

(artabsolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



Pharaon et l'art d'aujourd'hui
Marie Madeleine contemporaine
Artistes en Bourgogne
 Kazimir **Malévitch**



Barthélémy **Toguo**
 Sophie **Ristelhueber**
 Bernard **Pagès**
 Cinq **post-abstraites**

M 06192 - 11 - F: 10,00 € - RD



hiver 2005 • numéro

11

10 €

Peinture

Cinq post-abstraites

Par Delphine Maurant

Comment être artiste abstrait après plusieurs décennies de cette esthétique ? Quelles nécessités, quelles exigences – quels désirs – motivent cette nouvelle génération d'artistes se confrontant à leur passé immédiat ?

Les lieux de la ruse

Un récit ? Non, pas de récit, plus jamais. C'est ainsi que Maurice Blanchot conclut *La folie du jour* en 1973, en résistance à l'enjeu de l'histoire racontée.

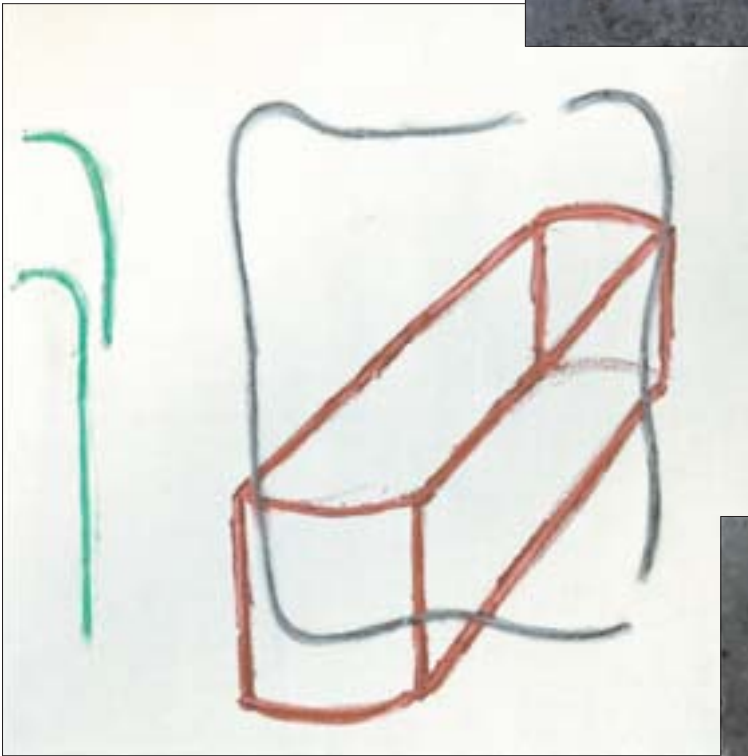
Dans les arts plastiques, ce sont les années que se partagèrent Supports-Surfaces et BMPT, pour faire le constat de l'aphonie des pratiques picturales. Une aphonie due à la surface-rempart que constitue leur plasticité, qui matérialise le choix du peintre de *se retirer* du tableau, de ne plus en faire le support de projections spontanées. Cette attitude, présente également dans la littérature, se confond maladroitement avec le fait, pour l'œuvre, d'être détachée du monde extérieur, ce dont on accuse encore trop souvent la peinture abstraite. Si la peinture apparaît sans conteste comme le "lieu d'un mutisme que d'autres formes d'art ne permettent pas" selon la formule d'Olivier Mosset, il m'apparaît nécessaire d'examiner comment l'abstraction aujourd'hui double cet héritage de tentatives pour se rendre poreuse, transpirer le monde, et prendre à parti celui qui la regarde.

Ce texte résulte d'une suite de visites d'ateliers d'artistes dont je connais le travail depuis un certain temps déjà. Je suis retour-

née voir chez chacun d'eux, dans les conditions de visibilité qu'offre un atelier, les œuvres en cours, les séries anciennes, celles en transit, celles en "stand by"...

Retourner dans ces ateliers signifiait vérifier combien ces pratiques n'étaient pas closes sur elles-mêmes et retirées du monde mais au contraire qu'elles *en étaient*, comme on le dirait d'un état, et *au moment présent*. Seulement peut-être pas comme il nous l'ordonnerait. C'est précisément sur ce point que porterait la ruse de l'abstraction aujourd'hui : ménager l'héritage des années 70 d'une part, et, d'autre part, contourner l'injonction de l'image des années 2000 – soit l'image de masse – dont le vocabulaire, et donc les effets, ne souffrent ni lenteur ni désir au profit d'un usage immédiat. Il en découle naturellement une mise à l'épreuve de la perception pour le spectateur.

