**Annexe
Essai Éric Suchère**

Baroque. Le terme désigne à la fois une notion simple et complexe. Complexe si l’on pense à l’utilisation de ce terme dans l’histoire de l’art. Simple si l’on pense à l’usage courant que l’on peut faire de ce mot car l’on peut dire baroque sans se référer à l’art comme l’on emploierait, dans d’autres situations, le terme de surréaliste comme un adjectif. Dans le langage courant, baroque peut désigner ce qui est irrégulier, bizarre, inattendu, mais, plus généralement, ce qui est excentrique, hors norme. Une situation ou un personnage peut être, par exemple, baroque. Dans le domaine de l’art, baroque désigne, on le sait, un style, applicable de manière très différenciée, à l’architecture, à la peinture, à la musique ou à la littérature. Dans les arts visuels, ce terme quali e « l’expression de la vitalité, du mouvement, grâce à des compositions dynamiques soutenues par une palette variée1 » dans une grande liberté artistique et une profusion ornementale. Peter Paul Rubens serait, ainsi, le pa- radigme du baroque, à mi-chemin entre le maniérisme et le rococo dont l’expression la plus intense se serait déroulée au XVIIe siècle. Mais, après de longs débats théoriques – s’appuyant aussi bien sur Jacob Burckhardt que sur Heinrich WÖLFFLIN (RENAISSANCE ET BAROQUE EN 1888) ou Benedetto Croce (Histoire de l’âge baroque en Italie en 1929) –, on en est venu à désigner comme baroque des œuvres aussi hétérogènes que celles du Caravage, de Rembrandt ou de Diego Vélasquez dans la simple opposition à la mesure et à la clarté classique.

Il y aurait un naturalisme baroque plutôt austère – celui du Caravage – aussi bien que le baroque décentré et lyrique de Rubens, ou celui elliptique dans l’exécution de Vélasquez, tout autant que son expression méditative chez Georges de La Tour, un baroque des effets lumineux et de la matière picturale chez Rembrandt, etc. Toutes ces remarques importent comme elles peuvent permettre de voir dans quel sens Luc Tuymans, le curateur de Sanguine, pense le baroque et comment reporter ce courant esthétique qui appartient à une période précise de l’histoire à l’art de la n du XXe et du début du XXIe siècle.

Toutes ces remarques, donc, importent comme l’exposition, quoiqu’incluant quelques œuvres du XVIIe et XVIIIe siècles (Le Caravage, Adriaen Brouwers, Cornelis De Vos, Jacob Jordaens, Johann Georg Pinsel, Rubens, Anton Van Dyck et Francisco de Zurbarán...), est princi- palement centrée sur des artistes vivants que l’on peut dif cilement quali er, au sens strict du terme, de baroque et dont les esthétiques sont à la fois très hétérogènes – quoi de commun entre John Armleder, Isa Genzken et Pierre Huyghe, par exemple ? –, voire, si on les regarde, rapidement, presque antithétiques avec ce concept – on pensera à Lili Dujourie ou à Jan Vercruysse. Il me semble qu’il faut, pour cela, repartir d’une œuvre qui a été envisagée pour l’exposition mais qui n’y gure pas pour des raisons anecdotiques, le David du Caravage qui date de 1609-16102 – donc une des dernières œuvres de l’artiste.

David, émergeant du noir – et sans doute pénétrant dans la tente de Saül –, le bras gauche tendu, tient la tête de Goliath sanguinolente, bouche et yeux ouverts à l’avant-plan du tableau, tandis que sa main droite tient une épée qui passe juste sous son sexe. Il regarde cette tête ou semble absorbé dans sa méditation dans une expression dont on ne sait si elle témoigne de la sévérité ou de la compassion. La lecture iconographique de ce tableau est célèbre : la tête de Goliath est interprétée comme un autoportrait de l’artiste, revendiquant ainsi son statut de bandit, exécuté à l’avance par un David qui personni erait la justice divine. Par ce tableau, Le Caravage aurait, ainsi, demandé le pardon pour ses fautes – le meurtre qu’il avait commis. Une fois dépassée cette lecture savante du sens de l’œuvre, plusieurs éléments frappent dans cette peinture : la théâtralité du noir – comme dans la plupart des tableaux du Caravage, bien sûr –, la violence et le réalisme dans cette tête décapitée – bien évidemment –, la réduction et l’économie chromatique – que doit affectionner Tuymans si l’on songe à sa peinture –, l’ef cacité et une certaine sécheresse dans l’exécution picturale – qui est une des caractéristiques de l’esthétique de Tuymans –, le manque de pathos et une distance expressive avec l’accentuation sur le drapé qui contraste avec la violence de l’image et, en n, la dé-focalisation permanente – un des éléments essentiels dans l’œuvre de Tuymans. Le regard passe son temps à hésiter sur le point central de la composition, entre la tête de David au somment du triangle de la composition, celle de Goliath, excentrée, mais la plus en avant, en passant par l’éclat du triangle plissé de la chemise de David, accentué par l’écho donné par la brillance très forte de la lame. La peinture est composée de trois blocs : le torse/tête de David, la chemise/pantalon de ce dernier et la tête de Goliath, isolée, séparée du bloc compact formé par les deux premiers. Tout est lié et délié à la fois dans une peinture qui est un dispositif visuel presque au sens contemporain du terme.

