

J.R. : Oui, ta remarque est juste. Le traitement pictural accompagne - consciemment et inconsciemment - mon désir de faire apparaître ces choses que l'on se cache. D'ailleurs, je pense à nouveau à un autre ouvrage de René Girard : Des choses cachées depuis la fondation du monde.

Cette « texture » me semble encore plus affirmée dans la dernière peinture qui donne son nom à l'exposition Le dernier Homme. Elle s'est figée très rapidement. En quatre jours tout était là, mais il m'a fallu du temps pour l'accepter, la regarder et me convaincre qu'il ne fallait pas pousser les lumières, cerner encore des détails, ce qui aurait eu comme conséquence de déséquilibrer l'ensemble. Ce temps d'acceptation peut être long, et toujours délicat, car à trop ajouter d'éléments, on noie l'intention et le geste derrière des couches de couleurs. C'est prendre le risque du gâchis. Dans le même temps, se développe ce sentiment de culpabilité de ne pas essayer d'emmener la peinture un peu plus loin, et je me dis que je suis paresseux. Il faut dépasser ces états d'âmes qui n'ont rien à voir avec l'activité et l'entité picturale qui émerge. Comme l'a si bien dit Philip Guston : « Je crois que l'unique question impérative en peinture est : quand est-ce achevé ? ». (4) Plus je progresse dans mon activité de peintre, plus j'en suis convaincu.

Avec le temps, j'ai accepté cette peinture, et j'en suis très heureux. Il m'est apparu que l'antinomie de donner à voir la disparition était bien plus riche que ce que j'envisageais. Cette figure désuète du cow-boy est chargée de sens. Elle est tout autant symbole d'un romantisme que de la conquête de l'Ouest et de la conquête sur soi, de l'individu face à l'immensité de la nature – en écho à ce qu'affirmait Pascal : « [...] qu'est-ce que l'homme dans la nature ? Un néant à l'égard de l'infini, un tout à l'égard du néant, un milieu entre rien et tout ». Ici, la figure absorbée par ce fond obscur, s'efface comme dans une lente décantation de l'image. C'est l'incarnation d'un basculement qui mène à la fin d'un monde où l'individu se définissait par son activité, pour un monde de la technique, de la machine, des révolutions industrielles et du progrès salvateur, où l'individu est dépossédé de sa capacité à agir – d'être actif. Son activité n'est, dès lors, considérée que par le profit et le bénéfice pécuniaire qu'elle lui permettra d'obtenir.

A.L. : Pour conclure, j'aimerais revenir sur ta première réponse. Pour toi, ce n'est pas la tradition ou la culture musicale qui était visée mais l'activité en tant que telle. Une activité futile donc mais nécessaire à l'homme car elle le définit. Quelle place donnes-tu à l'activité dans ton travail et plus généralement dans ton rapport au monde ?

J.R. : Cette question de l'activité de l'Homme est omniprésente, tant dans ma pratique que dans mon rapport au monde.

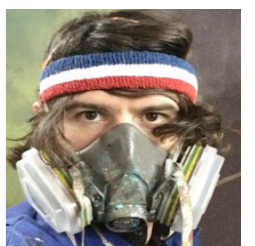
Quand j'étais encore étudiant, je disais souvent que faire de la peinture - mais être artiste en général – n'était pas une profession mais une condition. Aujourd'hui j'aime à penser que ça ne s'applique pas uniquement à une pratique artistique, mais à toute activité.

Je suis de plus en plus convaincu que ce qui définit un individu réside profondément dans l'activité qu'il réalise, et par conséquent la réalisation de soi découle de cette activité. De la même manière, notre activité nous définit en tant qu'individu, car elle nous permet de nous positionner dans le monde. Même si, bien sûr, rien n'est définitif.

Pour conclure, je citerai un passage de La condition humaine d'André Malraux, qui m'est primordial : « Un homme est la somme de ses actes, de ce qu'il fait, de ce qu'il peut faire. Rien d'autre . » (5)

4/ GUSTON Philip : "A life Lived" movie by Michael Blackwood, 1982.

