

## LE DESSEIN D'Y.

Texte Jean-Marc HUITOREL in catalogue *SI J'AVAIS SU !*, FILIGRANES Éditions, 2004.

Ce qui traverse toute l'œuvre d'Yvan Le Bozec, et ce qui sans doute la constitue, c'est l'exploration patiente discrète et légère de ce qu'il est encore possible de réaliser sous l'appellation «art». Être artiste, dans son cas, c'est alors tenter de constituer l'inventaire des occurrences et des possibles ; c'est décliner les hypothèses disponibles afin d'en vérifier l'éventuelle validité. Et cependant, c'est tout le contraire d'une attitude théorique dans le sens où rien n'existe dans ce contexte qui ne passe par l'expérimentation et la réalisation, fussent les plus modestes voire les plus dérisoires. L'expérience d'art de Le Bozec emprunte assez largement la voie de la peinture et du dessin, accessoirement de la vidéo et de quelques autres outils dont la mise en espace et exceptionnellement, le design. Par ces moyens, et mine de rien, il s'attaque aux grosses questions : celle du médium, et en particulier concernant l'état présent de la peinture, celle de la position de l'artiste par une conception assez personnelle de l'autoportrait, celle aussi du ton, de la tonalité particulière que revêt toute posture quand elle s'avère, au-delà des apparences auxquelles il tient, aussi globale et conséquente.

Alfred Jarry et Yvan Le Bozec ont tous deux séjournés dans la bonne ville de Rennes. Qui peut affirmer qu'ils ne s'y sont pas croisés ? De son atelier du haut de la rue de Vern, Le Bozec joignait le centre-ville à vélo par la rue Saint-Hélier. À l'angle de celle-ci et de l'avenue Janvier se trouve le Théâtre National de Bretagne où eut lieu l'une de ses expositions les plus importantes. À deux pas, et donnant sur cette même avenue Janvier, le Lycée Émile Zola, où fut rejugé le Capitaine Dreyfus. Il s'appelait autrefois le Lycée Chateaubriand et plus anciennement encore, tout simplement le Lycée de Rennes. Là, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un certain Hébert enseigne la physique, et quand Alfred Jarry rentre en classe de première, à la rentrée 1888, il récupère la littérature de potache qu'inspire le grotesque professeur pour en faire, quelques années plus tard, le Père Ubu. Certains soirs d'hiver, il arrive que le passant attentif aperçoive l'ombre d'Ubu se profilant dans la fenêtre de la salle de physique, cette silhouette massive qu visage triangulaire telle que Jarry l'a croquée. Triangulaire aussi le visage d'Yvan Le Bozec, quoique différemment pointé, dessiné ici et là ; triangle encore, dans certaines configurations, le Y dont l'artiste parsème ses papiers et ses toiles. Ah les destins inextricablement entremêlés du dessin et de l'écriture, du trait et de la lettre ! Le grand Bonnard lui-même illustra l'almanach du Père Ubu de fort beaux dessins dont une ébauche d'alphabet qui, s'arrêtant à Q, ce que l'on peut comprendre, manque le Y. De l'écrivain titillé par le dessin à l'artiste habité par les mots, toute une flopée de promeneurs considérables, presque de quoi établir une tradition. Rescapé de l'Académie et de ces techniques dont certains esprits chagrins regrettent la perte de l'exercice, le dessin connaît paradoxalement aujourd'hui une période étonnamment faste. Ce sont les artistes les plus passionnants, les plus singuliers et les plus innovants qui s'adonnent à cette activité aussi discrète que prospective, aussi souple que féconde et si peu...académique. Qu'on en juge : Raymond Petitbon, Jim Shaw, Frédéric Bruly-Bouabré, Alain Séchas, Klaus Tinkel, Olivier Agid, Glen Baxter, Sylvia Bächli, Jean-Jacques Rullier, Fabrice Hybert, Anne-Marie Schneider, Petra Mzryck et Jean-François Moriceau, David Shrigley, Didier Trénet, etc. Pourquoi ? Parmi les

