Document généré le 24 avr. 2024 03:48

Vie des Arts

Vie des arts

Attention à la peinture! La Peinture est-elle encore un art possible?

Bernard Lévy

Volume 41, numéro 167, été 1997

URI : https://id.erudit.org/iderudit/53276ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Lévy, B. (1997). Attention à la peinture! La Peinture est-elle encore un art possible? *Vie des Arts*, *41*(167), 18–71.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1997

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/

érudit

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/

ATTENTION À LA PEINTURE !

De gauche à droite : Jean-Émile Verdier, Gaston Saint-Pierre, Jacques-Bernard Roumanes, Paulette Gagnon, Bernard Lévy et Louise Prescott.

La Peinture est-elle encore un art possible ?

Table ronde organisée par la revue Vie des Arts et le Musée d'art contemporain de Montréal le 16 avril 1997

Avec :
Paulette Gagnon, conservatrice en chef du Musée d'art contemporain de Montréal, Louise Prescott, artiste, Jacques-Bernard Roumanes, artiste et critique, Gaston Saint-Pierre, critique et commissaire d'exposition, Jean-Emile Verdier, historien d'art.

Animateur :
Bernard Lévy, directeur de la revue Vie des Arts

« Tant qu'il y aura des hommes, il y aura de la peinture ! » s'est exclamé l'artiste Gérald Brault avant de s'effondrer, victime d'une crise cardiaque. Cet incident a mis fin brutalement au débat mis sur pied conjointement par la revue Vie des Arts et le Musée d'art contemporain de Montréal, le 16 avril dernier. Le débat s'amorçait alors vraiment. Les quelque cinq cents personnes qui avaient répondu à notre invitation ont été frustrées de ne pouvoir participer aux échanges qui promettaient d'être passionnants et passionnés. À ces personnes tout comme à ses lecteurs, la revue Vie des Arts déclare qu'elle se préoccupe d'organiser une suite au débat, l'année prochaine.

Qu'une question comme *La peinture est-elle encore un art possible ?* suscite un tel engouement confirme l'état d'inquiétude qui affecte le milieu des arts visuels. Ainsi cette question frappait-elle juste. Sous son caractère provocateur au moins deux sous-questions se profilaient derrière l'interrogation principale : au moment où des formes d'expressions plastiques comme la vidéo, les performances, les hologrammes, le land art, les images virtuelles, les sculptures intégrées à l'architecture s'imposent comme les modes d'arts visuels actuels, quelle place peut revendiquer la peinture ? La peinture n'est-elle plus qu'un moyen d'expression dépassé ? Les préoccupations que ces sous-questions dévoilent témoignent de la crise larvée qui imprègne la vie artistique depuis une vingtaine d'années tant au Québec et au Canada que dans l'ensemble du monde occidental. Selon certains commentateurs, cette crise serait attribuable à la structure en réseau à l'échelle internationale où règne la loi du consensus avec ses codes, ses rites et ses compromis que dénoncent ceux qui en sont exclus.

Les réponses que proposent les invités d'honneur du débat dégagent des perspectives. On trouvera transcrits ici les exposés qu'ils ont présentés. Leurs réflexions exigent d'être passées au crible de l'analyse. Sans doute alors débouche-ront-elles sur la formulation de nouvelles orientations critiques. Contrepoids qui semble manquer aux productions artistiques contemporaines.

Aux dernières nouvelles, Gérald Brault se remet lentement de la crise cardiaque dont il a été victime au Musée d'art contemporain de Montréal. L'équipe de de Vie des Arts adresse à Gérald Brault ses vœux de complet rétablissement et souhaite son retour, l'an prochain, pour la suite du débat.

Paulette Gagnon

LES POSSIBLES ET LES LIMITES DE LA PEINTURE

Il faut exprimer la peinture, quelle qu'elle soit, prendre le temps de la découvrir où elle se trouve pour mieux la comprendre et la percevoir

La peinture revient en force depuis les dix dernières années. Elle contribue même aux métamorphoses de l'art en général. C'est surtout lorsqu'elle se place à la frontière de plusieurs mondes (photographie, sculpture, vidéo, technologie, etc.) que son importance apparaît d'une façon tangible. Par exemple, une œuvre récente comme *Anger, Remorse, Fear or Incontinence* (1996), du peintre Eric Fischl exprime non seulement une sensibilité de notre temps mais encore permet de se rendre compte que la peinture existe et est faite pour durer. À sa manière, la peinture rejoint ici l'image cinématographique. Dans un autre ordre d'idées, Attila Richard Lukacs invente un langage en s'appropriant et en réinterprétant des œuvres de grands maîtres, et sa peinture remonte le cours de l'histoire de l'art et de l'histoire proprement dite dans le but d'apporter une perception globale d'une certaine réalité. La séquence historique et la séquence contemporaine opèrent ainsi à partir de l'idée de la peinture. Les artistes redonnent constamment à la peinture sa place comme noyau de propositions à venir à partir de nouveaux langages. Autre figure marquante de sa génération, Michel Boulanger [1] manifeste également une grande connaissance de l'histoire de l'art à travers références et citations. Son œuvre nous force à nous interroger sur la subjectivité et la déconstruction des représentations. Elle procède d'une esthétique entre l'apparition et la disparition. En prolongeant notre regard dans des formes mouvantes et abstraites, où des formes stables et des motifs arbitraires plus ou moins identifiables nous renvoient à une réalité familière, la virtuosité de l'œuvre incite à nous pencher sur la formation des images et sur l'importance qu'elles occupent dans la formation de la réalité. En parlant de la nuée dans son livre « L'art de la nuée » l'artiste la décrit comme « multitude » en ce qu'elle est non pas le simple produit du hasard, mais bien le résultat de multiples et parfois innombrables forces sous-jacentes et bien souvent antagonistes qui interagissent à l'intérieur d'un même ensemble. Gaston St-Pierre dans la préface du même livre affirme que l'artiste s'intéresse particulièrement à ceux qui possèdent le plus grand coefficient de numérisation ou de digitalisation, dans un degré d'abstraction qui va bien au-delà de la simple réalité observable.