3/ MALRAUX André, La Condition Humaine, Paris, Gallimard, 1933.



Entretien avec Anthony Lenoir (Historien d'art, commissaire d'exposition) Janvier 2017

Anthony Lenoir (A.L.) : L'exposition s'ouvre, en vitrine, par un amoncellement d'instruments en feu. L'image est issue de photographies de presse montrant des hommes encagoulés et armés autour du brasier. Nous avons encore en tête ces images de djihadistes célébrant une forme de victoire face à la culture occidentale. Ici le groupe mettait à mal l'un des symboles de son ennemi en brûlant des instruments susceptibles de produire une musique non traditionnelle. Pourquoi as-tu souhaité débiter ainsi cette exposition nommée Le dernier homme ?

Johann Rivat (J.R.) : Tout d'abord, il me semble que ce n'est pas la notion culturelle de la musique qui était visée – traditionnelle ou non -, mais bien plus l'activité musicale. C'est à dire l'activité sans utilité, ce qui nous fait nous sentir Homme. De manière snob, je citerai André Malraux parce que malgré le temps, il le dira toujours mieux que moi : « La culture... ce qui a fait de l'homme autre chose qu'un accident de l'univers . »(1) Il me semble que ce geste « iconoclaste » est bien plus motivé par cette raison que par un rejet de l'Occident et de sa culture dominante.

Ensuite, plus simplement, l'espace se prêtait à accueillir cette peinture. Ce mur étroit ne permet pas d'accrocher un format plus conséquent. Par élimination donc, elle a trouvé sa place dans cet espace de transition. Au chaud dans cet « écrin », la peinture enchâssée devient une articulation entre l'extérieur et l'intérieur.

Je peux ajouter que c'est une peinture singulière dans l'ensemble ici présenté – et plus généralement dans ma pratique. C'est l'unique « nature morte » que j'ai fait jusqu'à présent. Il n'y a ni paysage, ni figure. Ce n'est qu'un tas d'objets en feu.

Cet événement marquant n'était qu'une fugace image de reportage télé. Une moitié de seconde où l'absurdité du monde et de l'humanité a jaillit dans ce qu'elle a de plus indicible, et donc de plus révoltant.

De cette moitié de seconde est né le dessin. Une composition de caisses claires, grosses caisses, toms, toms basse, croqués sur la batterie du groupe auquel j'appartiens et glanés sur des magazines d'instruments de musique. J'ai commencé par un entassement de ces images avant de réaliser le rythmique crépitement des flammes.

A.L. : À te lire, il me semble que la peinture représente un moyen de figer l'image dans le temps. Elle met en exergue des éléments qui nous échappent habituellement aussi vite qu'ils nous apparaissent. Elle est peut-être une sorte de point d'ancrage dans le flot continu des images.

J.R. : Oui, sûrement. Parce que la peinture est une image persistante. Mais il me semble que la photographie également. C'est la nature même de l'image photographique que de figer l'image dans le temps : l'instantané. Alors que la peinture est persistante par sa nature d'objet. En revanche, la peinture est une image construite où les éléments apparaissent ou disparaissent en suivant des intentions, des intuitions et la position du peintre.

L'image peinte est donc plus qu'un instantané, et si elle est l'enfant d'une activité engagée, alors c'est un réel. Peindre c'est créer un réel, donner corps à une perspective, forme à une pensée et matière à une idée. Seulement, elle n'a jamais valeur de vérité.

Si on peut admettons qu'elle soit une sorte de point d'ancrage dans le flot continu des images, c'est plutôt une brèche.

1/« Allocution prononcée le 30 mai 1952 au cours de la séance de clôture du congrès "Pour la liberté de la culture" », in MALRAUX (A.), La politique, la culture : discours, articles, entretiens (1925-1975), Paris, Gallimard, 1996, p. 218

A.L. : L'œuvre centrale ou pivot de l'exposition est celle qui donne son titre à l'exposition, Le dernier homme. Elle représente un homme à cheval de profil. Le cavalier tourne légèrement la tête pour nous regarder fixement. D'une certaine manière, il nous invite à entrer. Je dis « d'une certaine manière » car son regard fixe, nous fige plus qu'il ne nous invite. Son expression narquoise nous rend presque responsable de sa destinée : il est le dernier homme. Pourquoi le cavalier représente-t-il ce qui doit survivre de notre humanité ?