À partir de ce tableau, on peut retenir plusieurs problématiques : théâtralité de la violence, réalisme de la représentation, ef cacité, sé- cheresse et économie dans l’exécution, distanciation du pathos et dé-focalisation permanente. Ces problématiques ne sont peut-être pas toutes celles que Luc Tuymans a retenu pour faire sa programmation3, mais elles permettent un possible report de l’art du XVIIe siècle à celui de notre temps sans constituer un anachronisme ou une projection aberrante d’un art ancien sur l’art contemporain.

On pourrait, évidemment, dé nir d’autres problématiques en s’appuyant sur les autres œuvres anciennes présentes dans l’exposition.

Le vérisme maladif et inquiétant qui sourd des portraits d’Adriaen Brouwers, de Cornelis De Vos, de Jacob Jordaens ou d’Anton Van Dyck pourrait constituer une autre porte d’entrée, tout autant que les subtils écarts de tonalité et la densité de l’occupation spatiale chez Rubens ou, en n, les torsions et cassures permanentes de la gure et des éléments du paysage dans Le Martyre de saint Sébastien de Zurbarán.

Tous ces éléments permettraient de lire et d’envisager les œuvres contemporaines. On pourrait, également, tracer des analogies visuelles entre certaines œuvres qui ne se citent pas, mais font écho. Ainsi, Sleeper de Michaël Borremans pourrait évoquer Le Caravage, les Thanatophanies de On Kawara nous ramènent aisément aux Études pour le portrait de Abraham Grapheus de Jordaens et les deux sculptures de Pinsel trouvent naturellement leur prolongement dans Deaf Ted, Danoota & Me de Nadia Naveau. On pourrait également sortir de ces analogies entre les œuvres anciennes et contemporaines et constater, tout simplement, que la cassure des plans et la diffraction de Circa Tabac de Carla Arocha et Stéphane Schraenen, participent littéralement de l’esthétique baroque dans le décentrement permanent des axes de vision. Ou, en n, on pourrait revenir sur le caractère négatif qu’a eu ce terme jusqu’au début du XXe siècle et qui a longtemps désigné un certain mauvais goût et voir sa revendication, par exemple, dans l’ironie poisseuse de la Lanterna Magica de Sigmar Polke ou dans l’humour décapent (et décadent) de L’Adoration de François pour Judith de Jan Van Imschoot.

Peut-être que l’enjeu est ailleurs, qu’il ne s’agit pas de vouloir, tout le temps, forcer le lien entre le baroque du XVIIe siècle et leur résur- gence possible dans des œuvres du XXIe, mais d’établir un sentiment baroque sur l’art de notre temps ou que l’art contemporain peut participer d’un baroque dans l’acceptation commune du terme (irrégulier, bizarre, inattendu, excentrique). C’est le cas pour les tableaux de Joris Ghekiere, pour les sculptures de Yutaka Sone, les peintures de Jack Whitten ou les dessins de David Gheron Tretiakof. D’ailleurs, il est évident que les deux lectures – l’acceptation savante ou populaire du terme – sont possibles et sont possibles simultanément ou alternativement comme on peut les mélanger et les hybrider et les entendre avec un degré plus ou moins fort suivant les œuvres. La question de l’exposition est autant celle du glissement que du frottement. Les œuvres se répondent tout autant qu’elles permettent une bifurcation permanente du sens de l’exposition, du sens du terme baroque, du sens des œuvres.

En n, l’on pourrait revenir – pour penser la proposition et la sélection de Luc Tuymans –, sur le titre de l’exposition: Sanguine. Rouge sang. Bien sûr cela évoque tout la théâtralité violente de la peinture caravagesque, mais, ce qui est rouge sang n’est pas du sang, simplement ce qui l’évoque. Il y aurait, donc, aussi bien la violence que sa simulation, aussi bien la cruauté que sa mise en scène, un peu fausse et n’est-ce pas, en grande partie, ce qui caractérise le baroque : une exagération un peu factice des effets, c’est-à-dire autant la volonté de produire une vive impression, qu’une affectation, qu’un procédé technique utilisé à cette n. Autant la violence qu’une distance à celle-ci, autant l’effroi que le rire (jaune) qui suit, autant la sidération que la distance, autant le lyrisme que son contraire, ce dont témoigne par exemple, l’œuvre de Ed Kienholz, Five Car Stud, ou celle de Berlinde De Bruyckere, où le grotesque est un cauchemar, où le réalisme se perçoit autant que l’arti ce, où la chose fait illusion en même temps qu’elle la dénonce, où l’on n’arrive plus à démêler le réel de l’arti ciel, où l’exacerbation peut devenir du pathos, où l’extase peut être inquiétude, où l’œuvre est une constante oscillation entre deux pôles irréconciliables.

1 Alain Mérot (dir.), *Histoire de l’art, 1000-2000*, Véronique Gerard Powell, « Le XVIIe siècle », Paris, Hazan, 1995, p. 234.

2 L’importance de ce tableau dans sa conception de l’exposition m’a été révélée par l’artiste lors d’une conversation téléphonique.

3 Il s’agit d’un choix d’artiste et le regard singulier du praticien importe dans la manière qu’il a d’établir des liens.