

Bartleby le peintre

Dans la nouvelle *Bartleby le scribe*, écrite par Herman Melville en 1853, un notaire de Wall Street – dont l'identité n'est pas révélée – narre l'histoire d'un commis aux écritures, nommé Bartleby, qu'il employait autrefois. Avant l'invention du papier carbone et des appareils de copie, la tâche d'un tel scribe consistait à reproduire des actes originaux – si possible de sorte que le mot à mot soit identique à l'original.

Au premier abord, on pourrait dire de René Wirths qu'il effectue des reproductions les plus réalistes possible, voire même photoréalistes, de choses telles qu'un ballon de football, une cuillère à soupe ou un verre rempli de jus d'orange. Toutefois, ce serait commettre deux erreurs : Wirths ne copie pas, il ne fait pas – contrairement à Bartleby – d'une chose une autre. Il ne peint pas à partir d'une chose photographiée. Il crée plutôt un tableau en deux dimensions d'un objet en trois dimensions. Il représente ainsi l'objet en question, mais le dématérialise à la fois en le privant de son corps. (Nous reviendrons sur ce sujet plus tard.) Ainsi, chacun des tableaux de Wirths pose également la question de notre perception, de la réalité et de l'illusion.

Pour ce faire, le peintre gonfle la taille de la chose pour qu'elle remplisse souvent presque entièrement la toile. Si le fond est blanc, cela confère au tableau, strictement vu du dessus ou de profil, une qualité presque scientifique, de laboratoire ; si le fond est coloré, on dirait plutôt un portrait de l'objet en question. La couleur de l'arrière-plan place la même chose dans un contexte différent, la fait apparaître – littéralement – sous un autre jour.

Wirths transforme la chose, qui l'intéresse d'abord uniquement comme source d'inspiration, en tableau – alors que tout ce qui l'intéresse, c'est le processus de peinture. Le chemin est son objectif.

Et pourtant, il ne choisit pas non plus n'importe quel objet. Wirths dit qu'il s'accroche aux choses. « Je fais cela en toute conscience, car je m'y reflète dans mon individualité et ma corporalité concentrées. » La chose comme portrait du peintre. La forme joue donc un rôle, de structure de surface, de tracé des lignes. Souvent elles portent des traces de vie, d'utilisation et d'usure. Les petites bosses sur la carrosserie de la moto, les rayures sur les couverts, le cuir gercé d'une basket. Tel un sculpteur de surface, Wirths façonne, au cours d'un long processus de modélisation, ce qu'il voit quand il contemple les choses et ce qu'il estime en outre nécessaire lorsqu'il contemple le tableau. « La densité du contrat de couleur est la somme des observations », affirme Wirths. Il laisse donc de côté ce qu'il trouve dérangeant, comme les noms de marques et les inscriptions, et ajoute d'autres choses, comme des lignes ou des réflexions – avant toute chose pour rendre le processus de peinture plus intéressant pour lui-même. Ces petites improvisations sont particulièrement visibles dans la série *Liquids* mettant

en scène des verres remplis de liquides. On y voit des coulures, des réflexions et des réfractions de la lumière qui, contemplées avec les yeux d'un réaliste supposé, semblent très peu plausibles, comme si l'on était en train d'halluciner.

En parlant avec Wirths de son art, un thème revient constamment : le temps. (« Qu'est-ce qui vous pose un problème ? », dit-on dans *Blade Runner*; Réponse : « La mort ». Le problème est la dimension temporelle et donc toujours la finitude de la vie humaine. La réponse aurait pu tout aussi bien être « Le temps ».) Chez Wirths, le temps joue un rôle à bien des niveaux. De nombreuses choses qu'il peint sont empreintes d'une certaine nostalgie. La cassette audio, la lampe à huile, l'appareil photo réflex sont des objets plus que rarement utilisés et qui finiront par ne plus exister dans quelques décennies (ou seulement dans les musées consacrés aux objets du XX^e siècle). Pour les générations futures, ils seront aussi énigmatiques que la burette à huile ou la planche à laver le sont pour nous aujourd'hui. En peignant ces choses, Wirths leur permet d'échapper au temps et les classe dans une sorte d'archive artistique où elles continuent d'exister. De cette façon, son œuvre peut se concevoir comme un catalogue de certaines choses du quotidien de la fin du second siècle après Jésus Christ – des choses dotées d'une certaine intemporalité. Un verre à eau reste un verre à eau à travers les âges et, en tant que tel, il est aussi profane et quotidien qu'immuablement fonctionnel. En revanche, le XXI^e siècle et ses objets spécifiques dont la forme et la fonction se transforment rapidement, comme ceux issus de l'ère du numérique, n'ont pas encore trouvé leur place dans les tableaux de Wirths – et ne la trouveront probablement jamais.