nombreuses raisons d'un tel phénomène, en voici une qui me paraît plausible et qui, de surcroît, peut expliquer l'intérêt qu'Yvan Le Bozec porte au trait. À une époque marquée, entre autre, par une tendance à la dématérialisation, le dessin, par sa volatilité même, convient parfaitement à un art qui sans vouloir renoncer à une certaine forme d'expression voire de représentation, refuse en même temps la monumentalité et la grande manière, l'encombrement superfétatoire des objets. C'est également une pratique qui, à un moment où les supports et les médiums perdent de leurs caractéristiques rigides, se prête aisément au nomadisme en vigueur, aux va et vient entre les différents champs d'expression. Ainsi les artistes interviennent dans le domaine du dessin animé et du cinéma d'animation (Raetz, Kentridge, Mzryck et Moriceau, Séchas). À l'inverse, des dessinateurs de presse comme Wilhelm sont régulièrement montrés dans des expositions d'art. Yvan Le Bozec, de son côté, a toujours entretenu des liens étroits avec la presse, que ce soit comme journaliste à Ouest France (et critique d'art à l'occasion) ou comme directeur d'une petite publication, *LHURLUBERLU* [*lylyberly*], où priorité est donnée, par le biais d'intervenants invités, à l'écriture et au dessin, c'est-à-dire au trait. Ce trait que Le Bozec fait peu à peu sien, et qu'il provienne ou non des lettres, se reconnaît à sa manière de concilier quelques contraires. On y remarque par exemple cette manière, qu'il hérite peut-être de la longue fréquentation des dessins de Paul Klee, de conjuguer ligne souple et ligne brisée. Et, à constater le résultat largement excédentaire entre économie du trait et expressivité, on ne s'étonnera pas de son admiration très précoce pour Jacques Rouxel et ses irremplaçables Shadocks mais aussi pour Émile Cohl, l'un des pères du dessin animé.

Écrire revient à tracer des traits. Au cours d'une journée type de l'éducation de Gargantua, arrive la leçon d'écriture et l'on aura noté qu'à ce sujet Rabelais emploie le verbe « traire ». Au substantif « trait » correspond le verbe « traire ». C'est-à-dire, la plume chargée d'encre qu'on lâche sur le papier. C'est aussi traire les vaches. Le plaisir de tirer... On comprend dès lors qu'il devient difficile d'échapper à l'érotique du dessin, au dessin érotique. Le Bozec n'y résiste pas comme on peut aisément le vérifier, particulièrement dans ses dessins. La lettre, quant à elle, survient très tôt dans sa pratique artistique, dès l'école des beaux-arts, à l'heure où, au terme des différents essayages, il faut bien adopter une manière plus personnelle, prendre position. À Quimper, il suit l'enseignement de Bernard Lamarche-Vadel et, comme ses camarades, il est frappé par cette culture entièrement au service de l'affirmation de soi et de l'engagement. Peu enclin aux résolutions solennelles et aux déclarations emphatiques, Yvan Le Bozec se met discrètement au dessin, et très vite à l'usage des lettres ; d'abord à partir de caractères typographiques trempés dans l'encre puis apposés sur le support papier, ensuite au moyen du pochoir. Peu d'œuvres aujourd'hui encore, peinture, dessins ou papiers peints, qui ne se fondent peu ou prou, sur la présence structurante de la lettre. Et je ne parle pas pour l'instant du Y. Dès les premières peintures, en 1987-1988, c'est la lettre qui en constitue à la fois le sujet et le motif, des lettres superposées qui forment un mot (illisible) comme dans *Les Majuscules 1* (1988), ou bien encore des syllabes qui y instaurent une dimension sonore, phonique. On les retrouve dans la série de dessins publiés en 1996 sous le titre *Tous les jours à tous points de vue je vais de mieux en mieux*, ainsi que dans un autre ensemble datant de 2000, tantôt accompagnant le dessin, tantôt le constituant. Car la réflexion sur le langage, pour paraître légère et amusée, n'en est pas moins réelle et rigoureuse. Et ceci en particulier, fréquent chez Le Bozec : le mot, c'est la chose, ou, pour reprendre la terminologie linguistique, signifiant (graphique et

