Peindre encore

Alain Coulange

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2004>

DOI : 10.4000/critiquedart.2004

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2002

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Alain Coulange, « Peindre encore », *Critique d'art* [En ligne], 19 | Printemps 2002, mis en ligne le 28 février 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2004> ; DOI : 10.4000/critiquedart.2004

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Archives de la critique d'art

Peindre encore

Alain Coulange

RÉFÉRENCE

Lelong, Guy. *Daniel Buren*, Paris : Flammarion, 2001, (La Création contemporaine)
Wat, Pierre. *Pierre Buraglio*, Paris : Flammarion, Le Centre national des arts plastiques, 2001, (La Création contemporaine)
Peinture pratique théorique. Bruxelles : La Part de l'œil, 2001, (La Part de l'œil, 17-18)

- 1 L'ambition de l'épais numéro *Peinture pratique théorique* est louable. Il s'agit de susciter une "conversation" au sujet du médium peinture et de son emprise réputée prépondérante "au sein du modernisme" puis déclinante. La diversité des contributions décourage *a priori* toute unification d'un ensemble d'hypothèses aussi denses que complexes et toute tentation conclusive.
- 2 L'essai de Philip Armstrong qui ouvre le volume aborde la question de savoir « ce qui se passe en *peinture* après le minimalisme », entre les années 1960 et 1970, donc. A partir d'un propos de Rosalind Krauss selon lequel "l'aporie" est un "modèle" dans l'œuvre de LeWitt, l'auteur, soucieux d'interroger les pratiques dites "sérielles", engage un commentaire fleuve de l'œuvre et de la pensée de Christian Bonnefoi. Andrew Benjamin, appuyé sur Kant, commente chez Ryman la « tentative, par la peinture en tant que telle, d'explorer sa propre relation à la sculpture ». Un article un rien caustique d'Yve-Alain Bois démontre que l'œuvre de Twombly ouvre sur « un univers parataxique » (singulièrement *Sans titre*, 1961, avec sa « collection de détails qui doivent être savourés un par un »). On aborde ensuite deux dossiers conséquents consacrés à Pollock et à Richter.
- 3 L'étude de T.J. Clark ("Le petit chez Pollock"), relative à l'impact de l'œuvre à travers la variété des formats, est probante ; de même l'accent mis par Briony Fer sur l'importance de l'"anomalie" que constitue le mystérieux *Out of the Web, dripping* que Pollock découpait puis gratta jusqu'à la texture du panneau de fibre : échec pour certains, "déchirure" qui "ébranle" littéralement le champ visuel du spectateur pour d'autres. Fidèle à sa défense

des écrits de Greenberg sur Pollock, Michael Fried affirme que l'essentiel chez ce peintre se trouve dans sa « détermination à atteindre à n'importe quel prix l'intensité picturale. »

