L'histoire en pièces. Entretien avec Henri Cueco

Par Itzhak Goldberg

Henri Cueco et Itzhak Goldberg

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/948>

DOI : 10.4000/elh.948

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2009

Pagination : 88-97

ISBN : 978-2-35698-008-3

ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Henri Cueco et Itzhak Goldberg, « L'histoire en pièces. Entretien avec Henri Cueco », *Écrire l'histoire* [En ligne], 3 | 2009, mis en ligne le 01 juin 2012, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/948> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.948>

Cliché © David Cueco

L'histoire en pièces

Entretien avec Henri Cueco

*P*OURQUOI CUECO ? Probablement parce que cet artiste qui manie aussi bien le stylo (et la parole) que le pinceau, l'érudition que la dérision, est toujours soucieux de donner à sa peinture une signification qui ne s'arrête pas à l'univers des formes.

Il faut toutefois revenir quelques années en arrière pour comprendre toute la portée de cette œuvre. Après avoir joué un rôle important dans les années soixante au Salon de la Jeune Peinture, il est cofondateur de la Coopérative Malassis (1969), qui veut inscrire l'œuvre d'art dans un contexte de critique politique et sociale. Avec ce groupe, on assiste à l'émergence d'une nouvelle peinture d'histoire qui, délibérément ignorée par les institutions artistiques, participe de manière directe et polémique à l'Histoire. Par la déstabilisation des codes de la représentation, par le dispositif spéculaire de la citation d'image, « images d'images », qui empruntent aux affiches, à l'image télévisuelle, aux magazines, à la bande dessinée, au cinéma, à la photographie : « ce n'est plus la nature, le réel à voir qui est à l'origine de l'émotion esthétique, mais son image déjà photographiée, cinématographiée ou imprimée » (Cueco).

Mais ce qui reste fascinant avec Cueco et sa production plastique personnelle qui se développe et se modifie tout au long des années, c'est que l'histoire, les histoires qu'il nous propose laissent toujours les réponses dans l'ambiguïté, la solution dans l'équivoque.

Depuis ses débuts, l'artiste pense sa peinture comme inséparable du monde, comme un outil qui permet de sonder la nature des choses et leurs rapports aux êtres. Toutefois, l'entreprise esthétique dans laquelle s'engage Cueco a moins pour but de nous offrir un répertoire du quotidien ou des objets consommables que d'être une invitation à la peinture. Son œuvre ne s'inscrit pas dans une démarche avant-gardiste visant à faire disparaître la référence au profit de la non-figuration ; elle tente plutôt de dématérialiser la réalité sans l'altérer. L'artiste fabrique patiemment les images des objets les plus humbles, les plus simples, les plus banals. L'attrance qu'elles exercent sur le spectateur s'explique par le fait que le peintre ne les considère plus comme un motif s'intégrant dans un cadre plus général, mais comme un élément à part, séparé du reste du monde et qui possède son caractère propre. Ces objets semblent étrangement dépourvus de toute fonction, de toute transitivité ; ils ne renvoient plus à un faire mais à un voir.

Pour finir, Cueco revisite des œuvres en les démembrant, les découpant, les disséquant : ce travail de déconstruction dévoile les rouages de la représentation, mettant à nu les « consonnes » et les « voyelles » du langage pictural. Sa peinture continue, selon sa définition, d'être « un outil simple techniquement, permettant de réaliser avec une faible mise en œuvre des œuvres complexes ». C'est aussi le charme et l'intelligence de sa pensée. Pour finir, peut-on écouter religieusement l'auteur du fameux traité Comment grossir sans se priver ?

Peut-on parler des œuvres que vous avez faites pendant la période des Malassis comme d'une peinture d'histoire ?

Probablement, dans la mesure où notre groupe a été assimilé à la Figuration narrative, mouvement qui se caractérisait par l'introduction de la narrativité, donc en quelque sorte une peinture d'histoire. Mais, contrairement à la peinture d'histoire, nous étions plutôt du côté du questionnement que de la réponse.

En fait, comment déterminez-tu la peinture d'histoire ?

La peinture d'histoire, ou plutôt la narration, c'est pour moi une image qui propose par ce qu'on y voit un prétexte à la transposer en mots, c'est un récit, ça raconte quelque chose. L'abstraction était un moyen de refuser la narration. La peinture moderne était une peinture non narrative. On peut raconter une histoire face à une toile blanche, mais ce ne sont pas les mêmes histoires.

Dans ce cas, quelle est la différence entre la narration et la figuration ?

