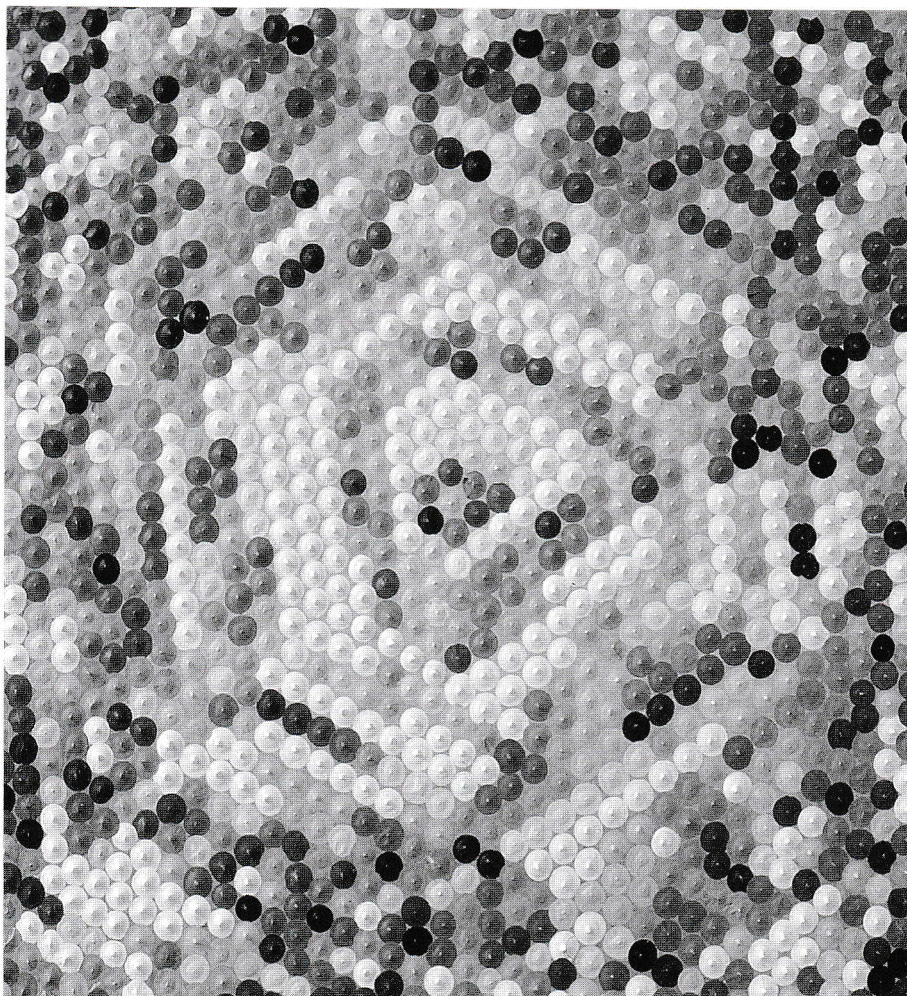


Jean-Claude Le Gouic

AL MARTIN, UN ARTISTE QUI COMPTE !



Al Martin. *Retour et nounou*, 2000. Pointes d'acryl sur toile, 27 x 27 cm. Courtesy Galerie Pascal Gabert (Paris).

Depuis de nombreuses années, Al Martin développe ses peintures à partir de l'invention de différents processus de "mise en picturalité" issus de l'observation des "qualités intrinsèques des matériaux". Comme il l'affirmait lui-même : « l'acrylique ça se colle, ça se ponce, ça se superpose, ça se découpe ; les bords ça retient, ça bourrelette, ça dépose ; l'huile c'est long au séchage, ça se grave, ça se découpe, ça se déforme, etc. ¹ » Dans une exposition, comme celle qui s'est déroulée récemment à la Galerie Pascal

Gabert ², les visiteurs découvrent accrochées côte à côte des œuvres présentant différentes manières de procéder : les « peintures inversées », dans lesquelles le créateur "découvre" par ponçages concentriques les multiples couches de peintures de couleurs différentes qu'il avait préalablement déposées, côtoient les « morceaux choisis » dans lesquels de fines pellicules de peintures acryliques sont disposées en semis sur des fonds préparés, les tableaux « à pointes » (petits cercles de peintures avec au

1. Al Martin, « Mes chemins de traverses », in *Ligeia, dossiers sur l'art*, n° 37-40, Paris, 2002, p. 166.

2. Exposition Al Martin, « Lapin, tu refais sur face », Galerie Pascal Gabert, Paris, 3 avril au 10 mai 2003.

centre une fine excoissance en pointe) voisinent avec les « thuilages » (ces petits dépôts de peinture parfaitement alignés faits du bout d'un fin couteau à peindre). Plus loin on découvre « les tableaux de poussières » ou encore ceux faits de petits rouleaux de toile juxtaposés. Toutes ces œuvres très finement travaillées et colorées sans excès sont toujours très plaisantes à détailler.

