

Bruno YVONNET

Né en 1957 à Marseille

Vit et travaille à Lyon

<http://www.dda-ra.org/YVONNET>

Dossier mis à jour le 02/05/22



Vaillants, Jean-Luc R, 2011
Peinture à l'huile sur papier, 130 x 195 cm

Bruno YVONNET
Index des œuvres [extrait]



***Feues*, 2021**

Série de 5 stèles en béton, lithophanie en PLA (acide polylactique), dispositif lumineux, capteur solaire
11 x 18 x 25 cm

Bruno YVONNET

Index des œuvres [extrait]



Système D, 2018

Série de peintures à l'huile sur papier, encadrement placage bois, verre et medium
102 x 107 x 2,5 cm

Bruno YVONNET
Index des œuvres [extrait]



Oubliettes, 2019

Série de 7 urnes en bois, lithophanie en PLA (acide polylactique), cendres incluses au fond
Le retournement de la boîte conduirait à la disparition de l'image.

8 x 21 x 18 cm

Bruno YVONNET

Index des œuvres [extrait]



Reprises, 2002-2003

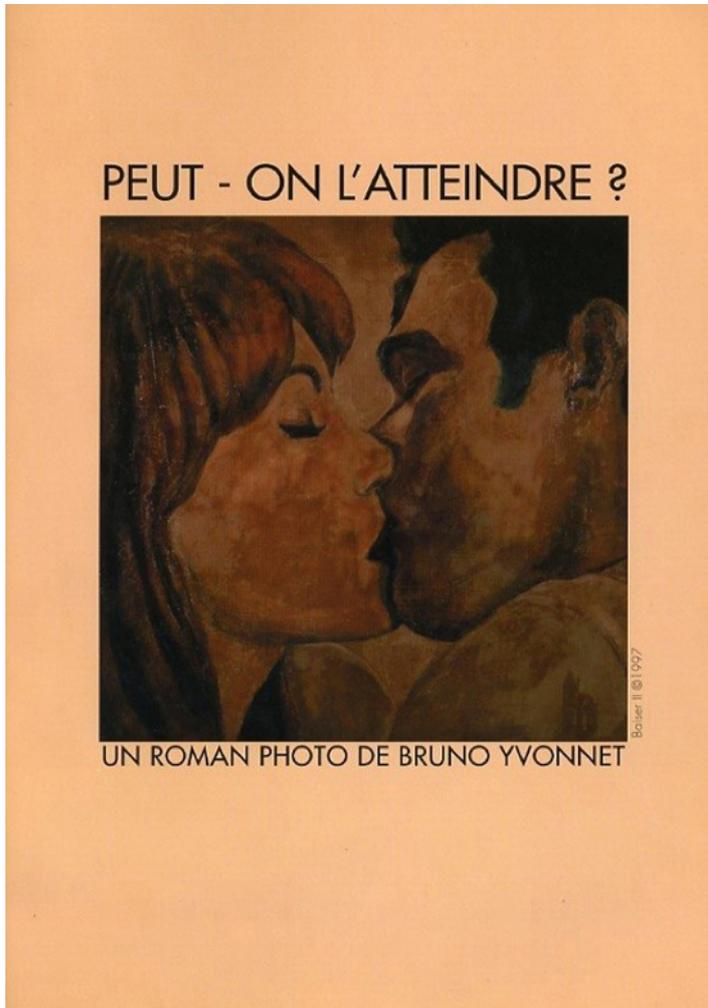
eh / eh bis et fb / fb bis

Doubles peintures à l'huile sur toile

80 x 120 cm

Bruno YVONNET

Index des œuvres [extrait]

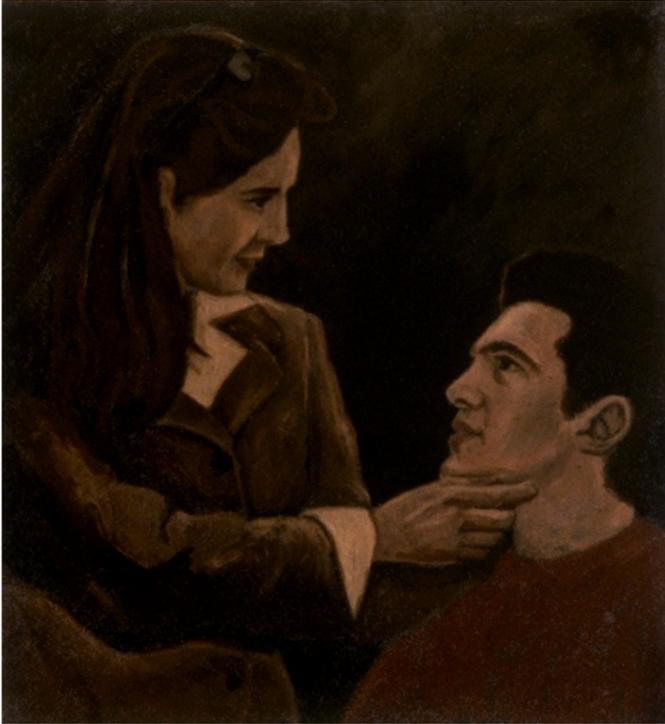


Peut-on l'atteindre ?, 1997

Roman-photo, Édition FRAC Haute-Normandie
avec l'aide de l'ENBA Lyon

Bruno YVONNET

Index des œuvres [extrait]



Plus qu'hier, Moins que demain, 1996

Peintures à l'huile sur bitume sur toile

Dimensions variables, 50 x 60 cm en moyenne

Bruno YVONNET
Index des œuvres [extrait]



*Plus qu'hier, **Moins que demain**, 1996*
Peintures à l'huile sur bitume sur toile
38 x 38 cm

Bruno YVONNET

Index des œuvres [extrait]

