comme dans *La Carte de Tendre*, ou encore dans *Image du « Monde »* publié en 2007 ; la surface d’une double page du journal *Le Monde* est imprimée en sérigraphie, une face en noir et l’autre en rouge. Le titre (*Le Monde*), légèrement agrandi, est imprimé en blanc sur la face noire, le pliage n’étant pas celui du journal. L’*Image du « Monde »* est donc un jeu de plis, de couleurs et de mots. Dans *La Couleur n’existe pas* de 2005, l’expérimentation avec le rayonnement coloré est inscrite dans le dispositif matériel du livre. Mais s’il ne faut pas séparer diverses expériences de Bernard Villers, les unes avec les livres, les autres avec la peinture, c’est aussi, d’autre part, parce qu’elles s’éclairent mutuellement les unes les autres. Le cas du *Leporello*^[29] de 2009 en est de ce point de vue significatif, car il permet de mesurer l’intérêt du dispositif recto verso du livre. Par le truchement du pliage, ce *leporello* donne à lire en boucle le texte d’un air de *Don Juan* de Mozart (1787), dont le livret a été composé par l’abbé Lorenzo Da Ponte. Or, on suppose que Casanova, présent à Prague au moment où s’achevait le travail sur l’opéra, y a apporté des modifications concernant notamment les propos de Leporello. *Alter ego* de Don Juan, lui-même le double de Casanova, Leporello chante la célèbre aria *Madamina, il catalogo è questo* (« Air du catalogue »), l’énumération des conquêtes de son maître :

« [...] *Madamina, il catalogo è che ho fatt’io; osservate, leggete con me. In Italia seicentoquaranta, in Almagna duecentotrentuna, cento in Francia, in Turchia novantuna, ma in Ispagna son già mille e tre. V’han fra queste contadine, cameriere, cittadine, v’han contesse, baronnesse, marchesine, principesse, et v’han donne d’ogni grado, d’ogni forma, d’ogni età...* »

Ce texte est imprimé de telle manière que lorsqu’on en termine la lecture, on est précisément à son début, et ainsi indéfiniment : véritable stade esthétique, enchaînement infini d’aventure, selon Søren Kierkegaard.

Après avoir renversé les hiérarchies, dont celle du verso et du recto qui a sans doute le plus marqué sa démarche, Bernard Villers retourne à la peinture pour la rendre familière, tant par ses inspirations que par ses modes opératoires ; elle est poétiquement surprenante et matériellement légère, comme les pages du livre. Préoccupée par l’articulation étroite

28. Le chapitre de mon livre *Éditer l’art. Le livre d’artiste et l’histoire du livre* (Chatou, La Transparence, 2010, p. 216-225) consacré aux livres de Bernard Villers s’intitule « Feuille imprimée grande » : exploration poétique du pli ».

29. *Frameries*, Bruno Robbe Éditions, 2009, 32 p. de 6,2 x 10,5 (déplié 99 x 10,5) – dimensions en centimètres.

aux éléments matériels, perceptifs et plastiques de l'environnement et des gestes quotidiens, elle est redevenue peinture pure. Pourtant le langage a toujours été l'horizon de la pratique picturale – de toute pratique picturale – quoiqu'on ne l'ait jamais assez dit. Cette position herméneutique, qui s'impose intellectuellement depuis Hegel, n'exclut d'ailleurs ni ne réduit en rien la capacité de la peinture à nous ouvrir de nouveaux horizons existentiels, à nous offrir des expériences uniques et à fonder des connaissances sensibles à part entière. On n'a pas besoin de supposer ici que la culture orale a été l'horizon de la peinture depuis ses jaillissements rupestres pour rappeler qu'un des traits caractéristiques de la peinture moderne est sa relation étroite au texte qui l'inspire, la construit, la cadre, la commente et l'interprète. Depuis Delacroix, tous les grands peintres écrivent, et quand ils n'écrivent pas, d'autres s'en chargent pour eux. Or chez Bernard Villers, l'horizon de la peinture s'est ouvert : c'est le livre – et non plus seulement le texte – qui en fait désormais office, on peut considérer que cet élargissement de l'horizon fonde l'originalité de l'ensemble de son œuvre picturale. Le texte, sous ses diverses facettes, est bien sûr englobé par ce nouvel horizon, mais ne l'épuise pas ; les livres d'artistes n'ont même pas eu besoin de le prouver. Ceux de Bernard Villers se passent souvent de mots.

Sensible à la réflexion sur la peinture de René Magritte, son compatriote, le peintre sait que toute révélation est occultation, que toute manifestation est écran, que tout l'endroit dissimule un envers. « Un objet fait supposer qu'il y en a d'autres derrière lui^[30] », écrit Magritte, et cette observation vaut surtout pour le dispositif idéologique de la peinture ; ne peut-on pas supposer en effet que les dessins de Camille Pissarro, à l'intention des revues anarchistes, sont l'envers de la peinture qu'il destine au public et au marché bourgeois ? Consubstantielle au travail de Magritte et de Villers, cette réflexion imprime en effet à leurs œuvres picturales, l'une rêveuse, l'autre abstraite, une autre dimension politique spécifique dans la mesure où la lucidité d'être au monde est ici en jeu : l'interrogation permanente sur ce que cachent les révélations, ce qu'écrasent les objets, ce que ne disent pas les couleurs. Et lorsque Bernard Villers fait appel au hasard dans le processus pictural, la question est de savoir quelle face se cache sous le côté pile. Bernard Villers peint comme s'il écrivait et tournait les pages du livre, au propre comme au figuré – cette façon spécifique d'utiliser la métaphore semble être sa méthode –, concerné qu'il est autant par l'envers (y compris idéologique) que par l'endroit (y compris spatial) de la peinture, en tentant, pour reprendre le mot de Stoichita, de ne jamais dissocier l'être et le néant de la peinture.

30. « Les mots et les images », *La Révolution surréaliste*, n° 12, 15 décembre 1929, p. 32 ; édition des fac-similés de la revue : Paris, Jean-Michel Place, 1975.