

NOÉMIE ÉTIENNE

IT WILL REMAIN

UNE LETTRE À PROPOS
DE *L'ENSEIGNE* DE THOMAS HUBER

New York, le 12 septembre 2014

Ma très chère T.,

Te souviens-tu de cet après-midi à New York, alors que le printemps arrivait enfin, après un hiver long et froid ? Ce temps passé ensemble à marcher dans la ville, entre l'intérieur et l'extérieur : dans les musées et Central Park, où partout fleurissaient les arbres et jouaient les enfants ? C'était un jour de soleil entre deux pluies – ou plutôt cette presque mousson, intense et tropicale, qui n'existe pas en Europe et qui nous rappelle que l'on peut tout coloniser – la terre, les corps et les esprits – mais jamais le climat. J'ai pensé à ces quelques heures de printemps aujourd'hui, en lisant la carte postale que tu m'as envoyée de Berlin, avec *L'Enseigne* de Watteau. Cette toile en a récemment inspirée une autre, vue à Genève cet été : *L'Enseigne* de Thomas Huber. Deux tableaux au même titre, donc, mais aux dates de création éloignées : 1720 pour la première, appelée dans son titre complet *L'Enseigne de Gersaint*, du nom du marchand qui tenait boutique sur le Pont Notre-Dame à Paris. Et 2014 pour *L'Enseigne* de Thomas Huber, réalisée pour l'anniversaire de la galerie Skopia.

En accrochant ces deux œuvres dans mon esprit, j'ai pensé à nous, à notre après-midi ensemble à Manhattan. À ce parcours éphémère, invisible mais réel, tracé entre les tableaux suspendus, démultipliés, dans les salles d'exposition du Metropolitan Museum – ce gigantesque bâtiment où l'on perçoit toujours d'autres pièces, d'autres peintures, qui nous entraînaient ce jour-là dans des directions opposées. À notre visite de l'exposition Mel Bochner au Jewish Museum, un peu plus haut dans la ville. Et, tout autour, à nos déambulations animées dans la rue, dans le parc – ce grand rectangle

vert au cœur de l'île, comme une gigantesque peinture abstraite, un tableau posé au centre de l'atelier où se dessinent d'autres surfaces. Si j'ai pensé à cette promenade, ce n'est pas seulement parce que ces Enseignes appartiennent aux deux périodes, lointaines, qui à la fois nous relient et nous distinguent dans nos domaines de recherche, les 18^e et 21^e siècles. C'est aussi et surtout parce que *l'Enseigne de Gersaint* est, au fond, un tableau sur l'amour de la peinture et de la conversation devant les tableaux. (Et, pourrait-on dire aussi, un tableau sur la conversation entre les tableaux.) Parce que ces deux toiles interrogent l'espace et le temps, de l'œuvre d'art comme de ses spectateurs.

Dans *L'Enseigne de Gersaint*, Antoine Watteau a représenté plusieurs personnes, hommes et femmes, qui regardent les toiles dans la boutique du marchand. Celles-ci sont suspendues aux trois murs de la salle, ouverte pour nous comme une maison de poupée. Les murs sont couverts d'images. « Les tableaux effacent les murs », écrivait Georges Perec. L'échoppe de Gersaint offre en effet une multitude de paysages supplémentaires, comme une ruche tapissée d'alvéoles. Au 18^e siècle déjà, la peinture inaugure des espaces et donne lieu. Il y a au Metropolitan ces deux incroyables toiles, réalisées vers 1750 : la *Rome Ancienne* et la *Rome Moderne* de Giovanni Paolo Pannini. Les as-tu regardées ? Au sein d'une grande architecture se déploient des vues de Rome, sur des dizaines de petites peintures accrochées. Partout l'espace explose sur d'autres espaces. Les œuvres du passé sont projetées dans le présent. Le montage est ainsi une mise en archive. Tu verras, j'ai esquissé pour toi les deux Enseignes au revers de cette feuille. Les tableaux effacent-ils aussi les lettres ? Dessiner ces œuvres l'une à côté de l'autre, c'est faire quelque chose que Watteau et Huber ont fait tous les deux : un accrochage, un archivage, une exposition en papier.