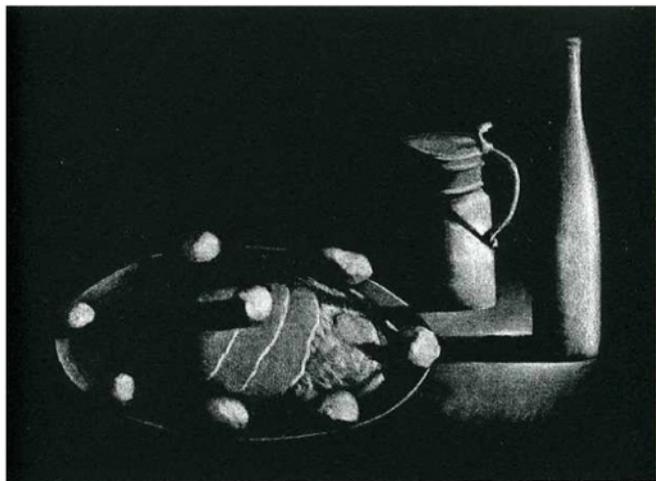


Fig. 2
La Choucroute

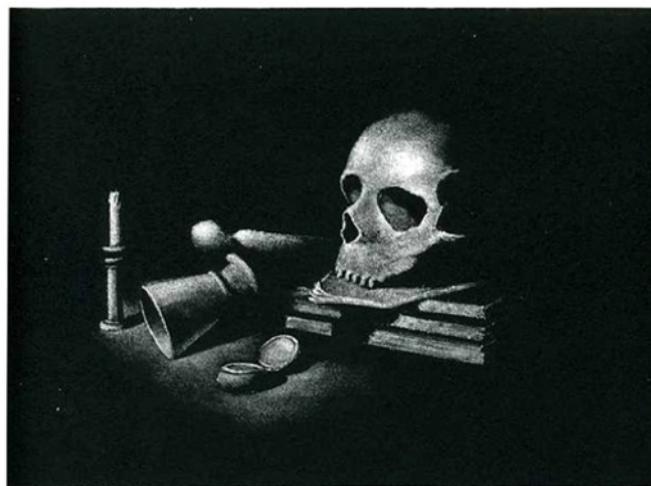


Fig. 4
La Vanité

Recettes, 1990

Lithographies, 24 x 33 cm

30 tirages, édition Centre Genevois de Gravure Contemporaine

Bruno YVONNET
Index des œuvres [extrait]



Boums, *Boum 3*, 2011
Linogravures, 21 x 29 cm

Bruno YVONNET

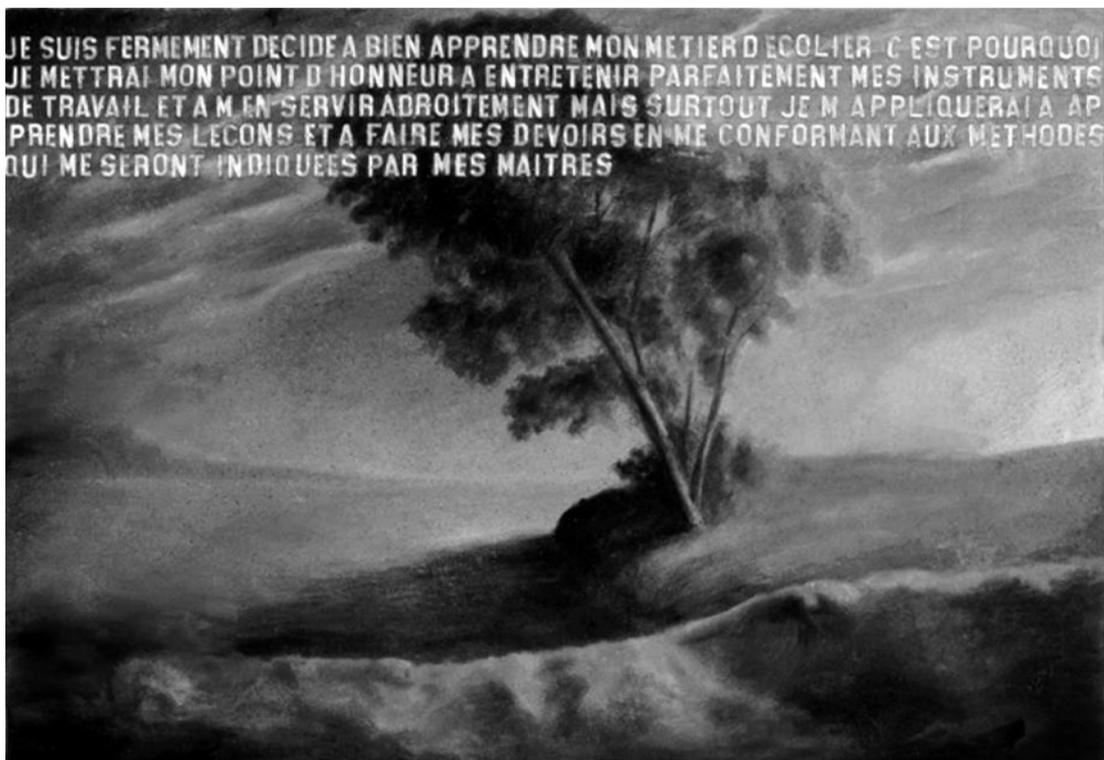
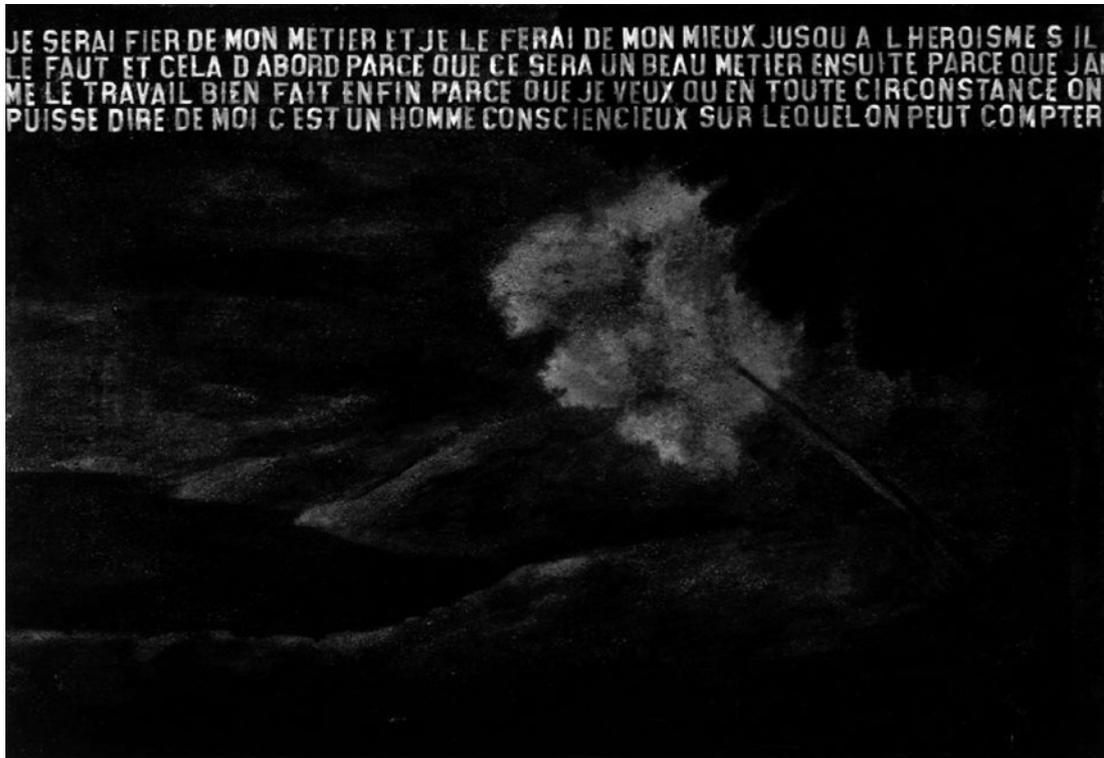
Index des œuvres [extrait]



