

Sept. Trois. Un. Les *Diapos de mon père* de Philippe Jacquin-Ravot

Erik Verhagen

Sept tableaux aux bords arrondis. Trois formats. Un titre : Les Diapos de mon père. Soit une série de peintures réalisée par Philippe Jacquin-Ravot en 2003 à partir de diapositives extraites d'archives familiales. Aux dires du peintre ces œuvres ne témoignent d'aucune forme d'affect. Quand on l'interroge sur son éventuelle signification, sur la part de sentiments qui aurait dû logiquement innover cette série, l'artiste prend ses précautions, pèse ses mots et se met à l'abri de tout débordement discursif qui pourrait dévoiler un soupçon d'intimité ou provoquer un épanchement inopportun. À l'en croire, seules semblent l'intéresser la virtuosité et la fidélité inhérentes au processus de transposition picturale qu'il a eu à cœur de mener à bien.

À première vue, Jacquin-Ravot nous donne l'impression de vouloir s'inscrire dans une filiation parfaitement balisée. Celle de l'hyperréalisme et de sa dette complexe envers le modernisme. Celle de l'évacuation des émotions. D'une peinture repliée sur ses propres fondements et dont le sujet ne serait, pour reprendre la formule de Malcolm Morley, qu'« un sous-produit de la surfacei ». Les Diapos de mon père ne sauraient dès lors, si l'on veut bien souscrire aux assertions de l'artiste, échapper à cette apologie des propriétés d'une image "transportée" et pour ainsi dire "déchollée" de sa réalité tant photographiée que photographique. Le fait que Jacquin-Ravot ait arrondi les bords de ses châssis n'est à cet égard pas innocent, cette opération lui permettant de plier ses tableaux à la configuration formelle des diapositives et de mettre ainsi en abîme sa matrice photographique. Au même titre que les marges blanches des peintures « super-réalistes » de Morley, les bords arrondis des Diapos de mon père cherchent à souligner leur statut iconique. De la sorte ils aspirent à accentuer la part de présentation au détriment de la représentation, l'opacité au lieu de la transparence. Il en est de même des flous initialement présents dans certaines photographies de la série, tout comme leur jaunissement, transposés "fidèlement" par l'artiste sur ses toiles. On songe au critique Alfred Frankenstein et à ce qu'il entendait par une allégeance à « l'infidélité chromatique de l'originalii ». Enfin, comme Robert Bechtle, Jacquin-Ravot semble affectionner les "mauvaises" images, dont certaines ne sont pas sans évoquer les photographies "ratées" regroupées dans un ouvrage hilarant de Thomas Léluiii. « Je dois faire attention, affirme Bechtle, à choisir des photos vraiment infectes qui permettront de compléter dans la peinture [...] Si la photo est trop bonne [...], il n'y a pas de raison d'en faire une peintureiv. »

La logique de subordination au médium photographique instaurée par les hyperréalistes traduit une ambivalence similaire à celle opérante dans les Diapos de mon père. C'est en effet aussi bien son rapport de seconde main à la réalité qui intéresse ces artistes, Jacquin-Ravot compris – la réalité photographique étant d'une certaine manière ready-made –, que sa distanciation ou, pour reprendre la formule ambiguë employée par Gerhard Richter, son « état pur » : « La photographie, déclare le peintre allemand, n'avait aucun style, aucune composition, elle ne jugeait pas, elle me libérait de mes expériences personnelles. D'emblée, elle n'avait rien, c'était une image à l'état pur. Voilà pourquoi je désirais l'avoir, la montrer, non pas pour l'utiliser

comme support de la peinture, mais pour me servir de la peinture comme moyen photographique. » « Il y a là, écrit à juste titre Jean-Claude Lebensztejn, une part de mystification : l'idée que la photographie ne choisit pas, n'interprète pas, cache un ensemble de strictes conventions que leur assimilation a rendues invisibles, depuis la structure de l'appareil, qui reproduit le modèle de la perspective monoculaire d'Alberti, jusqu'à la prise de vue et au tirage des épreuves^{vi}. » Cette démarche photographique, poursuit l'auteur, est censée faire « écran entre l'artiste et son modèle, mais aussi entre l'œuvre et son spectateur^{vii} ».

Il n'y aurait donc a priori rien à redire au dispositif pictural mis en place par Jacquin-Ravot, rien à objecter à cette « façon froide, abstraite, de voir les choses, sans aucun commentaire ou engagement^{viii} ». Il n'en demeure pas moins que le choix opéré par l'artiste d'articuler ce processus de transposition à partir d'images intimes met à mal, comme nous l'avons déjà insinué en préambule, l'idée selon laquelle l'exercice hyperréaliste se résumerait exclusivement à une démonstration de virtuosité. La photographie de famille ne saurait en effet se plier à la même distanciation que celle affichée par les peintres affiliés à ce phénomène, ni à leurs principes esthétiques et pour ainsi dire idéologiques. En effet, la photographie de famille, à l'image de celles instrumentalisées par Richter, déjoue « par son inébranlable proximité toute possibilité de distanciation^{ix} ». Les peintures de Jacquin-Ravot n'échappent pas à cette "contrainte". Mais loin de déstabiliser le système échafaudé par l'artiste, cette intimité et cette proximité confèrent à son ensemble pictural une tension d'autant plus stimulante qu'elle s'appuie sur des vecteurs contradictoires. Une de ses peintures traduit tout particulièrement cette "contradiction simultanée". Il s'agit du portrait où l'on voit le jeune Philippe endormi sur les genoux de sa mère (la série s'appuie sur des photographies prises au début des années 1970). Lors de ma visite d'atelier fin décembre 2006, ce portrait était posé sur un chevalet à l'écart des autres tableaux. Il était isolé, désolidarisé de l'ensemble comme si l'artiste lui assignait une place à part, singulière, exclusive. Une place finalement conforme à celle que pourrait avoir ce cliché dans son album de photographies. La place d'une image évoquant des souvenirs d'enfance et la nostalgie d'un été passé en famille à Saint-Véran. Plus que toute autre peinture de ce cycle, celle-ci reflète le nœud de contradictions propres aux Diapos de mon père. Ensemble auquel Jacquin-Ravot reconnaît d'ailleurs sans hésitation une inquiétante « familiarité » ou « étrangeté » pour reprendre la célèbre formule de Freud. Or l'Unheimlich freudien repose justement sur la mise en tension d'éléments contradictoires, sur une coalescence de distance et de proximité. « L'étrangement inquiétant, écrit le psychanalyste en se référant à Schelling, serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sortit. » Le portrait avec la mère, avec sa mère, laisse effectivement transparaître un moment confidentiel qui, compte tenu de la démarche distanciée de l'artiste, « aurait dû rester dans l'ombre ».

