

Des observations phénoménologiques, de la dématérialisation des choses et de la connaissance de sa propre existence. Janna Oltmanns en entretien avec René Wirths.

Depuis la fin des années quatrevingt dix, tu as essentiellement peint des objets en suivant le même concept formel très strict : en simplifiant, ces choses sont agrandies, prises dans les limites de la toile, sur fond blanc, de face ou de profil, et peintes avec un soignant réalisme. Malgré l'apparente limitation, tu as toujours joué avec les différentes possibilités au sein de ce concept. Qu'astu trouvé de si intéressant à te mouvoir au sein de ce cadre ?

Les choses sont simplement là et donc disponibles à tout moment. Nous vivons dans un monde matériel. L'existence des choses impacte donc très largement notre manière de vivre. Il suffit d'ouvrir les yeux pour trouver en elles une célébration pour notre perception : des formes, des couleurs, des significations et parmi tout cela, tout aussi important, de l'espace. Il m'arrive aussi de peindre des portraits. Il me faut toujours composer avec ma propre psyché et celle des autres ou de l'autre, pour les séries également avec des facteurs sociologiques. À l'inverse, je perçois la chose comme quelque chose d'abstrait, distinct de moi. Je ressens souvent cette distance comme un avantage. Je perçois certes les choses comme miroir de ma propre vie, mais je n'ai pas trop à me creuser la tête sur l'image de la société que je veux peindre quand je la peins. L'image des gens et de la société est en constante évolution, le monde des choses reste, dans son essence, apparemment immanent. En tant que personne analytique et se reflétant dans le monde, je peux tout autant me tourner vers l'observation concentrée des choses du monde et de la vie que me retirer dans la contemplation. Avant, je ne savais même pas bien dire pourquoi je peignais des objets. On ne pouvait pas encore parler de « concept ». C'était plus une idée. J'avais déjà le sentiment qu'il y avait beaucoup à découvrir. J'apprends la plupart du temps en faisant et en essayant, et je développe des concepts de l'expérience et de la réflexion des processus pratiques, donc plutôt de manière inductive. Et les tableaux ne se peignent pas nécessairement vite. Je trouve donc du sens à me confronter à une idée sur une longue période, afin de la rendre toujours plus dense, et aussi de pouvoir la pénétrer intellectuellement. Pendant très longtemps, j'ai mis l'accent sur les choses elles-mêmes, même s'il était déjà important pour moi que tous les moyens formels du tableau forment une unité logique et sensée : ainsi, les frontières de l'objet définissent par exemple toujours celles de la surface du tableau, et inversement. Et c'est ainsi qu'à ce jour, la somme de mes observations sur l'objet et le tableau correspond à la concentration de la peinture. Tel un sculpteur, mais de façon additive et jamais soustractive, je travaille couche par couche, du grossier au précis, jusqu'à rendre le tableau aussi captivant de près que de loin. Je me suis longtemps senti comme un observateur silencieux, très discipliné et patient, mais la rigueur monastique et le calme vers lesquels je me suis tourné pendant une phase de ma vie, ont fini par m'apparaître trop restrictifs. Trop de concept nuit à l'intuition.

La nouvelle direction amorcée il y a quelques années s'inscrit dans la continuité. Le toucher qui te caractérise demeure indéniable, mais parmi les modifications les plus visibles à l'œil, je citerais les fonds colorés et l'espace grandissant entre les choses. Comment en estu arrivé là et qu'est-ce qui a changé dans ton travail ?

Il a fallu prendre un pas de recul pour avancer, pour plus de fantaisie, d'ouverture, de confiance dans l'improvisation – et donc d'intuition. Le lent déplacement de ma focalisation

phénoménologique, qui s'est éloignée de la chose pour se rapprocher du tableau et de ses possibilités élargies, amorcé il y a quelques années, était donc nécessaire pour maintenir en vie les processus dans l'atelier. Il me faut constamment revoir ces processus et les adapter à mes besoins. Je ne remets pas en question les tableaux de mon passé, je ne fais qu'élargir mes possibilités.