Monde immense, 1990-1991
Série de 8 bitumes sur miroirs
100 x 100 cm

Bruno YVONNET

Index des œuvres [extrait]



Poncifs, 1989-1990

Résolution n°2, Résolution n°3

Série de 12 fresques sur béton armé

81 x 116 cm

Bruno YVONNET

Index des œuvres [extrait]



Lieux communs, 1991

Place de la bourse, Place de l'église

Lithographies, 21 x 26 cm

30 tirages sans marge, édition URDLA, Villeurbanne

Bruno YVONNET
Index des œuvres [extrait]



Tableaux noirs - Leçons d'histoire, 1988-1989

6ème leçon Charlemagne

Série de 18 pastels sur tableaux noirs

85 x 135 cm

Bruno YVONNET
Index des œuvres [extrait]



364 / hqE, 2008

Une oeuvre de Vincent Delpoux, Bertrand Saugier et Bruno Yvonnet

1% artistique, groupe scolaire Jean Guehenno, Saint-Fons

15 plaques de fonte émaillée réparties sur le site (murs, sols, plafonds)

Architectes : *Atelier sur les quais*, Pierre Gardoni et Didier Dalmas, Lyon

Photos : © Bertrand Saugier

Bruno YVONNET
Index des œuvres [extrait]



Sans titre, 2001

1% artistique, Collège Miramaris, Miramas

2 tirages sur bâche montés sur portique

Architecte : Michel Sandrolini

Bruno YVONNET

Index des œuvres [extrait]



***La forêt souterraine*, 2000**

Station de métro Debourg, Lyon

16 caissons lumineux / 16 plaques de fonte

Architecte : Christian Drevet

Commanditaire : Sytral

Photos : © Christian Drevet Architecture

Textes ci-dessous :

Boum, Françoise Lonardoni, 2013

Texte de Marie Lapalus, 1999

Texte de Catherine Grout, 1992

Les Poncifs, Hubert Besacier, 1991

Autres textes dans le dossier :

Entretien avec Jean-Philippe Antoine, 2003 (extrait)

Texte de Régis Durand, 1999

Texte de Françoise-Claire Prodhon, 1993

Monuments du commun, Joseph Simas, 1989

Texte de Bruno Yvonnet, 1989

Texte de Yolande Finkelsztajn, 1987

+ Voir la captation vidéo de la conférence de Bruno Yvonnet à la Bibliothèque du 3ème, Lyon, février 2013 : [lien](#)

BOUM

Par Françoise Lonardoni

Présentation de la série *Boum*, Bibliothèque du 3ème arrondissement, Lyon, 2013

La peinture de Bruno Yvonnet, en général figurative, nous oriente pourtant vers d'autres préoccupations que le sujet représenté. Portraits, vagues, ou vanités cachent en fait une question esthétique, picturale, ou même sociale qui est le véritable objet de sa peinture.

La technique utilisée découle aussi de ce sujet. Elle est de ce fait variable, et peut devenir un élément du sens, ou même un motif perturbateur : les figures peintes sur du placo-plâtre (série *Et in Arcadia ego*) sont faites à base de goudron, dont le bitume fera disparaître progressivement l'image. Il en va de même pour d'autres séries reprenant l'imagerie des romans-photos ou le motif du baiser.