Pourquoi dès lors avoir réalisé une série à partir d'archives familiales, pourquoi avoir converti en peinture des instantanés qui mettent en jeu père, mère et fratrie ? N'importe quel autre cliché tiré du réservoir d'images infini mis à la disposition de l'artiste aurait pu satisfaire le même processus de transcription. Et parfaire, compte tenu de la doxa postmoderniste sur laquelle il semble s'appuyer – ce dernier terme, ne l'oublions pas, enveloppant, digérant, réinterprétant, sans pour autant systématiquement les nier, les propriétés modernistes^{xi} –, son mode opératoire. Car

cette “interférence” de l’intime, indépendamment des questions d’affect, de subjectivité mais aussi de contenu qu’elle soulève, ouvre ce champ de références à des données “temporelles” inconciliables avec le moindre des “impératifs” du cahier des charges hyperréaliste. La photo de famille empêche en effet Jacquin-Ravot d’optimiser la déconstruction de l’image photographique inhérente à son exercice de “neutralisation” de la source iconique. Les photos de sa famille incorporent des propriétés mnémoniques, font ressortir des souvenirs pour la plupart enfouis ou évanescents dont les répercussions temporelles déstabilisent l’équilibre spatial et superficiel, à tous les sens du terme, du pictural. Temps et espace se heurtent donc dans les Diapos de mon père, le premier ne cessant de refaire paradoxalement surface et de superposer au traitement froidement mécanique du peintre les souvenirs de l’homme. Ce faisant, l’artiste s’est octroyé une issue de secours à son exercice prétendument autoréflexif. « Une peinture, nous dit Philip Guston, ne se réduit pas à des couleurs, à des pigments. Je ne sais pas ce que c’est qu’une peinture ; qui sait ce qui suscite même le désir de peindre ? Cela peut être des objets, des pensées, un souvenir, des sensations, qui n’ont rien à voir directement avec la peinture. [...] La peinture n’est pas sur la surface du tableau, elle est dans l’imaginaire. Elle se meut dans un espace mental. Elle n’est pas du tout là physiquement. C’est une illusion, un tour de magiexii. » Il serait évidemment vain de réduire les Diapos de mon père à « des couleurs, à des pigments ». Imposer un tel point de vue reviendrait à annihiler la part de « magie » distillée par cette série.

ⁱ Malcolm Morley, cité par Jean-Claude Lebensztejn dans “Préliminaire”, *Hyperréalismes USA 1965-1975*, catalogue de l’exposition du Musée d’Art moderne et contemporain de Strasbourg, 2003, p. 24.

ⁱⁱ Alfred Frankenstein, cité par Jean-Claude Lebensztejn, *ibid.*, p. 35.

ⁱⁱⁱ Thomas Lélou, *Manuel de la photo ratée*, Romainville, Al Dante, 2002.

^{iv} Robert Bechtle, cité par par Jean-Claude Lebensztejn dans “Préliminaire”, *art. cit.*, p. 30.

^v Gerhard Richter, “Entretien avec Rolf Schön, 1972”, dans *Gerhard Richter Textes* (1993, 1995 pour la première édition française) sous la direction de Xavier Douroux, textes réunis par Hans Ulrich Obrist et traduit de l’allemand par Catherine Métais Bürhendt, Dijon, Les presses du réel, 1999 (réédition), p. 57.

^{vi} Jean-Claude Lebensztejn, “Préliminaire”, *art. cit.*, pp. 38-39.

^{vii} *Idem.*

^{viii} Richard Estes, cité par Jean-Claude Lebensztejn, *idem.*

^{ix} Erik Verhagen, “Bête comme un peintre. Les portraits de famille de Gerhard Richter”, *Cahiers du musée national d’art moderne*, n° 90, janvier 2005, p. 44.

^x Sigmund Freud, “L’inquiétante étrangeté” (1919) dans *L’inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio, 1985 (traduction de Bertrand Féron), p. 246.

^{xi} On se reportera à ce titre au *Postmodernisme expliqué au enfants* (Paris, Galilée, 1988) de Jean-François Lyotard, et plus précisément au chapitre “Note sur le sur sens de ‘post’”.

^{xii} Philip Guston, conférence donnée à l'Université de Minnesota, mars 1978 dans *Philip Guston Peintures 1947 1979*, catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, 2000 (traduction de Annie Perez), p. 40.