

ETC



La persistance de la peinture

Yvan Moreau

Number 32, December 1995, January–February 1996

Peinture actuelle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35839ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Moreau, Y. (1995). La persistance de la peinture. *ETC*, (32), 18–20.

LA PERSISTANCE DE LA PEINTURE



Eric Ladouceur, *Autant d'ouvertures qu'il en faudra*, 1995. Acrylique, bois, latex, moniteur vidéo, moulures, vidéogramme S-VHS et 2 éléments peints au mur, 180 x 280 x 122 cm.

« Où l'art prendrait-il son point de départ si ce n'était dans cette joie et cette tension d'un commencement infini ? »

(Rainer Maria Rilke)

« Peindre est une conduite. Relevant des mœurs, elle est soumise à l'histoire et ses variations. »

(René Passeron)

« J'ai trouvé dans la peinture un terrain sans limites dans lequel j'ai pu donner libre cours à mon activité inquiète. »

(Henri Matisse)

Ici, de la fin de la peinture ou de sa mort récurrente, il ne sera pas question. J'insiste également pour dire que ma réflexion n'est pas un plaidoyer pour ou contre la pratique picturale. Tout cela me semble obsolète, puisque la peinture a prouvé et prouve encore sa légitimité dans sa pratique courante. Cet objet significatif de la culture artistique occidentale a obtenu même si depuis plusieurs décennies on nous annonce à intervalles plus ou moins réguliers sa mort prochaine-

l'unanimité sentimentale dans sa réalité temporelle, esthétique et historique. La pertinence du faire pictural n'a plus besoin d'être attestée. Comme le disait Nietzsche dans « Le cas Socrate » : « Ce qui a besoin d'être d'abord prouvé ne vaut pas grand chose. »

La peinture, tout au long de son histoire, a été modelée ou réfléchi par des théories, des pratiques et les mouvements de sa configuration. La tradition picturale s'est enrichie de mille manières depuis des siècles. Mais ce qui surprend, c'est l'étonnante persévérance de cette pratique, dont un des principaux attributs (comme tout autre objet d'art) consiste en son inachèvement. Il me semble tout à fait intéressant d'exercer un glissement à partir de l'œuvre inachevée¹, vers l'inachèvement de la peinture en tant qu'impossibilité d'une finitude.

« L'art moderne, depuis la Renaissance, tout en visant une unité picturale plus stricte (...) offre aussi des exemples d'œuvres laissées délibérément à l'état d'esquisses ou de fragments, ou encore d'œuvres incomplètes, qui sont appréciées pour des qualités tenant à leur état d'inachèvement et même des exemples d'œuvres peintes sur un petit carré du champ sans égard aux vides qui l'entourent² ». Cette idée d'œuvre inachevée n'a pourtant jamais fait négliger la



Eric Ladouceur, *Cloison à clin*, 1995. Acrylique, latex, bois, masonite et 1 élément peint au mur; 152 x 23 x 122 cm.

saisie en profondeur de l'identité de l'objet. C'est ainsi que par une surdétermination ou une extrapolation du mot « inachèvement », j'en reviens à dire que la non-finitude de la pratique picturale est liée à l'œuvre inachevée, en refusant les rigidités d'un système qu'on a tout fait pour codifier d'une façon autoritaire à différents moments de son histoire. L'œuvre inachevée a contribué à « la manifestation du procès déstabilisateur de personnalisation, lequel substitue à l'organisation hiérarchisée, continue, discursive des œuvres classiques, des constructions heurtées à échelle variable, indéterminées par leur absence de repère absolu, étrangères aux contraintes de la chronologie »³. L'inachèvement annule donc tout projet de signification esthétiquement codé, rigide, accompli. La création picturale est un projet non finalisé, à cause peut-être de son effet d'incertitude concernant son origine et surtout de sa finitude. L'immortalité de la peinture « semble étroitement lié à la perte inévitable de sa signification de surface originelle et à la renaissance dans l'esprit de chaque siècle nouveau »⁴; « Retrouver un objet originel n'est en fait qu'une tentative de retour à un stade où nul objet était privilégié »⁵.

La peinture semble soumise à une loi de continuité, comme une fresque continue qui fait appel à la mémoire d'un passé comme fonction d'un futur, en permettant des reformulations aléatoires et des bifurcations dans un temps continu, un temps imposé. Elle traîne derrière elle une

longue histoire qu'elle réussit tant bien que mal à apprivoiser, à exploiter et à employer malgré ses plus violents dénis. La peinture a eu souvent des prises de conscience d'elle-même, se sentant alors toute disposée à se recommencer, à se réinventer, donc à s'inventer, c'est-à-dire à se définir comme pour la première fois, sans jamais perdre sa signification historique, même si ce poids est parfois lourd à porter. Sans l'accuser de malveillance, elle a même joué sur le « tableau » platonicien d'une vérité cachée, plutôt que sur un phénomène visible.

La peinture possède les traits de caractère des idées qui se conservent au sein de déformations continues et de variations idéologiques. L'histoire de la picturalité a souvent eu recours à des stratégies. C'est le cas de sa forme avant-gardiste, par ex. : « L'histoire du goût pictural, l'histoire de la peinture comme suite de transgressions significatives de ce goût et l'histoire des "appareils idéologiques" qui l'administrent n'en font qu'une »⁶, malgré les reformulations ou les innovations formelles, idéologiques, scientifiques et politiques. Même si à quelques reprises, elle a transcendé la réalité contingente en poussant toujours plus loin la création artistique, il n'en demeure pas moins que l'individualisme moderne est inscrit dans un phénomène global d'un marché où le renouveau est un signe impératif de progrès, qui agit en dévalorisant tout ce qui est institutionnalisé ou encore en voie de le devenir. Même l'idée

réductionniste du schéma formaliste d'un Clément Greenberg était basée sur le progrès en art. En fait, il défendait l'avant-garde dans une continuité moderniste à base de ruptures entraînant une banalisation de tout ce qui se fait.

