Document généré le 25 avr. 2024 04:35

ETC

Une navigation sans fin

Christian Eckart, *Une navigation sans fin*, Abbaye Saint-André Centre d'art contemporain. Du 20 février au 18 avril 1993

Didier Arnaudet

Numéro 22, mai–août 1993

URI : https://id.erudit.org/iderudit/36072ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Arnaudet, D. (1993). Compte rendu de [*Une navigation sans fin* / Christian Eckart, *Une navigation sans fin*, Abbaye Saint-André Centre d'art contemporain. Du 20 février au 18 avril 1993]. *ETC*, (22), 58–59.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1993

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

BORDEAUX

UNE NAVIGATION SANS FIN

Christian Eckart, *Une navigation sans fin*, Abbaye Saint-André Centre d'art contemporain.
Du 20 février au 18 avril 1993

Christian Eckart se situe dans une tradition picturale qui débute avec l'art religieux du Moyen Age et traverse la Renaissance et l'époque romantique pour aboutir à la peinture monochrome du XXe siècle. Cet artiste né en 1959 à Calgary (Alberta) vit et travaille à New York depuis 1984. Il insuffle une vitalité nouvelle à l'idée d'une peinture liée à la révélation d'un mystère et revendique comme des préoccupations majeures l'invention d'un espace plastique pur et la redéfinition de la réalité physique, matérielle de l'objet artistique. Mais Christian Eckart ne se considère pas comme un artiste de l'appropriation ou de la simulation qui adopte et adapte avec une certaine sophistication des moments de l'histoire de l'art. S'il explore les turbulences et les ressources d'un large héritage, c'est pour forger sa propre autonomie et non pour brader des engagements historiques contre de pâles répétitions.

La peinture, c'est le nom de la matière posée sur un support et celui de l'ensemble des deux. Le critique d'art Bernard Marcadé rappelle que la peinture, comme notion « instable », s'est constituée d'abord au sein des arts libéraux, des beaux-arts ensuite, des arts plastiques enfin : « À la fois objet matériel (en tant que fresque, tableau ou toile) et catégorie esthétique (qui se distingue de la sculpture, du dessin et de l'architecture), la peinture fait aussi bien référence à la technique (fresque, eau, huile, tempera...) qu'à l'activité synonyme de l'art de peindre. Le discours esthétique ne cesse à cet égard d'hésiter entre un usage métaphorique et instrumental de la notion de peinture. Cette ambivalence est celle-là même de l'art, marquée au double sceau de l'esthétique et de la technique ». Christian Eckart développe une œuvre qui répond à un projet intitulé « métapeinture ». C'est une peinture qui parle de la peinture c'est-à-dire de l'esthétique et de la technique. Elle engage des expériences articulées autour d'un questionnement du « peindre » et de l'objet « peinture ».

Comme le souligne Nancy Tousley, Christian Eckart commence par se poser des questions élémentaires : « Qu'est-ce que la peinture, comment fonctionne-t-elle, d'où tire-t-elle sa légitimité, de quelle façon la culture l'utilise-t-elle ou l'exploite-t-elle ? ». Pour y répondre, il examine les grandes œuvres du passé et étudie l'histoire et la fortune critique de l'abstraction moderne. Cette recherche amène Christian Eckart à pratiquer une peinture qui opte pour la construction où s'entremêlent, se neutralisent les moyens et le résultat.