phonique), signifié et jusqu'au référent se fondent dans une seule et même réalité et cette réalité, c'est un dessin. Expérience de l'émetteur, relayée par celle du récepteur, si proches, presque identiques ; quelque chose comme : « Fiat Lux ». Mais en même temps et très paradoxalement, dans la logique du dessin, la lettre relève du ready made, de quelque chose qui existe déjà et qu'on se contente de déplacer. C'est un code pré-constitué, un ensemble d'objets déjà là. Nous reviendrons plus loin sur son usage du ready made, mais on peut, dès à présent, y voir la preuve de son inscription dans une tradition moderne qui va de Duchamp aux Affichistes et aux Lettristes. L'essentiel du matériau de Le Bozec, en effet, est déjà là. Les mots font de ses peintures des peintures à dire, de ses dessins, des dessins sonores. C'est comme chez l'ophtalmo : on lit à haute voix. Alors forcément, quand un peintre soumet son public à ce genre d'exercice, on est bien d'accord avec Duchamp : c'est le regardeur qui fait le tableau. Et le tableau, dans ses conditions, se définit par une triple expérience : scopique, phonique et graphique. Basique, littérale et partagée. Une sorte de reprise à zéro. Une table rase. Mine de rien.

Les mots et les images, chez Le Bozec, ne tiennent pas en place. Venus d'ailleurs (ready made), ils errent entre dessins, sérigraphies, diverses éditions (affiches par exemple) et peintures ; dans les cadres circonscrits ou dans la prolifération murale des papiers peints. Car c'est un monde qui fuit la pesanteur et le chichi. C'est un monde qui sautille et qui, parfois, s'envole. Les mots et images, le plus souvent, participent à cet inventaire du présent de l'art, comme nous le signalions précédemment. À commencer par le mot *Art* lui-même, dans son simple énoncé ou sous la forme magique de *Perlimpinpin* tel que dans le mural acquis par le Frac Bourgogne. Art, on le trouve dans l'une des dernières réalisations de l'artiste, l'affiche n°92 de la série éditée par Alain Buyse (la n°1 fut conçue par Robert Filliou). Le Bozec y a décliné le mot Art à la manière du tableau des ophtalmologistes, dans un hommage subtil et paradoxal tant au plaisir du concept qu'aux joies de la perception rétinienne. C'est également sur ce paradoxe que se fonde sa peinture. La cosa mentale s'y voit affirmée par la présence fréquente des lettres, syllabes et des mots, éventuellement des chiffres, comme dans la peinture de 1988 intitulée *UN DEUX TROIS* ; mais ce n'est jamais au détriment de la présence physique et visuelle de l'objet, comme en témoigne, fin des années 80, début des années 90, le format des toiles, jusqu'à deux mètres, ou la trace visible de la brosse voire du geste comme autant de preuves tangibles d'une véritable prise en compte de la peinture et de ses constituants, de son exercice réel. Une peinture c'est une toile tendue sur châssis et apprêtée, un sujet, des formes, un geste, des couleurs. Ah ! pour la couleur, c'est effectivement un peu limité. Longtemps, en effet, Le Bozec s'en est tenu à l'usage exclusif du noir et du blanc. Même le gris, quand on croyait en distinguer, n'était que le résultat d'une superposition d'une couche de blanc sur une couche de noir, ou l'inverse. Le rouge, il l'utilisera parfois pour des affiches, mais on voit bien là aussi que ce n'est pas un rouge chromatique, plutôt une valeur, du vocabulaire de graphiste. Peur du rouge, du jaune, et du bleu ? Il aime relater cet épisode d'enfance où, à l'école maternelle, il échouait aux exercices de discernement des lettres ou des chiffres brouillés dans un champ coloré. Sans doute, en effet, fut-il impressionné par l'ampleur du problème mais plus sûrement désireux de trouver une approche plus juste, plus ajustée aux questions de l'époque (on sortait tout juste de la Figuration Libre !), plus adaptée à son positionnement. L'économie des moyens n'est pas, chez Le Bozec, un principe esthétique, c'est plutôt un outil en vue de l'analyse des constituants de la peinture et des modalités de son exercice possible. C'est une

