



Cueco s'approprié les grands chefs-d'œuvre du maître d'Aix, Cézanne, comme *Les Baigneuses*, *Le Jas de Bouffan*, *L'Estaque*, *La Sainte-Victoire*... Opérant de multiples variations, quelques fois impertinentes, souvent drôles, tout à la fois désacralisantes et savantes, Henri Cueco nous livre sa vision de l'œuvre du père de l'art moderne. Il s'agit d'un retour aux sources, un besoin de peindre simplement la nature. Henri Cueco aime parler du "rapport de l'homme à la nature" dans des tableaux figuratifs. Passionné par la nature, il est très sensible à cette dernière, et veut exprimer son caractère à la fois durable et changeant.

L'artiste a regardé le paysage par le petit cercle que l'on forme avec la main, une sorte de lunette, pour cerner le motif, technique que son père, également peintre, lui avait appris. Cette méthode permet de faire un choix, de cerner ce que l'on veut peindre. Il peint alors un fragment de paysage et laisse volontairement les toiles inachevées. La représentation est réaliste, simple sans ornement, à l'image de la nature. Cette démarche est très classique : installation dans la nature, choix d'un "coin idéal", observation et application directe de l'acrylique sur la toile.

Selon Cueco, Cézanne aura "passé sa vie à construire et déconstruire ce qu'il éprouvait devant la nature". D'où les multiples variantes surgies d'un même motif. L'emblématique montagne aixoise serait ainsi approchée sur le mode d'un rendez-vous amoureux par le père de la modernité en art. "Il n'y arrive pas... Il y revient... Il y revient parce qu'il n'y arrive pas...". Ces mots, Cueco les écrit soigneusement à l'encre noire, sur son œuvre même, en lignes bien droites, comme s'y appliqueraient un écolier studieux.

Artiste radical mais non iconoclaste, Cueco a déconstruit-reproduit (ou inversement) tout ou extraits de tableaux du maître d'Aix. Si l'on n'est pas forcément sensible à ses toiles faites au crayon et aquarelle, on ne peut qu'adhérer pleinement au discours du peintre, lequel fait un bel éloge de l'erreur. Du ratage. Commentant le travail de Cézanne, il affirme : "Son absence, parfois, de réussite est la preuve de son génie ; de son goût du risque. Sans ce ratage, si étonnant, porteur de l'émerveillement de Cézanne devant la nature et l'art, rien n'aurait été possible". Et d'évoquer un travail "merveilleusement raté. Sans cet échec sollicité, cette œuvre n'aurait été qu'une pauvre réussite de chaque jour".

## REMBRANDT

### FIGURE DE LA FEMME ET MOTIFS

Cueco pratique avec brio l'art du détournement. Il vise la peinture des grands maîtres dont il assimile la domination à une dictature artistique. Rembrandt, Velasquez, Matisse, Picasso, Miró en prennent tous pour leur grade ! Il s'empare de la Danaé de Rembrandt en esquissant à peine ses traits du visage et la place dans une chambre à papier peint fleuri de mauvais goût.

Il est frappant de constater que dès les années 60, certains titres d'œuvres détonnent et parodient quelques morceaux de choix de la peinture mythologique, version sujets galants. On citera comme exemple parfait de cette attitude la série consacrée aux Danaé dont une des versions "Danaé des HLM" est une véritable satire urbaine et banlieusarde. Cette collusion entre le contemporain et la mythologie n'est certes pas le premier exemple d'un exercice déjà fort prisé en France aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles mais Cueco y introduit une ironie mordante et pourtant affectueuse, traduction parfaite de son regard et son intelligence toujours critiques et cependant bienveillants.



Le plaisir de la contrainte mène Cueco à jouer avec les éléments de la toile. Quand un thème consacré aux femmes de la Bible a été proposé à des peintres, Cueco a choisi la *Bethsabée* de Rembrandt. Il a exécuté une série de peintures sur ce personnage. Cueco a été fasciné parce qu'il n'avait pas trouvé des choses qui appartenaient à cette œuvre.