Artiste convaincant du renouveau de la peinture au Québec, François Lacasse [2] explore le phénomène de la perception à partir d'images choisies dans le répertoire culturel de l'art occidental. Pratiquant la superposition d'images avec des effets de mosaïque et de trame, il joue avec la représentation jusqu'à la limite de sa lisibilité comme une zone fluide, sorte de mosaïque abstraite évolutive. Il s'y déploie un enchevêtrement de lignes et de couleurs qui ne laisse à l'œil aucun répit. Proche de l'image électronique, la peinture est ici en oscillation constante et propose une représentation mouvante. Elle apparaît et disparaît en même temps.

La crainte est-elle de voir les jeunes artistes quitter le domaine de la peinture pour d'autres champs d'activités qui leur permettrait de travailler sur plusieurs aspects de l'art et de passer de l'un à l'autre avec souplesse? C'est vivre ainsi une expérience de l'art qui les encourage plutôt à remettre en question les modes de pensée traditionnels face à l'art de peindre. Mais la peinture vue sous cet angle permet de jouer un nombre de plus en plus varié de rôles distincts. Cette multiplicité du réseau des techniques de l'art est encore plus concrète et plus pressante avec l'avènement des nouvelles technologies. Cette utilisation par les artistes va aussi modifier notre rapport à la peinture et par conséquent à l'art en général. Elle va notamment en faire un formidable support de la diffusion des idées.

À travers *Barque no 6*, 1990, de Suzanne Giroux, la technologie permet une redécouverte de la peinture du début du siècle en réactualisant et en se réappropriant des images devenues clichés, pour l'occasion les jardins de Giverny. Sur un écran ultra-plat, une animation fait voir les eaux de l'étang de Giverny où nous sommes plongés dans une réalité virtuelle, modélisée par l'artiste et légèrement hallucinatoire. Elle utilise la vidéo pour résoudre des problématiques propres à la peinture. Elle peint ici en quelque sorte avec la caméra vidéo et se situe quelque part à la frontière de la peinture et de la vidéo. Elle utilise une technologie vidéographique et la base de la réflexion est d'abord une certaine appropriation de la tradition picturale.

La peinture serait-elle reléguée du côté de la tradition par les images nouvelles et leur devenir? Les nouvelles technologies de l'image sont venues la concurrencer. La pureté du médium s'est en effet vu abolir au profit d'un métissage des genres et des « faires » artistiques. Ces expériences nouvelles ont entraîné l'art vers d'autres territoires et la dualité entre peinture et photographie s'en est trouvée modifiée. Tel est le cas du *Salon des ombres* de Luc Courchesne. Le trouble initial naît d'une contradiction entre voir ces photo-peintures et savoir qu'il s'agit d'une installation vidéo interactive qui se vit comme une expérience limite où les arts basculent les uns dans les autres, car « en peinture, en sculpture ou avec les médias en général, la motivation fondamentale est de créer des formes » Selon Yolande Racine, « les quatre portraits en pied sont représentés dans la pure tradition du genre et font apparaître en filigrane l'histoire, l'origine, la fonction et les codes de représentation du genre pictural, spécialement significatif du XVe au XIXe siècles. » L'artiste met en lumière les rapports entre le réel, le fictif, l'apparence et la simulation.

Eric Fischl
Anger, Remorse, Fear or Incontinence, 1996
Huile sur toile

L'évolution artistique des dernières années est due principalement à l'apparition des technologies, vidéo, ordinateur et ses dérivés. La technologie ouvre vers tous les possibles. Pour certains, si l'on se réfère aux nombreuses expositions virtuelles, elle est une solution évidente. Pour d'autres, elle vient en réaction contre peinture, sculpture, etc, ou en harmonie avec celles-ci. On affirme souvent que la cause du changement est toujours

Luc Courchesne
Salon des ombres
Vue de l'installation au Musée d'art contemporain de Montréal (25 janvier au 3 mars 1996)
Photo : Richard-Max Tremblay

le malaise. Et, l'utilisation de l'image virtuelle a certainement contribué à détourner de jeunes artistes de la peinture ou de la sculpture plus traditionnelle en soi. Ces nouveaux défis autorisent l'emploi de toute sorte de matériaux par l'image et la couleur. Jusqu'à une date récente, on utilisait peu cette large gamme (internet, programmes virtuels, etc.) issues de la technologie. Ces inventions récentes sont maintenant disponibles et introduisent dans l'art de nouveaux concepts stylistiques. Plusieurs artistes des années 90 dont la démarche s'est nourrie d'une multitude de références picturales, optent pour la culture technologique. *Osmose* de Char Davies[3], présenté au Musée d'art contemporain en 1995, en est un bon exemple. Le propre de l'art n'est-il pas d'expérimenter et d'explorer ?