D'autres travaux de Bruno Yvonnet reprennent les poncifs de l'image, ou ceux de l'histoire de la peinture, à travers une étude poussée de la composition, et de ses stéréotypes. D'autres encore sont indexés sur les calculs de probabilité d'un futur referendum (réunification de Chypre) ou étudient les affaires de style : la série de portraits *Vaillants* reprend le genre héroïque, dans la diversité historique de ses apparitions (Dovjenko ou Riefensthal, mais aussi le Renoir du film *À nous la liberté*) et révèle l'ambiguïté de cette emphase.

Le travail de Bruno Yvonnet est donc plus analytique que figuratif ; il met au jour les fonctions décoratives ou iconographiques de la peinture, la pousse jusqu'à l'absurde, et par là, active un potentiel métaphorique.

L'exposition *Boum*, tirée des collections de l'artothèque, présente une série de gravures tout aussi riches en significations induites. Bruno Yvonnet a d'abord récolté des photos d'explosions sur internet, afin de les transposer à la gravure sur linoléum : ce procédé, proche de la gravure sur bois inventée au XVIème siècle, nécessite le travail de la main, la pression de l'outil sur la matière, et appartient au régime archaïque de l'empreinte. Il est ici mis paradoxalement au service d'images traversées par la vitesse, la mondialisation, la diffusion instantanée à l'échelle de la planète. L'artiste a resserré sa palette à trois couleurs, (rouge noir blanc) et a travaillé sa plaque avec une fraise, avant de la découper par le contour afin d'obtenir un sujet centré et isolé. Il nous donne au final une série d'explosions "lentes et contrôlées", harmonisées par les couleurs et les dimensions, en un mot domestiquées, valorisant ainsi les inadaptations et anachronismes de son procédé.

Texte de Marie Lapalus

Catalogue *Ô saisons, ô châteaux*, Musée des Ursulines, Mâcon, 1999

Le fil conducteur de la démarche de Bruno Yvonnet, depuis 1989, se situe dans la permanence de la dimension politique qui s'y affirme. Depuis *Les Poncifs*(1) où le texte se superpose, avec la rigidité de ses lettres en capitales, au paysage traité dans un camaïeu de gris doucement absorbés par le support de béton, jusqu'aux actuels *Lares* et confirment la réflexion de Bruno Yvonnet qui s'articule sur des *stimuli* provoqués par le quotidien. Dans cette lecture possible du réel, il faut trouver sa réponse d'artiste, de citoyen qui aspire à changer le monde. Artiste de la ville (Lyon), sa démarche passe par la création d'images où l'idée de Nature est prépondérante. Celle-ci, depuis le XVIIème siècle, sert de réceptacle aux aspirations philosophiques voire métaphysiques des poètes, des musiciens, enfin de tous les artistes. Ainsi, le peintre "moraliste" peut-il restituer les sentiments humains d'ordre divers : Sinistre

forêt, Vallée de larmes, Océan de honte....

Mais c'est peut-être à Régis Durand, que l'on doit les lignes les plus pertinentes sur le rapport ambigu qu'entretennent les peintures de Bruno Yvonnet avec l'image photographique qu'il a sélectionnée dans le quotidien le plus ordinaire du lieu (pays) où il a été invité à travailler, Slovénie, Colombie, ou Canada.... "À la fois sombre et claire, l'image du monde y est au bord de la disparition tout en gardant une étrange acuité."(2)

Les tableaux de Bruno Yvonnet lui "apparaissent comme des inscriptions lacunaires dont le déchiffrement est promis, au mieux, à une certaine ambiguïté." C'est en cela qu'ils sont la "parole" qui va susciter la nôtre. Ils sont pareils en cela à la fameuse inscription qui constitue leur titre générique, *Et in Arcadia Ego*, et qui a fait les délices de l'exégèse iconographique. Ce n'est pas tant qu'ils incitent à la parole ou à la discussion savante, et il y a au contraire, les entourant, une qualité de silence assez remarquable, celle que produit la rencontre avec l'énigme. Mais que l'on entende (du fond de ses souvenirs de lectures) "Et moi aussi, j'ai connu l'Arcadie", ou plutôt, comme nous y invite Panofsky, "Même en Arcadie (moi, la Mort), j'existe", il y a dans ces tableaux de la gravité, quelque chose de sombre et de funèbre. La tradition élégiaque n'est sans doute pas loin, mais chez Bruno Yvonnet, elle reste en deçà de toute allégorie explicite. Les corps, les objets, ne sont pas des mementos nostalgiques, ils n'encryptent aucun événement particulier.

Simplement, on y voit ce qui fut de l'espace et du volume devenir signe du temps, passage indécis de la mortalité. Les fragments d'images reproduits sont comme rongés de l'intérieur par une lèpre blanche (celle dans laquelle Melville voyait la marque de la Mort-dans-la-vie). Ce ne sont pas d'altières et lumineuses interrogations morales ou métaphysiques que nous sommes conviés à contempler, mais les exercices quotidiens de celui qui sait le retard impossible à combler, la mort et la dissolution en marche - *date paintings*, oui, en ce sens, comme une forme d'exercices spirituels."(2)

Ainsi les vingt peintures de la série *Plus qu'hier, moins que demain* s'inscrivent-elles dans la logique prolongement de l'engagement de l'artiste dans la Cité -(Polis)-.

Inéluctablement la technique de la peinture au bitume sur placoplâtre entraînera sa propre disparition. Tout comme les peintres du XIXème siècle, et en particulier les Romantiques, Bruno Yvonnet assume la dissolution de l'image. De même que l'évolution de la photographie ne peut toujours pas assurer au spectateur du futur un statut pérenne, les *Plus qu'hier, moins que demain* jouent à double sens sur leur devenir. Du point de vue matériel l'artiste se complaît comme P.A. Gette dans la contemplation du processus de dégradation de l'image. Quant à l'iconographie, les "Je t'aimerai, plus qu'hier, moins que demain" se réfèrent surtout aux comptines ou dictons, inscrits avec conviction sur les assiettes populaires offertes pour les mariages, plutôt qu'à une quelconque réalité.