Le travail d'Al Martin exerce une double séduction, d'un côté nous sommes attirés par l'idée originale qui a permis de mettre en œuvre cette série de tableaux et de l'autre nous sommes séduits par les accords de couleurs, les dispositions, les espacements, les effets spatiaux, la qualité d'exécution des détails, tout ce qui nourrit notre regard mais que le langage peine à formuler. Le défaut serait de croire que la finalité du tableau résiderait dans la concrétisation de l'idée alors que ce qui nous retient c'est précisément un au-delà que rend présent l'objet contemplé. « Dans cette série de contemplations, on constate toute la différence entre le moment du regard et celui du discours ; autant le regard exige de se faire au plus près du tableau et provoque une manifestation physique grandissante, autant le discours est, en fait, banal ou, pour mieux dire, anodin et discret. Comme si ce qui se passe entre l'œil et la surface était d'ordre intime et constituait une expérience qui n'a pas à se dire, ou ne peut pas se faire, ou qui, quand elle se dit, retrouve des catégories convenues³. »

Lorsqu'on s'approche des créations d'Al Martin, c'est souvent pour tenter de comprendre comment c'est fait. L'œil ne saisit pas tout, la lecture des cartouches ne rassure pas complètement ; les titres qui souvent réinventent le langage sont déroutants ; seules les indications complémentaires (la technique, les chiffres et la procédure choisie⁴) aident parfois à comprendre.

En tant qu'artiste Al Martin concilie un travail de chercheur et de technicien ; il est d'abord l'inventeur de procédés de création tout à fait originaux et ensuite un exécuteur minutieux de gestes experts qui confirment la maîtrise de l'homme sur les matériaux. La répétition (les peintures « thuilées »), la juxtaposition (les rouleaux), le recouvrement (tableaux en pointes), le « découvrement » (tableaux poncés), les semis (morceaux choisis) sont des faits plastiques permettant de résister aux habituels modes de consommation des images – la narration et l'illustration d'histoires – déjà employés ailleurs. C'est parce qu'elles s'élaborent à

partir d'un repérage de différents processus de « fabrique du tableau » et non à partir d'images de mondes réels ou mythologiques que l'on peut dire que ces peintures sont dans « l'esprit de l'abstraction » selon l'expression de Noël Dolla.

Al Martin, dans ces gestes manuels réitérés, engendre de multiples différences et notre grand plaisir est d'aller rechercher ces différences. Il nous redonne goût à cette jouissance spécifique de la perception : remarquer dans les gestes reproduits de manière quasi obsessionnelle les petits écarts, ceux qui peuvent se voir mais pas pour autant se dire. On constate alors combien de savantes organisations plastiques ont été mises en place sous les apparentes simplicités. Il faut particulièrement être attentif aux variations dans les couleurs de fond qui, bien que largement recouvertes par les multiples petits motifs, instaurent une dominante et qui, lorsqu'ils sont eux-mêmes nuancés, spatialisent de manières différentes les formes-motifs qui leur sont superposées. Les fonds, autant que les ajouts, participent à l'émergence des figures. Les figures qui apparaissent sont la somme de gestes de dépôts de la matière picturale qui n'avaient au départ d'autre identité que leur facture répétitive. Dubuffet écrivait : « L'art doit naître du matériau et de l'outil et doit garder la trace de l'outil et de la lutte de l'outil avec le matériau. L'homme doit parler mais l'outil aussi et le matériau aussi⁵. » La grande habileté d'Al Martin est de donner la parole à tous en même temps et de faire entendre chacun de manière symphonique.