Mais la nécessité des changements ne vient pas de nulle part et ne m'était pas non plus inédite : avant, pendant et même après mes études, je suis passé par de nombreuses phases différentes, j'ai expérimenté ceci, cela, je me suis longtemps confronté de manière pratique au futurisme et au cubisme, puis à Martin Kippenberger et Gerhard Richter. Mais je suis toujours revenu aux choses, chaque interruption fortifiant la base. Il y a environ 17 ans, j'allais doucement sur mes quarante ans, j'ai finalement décidé de me concentrer là-dessus. Je me suis longtemps dit que « se concentrer là-dessus » permettait d'aller toujours plus profondément dans des processus toujours similaires, mais cela n'a été vrai qu'un temps. Du moins jusqu'à ce que je reprenne conscience de ma liberté de pouvoir prendre de nouvelles décisions à tout moment. « Se concentrer là-dessus » ne signifiait pas rester statique, sinon la vie serait tout aussi statique. Et moi, j'ai envie d'une vie mouvante. Ce mouvement de recherche continu et l'élargissement ont composé un concept ouvert. Et c'est un véritable défi de s'ouvrir constamment à de nouveaux chemins tout en restant reconnaissable. Je m'intéresse évidemment aussi à la manière dont mon regard se divise ; et à mon regard sur moi et mes tableaux. Aujourd'hui, je n'ai fondamentalement plus besoin de me remettre en question, mais je continue de questionner mon statut, dans la société, dans ma famille, à l'atelier. Les fonds colorés, que j'ai introduits il y a quelques années, m'ont permis de sortir de la rigueur restrictive des années précédentes. Ils sont une profession de foi de la peinture et soulignent davantage le caractère pictural par rapport à l'objet représenté. Je ne peins plus constamment de nouvelles choses, mais toujours les mêmes – aussi parce que je les ai tellement intégrées, assimilées, que je les connais presque par cœur. Cela me permet, dans ma perception, de me consacrer bien plus au tableau et à la peinture. Le « Qu'est-ce qui est sur le tableau » n'est donc plus aussi central, le « Comment la chose apparaît sur le tableau » devient de plus en plus important. D'autres choses changent aussi : le coloris a plus d'espace, l'écriture disparaît et les structures dans la surface deviennent visiblement indépendantes. Cela se produit au moment de peindre, donc à partir des processus, en les rendant plus imprévisibles. Souvent, les tableaux sont totalement différents de ce que j'avais imaginé. Je n'ai jamais été un conteur d'histoires, j'ai toujours plutôt essayé de regarder le monde et la vie de manière structurelle, c'est-à-dire comme un tout. Mes tableaux sont avant tout destinés à être vus. Je veux créer de petits univers universels de perception qui se suffisent à eux-mêmes. À la fin de ma vie, mais seulement à ce moment-là, j'aimerais pouvoir lâcher complètement les choses.

Tu n'as jamais utilisé de modèles photo, tes tableaux n'ont jamais été photoréalistes. Au début, tu disais que la chose en soi était abstraite pour toi. Lorsque tu contemples la chose, que tu l'incorpores » dans le processus de travail et que la peinture se densifie, un autre degré d'abstraction apparaît. Cela vaut pour tes tableaux antérieurs et surtout pour tes tableaux plus récents.

Je ne refuse pas le photoréalisme par principe. Les gens comme Gertsch, Richter et Close ont montré comment le remplir conceptuellement et visuellement de manière très efficace. Mais mes processus sont tout simplement autres : lorsque je peins des objets, il s'opère un transfert de trois à

deux dimensions. Si l'on ajoute la dimension du temps, condensé et stocké dans un état immanent au tableau, il y en a même quatre. Et puis la lumière change constamment dans l'atelier, sans parler de mes humeurs. Je ne peins donc pas un seul état – ce qui serait le cas si je reproduisais une photo –, mais de très nombreux qui à leur tour se confondent en un état. Il me faut donc, contrairement au peintre photo, comprendre et interpréter l'objet comme tel dans sa compréhension spatiale. Peindre un tel tableau est une toute autre performance dans la réalisation et l'abstraction ; il en ressort une sorte de synthèse du sujet et de l'objet. Ces processus sont tout aussi physiques et spirituels, et tout de suite s'en dégage alors un positionnement face au monde et à la vie. Même si je ne suis pas tout à fait sûr de ce qui arrive à mes tableaux dernièrement. Je n'abstrais pas l'objet au sens du mot pour m'en approcher, mais je l'utilise dans sa coloration, sa forme, son déploiement dans l'espace pour peindre un tableau. Il s'agit donc manifestement pour moi d'une essence générale du paraître et de l'être dans le monde, que je recherche aussi bien dans l'objet que dans le tableau. La chose est encore très présente dans le tableau, mais je ne la regarde presque plus quand je la peins. Je lis l'objet dans le monde déjà dans sa forme, aussi comme un tableau abstrait. Et, comme je le disais : mon projet sur le long terme est d'émanciper complètement le tableau de cette chose, sans toutefois – et cela est aussi important pour moi – vouloir faire du tableau lui-même un objet. Cette vision m'oriente et donne à chacun de mes tableaux et à chaque phase de ma création le contexte d'une dimension plus large.