De vœux pieux en quête d'une maison idéale découverte par petite annonce et censée abriter un bonheur parfait, force est de constater que le couple contemporain, statistiquement, s'éloigne de cette imagerie d'Épinal.

Pourtant dans ce contexte nostalgique, Bruno Yvonnet nous conduit habilement de la douce utopie à la prise en compte de la réalité. Devant l'accumulation des peintures de maisons et celle des couples, un renversement du point de vue s'opère chez le spectateur. Les liens qu'il est lui-même amené à tisser, ou bien la force réflexive qu'ils induisent, l'obligent à relativiser une approche thématique trop frontale et à se positionner lui-même. Pour peu que ce même spectateur soit un amateur de romans policiers, il saisira au vol l'opportunité d'établir la relation avec le suspens tonique, politique et moral du radical et fondateur "Ô dingos, ô châteaux !" (3) de Jean-Patrick Manchette : lorsqu'une midinette manipulée trouve la force de courir après ses rêves d'architecture (ou d'architecte ?) et de sauver un enfant....

1. *Poncifs* - Résolution n°12 : « J'aimerai tous les hommes à quelque nation qu'ils appartiennent parce que je leur suis redevable d'une quantité de bienfaits que le serment de fraternité humaine sera un jour assez fort pour empêcher les hommes de s'entretuer sauvagement dans des guerres sans merci. »

2. *Détails & Lares*, Régis Durand, Musée des Ursulines, Mâcon, 1998

3. *Ô dingos, ô châteaux !*, Jean-Patrick Manchette, Gallimard, Paris, 1972

Texte de Catherine Grout

Catalogue *Bruno Yvonnet 1989-1991*, Les cahiers du regard, 1992

Graveur à l'origine, Bruno Yvonnet a trouvé et gardé son expression favorite : celle à partir du noir et blanc. Après avoir mis de côté la gravure, il aurait pu faire de la photographie, mais ce médium est sans doute trop mécanique pour lui apporter satisfaction. Il a besoin du contact avec un support, de la plus ou moins grande résistance de celui-ci lors de l'élaboration de l'image ; ce support est autant matière que surface (plaque, tableau noir, béton, velours, miroir), fond pour une représentation et en même temps présence tactile, sensorielle (granulosité, pouvoir

d'absorption ou de renvoi de la lumière...).

Depuis 1989, ses œuvres montrent l'emploi conjugué de deux éléments : d'une part le paysage, d'autre part des formules toutes faites, (qui sont placées sur l'image) ; celles-ci ne cachent pas leur caractère parodique. Ces formules rappelleront des phrases qui auparavant étaient écrites sur les tableaux noirs des salles de classe (début de la *Résolution n°4* : « Pour bien faire mon métier d'écolier je développerai ma curiosité... »). Ailleurs, inscription lapidaire, elle provient des décorations funéraires, et elle devient un titre plus ou moins humoristique (*Regrets*). Dans la dernière série, le texte est extrait de diverses métaphores, issues du registre romantique, où la nature est hostile (*Vallée de larmes*).

S'il a toujours placé du texte dans ses dessins, ses gravures, ne serait-ce qu'un mot, il a introduit le paysage dans son travail à un moment donné, presque naturellement, pourrait-on dire. En 1988-89, il réalise une suite intitulée *Tableaux noirs-Leçons*, (craie blanche sur tableau noir), où il plante des décors : des espaces pour des actions de l'Histoire de France ; ces espaces pouvaient être des paysages, puisque des scènes étaient situées à l'extérieur (l'arbre de Saint Louis...), mais le propos n'était pas directement lié à ce thème. Déjà alors, Bruno Yvonnet s'attachait à trouver la représentation d'un espace qui va de soi, celle qui joue sur le « déjà-vu », c'est-à-dire qui permet au spectateur de se souvenir de l'image, de sentir confusément que celle-ci fait partie de lui, car placée dans sa mémoire. La familiarité de l'image est obtenue par un savant mélange de définition et interprétation subjective.

Puis il réalise les *Poncifs* en 1989, un an plus tard *Nos grands disparus*, et en 1991, *Monde immense*. Apparemment, nous voyons des paysages avec les deux premières séries, alors qu'il aurait disparu avec la dernière ; en fait, les apparences sont trompeuses. Par ailleurs, les paysages décrits ne sont pas issus d'une pratique du plein air, ils ne sont pas le produit d'une perception dans la tradition de Monet ou de Cézanne, ils sont des paysages picturaux : des citations d'œuvres déjà existantes, qui appartiennent à notre patrimoine culturel ; à tel point qu'elles ont indéniablement déterminé, la plupart du temps à notre insu, des automatismes de regard, de cadrage photographique par exemple. Bruno Yvonnet n'invente pas des paysages, il a plutôt cherché des catégories, en quelque sorte, ce qui « fait paysage » si l'on regarde une peinture, et ce sans équivoque. Pour ce faire, prenez comme format celui dit paysage (en France), relevez quelques règles de composition, de relations entre des masses d'arbres, des montagnes (ou colline), de l'eau (mer, lac, rivière...), un centre marqué ou une légère asymétrie (par la lumière, un arbre), ne vous éloignez pas du registre « paysage arcadien » venant en grande partie de détails de tableaux de Nicolas Poussin, (voire de Claude Gellée ou d'Annibale Carrache), peintures qui sont, vous le savez bien, les modèles classiques du paysage ; ou bien en format cinémascope, présentez cinq vues différentes : montagne, plaine italienne, forêt, bord de mer, campagne française, tout en insistant sur l'idée du panorama, (déploiement de l'espace avec un horizon assez haut) ; ou encore, pour un gymnase, avec une logique évidente, le choix se portera sur des stèles (comme des bornes extérieures signalant l'entrée), qui montrent des vues de type antique établies à partir des textes de poètes grecs décrivant le site d'Olympie ; autre modèle de paysage qui a influencé de nombreux artistes, en raison de ses références obligées à l'Antiquité comme origine.