Rembrandt a peint cette Bethsabée magnifique en lumière, productrice de lumière elle-même. C'est le corps de cette femme qui est lumière. Il avait mis son modèle dans un lieu d'ombre, mais il devait y avoir une fenêtre qui apportait une lumière. Et Rembrandt a effacé cette source de lumière, de façon à ce que seul le corps de Bethsabée soit producteur de lumière. En outre, il aime beaucoup les toiles qui ne remplissent pas la toile. Or, dans cette *Bethsabée*, une bonne partie de la toile est en réserve. Elle crée une lacune et en même temps une sorte d'offre. Il aurait pu remplir la toile, mais ne l'a pas fait et il nous offre cette possibilité d'user de cette lacune qu'il a introduite. Dans sa série de toiles sur la Bethsabée, il y a à la fois la lacune proposée par Rembrandt lui-même qui efface la présence d'une lumière et la sienne dans la partie de la toile qui n'est pas touchée.

## POUSSIN

### HISTOIRE DE L'ART & NARRATION

L'approche plastique de Cueco est avant tout tournée vers les conditions de l'avènement de l'image. La logique de cette démarche conduit l'artiste à travailler à partir d'œuvres de la période classique.

Depuis 1994, Cueco décortique en plasticien la construction des scènes sur lesquelles se représente et s'organise "le désordre du monde". En observateur attentif, il relate de manière impitoyable ce qu'il voit, ce qu'il fait et ce qu'il ressent en s'appuyant sur les œuvres de Nicolas Poussin et de Philippe de Champaigne.

Avec Nicolas Poussin, Cueco se confronte au plus célèbre des "peintres intellectuels français". Toutefois, le tableau qu'il retient, *L'Enlèvement des Sabines*, au contraire des œuvres de Philippe de Champaigne, se singularise par le dynamisme de sa composition. C'est donc l'occasion pour Cueco d'étudier le rapport subtil des regards et des gestes et puis, plus loin, de se concentrer sur les multiples points de fuite qui irriguent la composition. Progressivement déshumanisé, le tableau de Nicolas Poussin se réduit bientôt à une surprenante scène de théâtre, vidée de ses couleurs, vidée de son action si ce n'est la dernière scène d'enlèvement, drame bientôt sans protagonistes induisant un surprenant résultat.

L'unité de sa peinture est dans le jeu entre la similitude et l'écart. Cette dualité construit l'œuvre de Cueco.

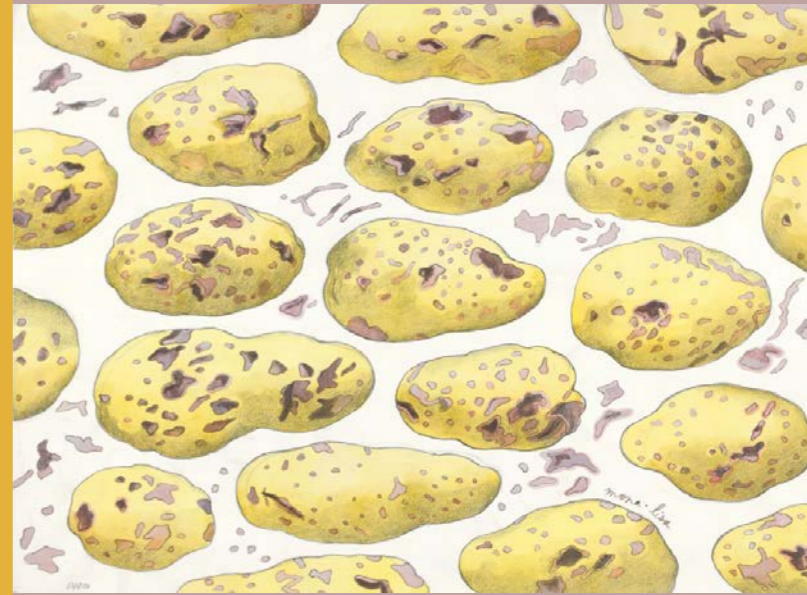
Interrogeant les toiles célèbres de Nicolas Poussin ou Philippe de Champaigne, Cueco prend à partie ces artistes en multipliant dessins et peintures. La dimension doublement historique d'un tel projet ne pouvait échapper à la sagacité du public averti. D'abord, il était évident que l'artiste portait un regard sur une histoire de la peinture et, au-delà, sur une certaine conception de l'histoire de l'art, celle qui par exemple a évacué toute trace de sensibilité. Et puis bien sûr, il y avait plus stimulant encore, le désir de réintroduire une part de ce que l'on a pu appeler la peinture d'histoire dans une pratique soumise aux pressions de la "modernité".