Tu souhaites de plus en plus émanciper ce qui est peint de l'objet ; les choses te servent avant tout de base aux phénomènes picturaux. Le choix des objets auxquels tu confrontes ta peinture pendant des semaines, voire des mois, est-il donc aujourd'hui secondaire ?

Non, ce serait un malentendu. Ce n'est que relativement que la chose a perdu de son importance dans le tableau. Contrairement à autrefois, où elle jouait plutôt un rôle prépondérant, tout se retrouve aujourd'hui sur un pied d'égalité dans le tableau. Tout se conditionne mutuellement, rien n'est dû au hasard, tout est décidé consciemment, bien que beaucoup résulte des processus : rien qu'en dessinant, j'adapte aujourd'hui bien plus la forme de l'objet à l'arithmétique du tableau plutôt que de subordonner, comme autrefois, le format du tableau à la forme de l'objet. La couleur de fond change souvent, les structures des reflets m'offrent un grand terrain de jeu, même la dissolution de la forme extérieure n'est plus taboue. Le choix des choses est aussi important qu'il l'a toujours été, ne serait-ce que parce qu'elles continuent à être reconnues comme telles. Seules mes intentions avec les choses dans le tableau changent. Je les adapte à mes besoins. Le choix des choses ne joue un rôle vraiment secondaire que lorsqu'il n'y en a plus à reconnaître.

Dans son magnifique essai Le drame de la perception. Regarder Morandi¹, la romancière et essayiste Siri Hustvedt affirme que le premier aspect d'une chose qui disparaît lorsqu'on la regarde longuement est le mot qui la désigne. Les titres de tes tableaux désignent tout simplement les objets que tu peins. Est-ce que « le mot pour la chose » est important pour que l'objet ne t'échappe pas lorsque tu le peins ?

La précision que Siri Hustvedt trouve dans l'utilisation du langage pour ses observations, je la recherche également dans mes tableaux. Il me tient donc naturellement à cœur que la perception de mes tableaux ne se limite pas à la désignation par des termes. Quoi qu'il en soit, j'ai longuement réfléchi à la question de savoir si je pouvais donner un titre à mes tableaux, et si oui, comment. Le tableau résulte d'un processus, le titre tautologique qui nomme la chose fait déjà partie du setting.

Le terme même de « tableau figuratif » désigne une contradiction. Je veux la faire ressortir encore plus et c'est pourquoi je tiens même à ce que l'objet m'échappe et se subordonne de plus en plus à la logique du tableau. Dans la série *LIQUIDS*, à laquelle je m'intéresse sans cesse depuis plus de trois ans et qui a été conçue dès le départ pour se métamorphoser, les tendances à la dissolution abstraite sont déjà très visibles. Pourtant, je les nomme d'après les liquides que les verres contiennent. De quoi s'agit-il donc pour moi ? Du liquide en luimême ? Du verre en tant que récipient réel et symbolique pour toutes sortes de fluides vitaux, des trois états d'agrégation représentés (solide, liquide et gazeux) ou plutôt de l'arithmétique picturale et du visuel, de l'utilisation aussi conceptuelle et logique que plaisante de la couleur, de la surface et de la forme ? À un moment ou à un autre, le titre se transformera peut-être en question, car le tableau ne permet guère de reconnaître un objet fortement abstrait. Mais il s'agit plutôt d'un intéressant point de concentration annexe, car ce ne sont pas les concepts qui m'intéressent en premier lieu lorsque je peins : je peins avant tout ce que je veux voir.

Au début de tes tableaux représentant des choses, tu n'imaginais pas quitter la voie que tu avais choisie, avec tous ses processus. L'intuition a pris de plus en plus d'importance dans ton travail. Est-ce que cela t'a aussi permis de te redéfinir dans ta propre liberté ?

