

Glenn Brown, Tate, Liverpool,

20 février - 10 mai 2009.

Glenn Brown est peut-être passé. Passé comme le sont les images et les couleurs sur ses toiles. *A rotten painting* (une peinture passée, cariée, gâtée, pourrie, corrompue, infectée, véreuse, piètre, nulle, accablante, féroce, fichue – traductions possibles). Une peinture à la fois féroce et fichue. Féroce par sa puissance de séduction, fichue par sa tendance décorative ? A vérifier (rétrospective, Tate Liverpool).

19238 signes
par

Jean-Marie Gallais,
portrait

Edgard Lagúinia,
photographies

Jean-Marie Gallais.

Infectée
D'abord infectée par l'histoire de l'art ou par l'imagerie populaire, puis infectée par les dommages et transformations que subit une image aujourd'hui dans son changement de formats et de supports, infectée par cette circulation et par la multiplication des interprétations, et finalement infectée par le pinceau et la manière de l'artiste... Une multi-infection tentaculaire qui donne le vertige, l'image a perdu toute pureté, elle vient ou revient de loin, et par là même acquiert une nouvelle identité sans pour autant perdre de vue son point de départ.

Des symptômes ? Un bouquet de fleur s'appelle *Kill yourself* et *Rembrandt rencontre Led Zeppelin*. (Violent incident). Une certitude : la peinture s'est délibérément exposée à cette infection. Elle l'a cherchée, avec avidité même, avec férocité.

Féroce

Une peinture avant tout féroce, féroce dans sa méthode, féroce avec ses modèles, féroce avec son public. Nombre d'auteurs ont parlé du « cannibalisme » de Glenn Brown, on le surnomme bientôt « *Glem le peintophage* ». Ses proies, « [il] ne les rencontre pas par hasard, mais [va] les chasser, la nuit, quand elles dorment dans les livres » avoue-t-il de lui-même. Les reproductions de Rembrandt, Fragonard, Auerbach, Dali, Bacon ne résistent pas à son appétit. L'anglais les cuisine, assez rapidement mais en plusieurs étapes, sans systématisme. Le nom de son ustensile favori pour la préparation commence par « photo » et finit par « shop » : c'est dans cette boutique à images que les œuvres subissent une transformation nec plus ultra qui ne renie pas pour autant les grands principes des traités anciens, mêlant habilement coups de *brushtool* et couches de vernis virtuel. Mais passée cette étape préliminaire, l'homme revient aux pinceaux réels, il ne reste que de la peinture, une peinture à l'huile, une peinture de chevalet.

Frog
no.9
2011



Corrompue

Dégénérescence des images, manipulations du peintre, tromperie du spectateur, la peinture de Brown, autant corruptrice qu'elle-même corrompt, cache des choses. Soit *The Day The World Turned Auerbach*, 1996 : au premier abord (à environ 5 mètres), la toile est empâtée, les touches sont vigoureuses et le pinceau lourd. Puis (à environ 1 mètre du tableau), l'impression de la planéité commence à faire son effet, et, mêlée à une appréhension des couleurs et des reflets, la toile prend l'allure de l'une de ces kitschissimes reproductions jet d'encre sur toile bon marché de tableaux de maîtres. Au dernier abord (50 à 5 centimètres du tableau) apparaît le travail méticuleux de l'artiste, qui a soigneusement reproduit toutes les ombres et les reflets, tout le relief des touches de son modèle d'origine en une couche de peinture absolument lisse et plane qui fait corps avec la toile. Le modèle ? Un Frank Auerbach. Non, une reproduction de ce Frank Auerbach (comme à peu près tous les tableaux du monde, photographié un jour). Puis indéniablement transformé. Impossible d'établir clairement les distinctions entre image, objet, tableau, peinture. Brown peint d'ailleurs parfois les tranches de ses toiles en bois feint, comme une confusion supplémentaire. Trompe l'œil et trompe l'esprit. Les gestes d'Auerbach, quelques coups de pinceau, rapides et irrémédiables, triturations de la matière sortant du tube, se retrouvent reproduits, des années plus tard, par un peintre qui, lui, dépose méticuleusement cinquante touches à l'aide d'un pinceau fin pour aboutir à l'illusion du même geste. Ce geste, masculin, sacré, il y a encore peu glorieux, s'en retrouve écrasé, déchu. Ses effets peuvent être obtenus par la lenteur et la finesse d'exécution du vieux métier. (Mais l'essentiel n'est pas là.)

Pourrie

Pourrie, cette masse sombre posée sur un socle, sous verre, au centre de la salle. Une masse informe de sculpture peinte, ou de peinture sculptée. Ou juste de peinture. Une masse de peinture, posée là sur un socle. La chose est impalpable, trop hérissée pour être prise en main d'une manière ou d'une autre. De toute façon, elle est comme sous vide. Mi-résidus de palette, mi-pierres peintes, ces formes au poids indéfini ont une matérialité inédite et mystérieuse. Peinture à l'état brut ? (Autoportrait ?) Figures en putréfaction ? « *Les gens regardent [mes] sculptures de deux façons différentes, soit ils vont dire : "c'est vraiment merdique", soit "J'ai envie de la lécher".* »

Gâtée

Si une chose est gâtée, c'est bien la rétine. Pas gâtée comme avariée mais gâtée comme comblée, cajolée, choyée. Glenn Brown, c'est de la peinture qui choie la rétine. Les toiles de l'anglais jouissent d'une capacité d'attraction et de satisfaction visuelle étonnante, malgré le dégoût que peuvent inspirer certaines d'entre-elles, par trop morbides ou malsaines (Le soleil rayonnait sur cette pourriture⁶). Au commencement, comment ne pas saluer le talent de coloriste du peintre ? Puis la virtuosité de l'exécution ? Il y a derrière tout cela une joie certaine de retrouver un-quelque-chose-que-l'on-connaît. (On s'élançait en pétillant⁷). Et puis, outre cette dextérité, il y a les détails subtils qui contribuent à l'efficacité de la peinture. Tom Morton décèle ainsi par exemple que lorsque Brown s'appuie sur l'imagerie d'un artiste, les distorsions qu'il fait subir à l'image viennent précisément de la manière de cet artiste, ou d'un trait général le caractérisant : lorsqu'il reprend un Dali, il ramollit la reproduction, lorsque c'est Auerbach qui passe sur le billard, le style est « escarpé⁸ »...

Cariée

Il y a bien quelques caries chez Glenn Brown. Des éléments

intrigants, sans doute quelque part élucidés. Ici, le coin supérieur gauche du tableau est occupé par un triangle uni, noir ou vert (*Asylums of Mars*, 2006 ; *Suffer well*, 2007), là il y a un cercle rose inexplicable (*Nausea*, 2008). Mystérieuse trace de corruption (encore) de l'image reproduite ? Indice d'un arrachement à un support plan ? Vide derrière l'image ? Il y a aussi ces quelques œuvres à l'envers. Ici un Innocent X tête-bêche (*Nausea*, 2008), là un portrait d'enfant (*Searched Hard For You and Your Special Ways*, 1995) que l'iconographe du catalogue aura d'ailleurs cru bon de remettre à l'endroit. Des petites caries dans l'engrenage qui sèment le désordre dans l'exposition. Quelques hypothèses existent, mais l'insolubilité à des qualités.

Véreuse

La rétrospective met en avant malgré elle une cruelle réalité : l'inégalité des œuvres de Glenn le peintophage. Si certaines toiles tiennent en arrêt quiconque passe devant ou presque, il y a dans le panier quelques fruits véreux dont on pourrait se passer.

Piètre

Piètres, tel apparaissent les photographies des tableaux de Glenn Brown en situation. Une photographie d'une peinture de reproduction photographique de peinture ? Il vaudrait mieux laisser tomber, d'autant que le décor est désuet. La peinture se venge enfin de la photographie : insaisissable si ce n'est par une armada d'accessoires de studio, elle peut en revanche de son côté feindre la profondeur de champ. Brown, au même titre que les hyperréalistes dont il est pourtant loin, s'est fait expert du flou peint et maîtrise la mise au point picturale à la perfection.

Nulle

Nulle, la muséographie. Au sens de non effective. Car finalement, il n'y a pas grand-chose à dire de l'exposition Glenn Brown à la Tate Liverpool. On peut parler du peintre sans fin, mais parler de l'exposition ne nous mènera pas loin. Le parti pris se fait totalement invisible, l'honneur est aux œuvres, au risque de l'indigestion, de l'ennui ou de la déception. Comment regarder une peinture de Glenn Brown ? C'est une peinture qui ne se montre que rarement, je ne l'ai vue qu'à trois occasions, et toutes étaient bien différentes : sur un mur blanc, entourée de ses multiples congénères (à Liverpool), seule sur un mur de béton dans une exposition collective (*Mapping the studio*, Pinault Foundation, Punta della Dogana, Venise), et enfin seule sur une grille (dans la *Painting display box* d'Heimo Zobernig pour le nouveau festival du Centre Pompidou). Cette dernière occasion nous plonge dans un univers d'étude, l'œil peut s'approcher au plus près de la peinture, scruter longuement la petite toile pour tenter d'en percevoir les mystères, mais celle-ci peine à contrer la géométrie de la grille démesurée qui la supporte. A Liverpool, c'est une véritable plongée dans un univers, mais au fil de la déambulation, l'accumulation nuit à l'appréciation des toiles. Les grands formats peinent à respirer, ils touchent sol et plafond. A Venise, la situation semble peut-être la meilleure, essentiellement parce qu'elle nous renvoie à un idéal de délectation, mais la relation qu'entretient la toile aux œuvres environnantes est plutôt dissonante. C'est une peinture dont il ne faudrait pas abuser. On pense à une salle ou deux, une dizaine d'œuvres, pas plus. L'idéal ascétique d'un Friedrich reste aussi tentant : « *Chaque tableau nuit à son voisin. Le seul espace où l'on puisse contempler une œuvre serait l'oratoire privé, ou son équivalent moderne [...] : une pièce tendue de noir, aux fenêtres obturées, où l'image seule est éclairée.* »

Accablante

De toute manière, accablante est cette relation que l'on a (que l'on

veut avoir) avec l'œuvre de Brown. On s'évertue à trouver le mode de communication idéal avec la toile : aucune présentation ne semble pleinement satisfaisante, même la photographie se fait impuissante ou bien piètre médium. Faut-il regarder les détails, les virevoltes du pinceau sur les joues rosées de cet enfant, ou le passage du bleu au rouge par le blanc dans ce nez ? Faut-il apprécier un effet d'ensemble visible de loin ? Le spectateur doit créer son propre rapport avec l'œuvre, d'abord amusé puis exténué par cette impossibilité de la contemplation. « *Car on s'approche et l'on recule sans cesse, et sans jamais pouvoir trouver la distance idoine, devant un tableau piégé.* »

Fichue

L'œil oscille devant la peinture de l'anglais. Avec certains tableaux, ou de manière générale lorsque cet œil s'approche, il plonge dans la jouissance picturale, aidé par la puissance du coloris et souvent la force d'attraction du motif. Avec d'autres tableaux, ou de manière générale lorsqu'il prend du recul, il ne voit que la dégénérescence, les aberrations : chef d'œuvres corrompus, assèchement des couleurs originelles et déliquescence de la pâte. Incertitude. Brown devrait être un peintre témoin de son époque ? Dans ce cas, il se ferait le témoin mélancolique d'une époque où l'image, par sa prolifération, serait « fichue » malgré les apparences : un témoin triste de ce nouveau rapport au monde dont Walter Benjamin avait eu l'intuition dès 1935. La reproduction aurait-elle mené la peinture à la faillite ? (Avec la quadrichromie ou le pixel, on reproduit le même tableau, la même image, soit avec quatre couleurs, soit avec seize millions de couleurs. Avec la télévision, la lumière vient de l'intérieur de l'image, et celle-ci peut bouger 25 à 30 fois en une seconde.) Quelle place pour la peinture ? Non, Brown n'est pas de ceux qui, tristes, renoncent. Il persiste et réinjecte de nouvelles images, qui elles-mêmes induisent de nouveaux rapports. Parmi ces nouvelles images, il y en a dans lesquelles transparait plus facilement cette mélancolie : lorsqu'il tend des toiles aux formats de tableaux d'histoire, pour y représenter les *Floating Cities* ou d'autres « mondes » de science-fiction, reproduits d'après les couvertures des livres de poche des années 1970 (notamment celles de Chris Foss, spécialiste dans ce domaine). Cette peinture si caractéristique devient le paysage romantique d'aujourd'hui. Solitude, retrait, le peintre est comme « un astronaute abandonné dans l'espace qui sait que toute la beauté et le silence de l'univers courent à leur fin¹⁹ ». Brown redonne à ces univers miniatures leur grandeur, tel un peintre de panorama (les mêmes panoramas que Benjamin déclare « fichus » avec l'apparition de la photographie puis du cinéma, dans la perpétuelle quête du faux-réel).

Féroce

Féroce et fichue : force est de revenir à la férocité de cette peinture. Féroce comme une plante carnivore, dont la beauté cache le danger. Un chien aurait pu être attendrissant s'il ne posait nonchalamment la patte près d'un petit crâne sombre (*Anaesthesia*, 2001), sans parler des femmes sans têtes (*Modern Movement*, 2003), des squelettes décharnés (*Theatre*, 2006) ou des yeux révoltés (*Sex*, 2003). Très souvent d'ailleurs, les yeux peints avec les flammèches de Brown troublent, et les regards des figures peintes jouent avec le spectateur. Et dans certaines compositions, les petits yeux apparaissent un peu partout, sur un pied (*The Osmond Family*, 2003) ou dans un bouquet de fleurs (*On hearing the Death of My Mother*, 2002). Cette peinture, cette fabuleuse peinture, semble fonctionner sur un registre similaire à celui de nombre de contes de fées : un mélange de beauté et d'horreur. Comment ne pas en appeler à Freud ? Si la peinture de Brown gêne, c'est aussi par ce qu'elle ravive de souvenirs en nous.

Car nous sommes tous familiers (cherchons bien) de la plupart des images qu'utilise le peintre.

La peinture de Glenn Brown : une peinture qui répondrait donc aux onze traductions possibles de « rotten ». Mais à cela, il faudrait encore ajouter au moins deux adjectifs, le premier serait putride (revendiqué par l'artiste²¹), le second serait burlesque.

Burlesque

Burlesque est le titre de l'un des tableaux de Brown, une nature morte dominée par les nuances de vert. Burlesque nous amène à une anecdote personnelle²² : « *Il y a deux mondes en collision dans la peinture de Glenn Brown. Et parfois trois.* » Je marche depuis une heure ou plus dans l'exposition de la Tate Liverpool quand j'en arrive à cette conclusion, si c'est une conclusion. Le peintre réunit artificiellement et violemment au moins deux entités qui d'ordinaire ne se croisent pas : parfois ces deux mondes se mélangent élégamment, parfois ils se heurtent dans un fracas terrible, le plus souvent il les fait fusionner avec étrangeté (l'étrangeté propre à toute hybridation). Jusqu'ici, rien d'étonnant. Mais à ce moment précis de l'exposition, je passe devant *The Alabama Song*, 2007. Deux masses difformes semblent avoir été projetées l'une contre l'autre, elles se percutent violemment jusqu'à voler en éclats. La peinture contient une puissance phénoménale et l'espace d'un instant se fait augure. Puis, en un clignement de paupières, elle est soudain risible. (D'ordinaire, on ne rit pas devant une peinture de Glenn Brown.) *The Alabama Song* devient dans un éblouissement l'image d'un choc frontal entre deux poulets. Des poulets propulsés par un canon ou je ne sais quoi, avec une violence extrême à en faire voler des plumes tout autour. Sérieusement. Nouveau clignement de paupières, (Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve²³), les poulets ont disparu, il n'y a plus que ce tableau, au milieu d'autres, à la résonance éloquent. Collisions entre un univers pictural et un autre, une époque et une autre, une discipline et une autre, un style et un sujet, un sujet et un titre,... *The Alabama Song*, c'est Bowie, c'est aussi *The Doors*, c'est aussi Bertold Brecht et Kurt Weill. Une nouvelle perte de repères, une nouvelle incertitude.

La peinture de Glenn Brown est-elle passée ?

L'exposition de Liverpool est loin des codes de l'art contemporain, un brin désuète, moins rock que baroque. Le kitsch et le mauvais goût ne sont pas loin, en écho, notamment avec les grands tableaux de science-fiction : « *Beaucoup de gens qui n'ont pas l'habitude de fréquenter les galeries penseront que ce sont inévitablement des bons tableaux. [...] Je recherche une riche vulgarité et une forme de paillardise, ces choses qui posent tant de problèmes au modernisme, à l'exception d'une poignée de grands artistes*²⁴. » (il cite notamment Picabia). La facture et l'imagerie déroutent, à la fois vertigineuses et comme trop décoratives. Cela nous plonge en plein cœur de l'une des questions centrales de la peinture contemporaine, que l'on peut retrouver dans ces mots d'Hubert Damish : « *Il ne suffit pas, pour qu'il y ait peinture, que le peintre reprenne ses pinceaux. Encore faut-il qu'il réussisse à nous démontrer que, de la peinture, nous ne saurions décidément nous passer, qu'elle nous est indispensable. Et ce serait folie – et pis encore : une erreur historique – que de la laisser aujourd'hui en jachère. Ce qui suppose qu'il lui trouve une nouvelle raison d'être, comme d'autres, en leur temps, auront su le faire pour l'invention de la perspective*²⁵. » Confronter cette demande à la peinture figurative des années 1990-2000 est délicat. La planéité moderniste fut une réponse, une éclatante et solide réponse. Mais ensuite, plus rien. Alors on déclara la peinture morte. Un temps seulement. Un compagnon de classe de Glenn Brown au Goldsmiths College témoigne : « *Nous avons graduellement identifié*

les limitations des théories de la "mort de la peinture" (comme théories), et avons cherché des manières de reconfigurer la peinture¹⁶. » Brown définit vite son champ d'action, il se fait évident : la question des limites de la représentation. Abstraction et figuration se mêlent, original et copie se perdent, histoire de l'art et culture populaire convergent, il travaille l'impact critique de la reproduction mécanique de la peinture. Pas de médium unique et circonscrit à ses limites, et toujours de l'aura : Brown glisse entre les définitions, et crée dans son atelier, entouré de ses livres, cette peinture passée, cariée, gâtée, pourrie, corrompue, infectée, véreuse, accablante, fichue, féroce. La férocité n'est pas son but, il y a bien plus féroce que lui : « *Se servir d'un Rembrandt comme planche à repasser*¹⁷ », Brown est plus romantique. Une référence présente : l'une des *Floating cities* a pour titre *Böcklin's tomb*, 1998), et lors de sa seule exposition institutionnelle en France, en 2000 à Kerguéhenec, il montrait une étrange version de l'île des morts (*Zombies of the Stratosphere*, 1999). Et la mélancolie des monstres de Füssli n'est pas loin pour qui cherche bien. Mais cette vision coexiste avec un autre aspect des choses, Glenn Brown, c'était aussi le choc de l'inattendu au milieu des Young British Artists, un peintre vendu chez les galeristes parmi les plus en vue : Gagosian, Max Hetzler, Patrick Painter Inc. Et à l'heure de cette rétrospective ? Victime d'un essoufflement, d'une mode passagère ? Non, l'anglais résiste, le travail est toujours là, et le peintre a sa devise pour savoir quand s'arrêter : « Si un tableau ne parvient pas à être aussi intéressant que de la musique pop, alors autant s'abstenir¹⁸. »

1. "paintophagist", néologisme dû à Francesco Bonami, dans le catalogue de l'exposition. "Glenn Brown does not appropriate; he cannibalises what his artistic appetite demands.", in *Francesco Bonami, Paintophagia, The work of art in the age of manual production of technical reproduction*, catalogue de l'exposition Glenn Brown, Tate Liverpool / Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 2009.
2. Glenn Brown, interview dans le catalogue d'exposition de la Tate Liverpool, janvier 2009
3. Dans ce magazine, il est d'usage de publier un portrait inédit de l'artiste. Pour ce cas précis, j'ai demandé un portrait ou autoportrait à Glenn Brown, ce dernier m'a envoyé une photographie de l'une de ses dernières sculptures, à créditer comme « portrait de Glenn Brown ».
4. Glenn Brown, interview avec Stephen Hepworth, catalogue de l'exposition Glenn Brown au domaine de Kerguéhenec, 2000
5. Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, XXIX, Une charogne.
6. idem
7. Tom Morton, *Don't stop me now*, catalogue de l'exposition Glenn Brown à la Galerie Max Hetzler, Berlin, 2006, Holzwarth Publications et Galerie Max Hetzler.
8. Roland Recht, *La lettre de Humboldt*, Christian Bourgois, 1989. Voir aussi à ce sujet Sally Bonn, *Les paupières coupées*, La lettre volée, 2009.
9. Frédéric Paul, « Glenn Brown ou l'ami des monstres », catalogue de l'exposition *Glenn Brown* au domaine de Kerguéhenec, 2000
10. Francesco Bonami, *Paintophagia, The work of art in the age of manual production of technical reproduction*, catalogue de l'exposition Glenn Brown, Tate Liverpool / Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 2009. Francesco Bonami n'emploie pas cette métaphore pour les tableaux de science-fiction mais pour l'œuvre de Brown en général : « *la corruption de l'histoire de l'art est source de mélancolie romantique, ce même sentiment qu'éprouve un astronaute...* »
11. Glenn Brown, interview avec Stephen Hepworth, catalogue de

l'exposition Glenn Brown au domaine de Kerguéhenec, 2000

12. Toutefois, je ne suis pas le seul à avoir vu cette image-double, voir le témoignage de Michael Tyson Murphy : « *The most powerful works are more ambiguous. Alabama Song (2007), perhaps the strongest painting in the show, could be an image of a chicken or rooster- amusingly humble, or, the source of life and its first dilemma: chicken or egg? Is it being torn in half, or cloning itself, or, are two birds mating or fighting to death, with featherlike squiggles flying off into the slightly atmospheric coral background or racing toward them, building blocks of future generations? Is it the violence of creation or destruction? It states its presence as emphatically as it denies identification.* » source : <http://www.mtmurmur.com/2007/09/art-glenn-brown.html>
13. Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, XXIX, Une charogne
14. Glenn Brown, interview avec Stephen Hepworth, catalogue de l'exposition Glenn Brown au domaine de Kerguéhenec, 2000
15. Hubert Damish, *Fenêtre jaune cadmium ou le dessous de la peinture*, Seuil, Paris, 1984, p.293
16. Michael Stubbs, Glenn Brown : No Visible Means of Support, in catalogue de l'exposition Glenn Brown, Tate Liverpool / Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 2009.
17. Marcel Duchamp, in *La boîte verte*, 1934.
18. Interview avec David Musgrave citée par Terry R. Myers in « Glenn Brown ou la peinture "morte-vivante" », catalogue de l'exposition *Glenn Brown* au domaine de Kerguéhenec, 2000

Frog
no.9
2011

