

PHILIPPE MESNARD / OCTOBRE 2026

Vue de l'orée

Entretien avec Jean-Marc Cerino mené le 29 juin 2020 par Philippe Mesnard, actualisé le 15 juillet 2026.



Hôtel de Cabre épargné par le dynamitage de Marseille en 1943 (2013) et *La Gare d'Anhalter à Berlin en 1945* (2012) de Jean-Marc Cerino sont présents dans l'exposition « Paysages de mémoire »¹, un ensemble d'autres œuvres participe de la même veine.

On peut mentionner *Bombardement de Dresde par la Royal Air Force* (2012), *Atterrissage mouvementé sur le terrain d'Ursel en Belgique, 1940* (2012), *Varsovie, Perspective de la rue Piwna, 1945* (2012), *Renversement, (Corps de Mussolini et de Clara Petacci pendus par les pieds)*, (2013), *Étude 2 pour Membres de l'Orchestre rouge lors d'un déjeuner sur l'herbe, 1938* (2014). Elles ont en commun de se référer à des moments historiques de la Seconde Guerre mondiale et du génocide des Juifs et d'être toutes réalisées suivant le même procédé de peinture sur et sous verre.

Vous serait-il possible de livrer le processus de fabrication de ces œuvres, avec ses différentes étapes ?

Jean-Marc Cerino : Au commencement, il y a la collecte des images, pour l'essentiel des photographies noir et blanc. Je ne retiens que celles qui me surprennent, qui portent une étrangeté, voire la possibilité d'une ambiguïté. Il s'agit essentiellement de photographies orphelines, de photographies d'anonymes. Ce qui revient à représenter le monde vu potentiellement par tous, en tout cas par un commun, ce que j'ai nommé *un regard partagé du monde*. En passant par des agrandissements en photocopie, elles sont alors reprises à la peinture à l'huile noire sur une plaque de verre. Le fond arrive ensuite au dos du verre. Que cela soit par des jus de térébenthine colorée, de la peinture synthétique à la bombe ou de tissus.

Je vous interromps : on dirait que votre travail de création reconstitue manuellement le processus de l'empreinte photographique du réel passant, avec vous, de la photo à la photocopie, puis à la peinture qui défigure puis refigure ce qui a eu lieu (l'événement photographié), donnant à cela l'apparence d'un négatif. Je veux dire

par-là qu'il y aurait comme l'inversion du processus de l'empreinte photographique en faisant retour vers la peinture.

J.-M. C. : Oui, même si je n'emploierais pas ces termes ou ne passerais pas par ce cheminement. Disons que le processus classique de la peinture est de partir d'un fond pour arriver à des figures. Le fond porte les figures, les personnages, etc., bref ce qui est représenté. Dans ce travail, c'est totalement l'inverse. Il y a d'abord la figure, qui est en l'occurrence la reprise d'une photographie, et dans un deuxième temps un fond qui vient se glisser derrière ou en dessous d'elle. C'est pourquoi je dis souvent qu'arrive le fond qui est attendu par l'image.

Le fond quand il s'agit de sujets aussi abyssaux que les violences extrêmes a deux sens. D'où, certainement, la question de l'ambiguïté que vous évoquez.

J.-M. C. : Effectivement, cette possibilité d'une ambiguïté ou d'un double-fond, c'est ce que l'on retrouve dans *La Gare d'Anhalter à Berlin en 1945* ; la partie supérieure a accueilli un fond noir et la partie inférieure un fond blanc. Lorsque le haut de la peinture est totalement noir, on peut penser à une vue d'Auschwitz, cette image devenue un cliché des rails sous la neige. Lorsque l'œil perçoit la façade détruite, la gare remonte et avec elle l'exil, puis quand il sera trop tard, les départs forcés pour les camps. Si le fond avait été uniformément blanc, on n'aurait pas du tout la même lecture.