Parfois, je me sens libre et parfois non, comme la plupart d'entre nous. Rien n'a fondamentalement changé à ce sujet. La liberté artistique peut comporter de nombreuses qualités. J'ai longtemps perçu le fait de vouloir peindre des choses strictement sur fond blanc comme une liberté. Je me suis créé un cadre dans lequel explorer mes possibilités. La liberté consiste alors à ne pas devoir toujours être à la recherche de nouveautés. C'est comme faire le choix d'une relation monogame. Et à un moment donné, au terme de nombreuses années, j'ai constaté que l'idée du cadre que je m'étais fixé devenait trop étroite et j'ai alors décidé de changer d'état. Dans ma vie, j'ai toujours alterné les phases de consolidation et de dynamisation. Les deux ont leur raison d'être, chaque chose en son temps. Les deux devraient être possibles à tout moment, toujours en fonction des besoins du moment. Dans mon atelier, on peut actuellement distinguer plusieurs courants parallèles : des tableaux de choses assez réalistes côtoient au mur des tableaux plutôt abstraits ; ici et là, on voit apparaître une véritable marginalité, qui pourra un jour peut-être pourrir la voie ... ou sera de nouveau rejetée. Par liberté, j'entends le fait d'assumer sa propre responsabilité, de percevoir ses besoins et de prendre des décisions sur cette base. Pour moi, c'est un privilège fou d'être né à cette époque, à cet endroit, où les choses ont toujours continué d'une manière ou d'une autre, et cette possibilité de pouvoir prendre moi-même des décisions importantes pour ma vie future.

Au début, tu disais que tu n'étais pas très rapide dans ton travail – ce qui est inhérent à cette forme de peinture. Mais tu ne fais pas seulement référence au processus artisanal, mais aussi au transfert intellectuel qui a parallèlement lieu. Ce travail qui prend beaucoup de temps est pour toi un besoin et fait donc partie de ta liberté. Cela demande-t-il du courage et te sens-tu parfois limité dans ta liberté face à un monde de l'art qui va très vite et surtout face à un marché qui réclame sans cesse la nouveauté, que tu sers en tant que peintre qui doit et veut vivre de son art ?

Mon travail demande du temps et cela se voit. Ce n'était pas le cas avant : dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, j'avais l'habitude de peindre un tableau par jour. Ma production était folle et la moitié des étagères des Beaux-Arts se remplissaient de mes tableaux, alors que nous étions huit dans l'atelier. Je me suis tout permis. Il en est ressorti beaucoup de choses captivantes, mais aussi

beaucoup de déchets. C'était trop pour moi, trop arbitraire, et je ne distinguais plus ce qui était vraiment bon de ce qui ne l'était pas. Pour finir, j'ai fait une crise d'épilepsie juste après la fin de mes études, qui a révélé mes limites physiques. Ce fut un véritable choc. Mais finalement, j'ai profité de cette période pour comprendre où j'en étais, ce que je pouvais faire et ne pas faire. J'avais besoin de ralentir et de me concentrer, car j'ai toujours voulu vieillir le plus sagement possible. C'est ainsi que je suis revenu aux choses, à une vie tranquille ! L'authenticité a toujours été pour moi la clé d'une vie réussie. Un bon tableau n'a pas forcément besoin d'une bonne technique de peinture et une bonne technique de peinture ne donne pas nécessairement naissance à un bon tableau. Je voulais quand même les deux, et les deux devaient être en relation directe l'un avec l'autre, comme mes processus de vie et ceux de mon atelier. Je vis pour ainsi dire mes tableaux. Et mes tableaux me vivent. Et c'est pourquoi je veux les faire moi-même. Et comme je ne suis pas à la tête d'une entreprise de taille moyenne, comme certains de mes collègues, mes tableaux n'ont pas non plus l'apparence de produits. Ils demeurent plutôt des raretés et des pièces uniques. Je considère cela comme une force, une vision que je ne suis visiblement pas le seul à partager. L'art ne fonctionne pas uniquement dans le secret d'une chambre, de même qu'un individu ne vit pas bien sans société. Je travaille avec plusieurs galeries, je fais donc aussi d'une certaine manière partie de ce système parfois critiqué. Il y a toujours des conditions cadres. Cela pourrait être l'essence de notre vie. Et je suis personnellement très partagé sur la question. Ce qui est certain, c'est que chaque cadre offre une infinité de possibilités.