Duchamp avait signalé que la plus belle œuvre d'un artiste était l'emploi de son temps, Al Martin nous fait voir combien l'instauration d'un espace peint est toujours lui aussi redevable du bon usage du temps. Le temps est à la fois le véritable motif – le sujet présenté, partiellement évoqué dans les indications accompagnant le titre du tableau, comme par exemple : *Peinture inversée II*, 1992, 365 couches d'acryls poncées, (bien entendu le chiffre n'est ni fortuit ni anodin) – et le mobile – l'accomplissement d'une œuvre dans la durée est ce qui pousse l'artiste à agir, ce qui le met jour après jour en mouvement. Pour la série des peintures inversées⁶, le travail des motifs ne peut commencer qu'après la pose successive du nombre décidé de couches. Parce que le sens de l'œuvre réside aussi dans le processus créatif, les indices des différents moments restent visibles. La pose de la matière peinte s'expose et sa dépose (le ponçage) également, donnant à voir le

3. Daniel Arasse, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion Champs, pp. 61-62.

4. Un exemple parmi d'autres : *Une once de loin, pas si loin*, 1997-1998, 183 couches d'acryls poncées sur toile, 80 x 80 cm.

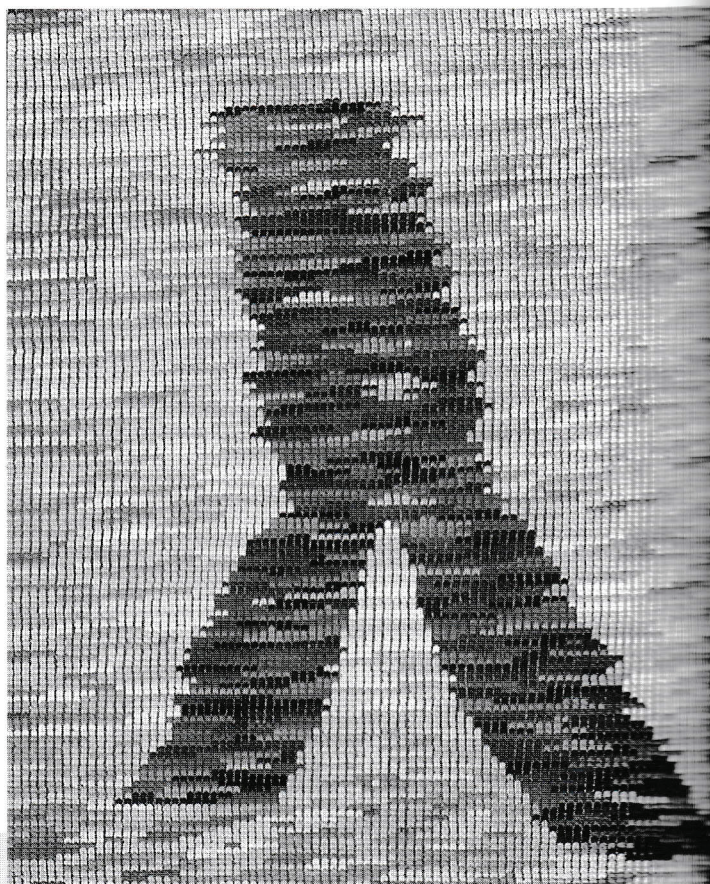
5. Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard Folio, p. 23.

6. Voir à ce sujet le texte d'Éric Suchère in *Al Martin, eeinspurt*, catalogue de l'exposition du Centre Régional d'Art Contemporain de Montbéliard, 1999.

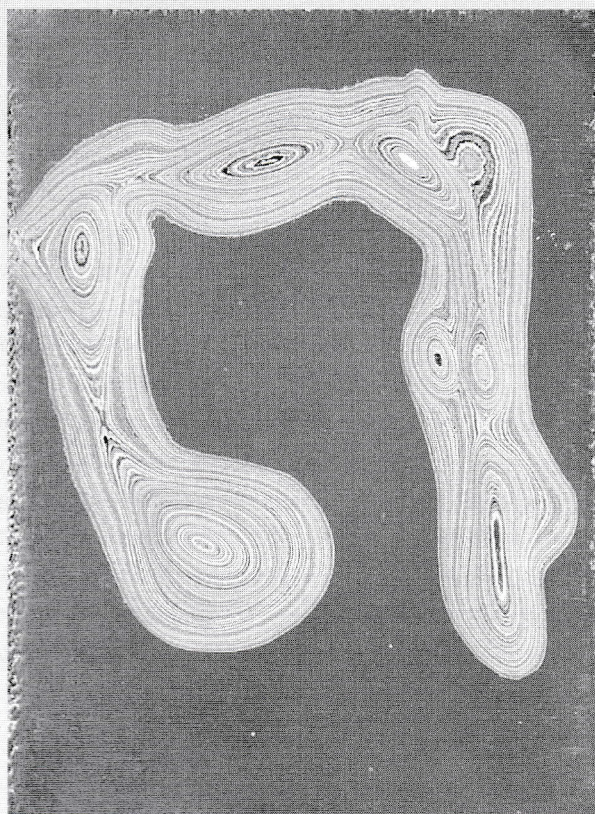
travail d'un peintre qui parvient à s'imposer – à la matière picturale et comme artiste – sans chercher à composer. Non seulement les formes sont souvent distribuées selon la forme d'agencement décoratif le moins compositionnel qu'il soit, le *semis*⁷, mais ce genre de pratique qui choisit, délibérément et sans œillères, de prolonger la longue histoire de la peinture, montre une absence de compromission avec les matériaux ou les technologies à la mode.

Avec Al Martin, la peinture est à la fois quelque chose de très simple et de très complexe : les figures repérables ne sont qu'une somme de gestes de déposition de petites quantités de peinture dans un espace choisi à cet effet ; cependant le véritable mobile de l'artiste est au-delà des motifs visibles en surface. La finalité n'est pas le résultat mais un parcours qui sans doute n'arrive nulle part. Al Martin répète, refait, installe la durée. Que cette peinture soit une histoire de touches ou une histoire de couches, cela passe toujours par une relation au nombre. Impossible de compter pour les regardeurs usuels. Il y en a beaucoup, cela se voit,

7. Sur ce sujet voir : Jean-Claude Le Gouic, *L'art du semis*, Paris, L'Harmattan, 2003.



Al Martin. *Petit pas*, 2002/2003. Huile sur toile, 55 x 46 cm. Courtesy Galerie Pascal Gabert (Paris).



Al Martin. *Peinture inversée I*, 1992. 365 couches d'acryls poncées, 33 x 24 cm. Courtesy Galerie Pascal Gabert (Paris).

mais que sur cette surface carrée de cent quatre-vingt-dix centimètres de côté, il y ait bien trente-trois mille cent vingt ovoïdes, et sur cette autre toile trois cent soixante-cinq couches d'acryls, il nous faut croire ce que le créateur nous affirme. Al Martin ne raconte pas, mais il compte. Ses comptages sont circonstanciels et renouvelés et non pas uniques et systématiques comme chez Opalka. Même si on aurait tort de se contenter de cette spécificité pour juger de son art, on peut cependant dire que c'est parce qu'en dénombrant ses gestes il réussit, dans le même temps, à surdéterminer l'espace de la toile, à installer une dynamique dans le processus formel de la création que cet artiste comptera.

La reprise de la peinture par ponçage, la distribution en semis de « morceaux choisis » ou le redoublement des marques en pointe sont paradoxalement des manières différentes de refuser tout formalisme ; les répétitions de marques ne font pas de la forme un lieu de pensée ; ce sont des manières de questionner et de relier deux fabriques : celle du tableau et celle du regard des amateurs, d'un côté l'élaboration de l'œuvre (la poïétique) et de l'autre celui de sa réception (l'esthétique), le temps de faire et le temps de voir. Al Martin pense ses œuvres en les inventant mais il ne néglige jamais leur destinataire, le regardeur. Dans une peinture comme *Rendu musculaire d'un mur*, où les ovoïdes se comptent

par milliers, rien ne manque, pas même le vide supplémentaire qui permet encore au regardeur de découvrir une minuscule place libre, donc de trouver sa place potentielle parmi les 33 120 ovoïdes auxquels Al Martin a déjà attribué un lieu sans jamais qu'aucun n'empiète sur le territoire du voisin.