La différence n'est pas antithétique. La figuration est le fait de pouvoir représenter des objets identifiables, des figures dans le sens large

du terme ; la narration est le fait que ces figures font l'objet d'un récit, qui est l'objet de la peinture elle-même. Prenons le *Sacre de Napoléon* par David. La narration consiste à ce qu'un historien sera capable de produire un récit de ce qui s'est passé le jour du couronnement de l'Empereur : la peinture figurative était le support d'un récit, même d'un récit simplifié. Mais, ce qui compte, c'est qu'il y a toujours deux manières de lire cette peinture narrative : celle de la narration, lecture documentaire, porteuse d'un discours, mais aussi une autre lecture, pour moi fondamentale, qui se concentre sur l'organisation du tableau et qu'on peut, si l'on veut, nommer formelle. L'essentiel pour moi n'est pas telle ou telle anecdote, mais la construction picturale de l'objet artistique. Ainsi, le détail peut être un élément de cette organisation ou un élément constitutif du récit. Ce ne sont pas les mêmes lectures, même si elles peuvent se compléter.

Tes travaux de Peinture sur peinture, sur un tableau de Poussin (*Enlèvement des Sabines*) où les figures sont remplacées par des flèches qui indiquent leurs postures dynamiques, ou sur l'*Ex-voto* de Philippe de

Henri Cueco, Autoportrait, Cliché © David Cueco

Champaigne qui se transforme en une cohue de visages, de mains et de croix rouges, puis la toile se remplit de fragments de draperies sans corps, de cadavres vestimentaires disséqués, de plis et replis pétrifiés: tes travaux sont-ils avant tout une analyse formelle de ces œuvres?

Oui, mais de façon provocatrice, un traitement respectueux et irrespectueux à la fois. C'était surtout une manière de montrer que ce n'est pas le sujet qui importe avant tout. Je crois que la peinture ne peut exister s'il n'y a pas de véritable travail sur la forme, sur la « scénographie ». Sinon, il s'agit d'une image, pourquoi pas, il n'y a pas de mépris dans ce que je dis. Seulement, il s'agit d'un autre travail, d'une autre définition. Parfois, le travail sur la forme reste ignoré et je suis souvent étonné de voir le temps que passent les gens sur la fonction, réelle ou symbolique, des objets. Par exemple, la place de tel ou tel objet par rapport à un personnage, qui fait partie de la narration. J'appelle cette lecture « porte-document ». On peut la résumer sur une feuille de papier qu'on a mise dans un porte-documents et qu'on prend avec soi pour un cours qui durera pendant des heures, sans le support de la peinture. Or la peinture a une vie, c'est un objet vivant.

Tu declares: «Je crois que le thème permanent, récurrent de mon travail est le rapport de l'homme à la nature, une tentative vouée à l'échec de faire des images

édéniques.» Étrangement, c'est au sujet de la nature que tu détermènes de façon splendide ton désir de concentrer le temps, la durée... Je te cite encore: «Je charge alors une simple ligne, un filament, de tout contenir: le vu, le vécu, l'instant, celui d'avant et celui de bientôt. Faire simple en somme.» Pour toi, la nature est-elle une forme d'histoire?

Si tu veux dire que je n'exclus pas l'histoire de la nature, c'est vraisemblable, mais comment l'exclure. Par l'abstraction?

Je parlerai de toi comme du « maître de la fragmentation », si tu veux bien. Je remarque, toutefois, qu'on ne trouve pas de fragmentation chez toi avec ta « peinture d'histoire », mais elle commence plus tard.

C'est vrai. Probablement, consciemment ou non, il me semblait que la dignité des corps a exigé qu'on les montre en entier. Mais pour commencer, il s'agit d'un travail collectif. Ce travail dans son contexte était délibérément narratif, car il s'agissait du déploiement d'une fable politique, et quand on montrait de Gaulle ou Pompidou, il fallait qu'on les reconnaisse facilement. (Par exemple, une peinture murale d'un centre commercial de Grenoble (1975) qui dépeint les dérivés de la société de consommation à travers une relecture du *Radeau de la Méduse* de Géricault.) Il s'agissait d'une peinture polémique qui ne cher-

chait pas un traitement formel extravagant, ni une quelconque abstraction. Les Malassis étaient parfaitement conscients que c'était l'art réalisé pour une action à court terme (acte publicitaire, tract, affiche) et l'art impliquant une réflexion à moyen ou à long terme.