Dans l'œuvre *The Greetings*, présentée à Venise en 1995, l'artiste Bill Viola se réapproprie une image connue de l'histoire sainte, Elizabeth, Marie et Marthe (la visitation), très proche d'un tableau du 16e siècle de Le Pontormo. L'animation des personnages reprend le « Tableau mouvant » qui se situe entre peinture et une sorte de réalisme évolutif. Le spectateur est plongé dans un univers qui fait appel aussi à la fiction. Viola crée un espace qui sert à renouer avec l'idée de la peinture tout en gardant une nette distanciation. En élargissant le champ de la peinture à la présence des personnages officiant comme élément majeur de l'œuvre, Viola remet en question et transgresse à son tour l'idée du tableau telle que la tradition l'impose. Avec une économie de moyens formels extrêmement rigoureux qui est déjà une constante de son travail, l'artiste présente un événement pictural autre et instaure la notion d'un espace plastique élargi qui intègre des éléments vivants, les personnages se mouvant en gros plan. En posant comme principe que la peinture peut être considérée comme une entité existant à l'extérieur de la toile, l'artiste détermine un espace physique d'action, voire de mise en scène proche de l'expression théâtrale, en relation étroite avec le mouvement même de la vie, qui s'oppose à la structure inerte du tableau. C'est une forme d'élargissement du sujet esthétique en tant que transgression des règles établies. Umberto Eco écrit : « l'œuvre est ouverte au sens où l'est un débat ».

Est-ce une tentative d'intégration à la réalité du monde où l'artiste peut garder la peinture comme matrice ? La littéralité que donne à voir l'œuvre vidéo est traversée par un autre champ : la peinture. La figuration classique associée à un événement mis en scène par le médium de la vidéo, met en évidence la différence de perception des temps. Ce phénomène de glissement qui lie les choses et les distingue dans la saisie du message est imposé au spectateur et participe métaphoriquement à son dévoilement.

Cet éclatement des modes d'expressions bannit toute rupture mais privilégie aussi toutes les intersections possibles et multiples faisant cœxister des temporalités irréductibles. Est-ce la fin de l'idée d'un art autonome ? Non, certes pas, la peinture perdure. Mais cet éclatement des frontières connues est un pas vers une démesure qui s'installe ? La peinture sort de ses limites. Jusqu'où l'art ira-t-il ? Quand les moyens de la peinture se seront tellement affinés, tellement amenuisés que leur pouvoir d'expression s'épuisera, il faudra peut être revenir aux principes essentiels qui en forment le langage.

[1] Vie des Arts N° 159
[2] Vie des Arts N° 152
[3] Vie des Arts N° 160

Gaston Saint-Pierre

SINGULARITÉS ET PLURALITÉS DE LA PEINTURE

La peinture ou plus précisément l'image peinte a souvent été analysée selon un modèle évolutif déterminant la progression de l'habileté technique du peintre à rendre l'image plus vraie, plus proche de la réalité. D'un point de vue technique, un tel modèle est dépassé depuis au moins cent ans par la photographie et le cinéma et, aujourd'hui, par l'image virtuelle. Cependant, tant sur le plan de l'originalité des thèmes que sur celui de l'invention formelle, la peinture a suivi un parcours qui lui est spécifique. Or, chaque fois qu'un média se voit dépasser par une nouvelle technologie de l'image, il adopte une nouvelle fonction qui n'est plus l'urgence ou l'accélération du temps mais une reflexion sur le temps qui passe. Ce n'est pas une course effrénée contre la montre mais une méditation sur le changement et un arrêt sur le temps. Ce média, devenu traditionnel ne poursuit plus la logique de l'innovation technique ; il ne se préoccupe pas d'être branché ou non.

Sans doute convient-il de s'attarder un moment sur une définition élémentaire de la peinture : image sans mouvement réel ayant des dimensions circonscrites et un support matériellement ancrée dans la réalité physique. La singularité de la peinture réside d'abord dans cette matérialité-là. J'ajoute par boutade que tant qu'il y aura des murs, il y aura de la peinture. Je remarque du même souffle que des architectes ont essayé d'éliminer les parois qui obstruent la vue bien que la peinture soit une fenêtre ouverte sur le monde – je pense particulièrement aux architectures muséales dites à aire ouverte. Il faut, dans cet esprit, se rappeler que Frank Lloyd Wright a dû « redresser » les murs inclinés qu'il avait dessinés dans ses plans initiaux du Musée Guggenheim afin de réaliser des murs à angle droit tout de même plus propices à l'accrochage de tableaux.