C'est ce qui me touche dans l'art, comme dans les rêves et les songes, c'est que des choses apparemment contradictoires peuvent se tenir côte à côte, être réunies au-delà de toute logique apparente et semblant se tenir du côté d'une certaine vérité. À cela s'ajoute le reflet du spectateur dans le verre qui le renvoie à lui-même, qui le remet à sa place dans le réel, cassant une deuxième fois la fascination que l'image pourrait contenir. Comme s'il s'agissait, dans un même mouvement, de convoquer et de révoquer, d'écarter. Par ailleurs je cherche l'image forte et non pas fascinante, celle qui ne capture pas. Il n'est pas nécessaire, pour moi, que le spectateur comprenne tout du premier regard, mais plutôt qu'il soit amené, en se déplaçant pour bien voir, à éprouver les choses par le corps. Toutes ces étapes participent d'un processus de distanciation associé – ce qui peut

Jean-Marc Cerino dans son atelier en 2020.



sembler paradoxal – à une quête de présence ou d'aura, pour reprendre le terme de Walter Benjamin.

De fait, je ne crois pas en l'art politique, si l'on entend par là un art à message. Cela peut et doit exister, mais ça signe la mort de l'art tel que je l'entends. Et si il y a dans mon travail quelque chose de politique, c'est plutôt du côté des choix, voire des protocoles de réalisation des peintures, à l'image d'une rivière souterraine ou d'un courant marin. Quand j'ai réalisé toutes les grandes peintures blanches des philosophes, des personnes sans logement, des personnes incarcérées, etc., toutes ces personnes étaient peintes avec des traits reconnaissables, puis recouvertes de soixante couches de cire blanche. Dans un geste de répétitions, de lenteur, presque d'embaumement. Elles existent singulièrement, mais convoquées sur un même fond, participant d'un même être ensemble, d'un même *cum* quelle que soit leur inscription sociale. Ici, avec les peintures sur verre, il en va de même, le geste de reprise dans sa soustraction est ce qui est le plus politique dans mon travail, avant même le

choix des images, qui elles seraient plutôt comme l'écume portée par les vaguelettes en arrivant sur la plage.

Pour revenir à votre travail récent, ce processus d'adhésion du réel, de l'image et de sa reconfiguration crée alors une distance. Cette distance renvoie-t-elle à la notion de temps pour rendre perceptible la distance entre présent et passé ?

J.-M. C. : En effet, cette distance, ce double mouvement qui consiste à convoquer et écarter, ou cette ambivalence est à l'image de notre rapport au passé, de ce qui vient de se passer comme de ce qui est passé : si proche et déjà si lointain, comme, si lointain et si proche. Car c'est bien l'articulation passé/présent/futur qui m'intéresse, autrement dit la question du rebond, de l'un à l'autre. Je suis attaché par exemple à la notion d'utopie et à sa fragilité contenue dans son vacillement d'hypothèse. Or cette possibilité de présent du futur ne peut être envisagée que si, à ses côtés, se maintient la conscience d'un présent du passé, une connaissance du passé.

Cette notion de distance on la trouve aussi dans le rapport à l'événement, ou plutôt dans le rapport à sa première représentation qu'est l'image d'archive en tant qu'image source, et qui est reprise en peinture. La peinture et la distance qu'elle génère par ses constituants mêmes (son corps, le verre, le reflet, son processus ou ces opérations...), se présente elle-même comme un nouvel événement. En le révélant, le convoquant et en le mettant à distance dans un même mouvement. Si minime ou humble soit-il, cet événement recèle une forme d'incertitude quant à la qualité d'avènement qu'il porte et que j'accepte avec joie. Cette expérience d'incertitude et de joie est d'ailleurs revenue en force pour chacun.e au moment du confinement, même si elle a charrié également de l'angoisse. Appliquée à ma propre peinture, on peut par exemple évoquer *l'Hôtel de Cabre* où une nappe de térébenthine colorée est projetée sur la plaque de verre et dont je ne sais absolument pas quelle forme elle prendra au final, et quel fond elle offrira.

Quand vous utilisez des images, vous leur donnez un autre statut que celui d'images d'archives. Ce n'est pas, non plus, une citation qui reviendrait, pour ce type d'œuvre, à un collage. Vous la soustrayez à son destin d'archive et, par-là, vous tissez un tout autre rapport à la mémoire que celui auquel on est habitué. Vous donnez ainsi un autre destin à l'image.

J.-M. C. : C'est aussi en cela qu'il y a un nouvel événement donnant une autre possibilité à l'image tout en préservant sa référence historique. La peinture apporte une autre matérialité, beaucoup plus vivante. Entre le corps de la photographie d'archive et celui d'une peinture, il y a une aura, une présence très différente.