Au-delà du sujet paysage, c'est bien la peinture qui est citée par Bruno Yvonnet, la peinture et sa transformation en formules par des conventions, des codes, des répétitions (il prend pour cible non pas Poussin, mais les épigones, les écoles) ; tout ce qui, en définitive, éloigne la peinture du domaine de l'invention pour celui du discours, de l'image comme support d'un contenu savant, moral, héroïque... Il montre une dépouille, dans une veine tragi-comique. C'est pourquoi, Bruno Yvonnet représente des images affaiblies (usées) et stéréotypées, celles-ci issues d'une typologie sont désincarnées ; c'est pourquoi, également, il ajoute ces sentences civiques (*Poncifs*), ces formules du souvenir (*À nos chers disparus*), car elles accusent encore plus le contraste entre un contenu et une image, entre un sens à lire et un paysage à voir. L'emploi du noir et blanc serait-il une allusion à la mort de la peinture ?

L'œuvre (et non l'artiste) porterait-elle le deuil ? Nous pouvons dire, sans nous tromper, que c'est au contraire une façon ironique d'affirmer à sa manière, et en prenant certaines distances, qu'il n'en est rien.

Pourquoi se servir du paysage ? Parce qu'il a souvent évoqué autre chose. Espace symbolique, il évoque tour à tour les pensées de l'homme vis-à-vis du monde, comment il s'y place, la vision qu'il en a, le paysage est le reflet des croyances et des sentiments ; il est le lieu aussi de la liberté du peintre, du jeu de matière et de couleurs, quittant le référent direct pour parler de l'individu. Phénomène d'euphémisation générale et bouleversement de la pensée au XXème siècle, ces paysages, ceux de Poussin, comme ceux de Cézanne (et sans doute comme ceux des films sur la conquête de l'Ouest américain) se conjuguent au passé. La relation à l'espace n'est plus actuellement limitée au sol, au terrain, l'homme ayant un jour pris pied sur la lune, non seulement son regard embrasse la Terre (globe terrestre), mais aussi l'univers, le cosmos. La notion de paysage s'est élargie, l'horizon n'est plus le même (de spatial il est devenu temporel).

Les œuvres de Bruno Yvonnet qui closent la série *Monde immense* sont intéressantes sur plusieurs points. D'abord elles ne représentent pas un paysage traditionnel, et pourtant il est encore plus présent, sous une autre forme, (métonymique et symbolique) celle de nuages et d'effets lumineux. Ensuite, elles évoquent un envers, un monde

Bruno YVONNET

Textes

placé de l'autre côté : le support est ici un miroir, et les lettres qui accompagnent l'image sont inversées. Avons-nous quitté le monde des apparences ? Ce serait plutôt celui de l'immuable. Autant le miroir (surface changeante car réfléchissante) que la matière qui évoque les nuages, le bitume (forme et matière plus ou moins déterminées), éloignent de l'impression de fixité (de mort) qui était dans les œuvres précédentes.

L'homme romantique, face au paysage, se constituait comme sujet contemplatif ; le paysage contemporain ni localisé, ni représenté, place celui qui le regarde en sujet actif, ce dernier se voit, avec Bruno Yvonne, en train de regarder, placé en voyeur, son reflet aux prises avec une matière plus informe que nuage (ou nuage car informe).

Le déjà-vu est remplacé par un inconnu, qui sera transformé par une présence réelle.

LES PONCIFS

Par Hubert Besacier

In *Arte Factum*, septembre - octobre 1991

Le pari de Bruno Yvonne repose sur un apparent paradoxe : développer une œuvre novatrice, en prenant pour objet tout ce qui fige la création - aux plans moral, intellectuel ou formel : le cliché, le stéréotype, le lieu commun, l'académisme. C'est pourquoi, dans un premier temps, il s'applique à revisiter les thèmes et les tableaux-types les plus significatifs de la peinture classique. L'œuvre se situe donc bien - problématique contemporaine - "dans l'ordre du métalangage et du discours analytique historique". Mais l'artiste ne s'en tient ici, ni au concept, ni au jeu de l'évocation, ni au jeu de la reproduction. La façon dont il s'attaque aux œuvres de l'histoire relève moins de l'appropriation que de l'investigation critique. Et, point essentiel, c'est une critique qui s'exerce sans désinvolture. Au contraire, il prend le parti de passer par un savoir faire authentique, de s'astreindre à des techniques sur lesquelles, qualitativement, se fonde la tradition.