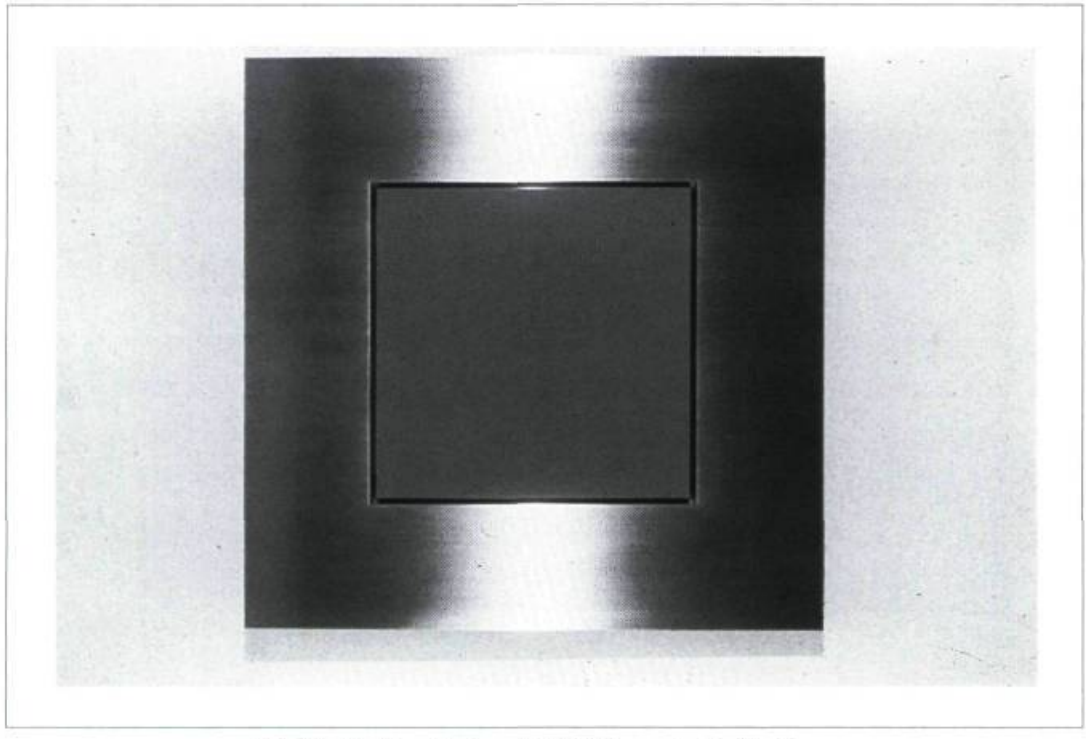
Christian Eckart propose donc des objets construits. Leurs matériaux revendiquent une réelle présence : feuille d'or, plexiglas, formica, peinture-émail, peinture au latex, contre-plaqué, acier doux. Cet artiste emploie des couleurs « toutes faites », choisies d'après des nuanciers et des échantillons de plastique. Sa peinture, emblématique du « tout ou rien », s'organise autour de deux composantes essentielles : la surface et le cadre.

Christian Eckart s'emploie à perpétuer et à élargir la forme et la norme du tableau. Il le signifie comme un objet, comme un panneau, comme une surface plane où s'opère une sorte de synthèse entre la proposition dynamique de ce qui se désigne comme peinture et la connotation matérielle de ce qui la supporte. Le tableau se présente donc ici comme un élément matériel adaptable, mobile, échangeable mais également comme le produit d'une histoire, comme une forme culturelle déterminée. Christian Eckart joue de cette « ruse du tableau » dont parle Hubert Damisch lorsqu'il écrit que « le tableau n'a pas fini de fonctionner comme modèle et comme norme idéale, alors même que la notion en aurait été non pas tant récusée que radicalement transformée ».

La surface s'impose comme une potentialité de pure force visuelle : sa lumière artificielle, son vide actif, sa palpabilité métaphorique la caractérisent en tant que champ spécifique de perception. C'est un objet qui en appelle au regard. C'est une logique sensible qui se détache du mur, qui le découpe plus qu'elle ne le troue. C'est un point complexe de références, d'effets et de reflets. C'est un fragment industriel— obtenu par prélèvement et cadrage — habité par le sentiment intime d'un ressourcement inépuisable.

Le cadre propose un supplément d'espace et procède à une délimitation. C'est en même temps un remède et un poison. Il semble obéir à une exigence de limite mais en rajoute dans les dimensions et le volume. Le cadre se revendique comme le garde-fou contre la prolifération de la valeur infinie de l'œuvre sans que cela ne l'empêche d'apporter sa propre contribution aux conditions de visibilité et de configuration. Son action n'est donc ni périphérique ni accessoire et participe d'une façon assez paradoxale mais déterminante à une stratégie de perception. Le cadre a aussi une fonction culturelle qui touche à l'esthétisation, à l'ornementation mais aussi à la citation.

