



Pascal Pinaud, peintre en séries

Introduction : du médecin

La peinture se porte bien, merci. Dans les galeries, dans les foires, dans les musées, dans les revues d'art, dans les collections privées, le bon vieux tableau de chevalet répond toujours présent, telle une valeur sûre, son coefficient d'art intact. Et ceci malgré les attaques dont il a fait l'objet depuis Duchamp et son rejet définitif de l'« art rétinien » en 1918, reprises et généralisées dans les années 1950, depuis que Clement Greenberg a vu dans les grands formats « *all over* » de Pollock une tentative de le mettre en crise¹, depuis que les artistes conceptuels des années 1960, comme Baldessari, Weiner ou Huebler, ont souverainement arrêté d'en faire, depuis que des mouvements comme Support-Surface ont entrepris de le déconstruire. Autrefois on disait : la peinture a un pouvoir de résurrection, un portrait peint est l'image vivante d'un mort. Depuis une soixantaine d'années, c'est la peinture elle-même dont on annonce la mort et qui ressuscite régulièrement. En France particulièrement, où l'adoration dans laquelle on tenait la peinture jusqu'en 1950 s'est aussi brutalement retournée en picturophobie, et où les peintres continuent de peindre « malgré tout » (en ayant un peu honte). C'est sans doute ce qui distingue la peinture des autres médias artistiques, ce qui définit sa situation historique singulière. Ce qui place les étudiants en école d'art qui voudraient faire une carrière de peintre dans une position délicate, une position défensive : ils devront, surtout dans les écoles d'art françaises où toute démarche artistique se doit d'être doublée d'une explication théorique, apprendre à défendre leur choix de faire de la peinture, ils devront se justifier d'être peintres. C'est peut-être pourquoi, en France, il y a relativement peu de peintres dans les écoles d'art parmi les étudiants.

Professeur de peinture à l'école d'art de Nice, la Villa Arson, après y avoir été lui-même étudiant, y avoir reçu notamment l'enseignement marquant du support-surfacien Noël Dolla, et, surtout, peintre lui-même, Pascal Pinaud est confronté à cette question, comme enseignant et comme artiste. Et il n'est peut-être pas étranger à la bonne santé de la peinture dans cet établissement. C'est qu'il s'est fixé un objectif, à la fois artistique

1. Clement Greenberg, « La crise du tableau de chevalet » [1948], in *Art et culture. Essais critiques*, trad. A. Hindry, Paris, Macula, 1988, pp. 171-175.

8 et pédagogique : sauver la peinture. Avec humour bien sûr (puisque la peinture n'a besoin de personne pour survivre et se vendre cher à Bâle ou à Miami). Et les allusions symboliques à cette cure dont il parsème son œuvre montrent bien son second degré, comme les étoiles d'ambulance de *Semences 11* [07A20²] ou les ovales de couleur qui ressemblent à des médicaments dans *Sans titre* [10A06]. Mais aussi sérieusement et avec méthode – et les étudiants de la Villa Arson savent avec quelle exigence il exerce son regard d'artiste sur leur production naissante. Une méthode qui définit sa démarche artistique presque depuis le début : faire de la peinture « autrement³ », c'est-à-dire avec d'autres matériaux et sur d'autres supports que ceux de la traditionnelle huile sur toile. Faire de la peinture sans passer par le sempiternel tableau de chevalet : une *post-peinture* comme il y a eu un postmodernisme.

C'est à la description de cette méthode qu'est consacré l'essai qui suit.

Première série : de l'accident

Tel quel [03A13] est une plaque d'aluminium – un toit de camion accidenté – que Pinaud a fait découper, dont il a ensuite sablé les contours pour l'encadrer. Dessus, des formes sombres apparaissent, peut-être formées par une sédimentation, un long processus produit simplement par le temps. C'est lui, non le peintre, qui crée les formes. Les *Test'arts* sont des photographies, qui agrandissent l'espèce de palette dont se servent les carrossiers pour retrouver la couleur d'origine des carrosseries. Par le changement de format, l'objet est transformé en tableau et les taches de peinture deviennent des formes artistiques qui les font entrer dans la famille de la peinture abstraite non géométrique. Mais ces formes ne répondent à aucune intention artistique ; et si elles sont expressives, ce n'est pas du fait de la « nécessité intérieure » de l'artiste, pour parler comme Kandinsky.