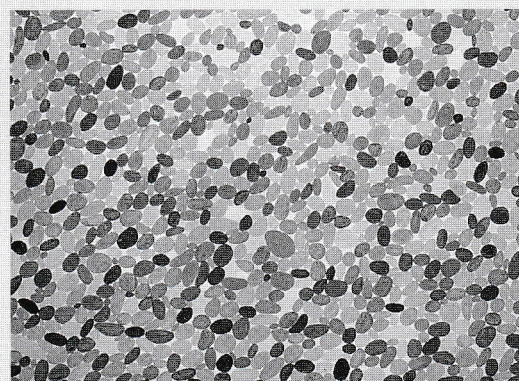
Le travail d'exécution manuel s'affirme comme déterminant durant la genèse de l'œuvre. Le procès du pictural est partie prenante de la signification de la création sans pour autant que le sens de celle-ci se résume au discours de sa fabrication. La compréhension du procédé de mise en œuvre est un leurre pour spectateurs pressés ; il faut aller au-delà des « recettes » pour goûter pleinement ces œuvres. Les interprétations fructueuses n'interviennent qu'après la mise en place d'un croisement de multiples regards.

Al Martin parle plus d'une langue et utilise plus qu'un système⁸. Il n'y a pas chez lui d'identification unique à une marque de fa-

8. « [...] mon travail de peintre est plutôt expérimental, et je m'accorde le droit d'aller voir où bon me semble. C'est-à-dire, là où je peux résoudre chaque problème formel posé par le tableau. Je peux traiter du problème du monochrome, de l'écart, du conceptuel, de la sensibilité, du bord, du proche et du lointain, de l'érotisme, du titre, du relief, du construit, de la vacuité, de l'inachevé, du format, de la couleur, du collage dans mon travail, et ce par effraction ou par connexion. » Al Martin, « Mes chemins de traverses », in *Ligeia*, op. cit. p. 165.



Al Martin. *Rendu musculaire d'un mur*, 1995/1998. 33 120 ovoïdes acryliques sur toile, 190 x 190 cm. Courtesy Galerie Pascal Gabert (Paris).



Al Martin. *Rendu musculaire d'un mur*, (détail), 1995/1998. 33 120 ovoïdes acryliques sur toile, 190 x 190 cm. Courtesy Galerie Pascal Gabert (Paris). Photographie : J. C. Le Gouic

brique comme chez Viallat, à un procédé créatif comme chez Hantaï, à un outil visuel comme chez Buren ou un processus répétitif unique comme Piffaretti. L'erreur est toujours de croire que la finalité est dans le procédé alors que ce qui nous retient est justement cet au-delà du processus générateur présent dans l'œuvre. Contrairement à Andy Warhol l'économologie⁹ des « thuilages » d'Al Martin ne l'incite pas à devenir une machine puisque ses actes ne sont pas neutres et plats ; son action non seulement est faite dans un sens (direction) qui lui donne du sens et l'oblige à aller jusqu'au bout.

Il faut bien distinguer la finalité des gestes qui sont avant tout destinés à remplir une surface et celle de la peinture : l'utilité des uns s'oppose à l'absence de dessein identifiable de l'autre. L'habileté des créations d'Al Martin est, en mettant l'accent sur les procédés générateurs de la peinture, de nous obliger, après le temps de la découverte, à nous désintéresser de l'objet et de ses évidences (la facture) pour laisser advenir un sentiment esthétique assurant le réveil de nos facultés sensuelles et intellectuelles. Le caractère officieux de cette instance renforce notre plaisir car il n'y a pas ici de sens officiel. L'ironie des titres *Pulsion rigodienne* (2000-2001) ou *Retour et nounou* (2000) n'incite pas à la recherche de quelque code sémiologique caché. Le constat empirique des faits ne suffisant pas, le spectateur est conduit au sentiment de l'existence d'un monde intelligible latent. Qu'est-ce qui se cache là-dessous ?

L'exercice de la peinture s'autoréfléchit, il se montre, mais s'abs tient de donner à voir l'auteur (ce "monstre" qui se dissimule derrière chaque œuvre). Celui qui est à la fois l'inventeur et le producteur des faits plastiques ne met pas en avant son propre ego. Pour tenir les rênes de l'expérience créatrice il se situe hors de cette scène. Dans cette sorte de peintures l'infigurable de l'auteur ne fait pas retour, même pas au détour de quelque inexpressivité minimaliste. S'il y a bien ici un Al Martin présent, c'est l'autre, le peintre, celui qui se fait représenter par son œuvre. L'œuvre ne renvoie pas à l'homme, mais en constitue un autre présent grâce à l'absence du premier dans l'activité génératrice de la peinture, et notamment dans l'absolu dépassement des gestes métronomes, couche après couche (183 ou 365 fois), pointe après pointe, morceau après morceau. Le remplissage bord à bord de l'étendue de la toile ou le fait d'avoir retrouvé après pon-

çage le grain de celle-ci, toutes ces "fictio" (action de façonner) ne clôturent pas, mais ouvrent sur des fictions (fictum) favorisant l'imagination prospective.