Certains artistes et certains théoriciens annoncent régulièrement l'obsolescence de la peinture. Beau sujet de querelle qu'a attisé Joseph Kosuth à la fin des années 60 en considérant que la peinture était devenue un objet de décoration puisqu'elle ne remettait plus en question la nature de l'art qui ne saurait être déterminé par un médium en particulier. Thomas Lawson s'indignait quant à lui contre le caractère commercial qui a accompagné le retour en force de la peinture au début des années 80. Selon lui, le retour à la subjectivité de la libre expression de soi et de l'idiosyncrasie du langage visuel qui étaient associés à cette peinture, remettent en question tous les acquis de la modernité c'est-à-dire l'autocritique permanente de la pratique artistique.

La dernière controverse tourne autour de la pertinence de la peinture depuis l'avènement de la plus récente révolution technologique ou médiatique. Mais si l'image est devenue plus immatérielle que jamais, il faut avouer qu'elle exige un appareil encore assez encombrant pour être visible. Nous n'avons donc pas résolu entièrement le problème du support. De plus, l'image de l'ordinateur commande un mode d'expression qui n'est plus public au sens courant du terme même si dans le réseau de l'internet plusieurs milliers de personnes peuvent s'entretenir simultanément, ils ne s'adressent quand même qu'à une seule personne à la fois: l'expérience visuelle s'en trouve considérablement modifiée.

Auparavant, vous étiez attiré de loin par une peinture qui vous semblait énigmatique. Maintenant vous attendez quelques secondes avant qu'une nouvelle image n'apparaisse à l'écran. Bien entendu, les musées, les centres d'art et les artistes s'interrogent sur la pertinence d'avoir dans l'avenir un espace d'exposition. Nous pourrons bientôt faire une visite au musée confortablement assis dans notre salon.

Dans son livre *Vie et mort de l'image*, Régis Debray suppose que nous sommes passés de la graphosphère à la vidéosphère. Nous ne sommes plus dans le monde de la représentation mais dans l'espace virtuel et interactif qui n'est plus de l'ordre du spectacle en ceci qu'il n'y a pas de relations physiques entre un objet culturel et un consommateur. Dans cette nouvelle réalité, l'enjeu consiste encore à obtenir les meilleurs effets dans un jeu qui ne tient que de la simulation. Or, le monde de la peinture et des arts visuels n'appartient pas à cet univers médiatique et ne pourra jamais s'y intégrer.

En effet, les nouveaux médias ne remplacent pas la peinture. L'histoire de l'art ne peut s'inscrire dans un modèle de progression linéaire. Il y a certes des peintres qui véhiculent aujourd'hui des idées pas très neuves. Il y a aussi des spécialistes des images virtuelles qui perpétuent des modes de représentation surrannées.

Un certain nombre d'artistes (peintres, sculpteurs, photographes) utilisent les nouveaux médias dans leur projet artistiques. Quelquefois des experts en communication ou en informatique deviennent des artistes. Le médium n'est donc pas le message. Peu importe le moyen utilisé, la pertinence d'un artiste se révèle par la valeur de son projet. Mais il est évidemment plus difficile de devenir un artiste que d'apprendre à manipuler une nouvelle technologie...

Jean-Émile Verdier

LA PEINTURE : ÉCRITURE DE LA SYNTAXE DE L'ART

Nous allons peut-être débattre de la peinture dans son rapport à l'art. Je dis peut-être, parce qu'il y a tout de même un certain nombre de difficultés qui peuvent empêcher le débat, à supposer que nous voulions débattre. Pour ma part, je le souhaite.

Qu'il y ait volonté de débattre, du fait même que nous soyons venus, est déjà un bon signe, parce que nous ne sommes pas tous autant que nous sommes logés à la même enseigne. Il y a parmi nous ceux et celles qui font de l'art et il y a aussi ceux et celles qui soliloquent à propos de lui. On peut reconnaître tout de même là deux subjectivités bien distinctes. Car c'est une chose de faire de l'art, et une autre de soliloquer à propos de l'art. Quand on soliloque à propos de l'art on dresse une image de l'art. L'artiste dresse lui aussi une image de l'art en produisant une œuvre d'art. Mais vous sentez bien qu'il y a tout de même une différence de taille entre l'image de l'art produite par le discours sur l'art et l'image de l'art produite par l'artiste. Cette dernière est l'image d'un acte, l'acte artistique en l'occurrence. Et un discours sur l'art pense l'art, non pas en en faisant, mais en traitant de la forme dans laquelle un acte artistique s'expose. Aussi il y a ce danger de voir des discours sur l'art traiter de l'œuvre d'art sans tenir compte que celle-ci est une image de l'acte artistique. Dans ce cas, malheureux, il y a danger que le discours sur l'art traite de la forme pour la forme. Ce type de discours provoque nécessairement une perte quant à la connaissance que l'on peut tirer de ce qu'il en est de l'acte artistique en rendant compte des œuvres d'art. Ce qui ne laisse pas les artistes indifférents, car, comme toujours, là où il y a une vacance de la connaissance, il y a immixtion du jugement de valeur. Dès lors il y a des artistes qui y perdent, et d'autres qui y gagnent.