La fragmentation, en réalité, a commencé avec les *Chiens*. Je pense qu'on apprend véritablement à connaître les choses en les découpant. Curieusement, à la même période, j'ai rencontré dans une soirée un physiologue qui m'a dit que le regard ne peut fonctionner qu'en mouvement. Le regard qui n'est pas un mouvement est éteint. Le mouvement de l'œil saisit les détails et ce n'est que par la suite que leur accumulation fabrique l'ensemble. Entre détail et totalité, il y a la continuité de la pensée. Quand j'ai fait les planches avec les détails des chiens, paradoxalement, pour moi, le chien a retrouvé sa vie à travers tous ces détails.

Quelle est pour toi la différence entre le détail et le fragment ?

Pour un artiste, le détail n'est pas une chose négligeable, il reste toujours intentionnel, il est très minutieux, c'est une accroche pour le regard. C'est à cause de cela que paradoxalement le détail est de l'ordre de la fragmentation. Le fragment reste en quelque sorte un élément beaucoup plus incertain.

Peut-on dire que le détail, au moins dans la peinture « classique », reste un élé-

ment identifiable, inclus dans l'ensemble, tandis que les fragments, chez quelqu'un comme Cézanne, sont des éléments qu'on ne reconnaît pas isolément, et on a besoin du contexte pictural pour savoir ce qu'ils évoquent ?

Peut-être. Mais il me semble que la distinction entre ces deux termes, et surtout chez quelqu'un comme Cézanne, est moins déterminée. Pour moi, et je me base sur ma pratique, le fragment est de l'ordre de la fusion entre le détail et l'espace.

Tu dis ça car chez toi, au moins à mon sens, le fragment est tellement travaillé, tellement fini, que la notion de cassure qui le caractérise disparaît. En fait, il me semble que chez toi tout fragment devient détail. Dans ton travail, le fragment ne laisse pas voir la coupure. Je voudrais te proposer la définition que donne le dictionnaire du fragment. « Fragment : morceau d'une chose qui a été cassée ; partie d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu ou n'a pas été composé. Synonymes : bout, débris, éclat, morceau, tronçon. » Le fragment peut donc être un élément qui se situe à l'extérieur de l'œuvre.

C'est probablement vrai. Je me suis rendu compte que la formation que m'a donnée mon père, qui était lui-même un peintre, a fait que je devais avoir la virtuosité du rendu même frag-

mentaire. Et mon travail dans toute mon existence consistait à voir que j'étais incapable de renoncer à la virtuosité du rendu fragmentaire, car il y a un plaisir dans le rendu du morceau, du fragment. Mais, en même temps, j'ai créé des situations (par l'inachèvement, par la découpe conservée sur la surface de la peinture) qui empêchent cette virtuosité de devenir un élément qui s'inscrit dans la tradition académique. Je me suis rendu compte de mon plaisir à faire le détail et du fait que je ne peux pas m'en débarrasser, parce que c'est ma force, mais que je ne peux pas le garder, car il renvoie à mon appartenance à une autre période de la peinture. Ainsi, dans certaines de mes toiles, il y a des détails qui ne s'accordent pas avec des autres.

Ailleurs, tu écris : « Mes tableaux se construisent par juxtaposition ou empilement d'éléments sériels. » Peux-tu préciser ?

Éléments sériels, ça fait allusion, par exemple, aux fragments des chiens sur la surface. Ce sont des têtes, des queues et des pattes. Donc, on va avoir cinquante pattes ou cinquante têtes. Il m'arrivait même de faire des queues de cochon, cette petite vrille, de vraies arabesques d'une pseudo-écriture. Mais effectivement, comme souvent, quand je fragmente il s'agit de séries.

Est-ce que le fragment est une façon de nous obliger à regarder un élément, parfois d'une extrême pauvreté, dans un tout ?

Est-ce un moyen de remettre en question l'ensemble ou plutôt de donner plus d'importance au fragment ?

C'est un élément séparateur. Plus important, pas vraiment. Dans certains dessins que je pratique, je prends un corps (en ce moment à partir des corps féminins d'Ingres) et je le « découpe » entièrement. Ça revient à ce que j'ai dit au sujet du regard en mouvement et la surprise que j'ai toujours de voir que cette « découpe » se reconstitue et me laisse une vision d'ensemble.

Quel est le rapport entre la peinture d'histoire et le détail, le fragment ?

