

PHILIPPE MAYAUX « Dessins aminés »

13.05.2022 – 25.06.2022

L'envers est dans le fruit
par Didier Ottinger

I – Le sommeil de la raison

Le hasard, l'aléa s'invitent dans les œuvres récentes de Philippe Mayaux. Sa série de tableaux regroupés sous le titre « Butterfly Divinities » (2018-2020) annonçait la couleur... Tous étaient le fruit d'une technique qui faisait du peintre le maieuticien de monstres dont il ne maîtrisait que partiellement l'apparence. Au mieux accompagnait-il la mise en forme de ses étranges créatures, soulignant, précisant leurs contours, affinant leur relief. C'est à la « tache » obtenue par l'écrasement d'un noyau de bitume de Judée sur la plaque d'un scanner que ses « divinités » devaient leur épiphanie. **FIG.1**

Cette perte de contrôle volontaire sur les formes qu'il produit est aussi passée par l'usage qu'a fait Mayaux d'une couleur soufflée à travers une paille. Ces projections aléatoires ont donné naissance, en 2020-2021, à *Through the breath blooming (A man is watching)*. **FIG.2**

Ces techniques qui sapent l'omnipotence du sujet, qui ébranlent son contrôle souverain sur son art et le monde n'ont pas manqué d'engendrer des monstres... Dès le XIII^e siècle, considérant ceux qui se plaisaient à interpréter les formes que leur proposaient les nuages ou les pierres, Albert le Grand constatait que « la matière forme un horrible monstre¹ ». Plus tard, lorsque Léonard de Vinci invite les peintres à voir dans les taches qui se forment sur les murs des stimuli à leur imagination, il précise que ces formes favoriseront l'apparition de « choses monstrueuses », de « diables »². Dans *Les Vies...*, Giorgio Vasari relate comment Piero di Cosimo « s'arrêtait parfois pour contempler un mur, tout couvert de crachats de malades, y voyait des batailles à cheval, les villes les plus fantastiques et les plus grands paysages qu'on pût voir ; il faisait de même avec les nuages du ciel³ ». L'historien décelait dans cette efflorescence d'« images naturelles » une forme de pathologie, la preuve visible du mal qui affectait Cosimo.

1 Cité in Jean-Claude Lebensztejn, *L'Art de la tache*, Paris, Éditions du Limon, 1990, p. 107.

2 *Ibid.*, p. 113.

3 *Ibid.*, p. 112.

À la période moderne, la tératogenèse propre à la « nature » s'est vue investie d'un sens manifeste. Victor Hugo confère à ses taches retravaillées le rôle de gardiennes d'un monde qui ne veut plus rien devoir aux beautés claires et normées enfantées par la raison. Pour commenter les dessins « automatiques » de Victor Hugo, Léon Daudet feint de les attribuer à un peintre flamand du XVI^e siècle (Pieter van der Borcht) : « [...] que de fois ne l'ai-je pas surpris en contemplation devant les nuages, la fumée, les moires d'un étang, tous les mobiles caprices de la nature ! Par malheur, cette manière de faire le reléguait dans le monstrueux. L'épouvantable est son domaine.⁴ »

Lorsque le surréalisme, actualisant le romantisme d'Hugo, engage à son tour le combat contre un rationalisme qu'il juge étouffant, Max Ernst puise lui aussi dans le chaos des formes naturelles qui fascinaient Cosimo.

« Le 10 août 1925, une insupportable obsession visuelle me fit découvrir les moyens techniques qui m'ont permis une très large mise en pratique de cette leçon de Léonard... Il s'agit de frottis sur des surfaces inégales qui avaient irrésistiblement attiré et retenu l'attention du peintre. Ma curiosité éveillée et émerveillée, j'en vins à interroger indifféremment, en utilisant pour cela le même moyen, toutes sortes de matières pouvant se trouver dans mon champ visuel : des feuilles et leurs nervures, les bords effilochés d'une toile de sac, les coups de pinceaux d'une peinture moderne, un fil déroulé de bobine, etc. Mes yeux ont vu alors des têtes humaines, divers animaux, une bataille qui finit en baiser, des rochers, la mer et la pluie, des tremblements de terre, le sphinx dans son écurie⁵... »

Une nouvelle fois, c'est à une horde de monstres que va donner naissance l'abandon de l'art de Ernst à la « nature ». **FIG.3 ET 4**