J'ai parlé de deux subjectivités bien distinctes en parlant des artistes et des chroniqueurs, commentateurs, critiques, historiens, théoriciens, sémiologues, sociologues, psychologues du phénomène de l'art. J'ai peur qu'il faille aussi parler de deux solitudes, et même de deux subjectivités, de deux solitudes, divisées au sein de leurs propres rangs. Et pourtant nous sommes là. C'est qu'il y a bien aussi du désir malgré les différends. Ce désir et ces différends, c'est ce qui me préoccupent.

Je me doute bien que le désir qu'il y a, là à nous voir réunis ce soir, n'est pas un désir de voir les différends se résorber. Il y a peut-être même du désir contraire. J'ai déjà pu entendre que rien ne se passera ce soir, que cela sera comme d'habitude, des solitudes s'exprimeront, puis repartiront chacune de leur côté.

Mais il y a là ce soir du désir. Qu'allons-nous en faire ?

Je propose pour commencer d'éviter certains écueils que la question : « la peinture est-elle encore un art possible ? » érige malgré elle.

Le premier tient au fait que cette question n'est prononcée par personne. Qui s'interroge ici ? Personne. Qui parle ici ? Personne. Alors chacun de nous peut se projeter à cette place laissée vacante. Chacun peut poser cette question « la peinture est-elle encore un art possible ? »

du lieu de sa propre subjectivité. Il y a possibilité là d'une « anarchie énonciative » qui empêcherait le désir qui motive le débat. D'un autre côté chacun a droit à son opinion, et peut l'exprimer en soliloque, à voix haute ou à voix basse. Là aussi je vois un empêchement. Car ni l'anarchie énonciative, ni la tyrannie du droit de penser en soliloque ne travaillent à la reconnaissance des différends qui sont tout de même à l'origine du désir qui nous pousse à débattre.

À l'origine de ce désir, il n'y a peut-être même qu'un seul différend, que j'ai commencer à décrire.

Entre la production par l'artiste de l'œuvre d'art en tant qu'image de l'acte artistique et la production d'un discours à propos de cette œuvre d'art, il y a un sacré différend, ou peut-être faudrait-il dire un différend sacré. Un différend qui se situe là entre l'image de l'acte artistique telle qu'elle est produite par l'artiste et l'image de l'acte artistique telle qu'elle est produite par le discours.

Ce différend est selon moi exprimé pleinement dans la question de ce soir : « la peinture est-elle encore un art possible ? » Car la peinture y figure comme une technique parmi d'autres techniques à partir desquelles une pratique artistique est possible.

Seulement voilà, il y a longtemps maintenant que la peinture a perdu son statut de technique pour celui de syntaxe de l'art. Aussi on peut tourner longtemps en rond à se demander si la syntaxe de l'art est encore un art possible. C'est comme si l'on se demandait si le langage est encore une langue possible.

Le différend profond qui nous réunit ici, et qui peut rendre le débat aussi bien possible qu'impossible, me semble être celui-ci :

Si la peinture est dorénavant la syntaxe de l'art lentement élaborée au moins depuis le 15e siècle [il resterait à faire l'histoire de cette élaboration], les rapports entre la peinture et la production d'œuvres d'art deviennent des rapports de nécessité. C'est, je pense, ce dont l'art actuel témoigne : la pratique artistique reconnaît dans la peinture une écriture de sa syntaxe.

Dire que la pratique artistique reconnaît dans la peinture une écriture de la syntaxe de l'acte artistique, c'est dire que toute production d'œuvre d'art quelle qu'elle soit travaille nécessairement à la reconnaissance en acte d'une telle syntaxe. Et la production artistique québécoise me paraît très avancée sur ce plan.

Dire que la pratique artistique reconnaît dans la peinture une écriture de la syntaxe de l'art, ne signifie pas la mort de la peinture. La pratique picturale m'apparaît continuer de travailler très activement à l'élaboration de la syntaxe de l'acte artistique. Et là encore la peinture québécoise m'apparaît très avancée.

Par contre le discours sur l'art m'apparaît un peu à la remorque de la pratique artistique actuelle quand, pour une raison ou pour une autre, il s'émerveille ou il s'inscrit en faux devant ce qui lui paraît être une nouvelle forme d'art, ou encore quand il juge de la pertinence ou non de ce qui s'y trouve représenté.

Il me semble que c'est en saisissant que la pratique artistique reconnaît dans la peinture l'écriture de sa syntaxe, que la variété des formes d'art et la variété des discours sur l'art seraient en mesure de se rejoindre hors de tout différend. Je vous propose d'en discuter.

Louise Prescott

LA PEINTURE À LA LIMITE DE LA JOUISSANCE ET DE L'INTERDIT

J'entends la question du débat dans ces termes : peut-on encore faire de la recherche et de la création au moyen de la peinture ? Est-ce que la peinture, dans le champ de l'art actuel, peut encore exercer une fonction critique ? Est-ce qu'un objet-peinture peut encore transgresser, par son caractère extrême et radical ?