Le titre de ce livre est Zeug [Outil]. Ta grande exposition au Kunsthall de Rotterdam en 2011 s'appelait Das Ding an sich [La Chose en soi], ta première exposition solo à la Galerie Michael Haas 2007 Dinge [Choses]. Qu'est-ce qui se cache derrière cette terminologie ?

Les titres des livres et des expositions me permettent d'établir des liens ludiques entre mes tableaux et ma manière de les aborder ou de penser. Le titre de ce livre, *Zeug [Truc]*, peut être lu comme un tout ou comme une partie de mot. Outre les choses individuelles et les groupes de choses qu'il désigne, on entend les verbes « zeugen » [témoigner], « bezeugen » [attester] et « erzeugen » [produire] ainsi que « der Erzeuger » [le producteur], « der Zeuge » [le témoin] ou « die Zeugin » [la témoin] et « das Zeugnis » [le témoignage] ; que des termes que je peux relier d'une manière ou d'une autre à mes processus. À côté de cela, les notions que tu as citées jouent d'une part sur le profane et d'autre part sur la signification qui leur a été donnée par de grands philosophes allemands des temps modernes. Pour Emmanuel Kant, la chose en soi fait partie d'un plan séparé de nous, les hommes, et finalement inaccessible. Il la considère comme la cause réelle du monde, que nous ne pouvons percevoir que subjectivement. Edmund Husserl pensait au contraire pouvoir tout à fait s'approcher d'une essence des choses si on les observait de manière phénoménologique, c'est-à-dire le plus précisément possible et sans préjugé, de préférence en excluant tout savoir préalable. Son élève Martin Heidegger disait en revanche que les choses, comme les outils, étaient certes encore présentes, mais qu'elles seraient privées de leur « essence » si on ne les utilisait pas dans le sens de celle-ci, mais qu'on se contentait de les « contempler ». Je suis plutôt un contemplateur phénoménologique, et je me range aussi du côté de l'essence derrière l'existence des choses. Dans mes tableaux, mes observations et considérations phénoménologiques de l'objet fusionnent avec celles du tableau, de la peinture et, finalement, du *processus en soi*. Mes processus sont, comme je l'ai dit, très contemplatifs et s'incarnent donc dans un tracé en retrait, plutôt spiritualisé. Pourtant, mes tableaux ont aussi quelque chose de très physique ; après tout, ils

traitent du monde. J'accepte donc l'existence des choses, je les célèbre véritablement lorsque je les peins. Mais je les détourne aussi de leur fonction, je les dématérialise et je les reconstitue en tant que phénomènes picturaux. J'en fais pour ainsi dire des *Choses à voir*. Je cherche à connaître ma propre existence dans le monde par le biais de la perception sensorielle visuelle et de l'activité manuelle. Je suis fondamentalement d'accord avec la physique et les limites et lois terrestres. Mais en tant que peintre, je suis également métaphysicien. Je ne sais pas si je suis croyant, mais je m'étonne chaque jour d'être vivant. Et exactement de la même manière, je veux appliquer le même questionnement face à mes propres tableaux. Parmi les autres titres d'expositions, il y a d'ailleurs eu *Nature Morte* et *Diessaits und Jenseits [Icibas et audelà]*. Je cherche la grandeur dans la petitesse, la profondeur derrière la surface et la transcendance dans l'immanent. Dans ma vie, de nombreuses personnes proches sont déjà décédées. La mort et notre finitude dans l'infini sont donc très présentes pour moi. La peinture a toujours un aspect thérapeutique.

Tes tableaux n'ont absolument rien de « sobre » ni d'« objectif », ce qui peut sembler être le cas au premier abord. Ils portent en eux une grande part de ta personnalité, de ta pensée, de ta vie. De temps à autre, tu apparais comme un véritable reflet sur un objet. Mais la plupart du temps, tu renonces à te dévoiler de cette manière.

Le fait que mes tableaux semblent de prime abord très « objectifs » est sans doute dû d'une part à la chose elle-même, mais aussi au geste, plutôt sans prétention. Mais qu'est-ce qu'un tableau sans auteur ? Je donne tout ce que je suis. La surface significative et clairement visible de mes propres reflets a néanmoins quitté mes tableaux pour le moment. Quand on fait du rangement, il faut toujours se séparer de quelque chose pour faire de la place à la nouveauté.

¹ Siri Hustvedt, *Le drame de la perception* (2008) ; dans Siri Hustvedt, *Vivre, penser, regarder*, Actes Sud, 2015 (traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf)