

ETC



Esthétique germanique? Sujets dévorés de peinture

J.-P. Gilbert

L'art du marché
Number 5, Fall 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/997ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Gilbert, J.-P. (1988). Review of [Esthétique germanique? Sujets dévorés de peinture]. *ETC*,(5), 74–76.

Esthétique germanique ? Sujets dévorés de peinture

La galerie Samuel Lallouz présente au cours du mois de septembre une sélection d'œuvres de huit artistes allemands qui nous fournit l'occasion de restaurer ces valeurs de *peinture* que souvent on aura voulu oublier aux dépens d'une architecture théorique trop lourde pour voir les enjeux «simples» du *fait* de peindre. C'est qu'au travers des nombreux clivages d'une fabrication historique de l'art, jetée avec empressement sur le tapis du discours *politique*, on doit maintenant reculer et retisser ces mailles qui interrompaient la série. S'il faut détendre l'analyse trop serrée des mouvements artistiques c'est bien parce qu'on ne pouvait nommer que des avenues, des revirements ou de nouvelles directions ayant plus tard modifiés leur parcours.

L'Arte Povera n'est plus un fait italien, l'Action Painting n'est plus strictement un geste américain, le *allover* est autant figuratif qu'abstrait, la nature morte hollandaise n'est plus qu'un certain tissu d'origine. L'interpénétration des différentes disciplines jouxtée à l'utilisation de nouveaux matériaux (et d'une manière de faire) ne formule pas une sémiotique mais bien une accumulation rendant visite à différentes approches sémiotiques (disons intersémiotiques). Devant cet état général d'émigration, des formes se sentent adoptées, les idées voyageant à une vitesse vertigineuse puis, en problématique de fond, on voit apparaître la tête sympathique d'un monstre dans tel lac de telle localité, mais seulement à cet endroit (à moins que ce ne soit par débordement d'imagination). Un mouvement artistique vient de naître et, parce qu'il y a des formes «nouvelles», on identifie des auteurs, une «paternité biológico-culturelle» et on a la certitude d'avoir découvert une mine d'or; mais c'est oublier que cet or-là n'est pas unique au monde en terme de richesse. On parle d'ailleurs trop peu aujourd'hui de la notion d'esthétique comme si l'esthétique du laid, du dégoût, de ce monstre dégueulasse qui a tout de même bonne mine avait tué dans l'œuf tout critère de recherche (beau ou laid c'est ici sans aucune importance) d'un monde esthétisant. L'observation aidant, l'étude des courants artistiques définissant une spécificité de la peinture, pour suggérer un exemple, disons d'une peinture abstraite dans le courant des dernières décennies, nous a montré qu'au travers des tiraillements on pouvait mesurer la nécessité d'identifier ses opposants, corroborer ou rejeter, et se redéfinir en tant que peintre face à *la peinture du monde entier*. Au point que maintenant on ne se pose plus les notions de figuration et d'abstraction sur des territoires séparés par le couperet de l'iconologie d'antan qui cautionnait tout phénomène de représentation. Parce qu'il y avait là une tomate on ne voyait plus le rouge de la matière en question — à mi-chemin entre l'effet du rouge et «l'effet de la tomate» le sens académique cherchait des

substitués. Le retour d'une figuration (avait-elle vraiment disparu des idéaux de ce siècle) dans les tableaux du tournant des années 70 semblait alors réintroduire un *sujet de peinture* dans une trame narrative en mal de petites histoires. Ces sujets en question n'avaient rien de neuf en tant que sujets, mais présentaient simplement une version actualisée d'une forme de figuration baptisée *nouvelle*. Les peintres savaient donc que le traitement, l'échelle, la quantité de pigments, la surface de travail, enfin, que tous ces éléments devaient se transformer et ainsi donner suite à la peinture. Le sujet du tableau devenait donc prétexte à discourir autrement puis, à cause d'une «soudaine» liberté d'action, ces artistes se sont laissés prendre au jeu d'inventer des sujets contemporains. Ce récitatif avait droit d'exister, de ressembler aux émotions particulières de l'époque et forcément, nous avons oublié le sujet et avons refait connaissance avec le *fait* de peindre. La peinture pouvait poursuivre sa route parce que l'émotion retrouvait une place, ni figurative ni abstraite, mais intersémiotiquement agglutinés. Alors penser à la peinture allemande c'est se jeter au devant des influences et des interactions et non pas se remémorer une guerre absurde et gratifier ou soustraire de médailles la boutonnière de l'art contemporain.