Le Bartleby d'Herman Melville finit par ne plus accomplir son devoir. Son refus de travailler qu'il verbalise par la réplique « Je préférerais ne pas », l'érige en héros d'une douce, mais efficace, résistance face aux attentes du monde du travail et aux exigences du temps. La nouvelle a été reçue comme une critique de Melville du capitalisme naissant auquel Bartleby s'oppose ou comme la révolte de Melville face à une industrie culturelle toujours plus commerciale. Il faut s'imaginer René Wirths comme une version joyeuse, portée par la vie, du scribe de Melville. Il me rappelle la douceur et l'onctuosité, mais aussi la détermination de ce Bartleby. Il peint lentement, de manière pour ainsi dire contemplative, il préfère ne pas se presser et se paye le luxe de l'inefficacité en ne réalisant que quelques toiles par an. (À l'exception de ses portraits. Les tableaux de la série *Presence* qu'il a commencés pendant la pandémie pour inviter des ami(e)s et des collègues artistes à l'atelier, il les a peints majoritairement en à peine plus d'une journée.) En utilisant le temps comme il le fait, Wirths est libre. Il dit « Je préférerais ne pas avoir à peindre chaque semaine ou même chaque jour », échappant ainsi à la pression du monde de l'art, où, comme partout ailleurs, le temps c'est de l'argent. Et voilà que, comme si ce mouvement de freinage avait perturbé l'ensemble de la machine, Wirths a le temps de son côté. *Time is on my Side* était le titre d'une de ses dernières expositions. Sa concentration, sa patience et sa perspective à long terme se traduisent par une œuvre qui s'étend jusqu'à présent sur deux décennies et demie.

En ce sens, ce titre, TIME IS ON MY SIDE, reflète aussi bien l'être – l'attitude avec laquelle Wirths suit son chemin et dont il est convaincu qu'elle le mènera non seulement le plus loin possible, mais aussi le mieux possible – que son action – les processus de création de ses tableaux.

Bartleby le scribe qui arrêta d'écrire pour finalement ne plus rien faire en se retirant complètement du monde – finit par mourir. René Wirths réfléchit lui aussi à la fin de sa vie. Au moment où il devra se séparer de son corps, il veut être capable de se séparer des choses – son reflet comme matière concentrée. La fin de son activité signifie la fin de son être. Pour notre plus grand bonheur à nous qui contemplons les tableaux de Wirths, ce processus de dissolution n'est pas encore particulièrement avancé. Mais il a déjà clairement commencé par le processus de traduction de trois à deux dimensions et se poursuit par la concentration sur la chose dans le tableau plutôt que sur la chose en soi. Wirths comprend l'abstraction et le fait de rendre abstrait comme un processus dans le cadre duquel il se confronte à la vie et à la mort, au corps et à l'esprit, au tout et au néant.

Impossible de savoir ce qui se passait dans la tête de Bartleby et son refus d'obéir. Quand il peint, René Wirths pense à sa propre perception, à la peinture, aux choses, et y obtient ainsi l'éclaircissement sur sa place dans le monde. Il marche au rythme de son propre tambour qu'il faut se représenter bien plus comme un gong méditatif qu'un instrument militaire. D'ailleurs, il ne marche absolument pas, il se balade.