Je parlerai de la peinture de l'histoire telle qu'on l'a pratiquée au XVII^e siècle, une période où le métier de peintre était enseigné à l'Académie des Beaux-Arts. On y apprend par fragmentation, à savoir dans un atelier, on enseigne la peinture des tissus, une peinture qui fabrique de beaux tissus. Ailleurs, on fait de l'anatomie face aux modèles qui posent, et ainsi de suite. Le principe du détail tel qu'il a été pratiqué est lié au fait d'avoir appris dans chaque atelier à rendre fidèle à la nature et à l'objet représenté ce qu'on percevait. La peinture est une addition de différents ateliers, de différents savoirs.

Est-ce l'accumulation de détails qui permettrait de légitimer la peinture, le savoir ?

Certainement. Mais avant tout, c'est la capacité du peintre de fusionner les détails, la ca-

Les Malassis, La Côte de bœuf, détail des Onze variations sur le Radeau de la Méduse ou la Dérive de la société, 1975.

pacité de créer une totalité. L'artiste est celui qui est capable de créer cette fusion, cette fluidité. On peut voir ce résultat déjà avec Titien. Dans la modernité, le premier qui obtient cette véritable fusion est Manet. Quand vous regardez au musée d'Orsay *Les Romains de la décadence*, cet énorme tableau fait par le maître de Manet, Couture, on a l'exemple du tableau d'histoire par excellence. On y voit clairement l'addition des formations dans différents ateliers avec leurs spécialités. C'est une construction parfaite par les détails, mais où l'importance du rendu du détail redivise la peinture malgré tout. Manet, lui, ne représente plus la nature par la qualité du détail ou du rendu (matière, effet de tactilité). Il est, pour moi, le premier qui ne cherche plus à rendre l'illusion par les détails, qui ne fait plus d'efforts pour rendre les objets de façon détaillée. Quand on regarde les fruits qui se trouvent au premier plan dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, on voit clairement qu'il ne cherche pas à

leur donner une apparence de réalité. De même, la chair de la femme n'a rien de la sensualité « tactile ». Chez lui, la fusion se fait par le geste pictural propre à lui, ou plutôt par une succession de gestes sans précision. Le choc ressenti devant cette œuvre est dû au fait qu'avec Manet le public a affaire encore à quelqu'un qui a suivi une formation classique, qui a fait des études, qui a du métier, mais qui se passe de l'appui obsessionnel du détail, de l'obsession de la précision pour garantir la « vérité » de sa peinture. Une peinture devient moderne quand elle ne respecte plus le système de séparation des savoirs d'ateliers. L'aspect fusionnel par renoncement au détail est une façon de nier l'imitation. Au XIX^e siècle, où l'imitation était encore nécessaire, était artiste celui qui avait en plus la capacité à incarner dans la totalité de sa peinture ce qui lui appartenait, à exprimer ce qu'il était. C'est le corps de l'homme qui peint, qui s'inscrit dans l'œuvre.

Est-ce que le fait qu'à partir du XIX^e siècle la peinture d'histoire peut se permettre de mettre en scène des événements plus proches sur le plan temporel (voir le *Radeau de la Méduse*) change quelque chose sur le plan de la représentation du détail ? Est-ce que cet aspect « journalistique » accentue la nécessité de donner des détails plus précis ?

A priori, la durée courte, la saisie, annulerait la nécessité du détail. Mais, pour cette période,

je parlerais plutôt d'un hiatus entre deux systèmes différents. Prenons un tableau qui figure une bataille napoléonienne dans la neige, fait par Gros. J'ai toujours été frappé que dans ce tableau énorme, exécuté avec brio, on trouve un détail rendu avec une précision extraordinaire, celui des ceinturons, un trompe-l'œil parfait, visiblement le travail d'un artiste qui venait d'un atelier qui se spécialisait dans ce genre d'objets. S'agissant d'une commande, c'est une peinture qui a besoin de la précision du détail pour satisfaire le commanditaire. Il faut le geste et l'habileté pour faire la peinture en grande dimension, mais en même temps la satisfaction complémentaire à travers la précision du détail. Ainsi, le ceinturon est un détail qu'il faut intégrer, un gage professionnel, un signe de connaissance précise. C'est le paradoxe du détail, qui garantit la précision mais empêche la fusion.

Parfois, chez toi, la fragmentation peut être centrée autour d'un détail de l'anatomie et permet de mettre en place ce que tu appelles des « collections ». Ces œuvres s'inspirent de certaines planches qu'on trouve dans des dictionnaires, des encyclopédies ou des manuels de médecine, présentant des assortiments des fragments anatomiques ou d'autre type. Inventaire, imagier, mise en ordre ou éclatement, désordre ?

Éclatement, non ; je ne pense pas que je fais un travail destructeur. Non, je le sens plus comme un

regard explorateur qui ne vient pas à bout de la personne qui est en face de lui, parce que sans arrêt la forme échappe à sa reconstitution. Je pense qu'on peut avoir cette tentative exploratoire, mais elle est toujours contrariée. C'est souvent une situation de désir, dans le sens large du terme, qui produit cette quête mais qui reste interminable.

Tu écris au sujet des *Claustras*, ces chiens derrière les murs de brique que tu peins pendant deux ans (1975-1977) : « Pour le peu qu'on voit par les orifices, il faut reconstituer les chiens entiers ; le regard s'insinue par les trous du mur et, à partir d'un fragment de l'animal, refait ce qui manque. » Et tu ajoutes à ce sujet : « “Construction – dé-construction”, machines formelles ? Le discours est haché, brisé par ces structures qui l'annulent. La narration est réduite à l'état de confetti, l'image est entrée dans la toile reblanchie, le spectateur, comme le peintre, sont sommés de se remettre leur histoire dans la gorge. » Où se situe la limite entre la déconstruction formelle et la déconstruction discursive, narrative ?

Les *Claustras* sont des compositions avec un élément construit en briques, répétitif et où je mettais les chiens derrière. Ça me permettait de fragmenter les chiens et je pensais que c'était une façon de construire en même temps un discours. Les chiens étaient cachés derrière le mur, le regardeur de son côté se trouvait aussi devant un mur et on avait un

discours assez simpliste. Ça m'a donné une structure qui fragmente l'espace, mais aussi le thème. C'était assez amusant, car je pouvais varier cette structure et faire presque disparaître ces chiens, jouer avec leur représentation. J'aime beaucoup l'idée que je peux « détruire » ma peinture. Donc, avec les chiens, quand je me suis rendu compte que je retombais dans un discours politique, c'était un moyen de le déstabiliser, de le fragmenter. Une façon aussi de provoquer un effet de l'inachèvement avec une toile qui était déjà achevée. Ça laisse la place à une ouverture, à une liberté possible dans le discours, ou à une cassure dans ce discours.

Tu es un peintre, mais aussi un écrivain. Y a-t-il une proximité, une continuité entre ces deux activités ?

Je ne pense pas. J'ai peut-être tort, mais je les vis comme une coupure. L'une me repose de l'autre. L'écriture que je pratique est liée à la parole, au récit. Ce n'est pas la même « matière » que la peinture. Je peux écrire sur mon travail, mais ce n'est pas la même chose.

Tu écris : « L'état d'achèvement se perçoit quand chaque élément existe en lui-même et en même temps s'inscrit dans une totalité unique et irréductible à la simple association qui la compose. » Est-ce que pour toi c'est la définition d'une œuvre ?

Je ne pense pas qu'il y a une définition de l'œuvre. Peut-être que c'était ma définition au mo-

ment où j'ai dit cette phrase. Mais je passe mon temps à démolir les règles que je me donne, sans y parvenir facilement. Je retombe dans mes propres pièges.

Henri Cueco

Né à Uzerche (Corrèze) en 1929, d'un père peintre qui a fortement marqué sa formation. En 1947, il s'installe à Paris, fréquente la Grande Chaumière. 1952 est la date de sa première participation au Salon de la Jeune Peinture, dont il deviendra le président. En 1969, fondation de la Coopérative des Malassis, qui regroupe aussi Fleury, Latil et Parré. À partir de 1976, il se rend fréquemment en Corrèze, pour « dessiner ce qui est le plus près de lui... l'herbe du pré devant l'atelier ». En 1986, il entreprend *L'Imagier*, des peintures d'objets quotidiens, puis 160 portraits de pommes de terre. D'autres séries, souvent des animaux (*Meutes*, *Bestiaires avec les serpents*, *Chiens de Saqqarah...*). Dans les séries récentes, Cueco analyse la peinture classique (Poussin et Philippe de Champaigne, Ingres mais aussi Cézanne).

Enseignant à l'École des Beaux-Arts à Paris, il participe également régulièrement à l'émission radiophonique « Les Papous dans la tête » depuis 1981. Nombreux écrits sur la peinture, mais aussi des romans, dont le plus connu, *Dialogues avec mon jardinier*, a donné lieu à une représentation théâtrale et à un film.