La quasi-absence de la peinture durant une décennie revit le jour sous l'angle du postmodernisme. Un certain Achille Bonito-Oliva, néo-conservateur, baptisa un nouveau mouvement qu'il nomma la « transavangarde », avec d'autres néo-expressionnistes. Or son idée de base que la pratique picturale dérange l'ordre établi ne tenait pas debout, puisque la modernité avait fait la preuve du contraire. Il aurait aimé réduire l'art à un nationalisme autoritaire, et son objectif principal était l'occupation systématique des institutions et des marchés au moyen d'une propagande bien orchestrée. La peinture était revenue sur la place publique mais pas avec les bons acteurs ni les bons arguments théoriques.

Au moment où le postmodernisme fit son apparition, dans les années 60-70, la pratique picturale était dans un état de stase. Elle ne possédait plus qu'un statut commercial. Pourtant, des artistes peintres avaient compris tout ce que ce moment signifiait : une destruction des séquences historiques linéaires à base de ruptures; des emprunts fréquents au passé, le contre-pied exact d'un refus « moderne » systématique; l'épuisement idéologique, politique et historique de l'avant-garde. C'est alors qu'on assista à un goût prononcé pour la citation, le collage, l'anamorphose, la mise en abîme. Ce qui retient surtout l'attention c'est la citation sous sa forme ironique qui, « contrairement à la parodie, se confronte aux conventions, aux critères incertains, aux jugements indécidables. Elle recycle l'histoire autant que la parodie, mais elle ne prend jamais l'histoire pour acquise et ne se donne pas un passé de conventions. C'est le sol commun du postmoderne⁷. » Le postmoderne est une allusion au temps présent, non limitée par une hiérarchie monopolisée par l'autorité du progrès. Il ne désigne pas un désengagement, ni un désenchantement; il signifie un moment perplexe où la conscience d'être est omniprésente tout en étant imprévisible. Au contraire de Lipovetsky et d'autres penseurs, je crois que le moment postmoderne admet le coercitif en tant qu'idée commune à un groupe, pour autant que ce groupe ne croit pas à la souveraineté de la raison et de la vérité.

Les « *Reflexive Painters* des années 90 » ou le « *Real Art - un nouveau modernisme* », issus de la Grande-Bretagne⁸, ont pour dessein « d'amorcer » une relation entre l'œuvre et le spectateur : celui-ci réexamine ses références, aidé par une certaine redondance formelle, cherchant à découvrir ses propres processus cognitifs. Il ne s'agit plus d'un état métaphysique, spirituel, existentiel : « le specta-

teur est constamment ramené à la surface matérielle de l'œuvre; autrement dit, l'œuvre est non illusionniste »⁹. Ces œuvres non-figuratives, rejetant la figuration pour démontrer la matérialité de l'œuvre et son fonctionnement interne, n'évoquent pas la citation mais bien une apparence citationnelle opératoire du minimalisme et des peintures monochromes. Certains prétendent que tout cela n'est qu'une peinture cultivée, qui n'a pas subi le brouillage devant une monochrome télévisuelle, où une relation s'établit entre le spectateur et la structure de l'image.

La fonction première de la peinture est peut-être d'entretenir un état de crise permanente, sous le couvert d'un symptôme d'autodestruction. C'est sans doute pour cela que « Dolce tenta, comme Frenhofer, de penser la surface peinte non comme une superficie douée de l'arithmologie pythagoricienne, mais bien comme une peau douée de symptôme »¹⁰. Comme le dit si bien Didi-Huberman : « Le tableau est non seulement une topique mais une dynamique et une énergétique du vivant ». Une intense jouissance narcissique accompagne sa destructivité.

Maintenant que la peinture est dépouillée de son concept de vérité, de sa souveraineté, de son idéalisation, de même que de son anthropomorphisme, elle retrouve sa vraie fonction, qui est d'explorer le monde de l'expérience dans l'ensemble des comportements arbitraires. Le fait pictural est la compréhension d'une structure qui engendre une nouvelle structure en obéissant à des règles inconnues. La peinture n'a de chances de survie que dans le désœuvrement qui l'accompagne en la menaçant. Nous ne devons plus nous excuser de parler peinture.

YVAN MOREAU

NOTES

1. Elisabeth Lebovici fait une courte histoire de l'œuvre inachevée dans « Achever la peinture », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, n° 46, été 1992.
2. Meyer Shapiro, *Style, artiste et société*, Éditions Gallimard, Paris, 1982, p. 11.
3. Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide (Essai sur l'individualisme contemporain)*, Éd. Gallimard, Paris, 1983, p. 113.
4. Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, p. 114.
5. Léo Bersani, *Théorie et violence*, Éd. du Seuil, Paris, 1984, p. 49.
6. Thierry de Duve, *Nominalisme pictural*, Éd. Minit, Paris, 1984, p. 46.
7. Jean-Luc Cholameau, *Lectures de l'art*, Éditions Chêne, 1991, Paris, p. 181.
8. Brian Muller, « *Real Art, un nouveau modernisme : les Reflexive Painters des années 90* », dans *Art Press*, n° 202, 1995, p. 51.
9. *Ibid.*
10. Georges Didi-Huberman, « La peinture incarnée », p. 32.