Pensez-vous que l'art puisse racheter ce qui a eu lieu par sa capacité à représenter – fût-ce en représentant

[1] Cette exposition a circulé de 2020 à 2022, le n° 11 de *Mémoires en jeu* en a été le catalogue.

PHILIPPE MESNARD / OCTOBRE 2026

l'absence en tant que telle ? Assure-t-il une fonction rédemptrice, nous signifiant que la vie a continué après les désastres ? Ou bien nous dit-il : regardez, cela, là, nul ne pourra en combler l'abîme, aucune « résilience » n'en viendra à bout ?

J.-M. C. : On sait très bien qu'une des grandes fonctions de l'art a été et est encore d'être cathartique. Par rapport à une certaine histoire qui est du côté de la confiscation, l'art a aussi bien pu se tenir à ses côtés qu'en opposition à elle, et cela parfois en même temps. Personnellement, ce qui me touche et m'intéresse dans une œuvre, c'est qu'elle soit là, dans son être-là même, tout simplement, et que ce soit à nous de nous débrouiller avec. Comme nous le faisons avec l'infinie étrangeté d'un autre être.

Néanmoins il s'agit également pour moi de faire réapparaître des images d'événements minorés. J'ai fait récemment une exposition dont le sous-titre était *La réappropriation de l'histoire passe aussi par la peinture*. Cette réappropriation de l'histoire apparaît comme une attitude salvatrice face à l'Histoire telle qu'écrite par les vainqueurs.

Dans des notes d'atelier j'ai pu écrire : « Recourir à des moments du passé, ce serait comme prendre de l'élan afin de démultiplier la puissance d'affirmation dans le présent ; le recours au passé devenant un défi politique à l'adresse du présent. » « Questionner notre présent avec des images du passé semble être la seule position éthiquement tenable en art. » « Le rebond se manifeste dans l'ouvert des sens de chaque peinture et dans la façon dont il résonne avec notre présent. »

Le rebond se manifeste donc dans l'ouverture des sens propre à chaque œuvre, mais aussi dans la manière dont ces images viennent heurter, déplacer et interroger notre présent. Dans cette perspective ma peinture ne se limite pas à exhumé des fragments du passé : elle en active la puissance latente, la charge sensible et politique. Elle ne relève pas d'une simple remémoration, mais d'un *acte*. Ainsi, le recours à l'histoire ne relève pas d'un regard rétrospectif, mais d'un élan : celui qui permet à ces scènes, chargées de luttes et de tensions, de continuer à agir aujourd'hui. La peinture devient alors le lieu d'un passage où le passé, loin d'être clos, trouve les conditions de sa réactivation dans notre présent.

Pour revenir à ces deux œuvres, l'*Hôtel de Cabre épargné par le dynamitage de Marseille en 1943* (2013) et *La gare d'Anhalter à Berlin en 1945*, comme aux autres que j'ai citées précédemment, il y a une violence extrême que vous ne mentionnez absolument pas.

J.-M. C. : Une violence certes, mais pas seulement. Prenons *Bombardement de Dresde par la Royal Air Force* de 2012,

tant que l'on n'a pas connaissance du cartel, on peut penser au cosmos. C'est magnifique ! Puis on comprend après la lecture du titre qu'au moment de la prise de la photographie source, plus de 40 000 personnes sont en train de mourir sous les bombes incendiaires. Il y aurait donc parfois un rapport, pour reprendre Georges Bataille, entre l'horreur et le sublime quand le spectacle de la guerre en passe par les images. Il me semble que c'est ce que nous avons vécu via la télévision, lors de la première guerre du Golfe avec ces tirs de batteries nocturnes.

Partant de photographies en noir et blanc, donc d'avant les années 1970 et la démocratisation des pellicules couleur, la technicité photographique fait que la violence est rarement manifeste. C'est le plus souvent des traces de violences déjà commises. C'est le cas pour *Hôtel de Cabre épargné par le dynamitage de Marseille en 1943* (2013) et *La gare d'Anhalter à Berlin en 1945* (2012), les explosions ont déjà eu lieu. On pourrait même dire qu'elles datent déjà.

L'important pour moi dans ce travail est que la violence ne soit pas manifeste. Qu'elle reste sourde. Ce n'est pas une démission devant la violence, bien au contraire, c'est même là que l'art acquiert sa valeur d'art, au-delà de ce qui est facilement nommable, au-delà des rapports évidents.