A cela, je réponds que les récents développements en histoire de l'art, en esthétique et en philosophie démontrent « encore » que l'innovation, l'originalité, la nouveauté ou la pertinence ne sont pas nécessairement attribuables au medium utilisé, mais bien plutôt au contenu de l'œuvre, à sa problématique. En conséquence, non seulement appartient-il à l'artiste de définir les paramètres de ce que sont la recherche et la création, mais encore, lui revient-il d'être le premier responsable de la légitimation de son œuvre.

Dans ce contexte, et face à une problématique déterminée, la peinture n'est qu'un des multiples moyens d'expression disponibles à l'artiste d'aujourd'hui, et c'est plutôt son *choix* comme pratique qui est à justifier. Si la portée critique, le potentiel transgressif d'une œuvre restent à établir, l'artiste doit au moins être en mesure d'en discuter, de proposer une réflexion à ce niveau. En ce sens, le peintre d'aujourd'hui se doit d'être très rigoureux, et ce, tant d'un point de vue conceptuel que du point de vue de sa pratique. Et, à mon avis, c'est tant mieux pour l'art.

Ma pratique est multidisciplinaire. Pour moi, la peinture n'est pas une fin en soi : ce n'est qu'un médium parmi d'autres possibles pour faire de l'art. Parmi les technologies qui peuvent me permettre de créer des images, à un moment de ma recherche, la peinture constitue une technologie très intéressante, et je vais vous expliquer pourquoi.

En premier lieu, par rapport aux nouvelles technologies, la peinture est très certainement une technologie « pauvre ». Cette pauvreté relative des moyens me force justement à travailler sur les *effets de réel* particuliers, sur l'expérience visuelle spécifique, que la peinture peut procurer.

Une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, opère d'abord, produit du sens d'abord, par ses fonctionnements et présences : soit l'organisation sensible de ses matériaux. Pour ce qui est de la surface peinte, elle est animée de ce que j'appelle des intensités, des rythmes, des scansions, des événements, des bruits, des trous, des accidents, des catastrophes : bref, elle travaille le regard par des « faits picturaux ». C'est ce que Deleuze appelle une « logique de la sensation » propre à la peinture, et dont elle dépend absolument pour survivre en tant que technologie.

C'est la recherche du fait pictural pur, débarrassé des clichés, qui constitue toujours le plus grand défi du peintre. Au-delà de ce qui est représenté, l'important c'est qu'un fait pictural soit installé qui fasse échec à toute tentative de narration, à toute velléité de reproduction. Ici, Deleuze rejoint Walter Benjamin et son

La suite à la page 70

Suite de la page 22

concept de « non-reproductibilité », Jacques Derrida et son concept de « signature », et plus près de nous, la position défendue par René Payant quand il compare la peinture à la photographie ou à la vidéo. Ainsi, ce sont les faits picturaux installés par le peintre qui font de l'œuvre une œuvre « signée ».

Mais pourquoi faudrait-il, encore et absolument, produire une œuvre signée?

Le philosophe Pierre Levy fait état de deux mondes parallèles co-existant maintenant: le monde virtuel, et le monde non-virtuel, l'un n'excluant pas l'autre, mais l'un conditionnant l'autre. Les nouvelles technologies, comme la pratique du cyberespace, auraient provoqué la déterritorialisation annoncée par Deleuze et Guattari dès 1980. En réponse à ce phénomène, il y aurait une recherche parallèle de processus identitaire, une revendication à des espaces autonomes (comme les nationalismes par exemple).

Dans la production d'images, je pense que cette force de résistance peut être pleinement assumée par la peinture. En tant que « signature », soit, en tant que trace d'un corps à l'œuvre, en tant que moment de matérialisation d'une pensée; bref, en tant que production d'un Sujet, qui dit « Je », qui s'assume comme singularité, et accepte en tant qu'être singulier de se mêler à ce monde déterritorialisé, plus que jamais donc, *à cause de ces circonstances extérieures nouvelles,* la peinture peut s'affirmer comme territoire privilégié de l'intime et de l'identitaire.

Mais il y a plus. Si l'on considère les pratiques multidisciplinaires d'un artiste, et qu'on situe sa peinture comme l'une de ces pratiques disponibles et utilisées à un moment précis de sa mouvance artistique, est-il possible de considérer ces diverses expériences comme autant d'entreprises de déterritorialisation, la peinture venant, à un moment précis de cette mouvance, cristalliser en la circonscrivant dans un territoire, un état de sa démarche artistique? Vue sous cet angle, une peinture appartiendrait à la fois aux deux mondes évoqués par Levy: elle serait à la fois virtuelle et non-virtuelle.