## CUECO

### NATURE & QUOTIDIEN

Collectionneur dans l'âme ou âme d'un collectionneur, l'humanité se divise en deux catégories : les jeteurs et les gardeurs. C'est de famille, Cueco supporte mal qu'on jette, qu'on détruit. Si bien qu'en plus des trésors arrachés aux décharges ou chinés, il vit parmi tous les objets dont il refuse de se défaire : cailloux, noyaux et queues de cerises, noyaux de pêches, de prunes, noisettes, amandes, cailloux, bouts et entailles de crayons, papiers froissés, ficelles, élastiques de bureau, etc.



Dès 1986, il peint les objets qu'il accumule sur des petits formats tout en déclarant : "J'ai voulu prendre un risque avec la banalité et parfois c'est elle qui a gagné". Il dresse l'inventaire de sa collection dans son livre *Le collectionneur de collections* paru en 1995 aux Éditions du Seuil.

Les œuvres sont réalistes comme la série des *Pommes de terre* ou *L'Histoire d'une tartine* : elles fixent les étapes de l'anéantissement, celle-ci se fendant, s'émiettant avant de disparaître, celles-là se ridant, se craquelant pour aboutir à une toile grise, sans objet. La série des pommes de terre ne manque pas de susciter la curiosité. De ce vilain tubercule, indigne d'une nature morte, Cueco brosse, des portraits, s'attachant avec malice à représenter les étapes d'une vie, jusqu'à l'agonie. Surprenant.

"Je fais des portraits de pommes de terre. Je tiens un journal de mes conversations avec elles... Le face à face quotidien avec des pommes de terre n'a pas éclairci les problèmes fondamentaux que se pose tout être humain depuis les origines. Pourtant, à force de regarder les pommes de terre vivre, j'en viens à me poser des questions très intimes dont la moindre n'est pas : que fais-je ici à regarder vivre et mourir une pomme de terre ?"



SAINT-PIERRE-DE-VARENGEVILLE  
 DE LA MATMUT  
 CENTRE D'ART CONTEMPORAIN  
 D'APRES REMBRANDT, DE CHAMPAIGNE, POUSSIN, INGRES, CIZANNE  
**CONNIVENCE**  
**CUECO**  
 15.04.17  
 02.07.17  
 ENTRÉE GRATUITE

## DE CHAMPAIGNE FRAGMENTATION & DÉCONSTRUCTION

Étonnants ces "Fragments", dessins tantôt très poussés tantôt à peine esquissés qui, relevant de la tradition classique des études à la manière de Delacroix ou d'Ingres, bloquent subitement l'image sur un détail, incision du corps regardé là avec intensité, sans effet de style : tendons figés dans leur course, cuisses musculeuses, queue en balance, tensions de câble des pattes arrière.

Déduits de scènes picturales exemplaires de la période classique : celles de Nicolas Poussin, *L'Enlèvement des Sabines* et de Philippe de Champaigne, *Ex-Voto*, Cueco reprend les ingrédients des tableaux, les déplace, les découpe, les simplifie ou les complexifie, les reconstruit, comme un exercice oulipien.

Dans le remarquable *Ex-Voto de Port-Royal*, il segmente la composition centrale en l'entourant, à la manière des toiles d'Alechinsky, d'un puzzle reconstitué avec un effet de loupe engendré par le fractionnement.

Concernant Philippe de Champaigne, c'est la partie la plus austère de sa production qui intrigue Cueco et sans doute le bouleverse, celle rapportée à l'épisode de Port-Royal. Tout à son étude, Cueco décortique donc *l'Ex-Voto* de Philippe de Champaigne. Fasciné par la rigueur et le dépouillement de cette composition, il en multiplie les variations pour aboutir à ce qu'il dénomme une "mise en pièces". Cette dernière étape permet l'apparition de signes, fragments insinuants de mêmes détails répétés, et en même temps solutions techniques au mystère essentiel de l'œuvre.