La ligne remise en circuits, la grille, toujours, comme trame de fond et la couleur, constituent le vocabulaire adéquat pour dire ce qui jamais ne put être dit autrement. Mais cette écriture se fait aussi l'écho de nos organisations, intimes ou sociétales. La ligne coudée de Christian Sindou en serait le tube cathodique, serpentine d'un dessin à l'autre. →



Christian Sindou.

Sans titre.

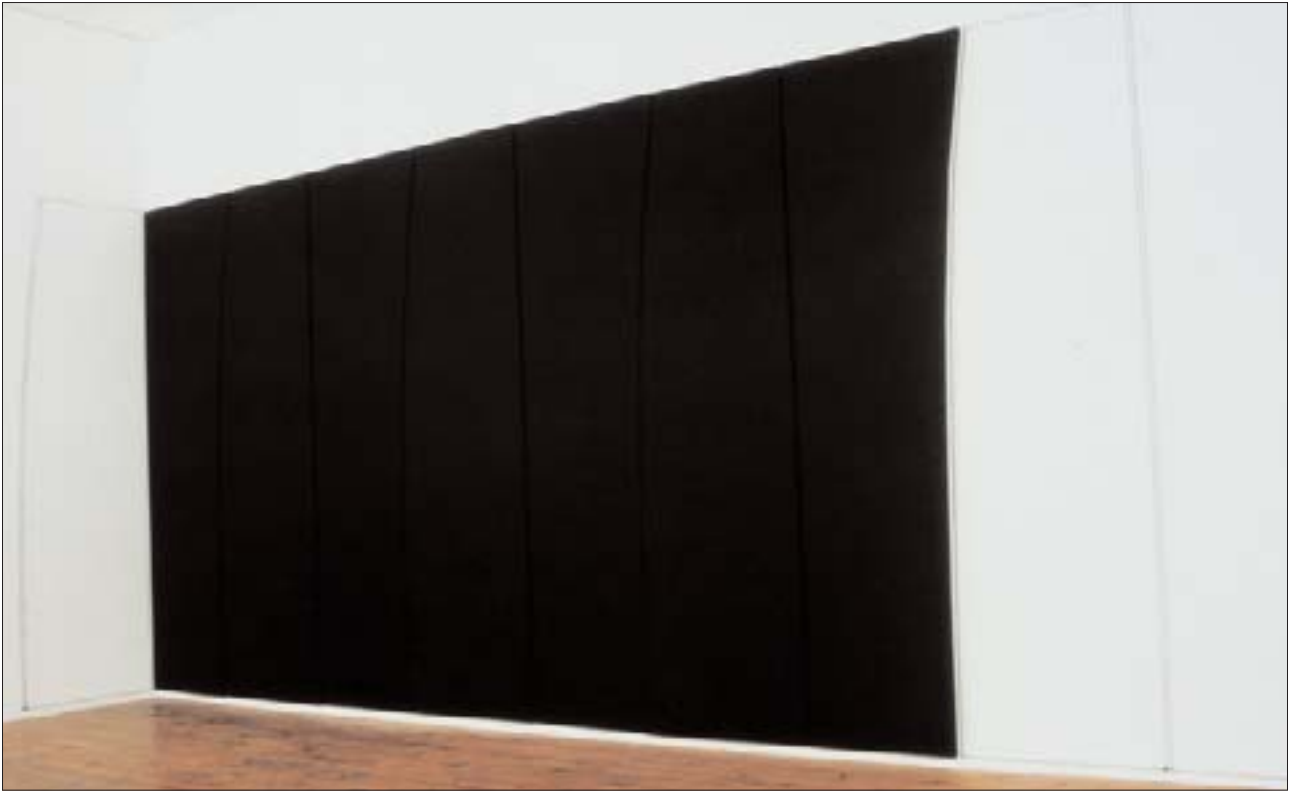
2001, 40 x 80 cm.

Sans titre.

2004, huile sur toile, 80 x 80 cm.

Dyptique.

1998.



Corinne Laroche.

2002/FG-366.

2002, toile couleur tendue sur châssis, 275 x 75 cm.

Rassemblés sur un plan, superposés les uns aux autres, voire enchevêtrés, les dessins formulent des hypothèses : ce que cela a été, ce que cela pourrait être... avec en creux, toujours, la question de la *partie manquante* : celle qui renvoie au-dehors du tableau, au monde, là où pourrait bien se trouver justement *ce qui manque*. Ou les dessins de Corinne Laroche, réalisés à *l'aveugle*, sans souhait de l'auteur d'en voir l'ensemble à aucun moment : chacun de ses reports de lignes constitue une image différente, selon la position du corps lors du travail, la fatigue du moment, le poids donné au geste, sa tension... de la matrice première. Si la ligne apparaît comme un trait architecturé sur ce premier dessin, la succession des reports formule ses soubresauts, ses accidents, sa durée menacée, parfois sa persistance vaine, son effacement imminent. La ligne ou la vie.