Pour entrer en Art, il a donc doublement choisi les voies du classicisme, tant pour la technique que pour l'objet et la thématique du travail entrepris. Bruno Yvonne a fait ses classes dans la gravure. Or, des techniques de la gravure, il a retenu la plus contraignante, la plus lente, celle qui exige le plus grand investissement en temps et en énergie : la Manière noire. Ce soin, cette dépense, de caractère artisanal, ce faire astreignant répondent sans doute pour une part au plaisir de l'exécution. C'est la première condition pour faire de l'art. L'art commence certainement avec ce plaisir gestuel, cette sensation, cette densité existentielle, que l'on retrouve jusque dans la pratique de la copie (cf. Jean Le Gac ou Sherrie Levine). En tout cas, la notion de dépense est liée ici à l'idée d'invention. C'est en marchant que l'on prouve le mouvement, comme le dit le vieil adage. Il semble bien, dans la conduite de son œuvre que c'est dans l'accomplissement de cette dépense que Bruno Yvonne "trouve". Mais cela est aussi de l'ordre du rite. Et ce rite est indispensable au type d'investigation qu'il a choisi. Le rite est l'instrument même de l'investigation. C'est lui qui permet d'interroger l'œuvre classique de l'intérieur, d'en pénétrer pleinement les arcanes. Ajoutons à cela que la pertinence du propos, dans ce type de démarche, a tout à gagner dans la crédibilité des moyens mis en œuvre et lorsque ses résultats plastiques sont qualitativement irréprochables. D'où l'importance de s'engager sans économie ni simulation, dans la pratique dont on entend mettre à jour les contenus idéologiques. En somme, on pourrait presque dire qu'au départ même de son activité d'artiste, Bruno Yvonne a choisi d'ériger en méthode de création les vertus du travail, qui sont précisément l'objet de sa verve ironique. Qu'il y a donc quelque chose de moral dans la démarche de l'artiste, au moment même où il s'en prend à l'ordre moral de la pratique artistique. Nous touchons là une des caractéristiques de son humour.

Le premier ensemble signifiant, avec lequel Bruno Yvonne entre dans les collections du Musée d'Art Contemporain de Lyon, sera donc un ensemble de gravures sur papier à la "manière noire", dont plus particulièrement deux séries datées de 1984 et 1985, intitulées *Scénographies - Nouveau testament*, (*De la flagellation, Ave Maria gratia plena, de la Résurrection, l'Avant-cène, Madone, Pieta, Les marchands du temple*) et *Femmes dans jardins-extérieur jour*. (*Diane I, Diane II, Danae, Bethsabée, Suzanne, Marie de Magdala*) (1).

En dépit des titres que portent ces gravures, aucune de ces femmes n'est réellement présente. Le travail consiste, à partir d'une situation picturale traditionnelle, en ayant recours à la technique patiente et fastidieuse du "berçage", à ne laisser subsister que le lieu dans lequel était représentée la scène. C'est-à-dire à évacuer tout personnage. Bruno Yvonne applique là le non-sens raisonné du logicien en prenant le tableau de façon littérale, au pied de la peinture, jusqu'à faire de la convention picturale, une réalité topographique, avec la bonne foi plaisante et dissolvante de l'absurde.

C'est cette logique à la Lewis Carroll, qui le fait physiquement s'immiscer dans le décor peint des scènes célèbres, mythologiques ou bibliques, (*Diane et Actéon, Suzanne et les vieillards...*) et repartir d'un plan au sol réellement arpenté par ses propres pas, pour le rebâtir en appliquant les lois de l'élévation et de la perspective mises au point et imposées par la tradition classique ; il peut ainsi en faire varier l'angle d'attaque visuelle, déplacer dans un espace tridimensionnel devenu plausible, la situation, le point de vue du spectateur, du voyeur. Peut-on décliner le

Bruno YVONNET

Textes

martyrologue sans martyrs ? En ne s'en tenant qu'à la périphérie du drame ? Le drame n'est-t-il pas plus fascinant si l'on s'en tient au théâtre des événements ? L'artiste sait bien que différer, c'est renforcer la puissance évocatrice d'une scène, et qu'évacuer n'est pas dédramatiser, bien au contraire.

Certes, en passant de la peinture à la gravure, il opère un glissement de support non négligeable, mais sans sortir vraiment de la tradition. Surtout, le choix de la gravure lui permet de fixer d'entrée de jeu une des règles déterminante de la manipulation : l'élimination de la couleur. Cette élimination s'exerce au profit de la lumière et de l'ombre. C'est-à-dire que, d'office, nous allons vers un renforcement des aspects spirituels et mystiques de l'œuvre. Là encore, il se produit une dramatisation qui n'est pas négligeable, parce qu'elle permet, en dépit de ce recours à une pratique "mineure", de sauver l'œuvre du didactique et du démonstratif et de lui conférer une qualité intrinsèque tout à fait troublante. Enfin, en ne s'attachant qu'à l'architecture et au caractère du décor, à la topographie, et à la lumière, en évacuant tous les personnages, il débusque l'idéologie qui, dans la tradition classique et académique, s'inscrit dans la scénographie. Il ne nous livre que ce qui fait le côté sentencieux de l'image, met à nu l'ordre moral qui a suscité l'œuvre et qui l'a conditionnée.

Au fond, ce qui importe à un autre degré de lecture, dans le travail de Bruno Yvonnet, c'est qu'il ne se pose pas en déconstructeur, mais en révélateur. Sous couvert de questionner le lieu commun, il nous amène au contact de ce qui dans l'œuvre touche au subconscient. Dans la "manière noire", c'est évidemment l'ombre qui domine. Tout ce qui s'inscrit dans l'œuvre est arraché aux ténèbres, comme en négatif. Voilà une constante qui s'affirmera dans les développements ultérieurs de l'œuvre, quels qu'en soient les supports. L'artiste s'en tiendra au graffite, au grattage, aux grailles.

Thématiquement parlant, dans la série des *Tableaux noirs - Leçons*, (pastels sur tableaux noirs 1988-89), nous passons logiquement - dans le prolongement de l'antique et du biblique - de l'hagiographie chrétienne à l'hagiographie laïque des temps modernes, de l'édification religieuse à l'enseignement laïque militant. Bruno Yvonnet suit simplement le glissement historique des formes cathéchistiques et des dogmes qui nous mènent non pas du sacré au profane, mais d'un sacré formel et réthorique à un autre. De la *Légende Dorée* aux manuels d'histoire à usage des écoles de notre enfance, le héros est polyvalent. Jeanne d'Arc en témoigne.