Pour titre de cet entretien, vous avez souhaité : *Vue de l'orée*. Or, l'orée se prête à plusieurs sens en français. C'est la lisière, notamment du bois, dont on peut sortir vers la lumière – car le bois est un espace mythique régi par d'autres lois, que traversent des légendes, mais qui suscite aussi de grandes peurs. C'est aussi un endroit sombre où l'on peut se tenir embusqué pour observer ce qu'il se passe au jour, voire « se tenir en embuscade ». L'orée signifie enfin le commencement, le début d'un processus.

J.-M. C. : L'orée, la lisière, le seuil... Ici il s'agit d'un seuil, mais d'un seuil particulier d'où l'on peut se tenir. Avec l'orée, le seuil peut être de plusieurs dizaines de mètres. Particulier puisqu'il est celui de la forêt, entre le *civilisé* et le *sauvage*, entre deux espaces très distincts. C'est donc là aussi qu'a lieu une certaine violence, mais pas seulement, on peut aussi y trouver refuge. L'orée apporte une certaine surprise, la surprise de celui qui voit le monde, notre monde, tout en venant d'un autre monde. « Qu'est-ce que c'est que cette maison posée seule comme un avant-poste de la ville qui se tient en arrière d'elle ? » On revient à cette notion de déplacement. Regarder les choses en effectuant un déplacement. En venant d'ailleurs, ou en jouant à venir d'ailleurs. Être d'ici et regarder cet ici à la manière d'un étranger. Regarder notre monde avec les yeux de la forêt. Ça calme ! Des petits faits, des micro-événements prennent

une apparence totalement nouvelle et souvent étrange, voire absurde.

Le seuil ne bloque pas la porosité et le mouvement, au contraire, il les entretient. Il définit des espaces en même temps qu'il leur permet de se rejoindre. Cette conception du seuil pourrait également définir une position possible entre le monde et les images. Rester au seuil, c'est une juste position à trouver. Les images justes sont celles qui portent en elles quelque chose limitant le fait que l'on puisse y adhérer totalement. Elle offre un seuil au spectateur. /



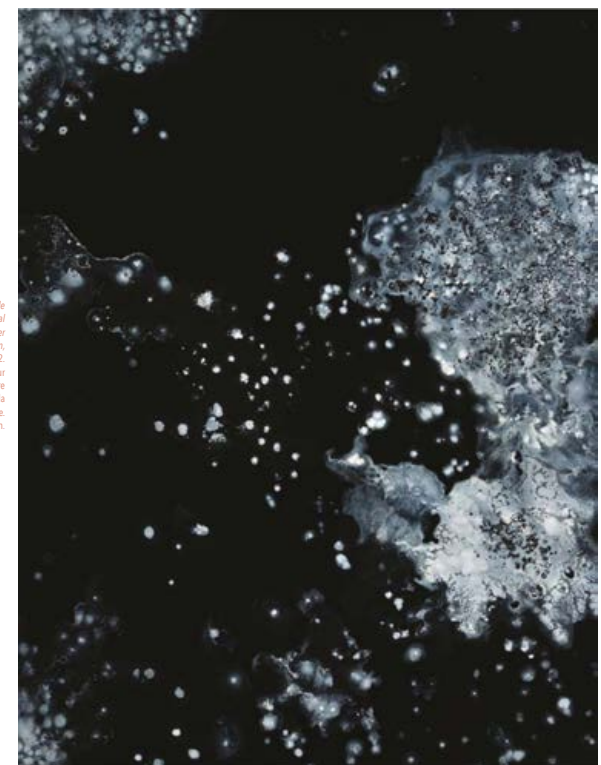
La gare d'Anhalter, Berlin, 1945, 2012.
 Huile sur verre, peinture synthétique à la bombe sous verre. 79x59cm.



Hôtel de Cabre épargné par le dynamitage de Marseille en 1943, 2013.
 Huile sur verre, huile et peinture synthétique à la bombe sous verre. 78,2 x 108,3 cm.



Destruction dans une rue d'Oslo, 1940, 2023.
 Huile sur verre, peinture synthétique à la bombe sous verre. 67 x 91,5 cm.



Bombardement de Dresde par la Royal Air Force, 13 février 1945, vue d'archive, 2012.
 Huile sur verre, peinture synthétique à la bombe sous verre. 127 x 100 cm.