Vous le comprenez, l'objet du texte n'a pas pour ambition de raconter une histoire. Il vient de mon intérêt pour des démarches liées à la peinture et au dessin qui, rassemblées, seraient considérées comme les éléments de l'histoire. Celle qui dirait des pratiques picturales que ce qu'elles nous permettent de voir et du même coup, ce qu'elles nous cachent : le fond et la forme, le plan et la surface, le dessus et le dessous, le visible et le caché, dévoilés dans la deuxième moitié du XX^e siècle, se déclinent sous un autre angle aujourd'hui. Que ces pratiques participent directement de notre conception contemporaine du corps, du langage, de la communication... dès lors qu'elles ouvrent le trait, engendrent un flux, favorisent une circulation sur un support et désignent un espace, telles les lignes de Pierrette Bloch, dès lors que l'ordre et la précision comme →



Martine Gélis.

Sans titre.

2002, acrylique sur toile, 200 x 160 cm.

fondements des tableaux d'Aurélie Nemours se font le terreau de ses qualités intuitives.

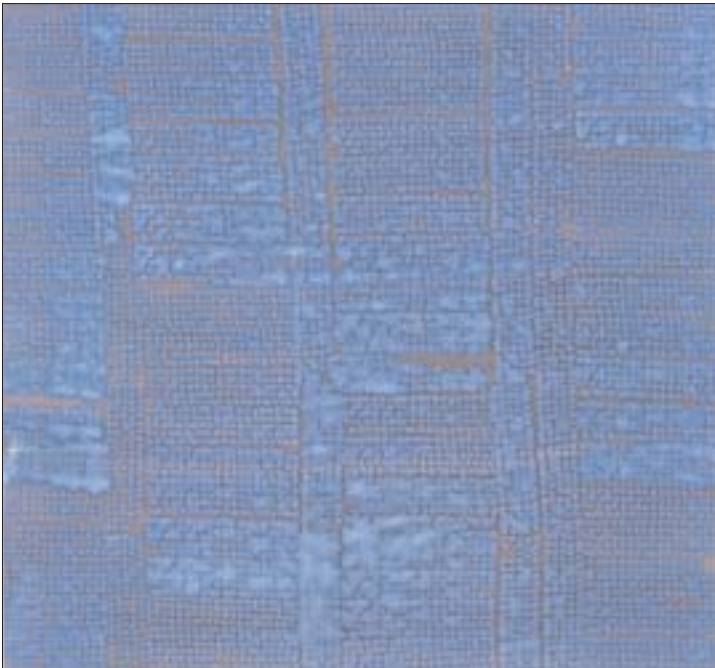
De la peinture, ce que l'on y voit donc : la nécessité, toujours, de l'organisation d'un plan. Sitôt que l'on s'inscrit dans un espace et qu'on le partage, l'obligation de l'organisation s'impose, sous peine de voir surgir de la friture sur la ligne... La multiplicité des surfaces enchevêtrées des œuvres de Martine Gélis crée à la surface de la toile un réseau de communication formé par la peinture qui s'écoule librement entre les espaces. Les circuits qu'elles empruntent touchent au cœur même de l'activité humaine : jour après jour, actes posés, gestes délivrés, paroles prononcées... La ligne nous raconte les passages des uns aux autres et l'épreuve ténue, sans cesse recommencée pour elle de s'en tenir à sa propre trajectoire. Dans l'expérience de la peinture, l'éclaboussement des mouvements humains quotidiens.

Pourtant, malgré les multiples entreprises de mises à jour de l'énigme-tableau, il y a encore ce que l'on n'y voit pas. L'illusionnisme et le lyrisme successivement congelés, toute la place est rendue à une intrigue restée intacte : logée dessous la ligne, palpitante à la surface, tapie au cœur du processus, ce que la peinture semble propre à dire de l'intime de chacun de nous et qui jamais ne peut être dit autrement.

Ce qu'elle finit inmanquablement par grilla-ger : l'indicible des activités humaines, perceptibles pour celui qui accepte de laisser son regard se prendre dans les mailles du claustra – ce que je vois et qui ne me regarde pas. Ce que nous sommes, tous, le seul à voir : la capacité des pratiques picturales à m'inviter à une opération d'introspection joyeuse. Par la mise à distance de ma propre personne qu'elle suppose, et qui n'a rien d'une mise à l'écart, s'effectue un effet boomerang. C'est cet effet qui me rend ces œuvres désormais absolument nécessaires, me faisant quitter l'atelier, ravie, ravivée, turbulente.