II – La séparation

Le dynamisme puissant d'un « retour amont⁶ » fonde le projet artistique de Mayaux. Quand bien même elle prend des formes carnavalesques ou cocasses, son obsession des origines cimente les facettes de son art. Les récits, les mythes développés par les philosophes présocratiques pour rendre compte de la naissance du monde n'ont pas cessé de l'inspirer. Il en a conçu le polyptyque des *Quatre Z'éléments* et un nombre d'œuvres considérable. Après Empédocle, il a vu le monde comme le jeu, la lutte, l'accord du ciel et de la terre, de l'eau et du feu. Lorsqu'il a délaissé le mythe au profit de la science, oubliant Empédocle pour Stephen Jay Gould, Mayaux s'est pris à rêver à la « soupe primitive », à ces créatures hybrides fixées pour l'éternité dans les schistes de Burgess, dans ces fossiles qui documentent la première explosion de la vie. Au début était l'ouverture au possible, la greffe universelle, le mariage des contraires... **FIG.5, 6 ET 7**

De cette soupe première, à l'usage de son art, Mayaux retient le principe chimérique. Traduit sous les espèces du collage, cette fièvre de l'assemblage, ce « chimérisme » est un des principes les plus résilients de son art. Ce qu'il suppose d'indistinction et d'assimilation permanentes des principes opposés prend aussi, pour Mayaux, la forme du « cannibalisme ». Son insatiable appel aux métaphores culinaires, son apologie de la consommation – des mets les plus délicats aux « parties » de sa belle – s'imposent comme vision du monde ; l'art culinaire comme méthode d'un projet unitaire. **FIG.8**

S'approprier l'autre, manger son différent : autant de remontées vers l'androgynie premier. **FIG.9 ET 10**

III – Crise de la culture

Le récit illustré de la mort de Marcel Duchamp *Vivre et laisser mourir* ou *La Fin tragique de Marcel Duchamp*, peint par Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati, en 1965, a provoqué un tollé mémorable. Qu'une bande de malotrus osent s'en prendre à celui dont le seul nom incarne l'avant-garde était inadmissible. Aveuglés par l'imagerie de faits divers qu'offrait le polyptyque, peu ont pris le temps de lire le texte composé par Aillaud pour en expliciter le sens. Autant, presque plus, qu'à l'artiste et sa postérité, ce que,

4 *Ibid.*, p. 113.

5 Max Ernst, « Au-delà de la peinture », *Cahiers d'Art*, 11^e année, n° 6-7, 1936, p. 28.

6 L'appellation est empruntée au recueil éponyme de René Char, publié en 1966.

pour Aillaud, dit le nom de Duchamp est une attitude face au monde. Duchamp incarne pour lui au plus haut point l'hubris du sentiment humain de puissance et de domination. Sous la plume d'Aillaud, Duchamp est celui qui formule, à son degré de plus haute intensité, une pensée « qui sous-tend, depuis son origine, l'entreprise conquérante de la science occidentale, la volonté de l'homme de "se rendre maître et possesseur de la nature"⁷ ». Plus tard, Aillaud extrapolera aux suiveurs de Duchamp les reproches qu'il lui a adressés : « La menace qui se profile derrière ce Formalisme généralisé est un immense rêve d'intégration, de participation à la vie de la société technique bourgeoise moderne. *Nous assistons à la mise au pas des énergies vitales par la culture*, dont toute l'ambition est de se mettre à l'unisson des nouveautés enivrantes de la science et de l'industrie⁸. » **FIG.11**

Lorsque, au début des années 1980, Philippe Mayaux s'avance sur la scène de l'art, la gigantesque statue de Duchamp bloquait encore l'horizon. Mayaux a si bien composé, si bien brouillé les pistes qu'il s'est vu décerner le prix... Marcel Duchamp.

Dans les salles du Centre Pompidou, il a rendu à Marcel un hommage pervers. L'artiste prométhéen qui, aux yeux de Gilles Aillaud, incarnait les valeurs d'une époque raisonnable, ivre de « progrès », férue de machinisme, ne « cadre » pas avec le matérialisme « régressif » de Mayaux. En apparence, il a multiplié les citations complaisantes : a rempli des vitrines de moulages « ready-made », a reconstitué la bande des « célibataires », a conçu des machines optiques. Vu d'un peu plus près, son hommage avait quelque chose de louche... Ses « ready-made » relevaient bien de la « camelote », étaient littéralement l'assemblage de rebuts, le collage de déchets.

Comme le faisait le *Nu descendant un escalier* de Duchamp, les treize tableaux que présentait Mayaux superposaient le nom d'un arbre : *Bouleau, If...*, à l'image de l'écorce qu'ils prennent pour modèle.