"J'ai dessiné depuis l'âge de 5 ans jusqu'à maintenant. Mon père exigeait que je dessine tous les jours, tous les jours, tous les jours. Je l'ai fait. J'ai passé au fond à peu près toute ma vie à renoncer à la virtuosité tout en l'assumant, je ne sais pas faire autre chose."

Henri Cueco

## Centre d'Art Contemporain de la MATMUT

### Entrée gratuite

Ouvert du mercredi au dimanche  
 de 13 h à 19 h  
 Fermé les jours fériés

Parc en accès libre

Réservations pour les groupes au 02 35 05 61 71  
 ou [contact@matmutpourlesarts.fr](mailto:contact@matmutpourlesarts.fr)

425 rue du Château  
 76480 Saint-Pierre-de-Varengueville  
 02 35 05 61 73

[contact@matmutpourlesarts.fr](mailto:contact@matmutpourlesarts.fr)

[matmutpourlesarts.fr](http://matmutpourlesarts.fr)

Retrouvez plus d'informations  
 et inscrivez-vous à la newsletter sur  
[matmutpourlesarts.fr](http://matmutpourlesarts.fr)

## INGRES - DESSIN & CORPS



Pour ce "dialogue" avec Ingres, Cueco a procédé comme avec les autres artistes, en observant, analysant, déformant ce qu'il voyait afin de s'appropriier les œuvres et de leur faire avouer leurs secrets. Une peinture que Cueco a voulu questionner pinceaux et crayons à la main, outils indispensables de cette "réflexion clairvoyante".

Tous deux ont un goût marqué et partagé pour la présence de motifs obsessionnels et récurrents dans l'œuvre, une baigneuse de dos pour l'un, des meutes de chiens pour l'autre. Un penchant commun pour "l'hétéroclisme", selon le mot de Baudelaire à propos d'Ingres, définissant ainsi la

bizarrierie de certaines de ses juxtapositions à l'intérieur d'un même tableau et la variété de ses préoccupations. À noter également le procédé de "collage" opéré par Ingres, système bien perçu par Cueco, chantre lui aussi des rapprochements hasardeux sur ses feuilles. Est-ce parce qu'une même horreur du vide habite les deux artistes ?

Par ailleurs, explorer l'œuvre d'Ingres a permis à Cueco de tenter de comprendre de l'intérieur les déformations opérées par le peintre et le rôle que ces déformations jouent dans la question du style. À observer le travail d'Ingres, Cueco remplit fébrilement au fil des jours et des nuits d'insomnie, des carnets d'étude qui nous livrent l'état de son questionnement : comment, par exemple, les déformations servent à Ingres à résoudre la question de la représentation de la troisième dimension, "infirmité fondamentale de la peinture" ? Comment Ingres tourne-t-il autour de ses formes peintes ou dessinées ? Où se situe exactement le passage, la limite, entre deux plans distincts ?

La proximité des pages du carnet qu'il tourne rapidement permet, qui plus est, à Cueco de s'approcher ou de s'éloigner feuille après feuille du motif récurrent. Il sort ainsi du seul espace plat du dessin pour jouer avec le procédé très cinématographique du zoom. Et par le biais de la fragmentation de l'image, il focalise sur les détails.

Les formes sont alors répétées à l'infini selon une méthode chère à l'artiste qui cherche ainsi à perdre le sens de la forme, exactement comme quand on répète un mot.

"La série empêche le regard d'aller au-delà de ce que l'on voit", nous dit-il.

Cueco proclame à qui veut l'entendre qu'il est un amoureux de la peinture classique. De fait, depuis les années 90 et même avant parfois, le Corrèzien rend de réguliers hommages aux maîtres du passé dont Poussin, de Champaigne mais aussi Rembrandt et Delacroix, qu'il ausculte, entre "vénération et blasphème", comme un médecin de famille, selon ses propres mots, dans l'intimité, avec le besoin de refaire le parcours des œuvres, voire de les "démonter" comme on le ferait d'une machine.