Choisir le papier comme support – matériau aussi flexible qu'il est complexe –, la soustraction comme geste principal, multiplier les outils entre le support et la main... Autant de décisions à prendre pour alléger les gestes, éviter les entrechoquements de formes, rendre le rapport au plan, et donc au monde, plus fluide. Le papier, très fin, qu'emploie Bruno Bellec sature rapidement devant l'assaut de la matière. Le vernis met plus ou moins de temps à sécher. Ainsi, durant le temps très court que lui permettent les caprices de la chimie, il travaille l'image jusqu'à ce que le dessin définisse ses espaces positifs et négatifs. Il s'agit d'être là quand il faut. S'en tenir à ce que l'on fait, intensément, sans diversion ni échappatoire. La peinture tranche dans le mur, s'y inscrit comme double peau, effectue une trouée dans la paroi mettant en place son propre dispositif de présentation.

Mais ce que l'on y voit aussi c'est le poids de sa surface plastique – rempart contre une incursion par trop littérale du monde dans le tableau – ou l'incarnation de la distance nécessaire du sujet par rapport au monde, du sujet par rapport à l'autre. Conscient de →



Bruno Bellec.
Sans titre.

2001, gouache sur papier contre collé sur aluminium, 46,5 x 41 cm.



Bruno Bellec.

Sans titre.

2002, gouache et acrylique sur papier contre collé sur aluminium, 64,5 x 55 cm.



Philippe Segond.

Ciel du 16 juillet 2003.

2003, laque sur bois, 37 x 185 cm.

l'incompatibilité de certains mélanges de matières, Philippe Segond travaille ses "Ciel" à la spatule, avec l'assistance de l'aléatoire, jusqu'au surgissement de l'image depuis les couches inférieures. D'un tableau à l'autre, notre regard y fait la glissade. De ce que la légèreté contient de grave.

Segond choisit la sérialité pour retranscrire la vision qu'il a eue d'un ciel à un instant donné. Le procédé de sérialité, dès lors qu'il est en état d'exposition, place le spectateur au cœur d'un dispositif avec, pour lui, plus que jamais, la nécessité de s'aiguiser l'œil.

Laisser le processus de formation de l'image, en outre parfaitement maîtrisé, se révéler, c'est lâcher prise, participer au monde sans en avoir l'air. Autant de stratégies pour interdire au tableau de se laisser prendre au piège tantôt de l'illustration, tantôt de l'analyse critique tant il semblerait que notre époque ait besoin de ressembler à quelque chose de connu et la nécessité pour elle de trouver dans ses œuvres d'art, au pire sa propre photocopie *certifiée conforme*, au mieux, une feuille de route. Mais il s'agit pour l'œuvre de produire un *écart*, un *effet*, bien plus que des constats d'assurance.

Le coin du voile ayant été levé, entre autres, historiquement, par l'inaltérable effet des "macroperceptions" induites par les plis de

Simon Hantai, il appartient aujourd'hui à la peinture de m'immerger dans un environnement, de me mettre en situation d'expérience, de m'offrir la possibilité de me manifester en tant qu'individu. Comment elle/je/nous opérons un retour sur moi? En somme, quelle est sa capacité à m'étourdir? *Et moi, spectateur, de me demander ce que l'œuvre me fait... L'acte de perception? La moitié du travail. Si le point de vue unique imposé par la perspective linéaire matérialisait la distance entre le peintre et son image et, par ricochet, imposait une distance de vision au spectateur, l'absence de point de vue, ou plutôt, l'éclatement de la surface peinte, force le spectateur à se rendre actif. C'est Marie-José Mondzain citant Jean-Luc Godard: "Pour voir, il ne faut pas avoir peur de perdre sa place", et soulignant "tout le courage qu'il faut pour voir une image"; soit, accepter de ne pas avoir d'emplacement fixe devant le tableau mais le parcourir en spectateur mouvementé. Les trajectoires se sont substituées au point de vue: pour se re-muscler la rétine, d'abord, se dégoûter les jambes...*

Si ce n'est par le langage que les pratiques abstraites se feront spectaculaires, c'est donc, et, plus que jamais sans doute, par les modes de perception qu'elles exigent et qui, spectateurs, nous engagent.





Philippe Segond.
Ciel du 17 janvier 2004.
2004, laque sur bois, 75 x 75 cm.