En 1934, Duchamp avait rassemblé dans sa *Boîte verte* les « Notes » qu'il avait rédigées deux décennies plus tôt en vue de son *Grand Verre*. La publication des « Notes » confirmait que pour Duchamp texte et image étaient indissociables. Il ajoutait que les mots permettent de projeter ses œuvres dans des contrées « plus verbales » – entendons plus idéelles, plus conceptuelles.

En bon héritier du symbolisme, Duchamp imaginait un art qui ciblait l'azimut, aspirait à rejoindre le monde des idées. Rien de tel chez Mayaux ! En rapprochant le nom d'un arbre de son image, il cadennassait le sens de ses tableaux, nous condamnant à l'impasse de leur tautologie. Mais c'était l'œuvre centrale qui donnait son titre à l'exposition, qui rendait le plus compte de la relation de Mayaux à l'œuvre de Duchamp. « À mort l'infini ! » De son *Grand Verre* à l'ultime *Étant donné...*, Duchamp n'aura pas cessé de se poser en continuateur des perspectivistes, en héritier d'un système optique et mathématique centré sur... l'infini. Dans son étude récente des différents systèmes de représentation du monde, *Les Formes du visible*, Philippe Descola fait de l'invention de la perspective le moment d'une « séparation ». « La perspective permet une expérimentation inédite du monde phénoménal, soudain devenu la nature moderne en tant que réalité instituée par un agent humain et désormais traversé par la distinction entre un sujet et un objet⁹. » On l'a compris, l'originalité, la force de l'œuvre de Mayaux résident dans son insistance à retrouver les lois d'une continuité. Son assaut contre l'infini signe son rejet d'un héritage sur lequel s'est fondée une modernité réduite à sa passion pour la science et pour la technique. Le titre que Mayaux a donné à son exposition sonne comme un cri de guerre. Contre ses maîtres « conceptuels », il brandit l'étendard de la piraterie punk, celui d'un *no future* élevé au rang d'arme dialectique, opposé à l'idéalisme invétéré de l'œuvre de Duchamp.

Mayaux revendique l'infamie de son œuvre. **FIG.12**

La dégradation qu'il applique à son art peut être carnavalesque, peut donner à une thèse scientifique une image grotesque – *Le Chaînon manquant* (1994), *Neurone japonais* (2001)... Elle peut relever de l'inversion de la tête et du ventre, transformer le bel amour en une ode au cannibalisme... Elle peut prendre la forme d'une identification à la ringardise à laquelle l'époque condamnait son art. Comme Philippe Perrot, qui a adopté un répulsif pour chiens comme unique fond de ses tableaux, Mayaux rapporte

7 *Vivre et laisser mourir*, cité in Didier Ottinger (dir.), Gilles Aillaud. *La jungle des villes*, cat. exp., Monaco, Direction régionale des affaires culturelles, 14 juillet-9 septembre 2001, et musées de Châteauroux, 22 septembre-30 décembre 2001, Arles, Actes Sud, 2001, p. 33.

8 Cité in Francis Parent et Raymond Perrot, *Le Salon de la Jeune Peinture. Une histoire 1950-1983*, Paris, Patou, 2016, p. 60.

9 Philippe Descola, *Les Formes du visible*, Paris, Seuil, 2021, p. 459.

que, afin d'assumer l'hérésie inhérente à sa pratique de peintre, il a longtemps utilisé de pigments toxiques. **FIG.13**

IV – Cro-magnon : nous voilà ! **FIG.14**

Si le choix de la peinture figurative effectué par Mayaux au début des années 1980 pouvait paraître « rétrograde » aux yeux de ses professeurs de l'école d'art de Nice, son intérêt récent pour les formes « natives », sa dilection pour l'aléa et le hasard le rendent suspect d'une régression plus grave encore, plus lourde de conséquences.

À plusieurs reprises déjà, il a flirté avec l'« esprit de la grotte ». Il s'est passionné pour les « grotesques », pour ce vertige archéologique d'un délire associatif. Un hasard des plus « objectifs » avait fait que la découverte des grotesques antiques était le fruit de recherches archéologiques menées dans la Maison dorée de Néron, enfouie plusieurs mètres sous terre. Ce qui passait pour être une grotte donna son nom à ce décor romain. Livrant ses images au caprice d'une encre versatile, Mayaux s'aventure dans des grottes plus anciennes. La régression liée à cette exploration avait été dénoncée en son temps par un marxisme qui résumait la foi d'une époque dans le progrès que promettaient la science et la technique. Évoquant le stade d'une culture sous l'emprise de la nature, Friedrich Engels évoquait un « reliquat [...] de ce que nous appellerions aujourd'hui stupidité. À la base de ces diverses représentations fausses de la nature, de la constitution de l'homme lui-même, des esprits, des puissances magiques, etc.¹⁰ ». Mayaux n'a pas cessé de revendiquer cette « stupidité ». Face à l'insouciance *aveniriste* des héros modernes, Sigmund Freud avait campé une humanité plus complexe. « Sommes-nous en droit d'admettre la survivance du primitif à côté de l'évolué qui en est émané ? [...] Nous rencontrons aujourd'hui encore toutes les modalités de vie les plus simples parmi les espèces vivantes. Celle des grands sauriens s'est éteinte pour faire place aux mammifères, et pourtant un représentant authentique de cette espèce, le crocodile, vit encore au milieu de nous¹¹. »