Louise Prescott
Hommage à Gilles Deleuze, 1996
Acrylique sur toile libre
244 x 183 cm

Ça, c'est l'une de mes une hypothèses de recherche. Brièvement, si je l'applique à mon travail de peinture, ça veut dire que tous les projets multidisiplinaires que j'ai menés antérieurement à la réalisation d'une peinture, toutes les expériences, y compris les expériences de vie, bref, tout ce qui appartient à mon travail nomade, et qui est en soi « extra-pictural », est pourtant virtuellement contenu dans une peinture. La peinture serait ainsi *transdisciplinaire*: elle contiendrait virtuellement toutes ces expériences de déterritorialisation, tous ces possibles. Une image peinte serait à la fois borne et relais: soit une reterritorialisation temporaire, momentanée, non-définitive, en attente d'une suite dans le devenir-artiste.

Cette caractéristique seule ne suffirait pas à justifier pourquoi on choisit de peindre, plutôt que de faire de la photographie, ou de la vidéo. Mais voilà: en plus d'être virtuelle, cette image est non-virtuelle. Elle est concrète, matérielle, kinesthésique. Cela en nous présentant, physiquement, de manière subtile ou brutale, des faits picturaux de toutes sortes qui participent d'une logique de la sensation propre à la peinture.

Dans cette optique, ce serait cette simultanéité, cette co-existence et cette interpénétration du virtuel et du non-virtuel, dans un même objet-peinture, qui lui donneraient une richesse et une complexité que l'image produite avec une autre technologie ne peut encore rendre; du moins, pas de cette façon. Pour le moment, en appartenant à ces deux mondes, la peinture est la seule qui se tienne juste sur cette ligne qui sépare le sensible de l'intelligible, juste à la limite de la jouissance et de l'interdit.

L'être-artiste, c'est une machine désirante qui n'a justement pas de limites, et qui se nourrit de déterritorialisations. L'être-peintre, c'est un « Je » dans ce monde sans frontières, qui marque par des relais, comme lieux d'arrêt et de départ, les territoires qu'il investit, pour les quitter aussitôt. Ces relais, ces bornes, ces œuvres « singulières » sont des points de repère virtuels, des opérateurs, pour les habitants du territoire.

Louise Prescott
À Gilles Deleuze, in memoriam.

Note de l'auteur: le texte original de la conférence a dû être abrégé à la demande de Vie des Arts.

Jacques-Bernard Roumanes

LE FILM DE LA PEINTURE, IMAGE PAR IMAGE

Pour comprendre cette question: « La peinture est-elle encore un art possible? », cette question et son double – le lieu où elle se pose, le Musée d'art contemporain – je propose non pas une histoire de l'image mais un film; le film de l'emboîtement des quelques séquences qui m'ont paru les plus significatives... image par image.

VOICI LE FILM:

Séquence n° 1: Naissance de l'image.

L'image naît de l'image peinte. Je réfère ici à l'art pariétal des grottes préhistoriques; c'est un lieu commun, je n'insiste donc pas.

Séquence n° 2: La curieuse concordance de la philogenèse et de l'ontogenèse.

L'image peinte constitue, d'un certain point de vue, la première *structure cognitive.* C'est celle de la « pensée imagée », dont la plus simple définition est d'être une synthèse; l'espace étant synthétique (tous ses éléments sont présents en même temps). En tant que structure, l'image est « sans explication »; c'est une thèse.

Séquence n° 3: Mort de l'image; l'éternel retour de « la mort de l'art ».

Cette structure cognitive se trouve bientôt devant une rivale: *l'idée*, symbole de la « pensée sans image », dont l'instrument sera l'analyse. Une bataille est menée et gagnée par la philosophie. Comment? Tout simplement en subordonnant l'image à l'idée car on s'aperçoit vite qu'il est impossible de l'exclure.

Séquence n° 4: La question de la vérité en art; ou, l'enjeu du système de la mode.

Cette mort symbolique, cette première « mort de l'art », devient le prototype de ce qu'on pourrait appeler: *le scénario de la prise de pouvoir.* La stratégie

interminablement reprise étant: la dévalorisation d'une forme symbolique au profit d'une autre. On substitue l'idée à l'image, et quand on ne peut pas, on hiérachise; on place l'idée au-dessus. On va créer ainsi, suivant ce modèle, *le système de la mode* – la mode des images comme plus tard la mode des idées – en « institutionalisant » le concept d'une idée indémodable: la vérité. Celle-ci, dans sa dermière livraison, se nomme: la Science. Mais l'enjeu de pouvoir est le même à chaque génération: la conquête des territoires symboliques disponibles.

C'est pourquoi diverses thèses confrontent l'art et la science sur cette question de la vérité: la science est perfectible, l'art non; l'art est définitif. Thèse générale: progrès en science, pas de progrès en art.

Séquence n° 5: L'image de soi.

Les modes passent, *les idées à la mode passent, les images peintes demeurent.* Leur subordination aussi demeure. Mais, à la Renaissance, s'opère en Occident un renversement, un véritable triomphe de l'image! En ce qui concerne l'image peinte – grâce a l'invention de la perspective – elle redevient à la fois une très puissante « lunette cognitive » et en même temps, un médium privilégié de l'expression de soi; c'est le tableau et particulièrement l'art du portrait qui symbolise le mieux, je crois, cet aspect. À la fois miroir du monde et miroir du sujet, l'image peinte de l'image de soi va travailler à cristalliser une « identité » de soi qui s'avère – toujours actuellement – l'enjeu de la modernité. À savoir, la constitution du sujet humain; son identité individuelle et collective.