J.R. : C'est très juste mais je ne sais pas s'il représente vraiment ce qui survivra de notre humanité. C'est une intuition qui donne matière à mon intention. C'est un peu paradoxal mais je voulais faire apparaître la disparition ; donner à voir l'effacement de l'être humain et la lente déliquescence de l'individu.

La figure du cow-boy m'est apparue comme le parfait symbole de cette disparition. Cette figure romantique par excellence, s'éprouvant face à la nature et sauvage parmi le sauvage, évoluait dans un environnement où tout semblait possible. Mais cette figure est aussi devenue très vite obsolète dans une société où l'individu doit être sacrifié sur l'autel de la technologie et du progrès.

Voilà ce qui pourrait nous rendre responsable de sa destinée et faire de lui le « dernier homme ».

A.L. : Dans cette exposition, il semble y avoir deux temps pour deux types de sujets. D'une part, plusieurs peintures ou dessins montrent des scènes de révolte. D'autre part, il y a ces quatre cavaliers auxquels j'ajouterais Bel zébu. D'un côté, nous avons des scènes s'apparentant à un temps présent. De l'autre, des portraits qui basculent dans un autre temps ou univers. Dans ton esprit, y va-t-il une volonté prospective ? Est-ce une projection dans un possible futur ?

J.R. : Cette question de l'éclectisme de sujets m'est souvent adressée, et semble interpeller, voire déranger les regardeurs. Je conçois que se puisse être déconcertant. C'est plus compliqué à cerner et à définir comme travail « formel », mais j'ai tout de même le sentiment de poursuivre une réflexion et d'avoir une position assez cohérente. Alors pour ne pas me perdre, je vais répondre en deux temps.

La première raison, c'est que j'aurais du mal à peindre une seule et unique figure. Je pense que je m'ennuierais. Je n'aimerais pas devenir spécialiste d'un sujet et être désigné comme étant le « peintre des révoltes », ou le « peintre des jeux pour enfants ». J'essaie de nouvelles approches pour ne pas répéter ou appauvrir un schéma qui fonctionne. D'ici quelques années, je reviendrai peut-être sur ces mots, mais nous verrons. En disant cela, j'ai immédiatement le contre-exemple avec les peintures de Mark Rothko. La répétition du schéma picturale lui a permis d'exploiter de manière riche, généreuse et incroyable la couleur. Mais le talent de Rothko est unique, et je n'ai pas l'arrogance de pouvoir un jour l'égaliser.

La seconde raison rejoint ce que j'évoquais précédemment quant à la nature réelle de la peinture. Que les sujets paraissent tirés d'une actualité proche, d'une intimité inconnue, ou de mythes fantastiques, tous se réduisent à de la peinture posée sur la toile. C'est la rencontre avec le regard des individus qui donne vie et sens à ces « décors peints ». Ensuite c'est l'intérêt de montrer ensemble des peintures dont le sujet n'a de prime abord rien à voir, et de voir comment ils s'articulent et peuvent faire émerger une intention, une idée, une sensation... Je ne pense pas qu'une activité puisse être nourrie d'une multitude d'intentions différentes, où alors c'est que la personne est folle. Il y a simplement des perspectives, des conjonctions qui émergent, se nourrissent et élargissent sans cesse le champ des possibles. Et c'est cela qui est excitant et rend la vie digne d'être vécue, et « plus intéressante que l'art ». (2)

Enfin, cela me permet de répondre à ta question de la prospective.

2/ Il s'agit d'une référence à la citation de l'artiste Robert Filliou : « L'art, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ».