- 4 Des textes qui précèdent le dossier Richter, on retiendra la pertinente réflexion de Jean-Luc Nancy sur "l'image" perçue en ce qu'elle est séparée de toute marque : « L'image doit toucher à la présence invisible du distinct, à la distinction de sa présence. » Les articles sur l'œuvre Richter n'apportent aucun éclairage nouveau quant à son émergence dans les années 1970, même si le texte de Michael Newman aborde honnêtement le rapport du peintre à la photographie. Les notes de Richter lui-même, auquel Newman se réfère abondamment, sont, il est vrai, d'une éblouissante limpidité (« Comment la couleur sur la toile pourrait-elle être floue ? »).
- 5 Après maintes anecdotes expliquant comment et pourquoi Giacometti s'est appliqué à démentir l'enseignement de Bourdelle, un texte foisonnant de lieux communs expédie la question de la composition (ou des « effets de non-composition ») dans la pratique des artistes au seuil des années 1970. Le numéro s'achève sur de bien curieuses considérations du philosophe François Wahl. Il est dommage que la "conversation" initialement souhaitée se termine en queue de poisson.
- 6 Les deux monographies respectivement consacrées à Daniel Buren par Guy Lelong et à Pierre Buraglio par Pierre Wat sont, en regard, des enchantements.
- 7 G. Lelong propose, dès l'ouverture de son texte, une analogie inédite et stimulante entre la place conquise par Buren dans le champ artistique et celle, pérenne, de Stéphane Mallarmé dans l'espace littéraire contemporain. Le « RIEN N'AURA LIEU QUE LE LIEU » du *Coup de dès* s'applique en effet rigoureusement à la position de Buren dans l'exercice acharné du travail perceptif que développe depuis trente ans ses propositions *in situ*. Il convenait de re-situer le statut propre des bandes de 8,7 cm de large (non pas "objets", mais "agencement de propriétés") et de différencier la fonction de cet outil visuel en l'écartant du redoutable "écran" que constitue, il est vrai, le readymade de Marcel Duchamp. Lelong s'y emploie scrupuleusement. La conception, en 1971, de l'immense *Peinture/Sculpture* pour le Guggenheim et ce qui provoqua son retrait (les motifs de l'attitude "particulièrement virulente" de Judd) sont clairement explicitées. Puis le commentaire s'attache à préciser les conditions de réalisation des pièces les plus emblématiques. L'essentiel y est, et l'impact de la démarche de Buren apparaît dans un horizon dégagé. Lucette Finas, commentant le célèbre poème *Salut* de Mallarmé, fait observer que ce texte, « au lieu d'être, d'elle, analysé, l'analyse... » Cet effet de retournement peut s'appliquer à nous-mêmes, spectateurs et témoins d'une œuvre qui a si profondément changé notre vision de l'art et du cadre dans lequel il se manifeste.
- 8 L'ouvrage de P. Wat est également conçu au plus près de la signification et de la portée de l'œuvre qui le requiert, celle de P. Buraglio. Les têtes de chapitre attestent de la rigoureuse sobriété qui anime les intentions de l'auteur : "Peindre ?", "Relever", "Recouvrir", "Faire avec", "Figurer". Ce sont autant d'"opérations en acte" (selon une expression de Gilles Aillaud) qui vont marquer un itinéraire dans lequel s'exerce davantage une "logique de la sensation [...] que de la chronologie". Le texte et l'entretien qui le prolonge sont établis avec une même rigueur économe et généreuse. P. Watt explicite l'une des questions envisagées dans *Peinture pratique théorique* ("Comment peindre dans les années 60 ?") et prend la peine non d'y répondre mais de montrer comment Buraglio, peintre réputé "sans pinceaux", s'est affronté à ce questionnement à chaque étape de son œuvre. Le point de départ de la démarche du peintre et le contexte sont rappelés sans détour : « Buraglio entre en peinture au moment où celle-ci est un

espace clos. » Dès lors son « histoire [...] est celle de la recherche d'une autre voie : ni table rase ni perpétuation de l'ancien. » L'itinéraire du peintre (comme son art, n'oscille-t-il pas entre "la relève et la chute" ?) est décrit avec un souci de précision et de mesure. L'étude démontre une volonté patiente d'explicitier le positionnement singulier d'une œuvre établie sur un « paradoxe constructeur qui rend [l'artiste] inassimilable à tout mouvement, parce qu'irréductible à tout ce que l'on peut identifier comme les postulats modernes. » Au terme de son essai, P. Wat affirme avec pertinence : « Si Buraglio avance masqué, ce n'est pas pour disparaître, mais afin de devenir purement pictural : afin d'abolir tout psychologisme, toute tentation du biographique, au profit d'une dissémination de l'être dans tous ces fragments qui servent à faire œuvre. Ainsi alors, peut-il produire des travaux qui, à l'instar du peintre de la Chapelle du Rosaire, "sont libres et nous laissent libres". » Sous ce jour, les peintres peuvent revendiquer pour leur pratique un avenir ouvert et réjouissant.