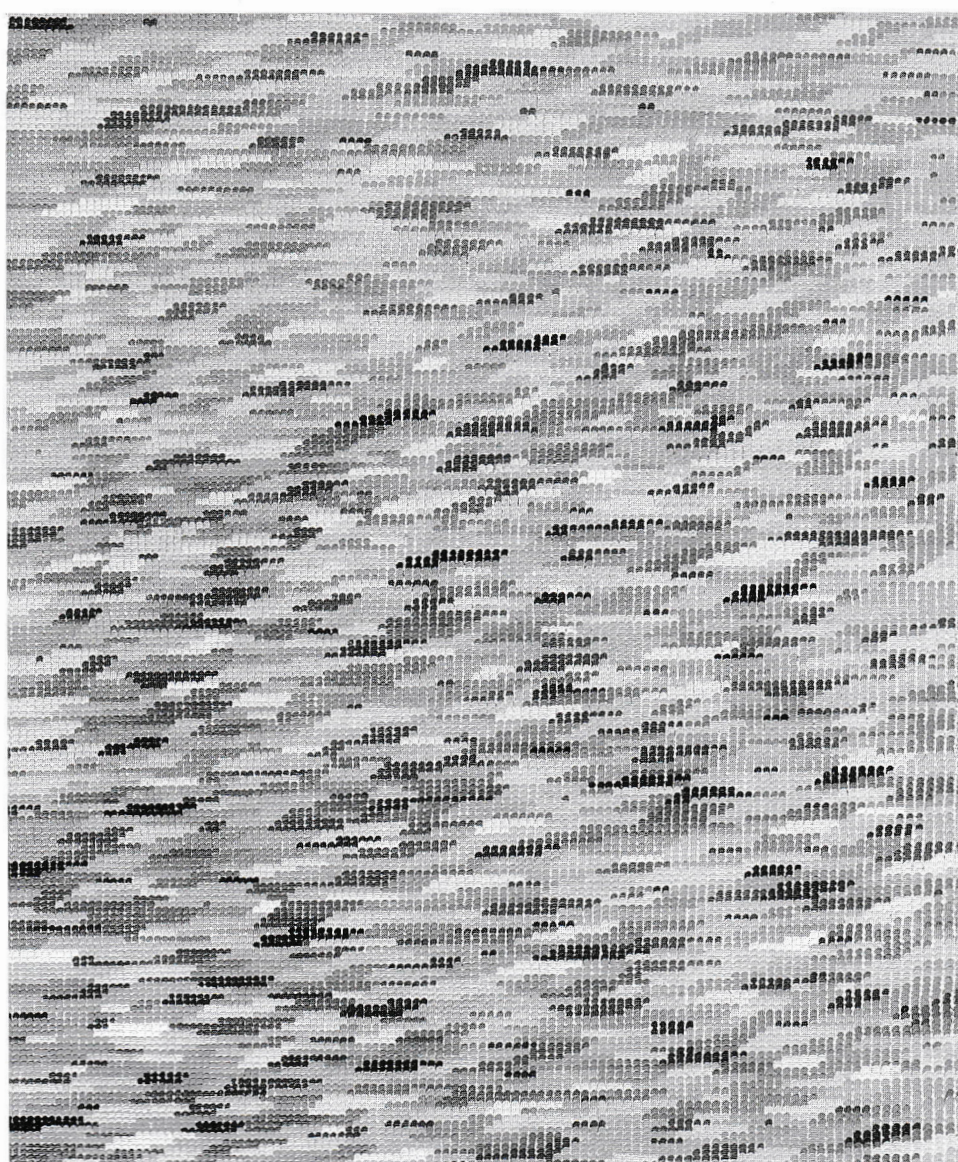
Dans les peintures d'Al Martin, ni l'ordre ni le désordre ne sont définitifs, ce sont des états de passage, avec une tendance continue à la prolongation. Les déchets d'une série sont mis de côté pour être réemployés dans la suivante. Une œuvre comme *Poubelle silencieuse*, 1999/2000 semble vouloir abolir la frontière entre le chaos et le cosmos : au centre une petite toile carrée est recouverte d'un guano pictural – une multitude de raclures de peinture collées les unes sur les autres forment une surface légèrement bombée – cette petite toile est incluse dans une autre de 120 x 120 cm sur laquelle des superpositions d'ovoïdes colorés puis blancs génèrent un univers cosmique dans lequel toute la surface est occupée sans possibilité de trouver un système régulateur. Dans certaines œuvres, comme *Voir où ça pourra*, 2000/2001, on pourrait craindre que le multiple (ici les « thUILes ») ne l'emporte sur la quête de l'unité générale de la peinture, il n'en est rien. De près, je constate la précision des petits dépôts de peinture, mais dès que je m'éloigne mon imagination est relancée vers un autre avènement : celui de l'ensemble du tableau, cela pourrait être un paysage ou des stratifications géologiques. En présence des œuvres d'Al Martin, les choses sont continuellement en train de se brouiller et de se débrouiller. Face à une œuvre comme *Quand sert le cœur abstrait*, 1999/2000, de loin notre vision est brouillée, en nous rapprochant du tableau nous la débrouillons ; c'est au tour de notre compréhension de s'embrouiller et ce n'est qu'en nous rééloignant que notre entendement parvient à identifier l'image d'une forme circulaire (un cœur abstrait ?) engendrée par une multitude de pointes. Les troubles liés à l'instabilité de la perception ou de la compréhension sont source d'un autre plaisir, le plaisir réflexif. Le regardeur ne sait jamais très bien à quelle distance, il doit se tenir, il ne sait pas s'il a bien vu et s'il va pouvoir librement faire jouer son imagination ; il est tout le temps balancé entre des tentations objectivantes (c'est fait comme cela, ce sont des dépôts de peinture disposés comme ceci ou cela) et un regard subjectif (on dirait un paysage... un toit, etc.). Jusqu'à ce que le spectateur se rende compte que son véritable plaisir est dans ces perpétuels allers-retours, dans ce mouvement de compréhension ininterrompu à partir de ces vrais faux (caractéristiques des œuvres poétiques) produits par Al Martin. Face à ces peintures, il n'y a peut-être pas lieu de choisir entre ce qui est montré et ce qui est caché, seuls comptent les balancements incessants de l'œil et de l'esprit.