Mayaux est de ces grands sauriens... L'ironie avec laquelle il traite la science, les lois de l'évolution, les règles d'une perspective qui signe une maîtrise du monde relève d'un projet on ne peut plus cohérent, un projet par lequel s'éclairent, au-delà de l'anecdote d'une iconographie fantasque, ses liens avec le surréalisme.

Dès sa fondation, en 1924, le surréalisme s'était tourné vers un Orient chimérique, celui d'un art chinois élu pour sa « valeur d'usage ». En 1939, André Masson rendait compte des vertus qu'il prêtait à l'art oriental : « Diverses calamités semblent frapper l'art de ce temps. À la réflexion, elles se résument en un seul malaise que l'on serait tenté d'appeler "l'Unité perdue". [...] À l'encontre de la civilisation grecque, rayonnante d'un vouloir esthétique et philosophique, la structure de la civilisation contemporaine a pour base la science qui est la dispersion même¹². » La peinture traditionnelle chinoise offrait à Masson un réservoir de techniques ouvertes à l'aléa, les voies d'une soumission au hasard capable de remettre en cause la toute-puissance du sujet cartésien : « Cracher l'encre comme les moines de la secte Tch'an, jeter son bonnet imprégné de couleur à la tête de son tableau. » Il se passionne pour la « peinture sans os » – celle de la « tache en expansion, autrefois pratiquée par les maîtres Sesshu et Tao K'i »¹³. **FIG.15**

Actualisant la technique japonaise du *sumi-e*, laissant venir à lui des formes impensées, Mayaux renoue avec l'art pariétal le plus immémorial. « À Altamira, des protubérances rocheuses donnent le relief d'un bison ; dans la grotte de Covalanas, un éperon rocheux représente le dos d'un bovidé ; à Niaux, les trous circulaires produits par les gouttes d'eau ont servi à représenter les yeux et les blessures d'un bison¹⁴ », commente Jean-Claude Lebensztejn. Précisant le sens de cette naissance de l'art, l'historien conclut par une analyse applicable à Mayaux : « La première œuvre d'art, si cette expression veut dire quelque chose, n'est donc pas une œuvre d'art. Elle vient du dehors : de la nature elle-même¹⁵. » **FIG.16**

10 Lebensztejn, *op. cit.*, p. 106.

11 *Ibid.*, p. 107.

12 Françoise Will-Levaillant, *André Masson. Le Rebelle du surréalisme*, Paris, Hermann, 1976, p. 13.

13 *Ibid.*, p. 173.

14 Lebensztejn, *op. cit.*, p. 109.

15 *Ibid.*



FIG.1
Philippe Mayaux
Butterfly Divinity (Dagona), 2018-2020
Technique mixte sur toile, 27 x 35 cm
Courtesy galerie Loevenbruck, Paris

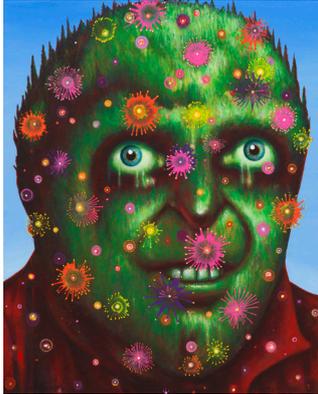


FIG.2
Philippe Mayaux
Through the breath blooming (A man is watching), 2020-2021
Acrylique sur toile, 41 x 33 cm
Courtesy galerie Loevenbruck, Paris



FIG.3
Max Ernst
« The Repast of Death » / « Le Repas du mort », *Natural History / Histoire naturelle*, vers 1925, Paris, Galerie Jeanne Bucher, 1926. Édition : 300. Planche XXVIII, tirée du portfolio de 34 phototypies après frottage, 32,5 x 49,6 cm