Mais ici encore, il est évacué au profit du décor dans lequel vient s'inscrire la formule emphatique. Texte et graphisme sont organiquement liés dans une syntaxe dogmatique commune. Les lettres de la leçon d'histoire, que l'on décèle dans le paysage, à la limite du déchiffrable, tremblotent au fond de la mémoire. De façon confuse, nous connaissons déjà ces phrases sous-jacentes, scolaires, apprises par cœur, à la fois positivement stupides, mais sentimentalement intégrées. Elles font partie d'un enfoui familial qui réaffleure à la première sollicitation. Cet aspect vacillant et réminiscent est symptomatiquement obtenu par grattage, le texte étant ainsi exhumé du noir à tableau qui le recouvrait.

On est frappé par l'adéquation à laquelle parvient l'artiste entre le propos de l'œuvre et les techniques et les matériaux pour ce faire il met en œuvre : tableau, noir à tableau, craie et pastels pour un travail qui thématiquement puise sa matière dans la cathéchistique scolaire, technique du grattage qui fait le pont entre la gravure et la mise à jour archéologique pour un propos qui touche à la mémoire et aux mythologies édifiantes de l'histoire. Cette adéquation atteint à sa pleine dimension dans la série des paysages sur béton, intitulée *Poncifs*.

Ne serait-ce que par la façon dont l'artiste répond à la polysémie du titre qui est à considérer dans ses acceptions d'image éculée, de lieu commun mental et de ce procédé technique de report utilisé par les arts appliqués et par les médiocres fresquistes. Une fois de plus l'artiste met son propre travail en péril en choisissant d'entrer, sans déroba, dans le jeu de cliché, du figé, du convenu. À l'issue d'une longue mise au point en atelier - la notion de dépense subsiste - il arrête son choix sur d'épaisses dalles de ciment dont le format lui-même 110 x 81 cm, est un format paysage type, soumis aux conventions académiques, puisqu'il est tiré de ces tables officielles qui indiquaient la taille des châssis convenant aux différents sujets à peindre. Pour cette série de douze pièces, Bruno Yvonnet tire d'un manuel d'instruction civique, qui avait encore cours dans les années 50, douze préceptes d'une stupidité moraliste et cocardière vertigineuse. Honneur et gloire à l'école laïque... nous avait-on fait brailler dans nos blouses grises de la "communale". Pour ces élans patriotiques, ces professions de foi lénifiantes, faussement rationalistes, pour la leçon de morale quotidiennement inscrite au sommet du tableau noir dans sa calligraphie normalienne et normalisée, ou pour les ânonnements mécaniques de l'instruction religieuse, la forme était la même inspirée d'une même pseudo-maïeutique, l'accent, le procédé, le conditionnement idéologique étaient de la même veine. Chacune des sentences retenues par l'artiste commence par JE. Ce qui correspond à la forme la plus perfide de l'endoctrinement : celle qui consiste à s'insinuer dans l'individu pour se substituer à sa voix. Au sens strict du terme, l'aliénation.

Elle vient s'inscrire dans la partie supérieure de la dalle, en quatre lignes pleines, au moyen de ces lettres en aluminium argenté qui composent d'ordinaire les inscriptions des couronnes et autres rubans funéraires (À Notre...), et qui ont été ici incrustées dans le ciment frais. Adéquation ce cette dalle à la formule lapidaire, à cette vertu civique lestée de tout le poids des bonnes intentions, à cette morale bétonnée. Serait-ce là que gisent ces "valeurs" que

paraît-il nous aurions perdues ? Dans ces articles de foi prônant l'adhésion aveugle et passive, une totale soumission de l'esprit et de l'âme, le renoncement à toute capacité de réflexion autonome, nous voilà confrontés à la définition antithétique même de l'art, qui se doit d'être *a contrario* une permanente remise en question, une permanente transgression de nos présupposés perceptifs ou moraux. Au funèbre des caractères qui composent l'épigraphe, répondent les teintes funèbres du paysage en grisaille, au ciel duquel ils s'inscrivent. Douze paysages peints à fresque, à l'aide d'oxydes et de pigment blanc, spécial pour béton, et rehaussés de noir après séchage. Douze paysages convenus, appliqués, guère plus qu'une *veduta* au premier plan de laquelle se courbe un pin ou dans la perspective de laquelle se profile une pyramide que l'on peut qualifier "d'à l'antique", comme on le dit des "vertus à l'antique" - sortie tout droit des apprentissages romains. Ordonnance banale, rabâchée jusqu'à l'insignifiance, et dans laquelle on ne pourrait voir après tout guère plus que ce rousseauisme affadi et vertueux, dont s'inspire le cathéchisme scolaire. Le Rousseau des "petits classiques", avec leurs frontispices qui liaient immanquablement la gravure à la lettre.

Et cependant on ne saurait en rester là tant ce dénuement est présent, tant il s'impose, tant cette vacuité fait sens. À l'évidence, ces paysages, par leur désolation, mais aussi par la qualité subtile de leur exécution touchent à autre chose : à un charme énigmatique, qui s'apparente plus à un Canova que hante la mort, qu'à une campagne romaine néo-classique.

Nous sommes là dans la perspective des peintures symbolistes ou métaphysiques, dans l'atmosphère qui caractérise certaines œuvres d'Arnold Böcklin ou de Carlo Carra.

Peut-être est-ce dû à la lumière, ou plutôt à cette clarté volée au nocturne, cette sorte de crépuscule atonal qui baigne un monde singulier : celui des rives du Léthé, l'arrière-Pays, celui du subconscient.

1. Toutes publiées dans l'ouvrage *Cosa Mentale* chez Berggruen, Paris, 1987