De ce type particulier de peinture qu'est la laque utilisée pour les carrosseries, Pinaud a tiré toute une série de tableaux dont les titres sont les références des couleurs professionnelles utilisées par les carrossiers pour chaque modèle de véhicule. Cet intérêt pour la couleur carrossière est lié à celui plus général que Pinaud porte envers la culture vernaculaire, les formes industrielles ou populaires de l'art et de la peinture ; envers une certaine histoire de l'art contemporain aussi, qui passe par les *Compressions* de César, les reliefs de John Chamberlain, les peintures sur les mécaniques d'automobiles de Peter Stämpfli ou encore la *Giulietta* de Bertrand Lavier. Mais, plus précisément, il rapporte une anecdote qui a déclenché son étude des peintures de carrosserie⁴ : l'observation attentive, un beau jour, d'une voiture accidentée, et du « tableau » qui s'était composé fortuitement par la superposition des deux couleurs des deux voitures entrées en collision. Une scène d'accident, donc, une rencontre

2. Pinaud numérote toujours ses œuvres de la même façon : le premier nombre correspond à l'année (07 = 2007). La lettre correspond au genre d'œuvre : A pour peinture ou sculpture, B pour dessin. Le second nombre correspond à l'ordre chronologique d'exécution des pièces dans l'année (07A20 = le vingtième tableau exécuté en 2007).

3. Pour reprendre le titre d'une exposition à laquelle Pinaud participait (*La Peinture autrement*, Nice, Musée national Marc Chagall, 26 juin – 7 novembre 2011, commissariat M. Fréchuret et A. Coulondre).

4. Entretien avec l'artiste.

malheureuse mais qui devient aux yeux du peintre, attentif à l'inscription sociale de la peinture, une heureuse rencontre.

Tout semble se passer alors chez Pinaud comme chez Freud, dans *Au-delà du principe de plaisir* : les peintures à la laque automobile sont comme la répétition de cet accident, de ce trauma originel. Les premiers tableaux de cette série s'appelaient d'ailleurs *Accidents*. Freud explique que c'est le trauma qui produit, dans le symptôme, sa répétition même, car le souvenir du trauma est bloqué par son refoulement inconscient ; tout se passe comme si moins on se souvenait, plus on répétait. La répétition est ainsi décrite comme une « pulsion », un comportement involontaire. Elle peut produire du plaisir, dans le cas des jeux d'enfants ; mais, chez l'adulte, la répétition n'est plus un jeu et ne produit aucun plaisir, d'où son aspect névrotique⁵.

Cependant, on voit tout de suite la différence avec Pinaud. D'abord chez lui l'accident n'est pas refoulé, il est recherché. Dans *Absolute White Suzuki* [06A12], le marchepied métallique, dont les trous dessinent une élégante ombre portée sur la surface blanche du tableau à laquelle il est assemblé, provient d'un camion-poubelle accidenté. Pinaud pointe l'attention du spectateur sur ce raté par un trait rapide de peinture à la bombe jaune. Les récentes sculptures des *Chocs* montrent bien le renversement de l'accident subi en forme assumée : ce sont des éléments de grues abîmées, provenant d'un camion qui s'était encastré dans un pont. Des rebuts, jetés à la benne, qu'il récupère, dépolit, pose sur un socle, recouvre de nombreuses couches de peinture noire mate pour leur donner une patine digne d'un bronze, et transfigure en sculptures que n'aurait pas reniées un Anthony Caro. Les *Semences* fonctionnent selon un protocole qui laisse une large place au hasard, forme accidentelle de la rencontre : des mines de crayon sont écrasées et étalées sur la toile au moyen d'un rouleau de jardin pour enfoncer les semences dans la terre (d'où le titre de la série) et tracent des lignes erratiques et multicolores sur la surface blanche. Pinaud corrige ensuite ce résultat hasardeux par l'ajout de bandes de peinture qui découpent un champ spécifique à l'intérieur de la toile rectangulaire, recouvrant une partie des traits de crayon ; alors, soit il les laisse immaculées, soit il les recouvre de nouvelles traces crayonnées. L'accidentel semble aussi présider à la répétition de certains motifs, non pas régis par un ordre géométrique, une régularité évidente, mais par un mouvement qui ressemble plus à celui des bulles de savon ou des étoiles, comme dans *Sans titre* [04A05]. Sur un fond de tissu au motif de billes, des cercles de toutes les couleurs, pleins ou vides, sont disposés apparemment au hasard. Ils ont été réalisés à partir de ronds découpés en vide ou en plein dans une feuille, jetés sur la toile, jusqu'à ce qu'un équilibre soit à peu près trouvé (le dernier cercle, le rouge au centre, a été posé pour clore le processus). L'ordre rigide fourni par le fond est remis en cause par l'ajout peint qui introduit une dynamique. On retrouve cet arrangement plus ou moins aléatoire dans les installations récentes avec les rosaces ou les assiettes, qui couvrent le mur de l'espace d'exposition dans un savant désordre.

L'accident contrôlé, tel un dérapage de voiture par un cascadeur, c'est l'effet que semble souvent rechercher Pinaud. *Bleu Chaffoteaux*

5. Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir* [1920], in *Essais de psychanalyse*, trad. sous la responsabilité d'A. Bourguignon, Paris, Payot, 2001, pp. 47-128 (pp. 58-62 sur les jeux d'enfants).

10 *Renault* [05A03 – *Silo 3*] en est un bon exemple : les lignes horizontales rouges, des stickers qui décorent ordinairement les capots ou les portes, sont perturbées par des bavures en leur extrémité. Sans coulure et très symétriques, celles-ci donnent l'impression que le tableau porte la trace d'un sillage de phare de voiture dans la nuit. Autrement dit, à la rigidité statique de la ligne droite, la bavure ajoute la vitesse et l'illusion du mouvement. Une photographie, *Avenir* [07A14], illustre également cette esthétique de l'objet accidenté : c'est l'image d'un panneau publicitaire de la marque « Avenir », montrant une publicité déchirée pour la SNCF, que Pinaud s'est contenté de prélever dans l'espace urbain. L'effet est doublement satirique : et à l'égard de la stratégie commerciale de la firme de chemins de fer (l'avenir de la SNCF, c'est le service public en lambeaux⁶); et à l'égard du grand pape de la photographie contemporaine, Jeff Wall, qui fit du caisson publicitaire lumineux un authentique médium artistique.

Le premier et le dernier tableau de la série des *Accidents* remontent à 1994. Autant dire qu'il l'a abandonnée. On peut comprendre pourquoi : trop proche de l'anecdote initiale, cette série relevait encore de la *représentation* de l'accident ou de sa répétition au sens commun. Pinaud a préféré s'en écarter pour remonter au principe même de l'accidentel, « principe de réalité » dont il baptise sa série la plus prolifique : la rencontre. En témoigne *Reddish Beige Hyundai contre Granish Purple Hyundai* [06A13] : si le titre renvoie encore à la série des accidents (choc de deux voitures entre elles), la forme des lignes verticales, très maîtrisée, montre autre chose : non pas le choc des voitures, mais la rencontre heureuse entre deux couleurs, et la référence à la grande peinture américaine (Barnett Newman). Le procédé lui-même ne relève pas du tout de l'accident : Pinaud a peint l'une sur l'autre deux couches correspondant aux couleurs des deux voitures, sauf à l'endroit où il a étendu des bandes de scotch. Celles-ci, retirées, laissent voir la couche inférieure. *Azzuro Casanova Fiat* [11A13] est un dernier souvenir de la référence accidentelle : la forme est ici produite par application de touches de Blaxon, un produit utilisé par les carrossiers pour colmater les trous et solidifier les carrosseries. Il est appliqué ici comme pour réparer le tableau, en même temps que pour ajouter des touches de couleur marron en contraste avec le bleu pâle du fond.

Deuxième série : de l'inframince

En cultivant l'accident, en provoquant le hasard, Pinaud entend rompre avec la posture de l'artiste créateur, prométhéen, picassien, et adopter une posture plus humble ; c'est aussi qu'il a une conception de l'art comme activité profondément ancrée dans le social. En cela il hérite de ses modèles – John M Armleder, Bertrand Lavier, Noël Dolla – cette remise en cause de la figure romantique de l'artiste, cette idée d'un art immanent.

6. Dans un entretien, l'artiste me disait avoir pensé aux trains de la mort de la Shoah en travaillant sur cette photographie.



[00A07] *Charcoal Grey Jeep Chrysler*, mars – mai 2000
Laque automobile sur tôle,
peinture aérographe et vernis ;
175 x 110 x 8 cm

Pinaud cherche à saisir la *tuchè*, l'heureuse rencontre, l'occasion. C'est un inventeur, au sens archéologique de ce terme : il trouve dans la réalité quotidienne les matériaux et les formes de son art : c'est ce qu'il nomme le « principe de réalité ». D'où son usage du ready-made, point de départ de sa démarche, même quand il ne se laisse pas remarquer. Par exemple, *Grigio Lothar Alfa Romeo* [05A02] montre quatre formes noires identiques découpées et collées sur un fond gris, en légère asymétrie. Il faut être un spécialiste pour y reconnaître « le papier adhésif épais qui protège le montant entre les deux portières quand on en claque une », comme me l'a expliqué l'artiste. Ainsi Pinaud n'a pas seulement trouvé le moyen commode de répéter une forme qui l'intéressait, en collant des pochoirs sur son tableau : il a utilisé l'objet qui, de lui-même, est adhésif. La structure en acier noir de *Hors saison* [07A19] est un porte-skis ancien modèle, évoquant des souvenirs d'enfance, dans lequel Pinaud a enfilé une planche de surf biseautée, deux skis coupés et une vitre transparente. Mais bien malin qui, à partir du titre et des formes, reconnaîtrait les objets de départ. Les *Vasques* et les *Patères* (dont l'idée dérive d'ailleurs de *Hors saison*) sont également, à l'origine, des objets trouvés : des éléments préfabriqués par les cuisinistes, que Pinaud récupère et réemploie, pour leur donner une nouvelle vie. Par exemple, la *Vasque III* [11A17] est une plaque dans laquelle les deux trous pour le lavabo sont creusés, mais orientés en biais : assez peu fonctionnel, cet agencement donne aux motifs évidés l'indéniable effet d'une citation des éponges de Claude Vierrat.

S'explique par là également la délégation de la production, à laquelle il a souvent recours, faisant appel au savoir-faire d'artisans spécialisés : carrossiers (série des *Tôles*), imprimeurs (qui ont numérisé et imprimé sur papier adhésif les dessins des *Laques noires*), peintres figuratifs (c'est un peintre à l'aérographe qui peint des casques et des réservoirs de moto qui a réalisé la peinture de Pinaud avec sa fille, d'après une photographie, dans *Charcoal Grey Jeep Chrysler* [00A07]; c'est un ancien étudiant chinois de la Villa Arson qui a peint son fils faisant du saut à l'élastique, dans *Grigio Zermatt Fiat* [05A22]), tisseuses et couturières (pour les *Canevas*). Pinaud renonce à un certain nombre de décisions qu'il s'impose de l'extérieur. Ainsi le format des *Tôles* (toujours le même) est-il dicté par la tôle utilisée par les carrossiers. Les *Feux* sont la transposition en néon du feu au gaz de sa cuisinière, toute la difficulté consistant à transformer une flamme en ligne (d'où les imperceptibles différences qui singularisent chaque circonvolution des néons, chaque *Feu* l'un de l'autre). Les *Stères* ne sont que des photographies faites par François Fernandez, tirées à l'échelle 1 : 1, de stères de bois trouvées dans un magasin, vues frontalement, les motifs étant produits par la forme de la coupe des bûches.

Pour mieux disparaître et agir tel un caméléon, Pinaud se retire de l'exécution du tableau. Les deux tableaux représentant ses enfants (*Grigio Zermatt Fiat* [05A22]), l'un comportant même un portrait de l'artiste, pourraient apparaître comme des contre-exemples. En fait, leur propos n'est pas de tomber dans le sentimentalisme quelque peu mièvre pour lequel Gerhard Richter fut parfois critiqué quand il peignit sa famille. *Grigio Zermatt Fiat* [05A22], par exemple, est tiré effectivement d'une