méthode qui, dès le début, flirte avec la tautologie et l'usage prudent de la couleur, ces dernières années, n'y change pas grand-chose. Car Yvan Le Bozec, depuis peu, a introduit la couleur dans sa peinture. Le déclic lui a été fourni lors d'une résidence à Saint-Claude où il a réalisé sept sérigraphies colorées. Mais un autre fait mérite ici d'être rapporté, c'est la découverte, dans un atelier d'artiste déserté par son occupant, d'échantillons de balatum datant des années cinquante et typiques de l'abstraction décorative de l'époque. Ces surfaces ready made, il les a reproduites sur toile et cela donne de petits tableaux abstraits « à la manière de ». Cette sorte d'appropriationnisme ne laisse pas de troubler, moins par le clin d'œil citationnel que par le parfum d'enfance que ces tableaux dégagent. Comme si l'artiste avait trouvé dans ce grenier la peinture de ses origines, des fondations sur quoi bâtir, un sol sur lequel poser ses pieds, une madeleine. Dans cette analyse, encore une fois légère et jamais cuistre, de la peinture, il convient également de signaler, outre l'autoportrait sur quoi nous nous arrêterons bientôt, l'attention au sujet et précisément à la figuration. De nombreuses peintures de Le Bozec traitent par exemple de la danse, non seulement parce que certaines danseuses forment des Y au cœur de leurs mouvements, mais aussi parce que la danse est le lieu privilégié de l'étude du corps, tout comme l'anatomie scientifique dont il fera également une peinture pleine de charme et de férocité, jouant sur l'ambiguïté entre anatomie, zones érogènes et « bons morceaux » du boucher (*La rousse, l'abdomen*, 1994). Ces motifs proviennent tous de documents photographiques que l'artiste a tramés puis qu'il a repris « à la main », chaque point de trame consciencieusement apposé, dans cet hommage aussi facétieux que sincère au métier.

Quand on s'attache à établir pour son propre compte cette sorte d'état des lieux, cette circonscription improbable d'un territoire de plus en plus fluctuant comme peut l'être celui de l'art, on croise très vite la question de la place même de l'artiste, c'est-à-dire, en d'autres termes, la question de l'énonciation. Dès que l'histoire de l'art s'est confondue avec l'histoire des artistes, c'est-à-dire dès les récits hagiographiques de Vasari, la place de l'auteur dans le dispositif général de l'œuvre acquiert une importance inédite. On sait le jeu qui consiste à traquer l'autoportrait de Botticelli au cœur des rassemblements de personnages qu'il représente, cet œil vif et inquiet qui, lui aussi, cherche le regard du spectateur. Ainsi la question du point de vue ne se réduit-elle pas aux seuls problèmes d'espace et de perspective. Le tableau n'est pas seulement ce que l'on voit de l'endroit où on se place pour regarder, c'est aussi, et parmi tant d'autres choses, le lieu de multiples identifications, d'un jeu tantôt savant, comme l'a montré Michael Baxandall dans *L'œil du Quattrocento*, tantôt facétieux, entre l'artiste et les destinataires de son œuvre. Dans ce contexte, la marque de l'auteur peut prendre la forme de l'autoportrait comme chez Rembrandt, Velasquez, Van Gogh, Picasso, Opalka, etc. mais aussi de quelques signes qui fonctionnent comme logos ou comme des marques de fabrique à la manière des bandes de Buren, des empreintes de Toroni, des osselets de Viallat, de la duplication chez Piffaretti. La solution qu'adopte Yvan Le Bozec tient des deux registres : le monogramme Y relève à la fois du signe de reconnaissance, une sorte d'abstraction formelle, mais c'est aussi, évidemment, l'initiale de son prénom, autrement dit une signature. De là à l'autoportrait, le distance est courte qu'il franchira allègrement en maintes circonstances. Si l'on ne choisit pas son prénom, on peut parfois se féliciter de s'en trouver affublé. Quelle merveilleuse lettre que le Y, entre voyelle et consonne, au graphisme à la fois simple et si riche de conséquences, tout particulièrement dans ses connexions avec le corps. Facile à