Toujours en partant de cette même hypothèse - ou constat - de la peinture en tant que réel, je considère tout à fait les figures que je peins comme des perspectives, des champs des possibles mais également comme des images engendrées par une Histoire du monde et son ordre journalier. Donc oui, ce sont des images prospectives, mais surtout pas prédictives. Bien sûr je me sens proche des auteurs de science-fiction et d'anticipation, tels que George Orwell, Cormac Mac Carthy, Robert Kirkman, René Barjavel, etc., mais également du travail introspectif d'historiens tels que Henri Guillemin, Bernard Charbonneau, et celui anthropologique de philosophes tels que Jacques Ellul ou René Girard. Cette liste n'est en rien exhaustive, et je m'en veux de ne pas citer tout ces courageux travailleurs de l'humanité qui le méritent, et sans qui je me sentirais parfois très isolé.

A.L. : Puisque tu cites René Girard, les cavaliers tout comme Bel zébu peuvent-ils être considérés comme des « bouc-émissaires » ? Je m'explique. Lorsque René Girard, anthropologue et philosophe, théorise sa « violence mimétique », il explique que les querelles proviennent de la notion de désir. Le fait de désirer ce qu'autrui espère également, serait la source première des relations conflictuelles. Les sociétés auraient alors développé le principe du « bouc-émissaire » pour apaiser la foule et ressouder la communauté.

En considérant cette théorie, plutôt que des survivants, tes cavaliers ne peuvent-ils pas être considérés comme des bouc-émissaires ?

J.R. : Cette question est ardue et je ne suis pas certain de me sentir assez aguerri pour fonder mes réponses sur la pensée de Girard.

Pour autant tu résumes très clairement le point de départ de sa « théorie du désir mimétique ». Ce qui m'a interpellé et profondément intéressé c'est la violence qui émerge de ce désir et ce, pour la simple raison que j'ai le sentiment d'appartenir à un monde de plus en plus violent. Quand j'ai découvert Je vois Satan tomber comme l'éclair et La violence et le sacré, j'ai été ébloui par la justesse de son analyse. Après c'est une théorie, et il faut toujours se méfier des théories qui expliquent tout et ont les clés qui permettent d'ouvrir toutes les serrures. Mais son travail me paraît exemplaire.

Mes cavaliers sont des monstres, mort-vivant pour l'un, yeux lumineux de Terminator pour l'autre, homme-bête pour le troisième, figure spectrale pour Le dernier Homme. Ils n'ont rien d'engageant, rien que nous aimerions retenir. Dans cette optique alors, oui, nous pourrions les considérer comme des « boucs-émissaires » au sens où ces visions de cauchemar focalisent nos craintes, nos peurs, nos faiblesses et que nous les transférons à l'extérieur de nous-même pour nous en défaire.

Nous extériorisons nos péchés pour pouvoir les confronter et les supprimer, et ainsi nous rassurer de manière manichéenne du bon et juste déroulement des événements.

C'est cette intuition qui donne leurs noms au polyptyque « La brute, la brute et la brute », « Cerbère, Charon et Nessos ». Trois monstres que rencontrent Virgile et Dante lors de leur voyage en Enfer. Il y a dans ces dernières peintures une tentative. C'est la volonté de s'attarder sur ce que l'on ne veut pas voir de nous-même et de ce que ce refus de voir engendre dans notre vivre ensemble qu'est la société.

A.L. : Est-ce ce qui explique leur texture ? Je précise mon propos. Il y a dans ces personnages à moitié identifiables – on retrouve certains de leurs attributs (les yeux incandescents de Charon décrits par Virgile ; la tête de mort pour Cerbère qui devait terroriser les morts ; et le centaure Nessos qui ne fait qu'un avec sa monture) –, une caractéristique commune : ils semblent translucides (3) . Cette manière de les faire apparaître par un jeu de lumière accentue leur faible présence. Est-ce que cette sensation d'apparition ténue tient du fait qu'ils sont « ce que l'on ne veut pas voir » ?

3/ En 2013, dans son texte Poltergeist, Judicaël Lavrador parlait très justement de cette texture des quelques personnages qui ponctuaient alors l'œuvre paysagère de Johann Rivat.