FIG.4
Victor Hugo
« Figures que font les paysans quand ils voient les sarregoussets », *Les Travailleurs de la mer*, 1864-1866
Plume, pinceau, encre brune et lavis, réserves, 27,7 x 19,5 cm
Paris, Bibliothèque nationale de France, Manuscrits, NAF 247451, fol. 59v°

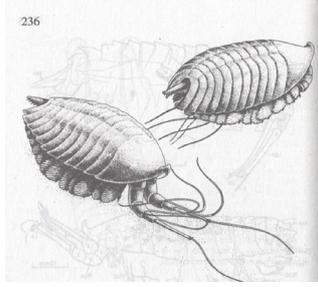


FIG.5
Dessins de Marianne Collins, in Stephen Jay Gould, *La vie est belle*, Paris, Éditions du Seuil, 1991



FIG.6
Philippe Mayaux
Chimère, Zootoutou, 2006
Tirage cibachrome unique, 75 x 100 cm
Courtesy galerie Loevenbruck, Paris



FIG.7
Philippe Mayaux
Chimère, Zootoutou (Gentil), 2006
Tirage cibachrome unique, 75 x 100 cm
Courtesy galerie Loevenbruck, Paris



FIG.8
Philippe Mayaux
Savoureux de toi, 2006
Plâtre synthétique peint, porcelaine, résine, inox, 35 x 40 x 35 cm
Collection particulière



FIG.9
Philippe Mayaux
Cheddar mortadella cosmos, 2005
Tempera sur toile, 24 x 41 cm
Collection particulière



FIG.10
Philippe Mayaux
La Cosmogonie des abîmes, 1995-1996
Acrylique sur toile, 50 x 150 x 3 cm
Paris, Centre national des arts plastiques



FIG.11
Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati
Vivre et laisser mourir ou La Fin tragique de Marcel Duchamp (détail), 1965
Huile sur toile. Polyptyque : 163 x 992 cm, composé de 8 pièces : 162 x 114 cm et 163 x 130 cm chacune
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

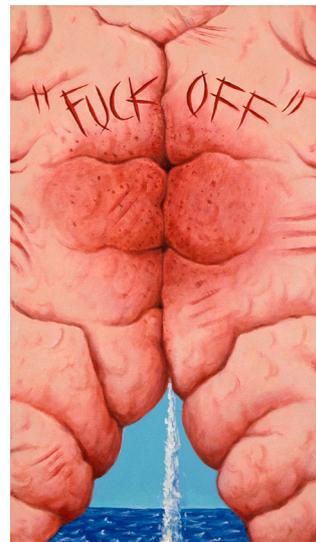


FIG.12
Philippe Mayaux
Fuck off, 2000
Acrylique sur toile, 46 x 27 cm
Collection particulière



FIG.13
Philippe Perrot
La Sœur inversée, 2007
Huile et antiseptiques sur toile, 80 x 100 cm
Collection particulière

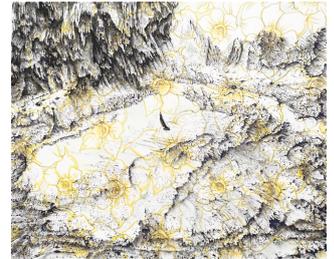


FIG.14
Philippe Mayaux
Le Déni, 2022
Noir de carbone et pastel sur papier, 122 x 148 cm
Courtesy galerie Loevenbruck, Paris



FIG.15
André Masson
Le Sang des oiseaux, 1956
Tempera, sable et plumes sur toile
75 x 75 cm
Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne



FIG.16
Masque final, 13 000 ans avant notre ère
Peinture rupestre, grotte d'Altamira Santillana del Mar, musée national et centre de recherche d'Altamira, Cantabrie, Espagne

Didier Ottinger,
« L'envers est dans le fruit », 2022,
planche des illustrations

Crédits photographiques :
FIG.1, 2, 8, 9, 14. © ADAGP, Paris. Photo Fabrice Goussot, courtesy Loevenbruck, Paris. **FIG.3.** © 2022 Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris. **FIG.4.** © Paris, Bibliothèque nationale de France, fonds Victor Hugo. **FIG.5, 13.** © Tous droits réservés. **FIG.6, 7, 12.** © ADAGP, Paris. Photo Marc Domage, courtesy Loevenbruck, Paris. **FIG.10.** © ADAGP, Paris. Photo I. Kalkkinen. **FIG.11.** © ADAGP, Paris. Photographic Archives Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. **FIG.15.** © ADAGP, Paris. Photo Centre Pompidou, Mnam-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, Mnam-CCI. **FIG.16.** © Photo Pedro Saura.