9. Selon le terme employé par Pablo Duran dans « Al Martin : 1. le continuum de la peinture 2. le singulier absolu » in *Al Martin, eeinspurst*, catalogue Montbéliard, op. cit.

Ces peintures nous plaisent et nous apaisent ; l'équilibre serein de leurs formes assure cette fonction pacificatrice du regard dont parlait Lacan. Pourtant Al Martin nous pousse à bouger et il le fait discrètement par de subtils décalages ; il ne cherche pas à nous toucher par quelque récit, ni par quelque expressivité sensualiste ; les finesses d'esprit qu'il montre dans l'invention des procédures et dans celle des titres ne tombent jamais dans l'intellectualisme. L'enjeu n'est pas ici de se situer d'un côté ou de l'autre, de se fixer sur une chose ou une autre mais la possibilité de passer continuellement d'un bord à l'autre. Chaque série des peintures de cet artiste développe de multiples passages entre nos facultés sensuelles et intellectuelles, entre les plaisirs de la ré-

ception – nos sens sont mis en éveil – et ceux de la réflexion – un renouvellement de la question du sens (signification) de la peinture. La peinture après cette véritable « séance de remise en forme » est paradoxalement délivrée des contraintes matérielles ; l'intérêt réside maintenant dans le libre exercice de nos facultés à passer du voir au sentir et de l'un ou l'autre vers l'imaginaire. En fin de compte, le travail dans, avec et autour de la peinture d'Al Martin fait de lui un passeur de rêves.

Jean-Claude Le Guic est peintre et maître de conférences au département Arts Plastiques et Sciences de l'art de l'Université de Provence (Aix-Marseille I). Il a publié récemment divers articles ou préface sur la "Nouvelle Abstraction" et deux livres La réussite en peinture (2001) et L'art du semis (2003) aux éditions de L'Harmattan.



Al Martin. *Pas bien, pas là*, 2002/2003. Huile sur toile, 65 x 54 cm. Courtesy Galerie Pascal Gabert (Paris).