composer « à la main » dans le langage des signes (*DEAF'N DUMB*, 1989), épure de pubis dans le divin carrefour, joli pas de danse (*Danses-y*, 1994), idéal pour le design d'une méridienne (*Le Divan d'Yvan*, 1995), parfait pour d'efficaces wall drawings comme à la Fraternelle à Saint-Claude en 2001 et galerie Polaris en 2002, ou pour de seyants papiers peints, et pas mal non plus pour un practice de golf comme on le vit en 1995 à la galerie Polaris puis à l'artothèque de Caen en 2002. Donc le Y est partout, et aussi basique que le mot « art ». C'est insistant, lancinant, obsédant et, dans le même temps, c'est si peu de chose, si léger, flocons de neige, si nouille et vermicelle. Ils apparaissent, ses Y, dès l'école des beaux-arts. Très tôt, on les trouve associés à des dates. Par exemple *Y 1958-1988*. Rien de plus que la signature et les repères temporels, celui de la naissance et celui de l'année d'exécution. C'était bien en effet tout reprendre à zéro et, hormis la roideur et le sérieux, ce n'était, au fond, pas si loin de On Kawara. « Je ne pouvais faire que cela, dit-il : dire qui j'étais et quand c'était fait ». Depuis, l'exploration de cette terra incognita a quelque peu progressé mais cette prudence, ce souci de ne poser que des principes sûrs et avérés, cette propension à la rigueur et à la littéralité, c'est toujours ce qui le caractérise. Narcissisme ? On serait tenté de répondre par la négative. Trop léger et trop appuyé à la fois pour qu'on puisse parler d'une systématique mise en avant du sujet. Ce serait plutôt un outil, la seule chose à quoi l'on puisse s'accrocher, à la manière du cogito cartésien, le point de lumière qui subsiste une fois que le doute a balayé toutes les illusions rassurantes. L'infime noyau dur, l'imperceptible hypothèse à partir de quoi reconstruire. Et cela correspond bien à ce dessein que nous évoquions au début, « manière de survie » comme il dit. Mais c'est aussi comme un virus susceptible de tout envahir ; ça se pose partout, comme une mouche, une sorte de vanité proliférante. C'est tout à la fois la peinture et le mur sur lequel on l'accroche. C'est aussi le tissu du lit de repos. C'est l'environnement absolu. Et cependant, il semble difficile de réduire le Y à la fonction d'opérateur de peinture et, plus largement, d'art. Il ne s'agit pas seulement d'une allusion à l'autoportrait : le Y, parfois produit des autoportraits ; mieux certains autoportraits produisent des Y. Plusieurs dessins reproduisent le visage de l'artiste et sa forme, résolument triangulaire, prolongée par la ligne verticale du cou, s'inscrit dans le plus évident des Y. La ressemblance est plus ou moins appuyée mais quand les joues se noircissent d'un poil fort dru qui lui donne la mine des mauvais garçons qu'on trouve dans Lucky Lucke, le bonheur du dessinateur n'a d'égal que celui du regardeur familial.

Mais le phénomène inverse est encore plus troublant. Au début des années 60, Robert Doisneau, lui-même, réalise un reportage photographique au Mans, dans la cour de l'école que le petit Yvan fréquente. On l'identifie bien sur l'un des tirages, au second plan bien sûr, levant les bras en l'air, dans la forme parfaite du Y. Yvan Le Bozec, dans cette fraction de seconde, fut un Y. De cette histoire documentée de l'enfance, il a tiré une série de peintures qu'il a intitulées *J'y étais J'y suis* (1999). Non pas que l'on bascule ici dans la petite musique personnelle et auto complaisante mais on est cependant bien forcé d'admettre que la formule qui résumerait le mieux la position de l'artiste dans l'usage du Y, et qui se trouve être le titre de l'une de ses peintures pourrait bien être « Ni Ni » : ni simple outil d'analyse de l'art ni pur autoportrait. Et si l'œuvre de cet artiste est irréductible à ces quelques points d'analyse que nous proposons, c'est que sa singularité s'alimente à une autre source qui, si elle n'exclut pas ce qui vient d'être dit, porte le travail dans des zones plus impalpables et plus complexes. C'est ce que, pour finir, j'aimerais tenter de cerner.