Séquence n° 6: Résistance à l'oubli; présence de l'artiste.

Au XXe siècle, en s'éloigant de la perspective, la peinture redéfinit son fondement comme étant, je ne dis pas de se présenter mais bien de *traduire la présence* du sujet humain, en une image « d'auteur » de sa liberté créatrice. Cette image nouvelle qui insiste tant sur la « différence de la présence », parce qu'irremplaçable (parce que physiquement mortelle), va peu à peu devenir le symbole d'une nouvelle identité: non plus l'individu abstrait, mais la personne. Vous, moi, l'être humain historique avec son corps, hanté par cette lancinante obsession de la « mémoire ». Ce que j'appelle *la résistance à l'oubli* face à son inexpliquable disparition; l'envers de sa présence.

C'est pourquoi, ainsi comprise, l'abstraction, ce bref moment de l'histoire de la peinture, non seulement n'a pas rompu, mais au contraire a renforcé l'importance fondamentale du support, de la matérialité, de la physicalité; l'importance de cette dimension incontournable, *la présence,* en la liant à l'image peinte. La peinture n'est plus à saisir comme représentation mais comme présence du vivant, trace de son passage; trace éminemment significative.

En plein structuralisme des années 60, pendant que les idées à la mode effaçaient la notion d'auteur, comme actuellement, alors que le virtuel dématérialise la réalité dans une métaphore déambulatoire, naît la performance, s'installe l'installation et, sur la toile ou le papier, reprend corps la reconstruction interminable de la figure humaine au tournant des années 80.

Actuellement donc, à nouveau donc, l'image peinte à côté de l'image virtuelle, l'image-matière à côté de l'image-lumière, l'image s'apprête à triompher...! Triompher dans ce que je cherche à définir comme un nouveau paradigme fondé sur un nouveau cogito, le cogito esthétique. L'enjeu étant de justifier le côté irréductible des singularités en les liant à leur irremplaçable présence physique. Ce dont l'artiste contemporain lui-même se fait le « héros ». À cet égard, il sera peut-être le dernier héros des temps modernes...

Mais ceci est une autre histoire, un autre film. Et ici prend fin le jeu de l'emboîtement des symboles. Pour faire place à l'autre aspect évoqué: le musée comme lieu de ce questionnement.

Question: Un musée d'art contemporain est-il « encore possible » à l'époque du virtuel? À l'aube du IIIe millénaire, a-t-il encore un avenir?

La réponse est non. Du moins comme lieu de téléprésence où il risque d'être continuellement démodé. Je m'explique: lieu virtuel, un musée d'art contemporain est un non-lieu. C'est-à-dire une métaphore circulaire vouée au nomadisme et réglée par la logique informatique des réseaux de diffusion électroniques, cyberspatiaux, etc.

Le scénario exige que l'espace muséal, en devenant un espace virtuel, se réduise rapidement à un espace numérique et synthétique ne pouvant accueillir que des images à support lumière ou des œuvres retraitées numériquement, à l'exclusion de toute matière, à l'exclusion de toute présence. Simple kiosque d'information, bibliothèque multimédiatique ou vitrine d'images cédéromisées, le musée virtuel de l'avenir circule devant l'écran d'un télépublic fixe. Et donc totalement indifférent aux dimensions urbaine, matérielle et sociale du musée. Totalement indifférent à son existence comme à sa disparition.

Mais, bien entendu, il y a une « autre » perspective. Celle qui affirme la triple nécessité du musée d'art contemporain. Mais cette fois, comme lieu de présence, lieu réel. Non seulement il est le lieu d'affirmation de la présence des artistes contemporains, non seulement il est le lieu de réception de la diversité de leurs œuvres et de la signification de leur présence dans un espace concret, mais encore, il est le lieu de « l'en-présence » du public le plus large. Je veux dire que dans l'espace muséal réel, ce sont les corps des personnes qui circulent dans un lieu fixe, autant que possible pour vivre cette expérience physique irremplaçable de la présence des œuvres et des artistes vivants. C'est cette circulation-là qui permet alors de qualifier un musée d'art de « contemporain ». Du moins est-ce ma proposition.

L'image peinte, parce que physique, s'affirme donc porteuse d'une dimension esthétique du corps liée à son identité et, comme telle, ne disparaîtra sans doute qu'avec le musée. Ce qui lui réserve un assez bel avenir...

Conclusion brève, sous la forme d'une question double:

1. La peinture à venir doit-elle se vouloir l'image-phare d'un lieu de présence de l'art contemporain lui-même situé au cœur de la ville et de la culture? ou bien devra-t-elle se laisser télésubordonner au dernier système à la mode?

2. Doublure de cette question:
Le musée d'art contemporain à venir doit-il se vouloir un lieu de présence ou un non-lieu de téléprésence?

Ces deux questions n'en font probablement qu'une. Comme ces deux avenirs n'en font probablement qu'un. Car on le devine, la présence de l'image peinte et le musée comme lieu de présence sont liés. Y-a-t-il une manière « autre » de considérer les choses...? □