Lorsque Rainer Fetting fabrique des membres de personnages par grands traits généreux de couleurs se mélangeant, nous avons davantage l'impression que le personnage n'existe plus pour lui-même mais bien qu'il est devenu inséparable du geste de peinture. Cette gestuelle naturaliste (puisqu'elle imagine le corps telle une écorce) flamboyante même, utilise les effets d'une manière de peindre pour nous laisser croire (ou enfin pour implicitement nous convaincre) à la présence de personnages en mouvement — finalement c'est le trajet des pigments qui bouge et puis, les personnages deviennent secondaires. Thomas Schindler reconstruit la nature morte en architecturant des assemblages inusités où une portion de melon peut très bien se tenir au sol où au sommet du tableau. Ce n'est pas là un problème de sujet ou d'une tentative de narration qu'on aurait d'ailleurs du mal à retracer. Il s'agit plutôt d'un effet de peinture à l'intérieur d'un genre (la transition de la vie à la mort) où un fragment de journal maroufflé à la surface du tableau ne méritait pas d'être peint (Braque c'était pour de tout autres raisons, Picasso ou Tapes l'auront compris). Schindler va d'ailleurs employer un traitement fort académique pour construire un *fétiche* de l'actualité. Peter Chevalier pour sa part propose une peinture de sujets; casque, bouclier, rocher, tête (à œil bleu poudre) où une abstraction dans le traitement d'objets pourtant figuratifs crée un effet d'ensemble, une ambiance de côtoiement où l'acte de peindre autorise un temps d'arrêt illustrant la *scène*, après le combat. Elvira Bach, non sans un certain





Œuvre de Peter Chevalier

érotisme de la couleur (cela est possible) (à moins que ce ne soit le *sujet* d'une femme peinte dans toute sa féminité), trace au travers d'un sein «brouillé» par le mouvement du pinceau une demi-lune qui s'étonne de se trouver là. Grand tableau où le personnage féminin se présente en pied, nous suivons le déroulement du bras droit sur la jambe droite, les éléments se tordent et nous nous demandons si c'est la couleur qui se recroqueville ou le genou de quelqu'un soudainement devenu fou (d'effet de couleur). A gauche *sa* main est peinte avec plus de précision, mais elle demeure immobile. Zimmer dans son tableau intitulé *Valle Buonafontana* propose un paysage de pigments de couleurs à grands traits brossés. Ici la nature retourne à la terre et évoque l'absurdité de peindre aujourd'hui d'après nature alors que le mouvement de la main sur la toile formule son propre état *naturel*. Hermann Albert «figurative» une mythologie du traitement de la peinture dans l'esprit de suggérer une fixité de la tradition, des sujets, des modèles, et par là même il construit une symbolisation des rapports entre le corps humain, le corps végétal et minéral et la peau même du tableau. Une femme, enveloppée d'une chair généreuse (Albert semble peindre cette rondeur pour téléphoner à la fois à Rubens et à Picasso) tient dans un instant magique une mèche de ses cheveux tandis qu'un jeune enfant, près d'elle, pose indifféremment des pierres, d'un arbre presque sans vie; il a ces yeux où l'émotion n'a pas de nom — des yeux pour regarder, seulement. Au pourtour du tableau, au travers d'un traitement tacheté, il y a du bleu, discrètement, qui encadre une situation vibrante de la matière — comme pour circonscrire un contenu contemporain à l'effet de tradition. Martin Scholz dans *Der to te vogel* amplifie la forme pour poser la question du fond. D'une bûche évidée à un oiseau mort en passant par une «boîte à

secret» (élément récurrent chez Scholz) où figure schématiquement une habitation, il nous suggère un monde symbolique où la vie n'est présente que par la matérialité des objets inanimés. L'élément de fond supportant cet *effet* de nature morte est un moment une forme, puis un fond, une table, une surface de peinture, une plage peinte. Les sujets nient leurs relations et soudainement le tableau n'a plus rien à expliquer, il s'exprime de lui-même. Luciano Castelli a une écriture picturale proche de la tradition japonaise — plus dans le traitement que dans le sujet. Il emprunte à cette écriture ses meilleurs éléments de souplesse et d'expressivité de la gestuelle. Dans *Seated Nude* une femme occupe l'espace du tableau (dans une mise en page utilisant avec une certaine ironie le grand format) sans qu'il y ait de soins particuliers à rendre une figuration soutenue, sinon un effet de croquis admirable d'opportunités formelles. Ce tableau veut «choquer» ou du moins surprendre par son procédé de focalisation d'une zone sexuelle qui se trouve là sous nos yeux. On dépêche la surface et on y découvre derrière des transparences, des origines discrètes d'un seul et même tableau. Puis on se rapproche et des traits vifs de couleurs se chevauchent, le nu se dématérialise, là il y a du rouge qui danse dans tout ce bleu, l'érotisme n'a plus de sens; le sujet s'est moqué de nous. Ou bien la sensualité est toujours là — davantage dans la matérialité du fait de peindre que dans un sujet qui empêchait de voir. Comme si ce sujet de tableau n'était plus que prétexte et jonction pour décharger l'émotion d'une interprétation de la peinture. Qui a parlé d'esthétique germanique ?