Je sais ce que tu as préféré chez Watteau : ces quatre rangées de pavés au premier plan, qui forment une grille, introduisent et cloisonnent la représentation. On les retrouve aussi chez Huber, qui construit son tableau sur le même modèle : deux colonnes latérales et un fronton encadrent un

grand espace rectangulaire, comme une scène de théâtre. Au milieu, une sorte de vitrine, qui me rappelle une autre œuvre, et avec elle une autre histoire, un autre territoire, auquel toi et moi avons pensé tout l'été : la vitrine de Gustav Metzger pour l'installation *Eichmann and the Angel*, que nous avons vue ensemble à la Kunsthalle de Bâle il y a presque dix ans. Je crois qu'il est des cages de verre dont on ne peut sortir tant qu'elles nous renvoient notre propre image. Elles sont transparentes, invisibles, hypnotiques : elles doivent nous protéger mais en réalité nous enferment. Dans son Enseigne, Huber concentre son attention sur les fenêtres quadrillées et reprend un motif que l'on distingue chez Watteau à l'arrière-plan. Si le tableau est une fenêtre, comme le dit Alberti, les fenêtres ici sont démultipliées. L'espace n'est pas « déclaré », comme dans cette citation de Barnett Newman que tu aimes tant. Dans les deux Enseignes, les tableaux et les fenêtres augmentent l'image. L'espace est éclaté, étendu par des jeux de miroir qui, chez Huber, font aussi penser à la galerie des glaces de Versailles. Même le sol est réfléchissant. Cette série de carrés qui se répondent, les halos sur la surface polie, la lumière des fenêtres qui anime et crée un paysage : tout cela me ramène aux cubes de Donald Judd que j'ai vus récemment dans le désert, au Texas. Sans toi, ma très chère T., si loin maintenant. Mais - et peut-être est-ce là une source de consolation ? - les deux Enseignes sont aussi télescopiques : tous les espaces sont compris en un seul, comme un pliage, un origami.

À l'intérieur de la boutique peinte par Watteau, des personnages discutent devant les œuvres. Au contraire, l'espace central est vide chez Huber. Personne pour inspecter ni acheter les tableaux. Personne qui ne les commente ni ne les critique. Car la boutique n'est pas simplement dans l'œuvre d'Huber : c'est l'œuvre, la peinture, comme objet réel, matériel, qui est aujourd'hui dans la boutique. Les personnages, c'est le public – vivant, contemporain – celui de la galerie Skopia. En ce sens, le tableau d'Huber est le décor, ou plutôt le prétexte, d'une action : ce sont les visiteurs, les spectateurs de l'espace marchand qui viennent habiter, réaliser, ce que Watteau

avait représenté. Le tableau anime ainsi l'espace de la galerie et invite à la conversation. Plus généralement, les tableaux génèrent des paroles : ils suscitent aussi des mouvements. Tu sais, sous l'Ancien Régime, les membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture devaient tenir des conférences. Les peintres s'exprimaient devant les canons de la collection du roi de France : Raphaël, Poussin... Thomas Huber tient lui aussi des discours devant ses propres œuvres. Ses conversations sont des performances. Elles viennent épaissir les peintures. Mais le tableau s'exprime aussi. *L'Enseigne de Gersaint* est un signe, une déclaration. Elle signale même matériellement, littéralement. Elle parle presque, comme le raconte Sébastien Mercier, l'auteur du *Tableau de Paris*, publié à partir de 1781 : « Quand le vent soufflait, toutes ces enseignes, devenues gémissantes, se heurtaient et se choquaient entre elles ». Cette fois, c'est la toile qui performe : l'enseigne qui déclare, interpelle. La matière de l'œuvre est alors langage. Et le langage de l'artiste ou du spectateur, sédimenté devant la peinture, devient matière.