Avant que les diverses avant-gardes, mais surtout les dadaïstes, ne nous ébouriffent de leurs provocations et autres facéties, on ne peut pas dire que l'art (avec un grand A) fût beaucoup rire, à quelques rares exceptions près. C'est en tout cas le constat que fit Marcel Duchamp, un constat qui n'en finit pas de nous agiter les neurones et les zygomatiques. A tel point qu'aujourd'hui, dans les expositions, on ne rit pas seulement pour se moquer. Paul Mac Carthy fait rire, comme Alain Séchas ou Pierrick Sorin. Valérie Mréjen fait sourire, comme Antoinette Ohanessian ou Joachim Mogarra. Ernest T. aussi faire rire quand il reprend les dessins humoristiques du début du siècle, non pas tant parce qu'ils seraient toujours aussi amusants mais plutôt parce qu'ils offrent un plaisant décalage en même temps qu'ils servent de point de vue sur l'art d'aujourd'hui. Ernest T., en effet, articule ces dessins à des petits tableaux abstraits composés exclusivement de la lettre T déclinée dans les trois couleurs de base, le tout agencé sur des toiles. Ernest T. est un artiste avec lequel Yvan Le Bozec se sent quelques discrètes affinités, bien que sa posture paraisse plus détachée, plus critique également. Serait-ce l'humour qui les rapproche, la fraternité du rire ? Yvan Le Bozec se méfie de l'humour. Ou plutôt il récuse le fait qu'on puisse qualifier son travail de cette manière : « Le Bozec ? Ah ! Quel humour ! », cette caractéristique si française qui dispense de toute autre attention. Certes ses dessins et souvent ses peintures réjouissent par cette fine bonne humeur qui les habite, par la drôlerie du trait ou de la situation. Mais on notera également que de nombreux dessins se refusent à la traduction sémantique littérale, qu'ils se tiennent dans cet au-delà de la signification, qu'ils résistent à la traduction. C'est encore plus évident dans la récente série de petites peintures qui réutilisent des dessins humoristiques prélevés dans des éphémérides mais dont les légendes sont interverties. Le geste est clair et dit bien cette méfiance que nous évoquions à l'instant. C'est ailleurs qu'il se situe et sans doute recherche-t-il cette matité que Roland Barthes, dans *L'Empire des signes*, reconnaissait aux haïkus. « Tout en étant intelligible, le haïku ne veut rien dire ». Ou bien « Le haïku ne décrit jamais ». Plus loin, toujours dans *L'Empire des signes*, Barthes évoque à leur sujet une « suspension panique du langage ». Non pas que les dessins de Le Bozec soient en aucune manière des haïkus mais les remarques de Barthes peuvent aider à cerner un peu mieux ce qui se joue dans cette œuvre et qui, en effet, ne saurait se réduire à l'humour. De l'absurde, pas davantage, plutôt cette suspension du sens, comme un blanc dans une conversation. Une rêverie sans autre objet que la légère griffure dont elle marque la réalité. L'utopie d'un monde que n'obsèderait plus la peur du vide ou la résolution mécanique de quelques énigmes fécondes. Je crois que c'est de cette utopie-là qu'il s'est récemment préoccupé, et tout particulièrement lors de sa résidence à Saint-Claude, reprenant une carte ancienne de l'île d'Utopia qu'il allait utiliser successivement ensuite dans une exposition au musée de Taejon en Corée puis à la galerie Polaris. Et les deux grands Y qui s'en approchent à pas de loup peuvent se lire comme le peu gagné sur les incertitudes de l'art, une sorte de synthèse du dessin et de la peinture qui participe moins de l'installation que d'une volonté singulière et sans concessions de tester ce qu'il reste encore d'espace pour l'art. Mais, comme toujours chez lui, cette gravité sous-jacente, cette émotion qui pointe et qui menace, se voient contenues par une maîtrise consommée du contre-pied où réside toute l'élégance qui le caractérise, sa virevolte, et que résume assez bien le titre de la pièce, *Youkali*. C'est une chanson dont les paroles vaguement niaises de Roger Fernay ont été mises en musique par Kurt Weill

C'est un peu bête et c'est léger ; et si Le Bozec l'aime tant, comme il aime la chansonnette en général, c'est qu'utilisés comme antidotes au risque du pathos, la franche sentimentalité, la fine brisure de l'intelligence, le joyeux blanc du sens, constituent autant de discrets remèdes pour notre époque qui ne parvient toujours pas à se prémunir contre l'arrogance et le cynisme, contre la stupide bestialité.

Jean-Marc Huitorel