De quoi parle-t-on quand on parle de peinture ?

Christophe Domino

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1810>

DOI : 10.4000/critiquedart.1810

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2003

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Christophe Domino, « De quoi parle-t-on quand on parle de peinture ? », *Critique d'art* [En ligne], 22 | Automne 2003, mis en ligne le 24 février 2012, consulté le 07 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/1810> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.1810>

Ce document a été généré automatiquement le 7 juin 2020.

EN

De quoi parle-t-on quand on parle de peinture ?

Christophe Domino

RÉFÉRENCE

Vitamine P : nouvelles perspectives en peinture, Paris : Phaidon, 2003

Valérie Favre : forêts, Amiens : Musée de Picardie, 2003

Bernard Frize : aplat, Paris : Paris-Musées, 2003

Yan Pei-Ming : fils du dragon, Dijon : Les Presses du réel, 2003

Bruno Perramant : Sun II, Clermont-Ferrand : Frac Auvergne ; Sélestat : Frac Alsace, 2003

François Perrodin : 1995/2003, Montbéliard : Le 19, Centre régional d'art contemporain ; Paris : Site Odéon° 5, 2003

- 1 Dans l'actualité souvent généreuse autour de la peinture, les livraisons de saison permettent d'interroger les matières argumentaires qui ont cours sur le sujet, au-delà de la pétition de principe sur le mode "la peinture parce que la peinture" que fait risquer le très historiciste découpage par médium. De quoi parle-t-on quand on parle de peinture ?
- 2 La proposition de réponse donnée par Barry Schabsky dans l'essai qui ouvre *Vitamine P*, livre panorama sur le mode du *best of* à sélection collégiale dont les éditions Phaidon ont l'habitude, est clairement formulée, à partir de la prudente sinon pertinente question initiale : « la peinture est-elle de l'art ou bien un art ? ». Le thème post-phénoménologique à l'égard de la peinture de l'« engagement [face à la peinture], non pas avec le regard comme on le pense souvent, mais avec le corps (p.6) », laissé prudemment en suspens, est relayé par une réflexion sur l'héritage moderniste et son dépassement. « Les peintres d'aujourd'hui ne sont pas *plus* conscients que l'étaient les peintres modernistes, ils sont conscients de choses différentes (p.7) ». Au-delà d'une dialectique abstraction-figuration que l'iconographie alourdit par des vis-à-vis de tableaux abstraits et figuratifs de Mondrian, Guston, Malevitch et Richter, l'auteur

esquisse quelques hypothèses historiques convaincantes, qui le conduisent à identifier la période contemporaine comme maniériste, en ce que la peinture aurait « accepté les conditions de sa gratuité » délibérée, assumée et heureuse —réponse libératrice à l'injonction moderniste de l'interrogation sur l'identité ou la définition de la peinture par elle-même, auto-réflexivité "ontologique" devenue inhibitrice, qui cède la place à un exercice de la peinture vécue sur un mode plus existentiel et dynamique. La perspective est certes "libérale" mais sait couper court à la commodité d'un révisionnisme revanchard parfois de mise comme tentative (désespérée) pour sauver la peinture, comme au relativisme intégral, plus élégant d'apparence mais fort irresponsable. Les 114 notices qui suivent par 35 auteurs différents font écho par la dispersion de leurs arguments à l'éclatement formel de la production contemporaine, ne se rejoignant que sur l'exigence monographique. Ainsi, la légitimité des œuvres passe donc toujours largement par l'œuvre (par la "Vie", si l'on veut bien après Vasari y entendre un genre). D'ailleurs, bien peu d'artistes, avec des exceptions notables comme celle de Rob Pruitt ne semblent avoir expérimenté d'autres médiums, comme s'il y avait là une réponse à la question de B. Schabsky : la peinture passerait ici pour être plutôt *un art que de l'art*.