La première série de Christian Eckart se dénomme *A. A. Z.*, abréviation de *Approching Absolute Zero*. Elle se constitue de panneaux, aux contours façonnés, entièrement recouverts de deux couches de matière : un fond qui matérialise des coups de pinceau donnés avec puissance et une application régulière de fines feuilles d'or qui « épouse »



Christian Eckart, *Small Square Monochrome # 1502*, 1991. Laque sur aluminium; 99 x 99 cm.

les empâtements. Chaque coup de pinceau apparaît ainsi réifié et fossilisé, pétrifié dans sa force d'inscription, par sa métamorphose « en une chose précieuse et dépourvue de sens » (Nancy Tousley). La série *Odyssée* — des rectangles à la surface en plexiglas monochrome enfermés dans un cadre d'aluminium ou habillés de feuille d'or — marque l'introduction du cadre comme dispositif matériel qui délimite la surface du tableau. Avec les petites œuvres de la série *Peinture de détail*, Christian Eckart exploite le contexte religieux du cadre. Des surfaces qui pourraient être des détails des peintures *A. A. Z.* sont entourées d'épaisses moulures dorées à la feuille et évoquent des icônes ou des reliquaires. La série *Peinture Blanche* transforme le monochrome en un « corps éclaté ». Des tableaux de divers formats présentant une surface blanche en formica grenu et des moulures dorées à la feuille sont d'abord découpés en tranches verticales puis reconstitués mais sans aucun souci d'alignement correct. Le corps est la substance des tableaux en forme de croix dans la série *Andachtsbild* tandis que la série *Icon Type* renvoie aux damiers de Mondrian. Dans la série *Eidolon*, il n'y a plus que le cadre doré qui délimite l'espace du vide. La série *Peinture normale* propose des surfaces unies non encadrées enduites chacune d'une teinte saturée à base de latex. Leurs couleurs proviennent de *La Laitière* de Vermeer, des robes de saints figurant dans des tableaux de la Renaissance et des nuanciers des peintures au latex. Le *Projet de Restauration du Cimabue* se compose de quatre-vingts planches photographiques tirées d'un catalogue consacré à la restauration du Crucifix de l'église de Santa Croce, dorées et argentées, puis plastifiées et montées en forme de croix. Enfin. dans la série *Shadow*, l'image se manifeste sous forme de photographies captées sur l'écran de télévision. elle transparaît au centre de la toile, sous la monochromie blanche de la surface, « comme pour rappeler qu'au cœur de chaque peinture il y a une image qui en fonde la figure » (Nancy Tousley).

La série est une notion moderne. C'est, comme le précise Robert Klein, la possibilité d'ajouter sa « note », de préciser son « apport » et de s'inscrire dans un mouvement vers une « clarification progressive ». C'est ce mouvement qui « donne son sens et éventuellement sa valeur relative à toute invention ou découverte, aux gestes nouveaux ». Hélène Parmelin rapporte ce propos de Picasso, au moment où il peint frénétiquement la série *Le Peintre et son modèle* : « J'ai fait trois toiles cet après-midi. Ce qu'il faut c'est en faire, en faire, en faire ! Plus on en fait plus on se rapproche de quelque chose. C'est le seul moyen... Il faut en faire le plus possible ». Car la série reste ouverte. Elle est incomplète non pas par accident, mais parce qu'elle nous engage toujours dans une navigation sans fin » (Jean-Marie Pontévia). Christian Eckart travaille par séries pour approfondir, élargir sa notion de « métapeinture ». Il a donc la volonté « d'en faire le plus possible » pour aborder ce qu'est une peinture et de rechercher sa condition d'objet capable d'éclairer sa propre histoire. Il y a là un désir de « clarification » qui passe par une addition d'expériences inépuisables, toujours reconduites. les séries ne s'enchaînent donc pas pour former un parcours orienté, aiguillonné par une conclusion inévitable, mais pour rebondir sans cesse sur la même interrogation, s'en rapprocher pour mieux s'en éloigner et accroître ainsi le champ de ses potentialités.

Christian Eckart fonde son œuvre sur « la communication de la beauté sensuelle, la domination de la main et de l'esprit sur la matière, et la médiation et la résolution des crises existentielles de la vie humaine par des moyens picturaux ». Il instaure ainsi un système de réévaluations parfois ironiques, toujours lucides, de pratiques picturales ponctuant huit siècles d'une histoire de l'art et y pratique une « navigation sans fin » en quête d'une possibilité d'élaborer une nouvelle image de la peinture.

DIDIER ARNAUDET