Le tableau est une image mais aussi un objet. Comme toi, j'ai toujours aimé les bois, les tissus, les métaux. Je suis émue à la vue d'un vernis léger bien étendu. Je sens que les matériaux s'articulent à mon corps, à mes cellules. L'huile, de facture rapide et épaisse, avec laquelle *L'Enseigne de Gersaint* a été peinte, la distingue du travail de Thomas Huber dont le rendu est beaucoup plus lisse, moins physique. La matière picturale chez Watteau ne s'efface pas : elle signifie. Au Metropolitan, juste après la salle où sont exposés les Watteau, il y a un tableau devant lequel nous nous sommes arrêtées. Un portrait par Jean-Honoré Fragonard. La toile a été réalisée à grands gestes, presque esquissée. Devant cette surface si éloquente, j'ai essayé de te raconter la liberté avec laquelle cette toile avait été faite. Bien avant Jackson Pollock, bien avant Cy Twombly. J'ai regretté de ne pas t'avoir montré, en parallèle, le portrait par Joseph Duplessis, juste de l'autre côté de la porte : j'aurais voulu te dire comment le peintre avait réussi à tirer le meilleur de son modèle, à extraire le rose et le gris des pommettes fardées, des cheveux poudrés, et avait déployé, tout autour, dans la robe et le fond,

ces deux couleurs qui viennent construire la chromatique entière. Mais sans la sprezzatura héritée de Vélasquez, qui semble voyager d'une toile à l'autre pour visiter Rubens avant Watteau. Dans le portrait de Fragonard, l'extrémité du pinceau incise une collerette. Ce tracé est réactivé chaque fois qu'il est observé. Le temps est en attente, mais l'éphémère du tissu, des cheveux, semble promis à l'éternité.

Tu partages ma passion pour les musées. J'ai lu une anecdote au sujet d'un homme qui, après les attentats de Londres en 2005, était allé se réfugier dans la National Gallery. Il y était resté blotti des heures. Peu de choses, en effet, consolent autant que les tableaux. Certains, singuliers, sont visités régulièrement, tandis que d'autres nous surprennent au détour d'une salle et nous immobilisent. Il y a des œuvres comme des amis que l'on rejoint : leur vue procure un sentiment d'apaisement, de soulagement. Pour toi, c'est la *Earth Room* de Walter de Maria, cette masse de terre étendue dans la pénombre depuis plus de trente ans, à deux pas de chez moi. Tu aimes son odeur et son infinie latence. Pour moi, c'est l'autoportrait d'Adélaïde Labille Guiard que je t'ai montré au Met. Je ne sais pas ce que j'apprécie le plus y retrouver : Adélaïde, la femme peintre ? Ou le tableau, ses lumières et ses textures ? Les peintures du 18^e siècle ont été regardées de si nombreuses fois, par bien d'autres avant nous. Je me demande souvent ce qu'il subsiste du temps passé à les contempler. Je ne peux pas croire qu'il n'en reste rien. Je sens bien que ces heures sont là, invisibles, mais tellement nombreuses, tellement présentes devant les œuvres. Que les regards travaillent les lieux et les habitent. Que les passages, les observations répétées, reconfigurent les espaces et les images. Les tableaux, eux, restent impassibles. Pourtant, ils nous attirent et nous répondent : ils donnent lieu.

« Le langage n'est pas transparent », écrivait Mel Bochner. La surface du tableau peut être invisible ou, au contraire, extrêmement présente. Elle communique dans sa matérialité même, sans parole. Mais le langage est tout ce qu'il nous reste quand les gestes et les images ont été épuisés. J'ai écrit cette lettre pour te parler de mémoire et de mots. Pour te dire que, en

peinture comme dans la vie, tout n'est que superposition, ouverture vers autre chose, et changement. Pour te rappeler que la white box n'existe pas, ou plutôt qu'elle n'existe que comme espace traversé, troué, ouvert, épaissi : qu'elle est niée par les fenêtres comme par les tableaux, et que les tableaux, longtemps, ont été des fenêtres. Que les émotions et les pas remplissent l'espace tout comme les souvenirs : et que ceux-ci, quoi qu'on y fasse, restent chevillés aux lieux. Que celui qui répète, retrace les chemins, est celui qui gagne et récolte les heures. Qu'il n'y a pas d'au revoir mais un éternel présent, recroquevillé, activé. L'espace et le temps ne se délient pas : ils tiennent en un seul et même point. Ici est la beauté du monde, de la vie, directe et bouleversante, tout comme peut l'être la peinture.

Je t'embrasse,

Noémie