- 3 Monographiques par définition, les catalogues évoqués ici se fondent aussi sur l'unité "Vie", mais en se servant diversement des réquisits du genre. Jusqu'au paradoxe avec Bernard Frize quand dans le catalogue, Katy Siegel et Paul Mattick, à quatre mains, entrent dans le propos sur l'artiste par l'idée de style bientôt dépassée pour faire apparaître une méthode Frize, à pratiquer seul ou à plusieurs. Plus loin, ils accordent à l'œuvre achevée une autonomie, hors l'artiste donc : « ce n'est pas la peinture qui disparaît, c'est l'artiste qui s'en va » ; en quoi peut au demeurant se nicher un ultime héroïsme. Si les auteurs tracent un sillage de références américaines, l'artiste dans un entretien révèle la paresse comme moteur de cette méthode, et mentionne comme seule référence, indirectement et avec désinvolture, Rubens !
- 4 Comme Bernard Frize, Yan Pei Ming est au nombre des 114. Et il est aussi au centre du livre paru aux éditions des Presses du réel à la faveur de cinq récentes expositions. Sa peinture est envisagée par la méthode de travail et en tant qu'écriture, plus expressive qu'expressionniste, précisent Bernard Marcadé et Hou Hanru. Si l'iconographie du livre donne beaucoup d'images des tableaux dans l'atelier ou en situation, elles sont nécessaires pour rendre compte de leur échelle, mais aussi pour jouer d'une autre dimension du travail : le rapport au portrait, à l'identité, dans le glissement constant entre l'héroïsme occidental du sujet-roi et une conception diffuse de l'identité entre anonymat et divinisation ou starification. D'où que l'artiste, plus figural que figuré, apparaît ici comme un des médiums de sa peinture.
- 5 C'est la couleur qui est au travail plutôt que l'artiste dans le catalogue consacré à François Perrodin. Jean Lauxerois le rappelle en tirant du coup cet œuvre, à défaut de héros, vers la référence au désastre selon Blanchot. Auteur lui aussi dans le catalogue, F. Perrodin renvoie en creux à l'artiste au travail en apportant des questions comme *Que faire ?* et *Comment le faire ?*, mais sans habiter en héros ces interrogations impersonnelles. Et de tracer les contours de ces "objets génériques" que sont les peintures pour lui, les tableaux qui se passent de toute intention démonstrative et subjective pour travailler à s'offrir à une attention, inscrits dans la simple immanence, sans référence, sans histoire ni angoisse ontologique.

- 6 En revanche, à lire Jean-Charles Vergne, la peinture de Bruno Perramant est affaire de référence, de croisements d'emprunts à divers médiums (le cinéma et la télévision) et à des œuvres. Quelle collection ! Dans sa contribution, l'artiste rapporte à son tour ses références, faisant dialoguer joliment Hölderlin et Dante. Mais de peinture il ne sera guère question, du moins directement, puisque, dit l'artiste, « une apparition ne se conceptualise pas ». C'est que cet art-là s'offre non pas à la simple attention, mais pas moins qu'au jouir perpétuel, précise Cyril Jarton, mis sur la voie par les délices du signifiant. Où l'artiste revient : cette fois par son nom. Père-amant. Mais voilà : de la peinture, il ne sera pas dit plus. Alors qu'au contraire, nous voici en pleine interrogation, avec perspective historique, quand Mathieu Pinette introduit la présence de la peinture de Valérie Favre dans son musée et sa préface par la question : la peinture aurait-elle tout dit ? La réponse rassurera l'artiste, et le spectateur avec : « non, elle n'a pas tout dit. » V. Favre prend la parole dans un entretien qui renoue avec une « vie » —heureusement cahotée— d'artiste, jalonnée de références, souvent littéraires, mais qui passent aussi par Bosch ou Stephen King. Ici, la peinture tient à nouveau sur un légendaire personnel, mythes intimes et récits symboliques. Mais elle s'autorise bien plus que d'aucun discours, de l'imaginaire et de l'image. C'est en tout cas ce qu'elle veut croire.
- 7 Ainsi de problématisation historique en dialectique œuvres-Œuvre, de mise en lumière de protocole d'atelier ou d'expérience en effusion référentielle —distanciée ou intériorisée, c'est surtout l'unicité de l'objet peinture qui se voit remis en cause —et c'est tant mieux.