

**Critique
d'art**

Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art
contemporain

14 | Automne 1999
CRITIQUE D'ART 14

La Peinture, l'abstraction, le discours

Christian Besson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2412>

DOI : [10.4000/critiquedart.2412](https://doi.org/10.4000/critiquedart.2412)

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 1999

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Christian Besson, « La Peinture, l'abstraction, le discours », *Critique d'art* [En ligne], 14 | Automne 1999, mis en ligne le 28 mars 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/2412> ; DOI : [10.4000/critiquedart.2412](https://doi.org/10.4000/critiquedart.2412)

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Archives de la critique d'art

La Peinture, l'abstraction, le discours

Christian Besson

RÉFÉRENCE

Huitorel, Jean-Marc. *Les Règles du jeu : le peintre et la contrainte*, Caen : Frac Basse-Normandie, 1999

Le Commentaire et l'art abstrait, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, (Page ouverte). [sous la dir. de Muriel Gagnebin, Christine Savinel]

La Peinture après l'abstraction, 1955-1965, Paris : Paris-musées, 1999

Tableaux : la peinture n'est pas un genre, Morlaix : Musée des Jacobins ; Bourg-en-Bresse : Musée de Brou ; Tourcoing : Musée des beaux-arts, 1999

- 1 Quatre catalogues ou recueils publiés cette année soulèvent une fois de plus le problème des rapports de la peinture et du discours critique, l'abstraction le cas échéant exacerbant la tension entre les deux.
- 2 Le premier essai, *La Peinture après l'abstraction*, n'est rien de moins que stimulant. Des remarques d'Alain Cueff sur le rôle méconnu des affichistes dans la formulation renouvelée de la peinture, entre 1955 et 1965, sont à l'origine du rapprochement inédit entre les œuvres de Raymond Hains et Jacques Villeglé, et celles de Martin Barré, Jean Degottex et Simon Hantaï, un rapprochement que le cloisonnement convenu entre les diverses abstractions de l'époque et le Nouveau réalisme, semble avoir jusque-là interdit. Le discours, ici, est proprement producteur d'histoire de l'art ; en redessinant ses agencements et son ordre, il la reconstruit ; il la constitue comme un objet produit dans et par le discours, davantage qu'il l'enregistre comme un fait extérieur. Même si, dans leur présentation des faits, les auteurs n'échappent pas toujours à l'illusion réaliste, le caractère proprement créationniste du propos est à souligner. Ces artistes commencent à œuvrer à un moment où un certain nombre d'oppositions consubstantielles à la modernité se sont cristallisées et ont contribué à constituer des provinces stylistiques, signe que l'abstraction est désormais une idée morte. Dire que ces peintres viennent après

l'abstraction, c'est d'abord enregistrer qu'ils n'entretiennent aucun discours théorique à son égard. Ils n'acceptent pas d'en faire comme si c'était un genre donné par avance. En liant la peinture à d'autres types d'expériences, ils changent de plan, passant de la pratique d'une catégorie réservée et séparée à celle de l'élaboration expérimentale et non conceptuelle de modèles paradigmatiques. C'est parce que le temps de l'œuvre est pleinement celui du Faire, celui du présent, que ces artistes échapperaient en quelque sorte à la captation générique. Ne doit-on pas mettre en doute ce discours pour au contraire tenter de rendre compte précisément du rôle positif joué par la dénégation discursive de toute appartenance générique ? Il n'y aurait plus alors des artistes qui se seraient libérés du carcan de cette appartenance, mais un art, supporté par un discours, qui déplace la barre, celle qui permet de renvoyer en deçà (auparavant) le lieu de cette aliénation, et de délimiter la place d'où l'on s'en exclut.

- 3 Dans son essai *La Peinture n'est pas un genre*, Tristan Trémeau s'appuie sur un travail universitaire précédant qui portait sur les œuvres de François Rouan et Christian Bonnefoi ; il l'étend à celles de Monique Frydman, Bernard Joubert et Jean-Pierre Pincemin. En postulant une histoire de l'abstraction récente qui serait partagée entre essentialistes (post-cézanniens), tenant du second degré (richtériens) et allégoristes (priviliégiant les paramètres mentaux, sociaux et idéologiques), il dégage une place pour des peintres qui échapperaient à la détermination de la peinture abstraite en tant que genre. Chez Rouan et Bonnefoi, tressage et collage s'attacheraient à la structure du tableau, à « ce qui précède la peinture », à son « en deçà ». Ce dernier terme (et ce n'est pas dit) provient d'Hubert Damisch qui, des entrelacs de Pollock à son étude sur *Le Chef-d'œuvre inconnu*, en passant par son texte sur Rouan, a le premier tenté de fournir des arguments à cette idée que quelque chose dans la peinture ne ressortirait pas à sa sémiotique, mais serait en deçà du signe, procéderait à la remontée du fond. Là encore le discours critique déplace une barre ; il produit un effet focal, il crée une place soustraite à la détermination de la loi des genres. Affirmer que la peinture n'est pas un genre, dans un catalogue présentant les œuvres de cinq peintres, revient précisément à promouvoir leur valeur différentielle. Pour y parvenir il faut minorer le rapport de la tresse à l'entrelacs, construire l'épouvantail moderniste d'une peinture qui ne serait que surface, et passer sous silence le caractère rhétorique des figures du tissage, leur enracinement dans une histoire des années 1970.
- 4 *Le Commentaire et l'art abstrait*, un recueil universitaire collectif, veut s'attaquer directement à ce rapport de l'art au discours. L'abstraction n'en concrétise-t-elle pas au plus haut point la dénégation, n'incarne-t-elle pas l'utopie d'une peinture que nulle *ekphrasis* n'aurait besoin de soutenir ? La prolifération du commentaire est à cet égard un paradoxe. Le recueil s'ordonne selon trois types d'approche : critique, psychanalytique et poïétique. On n'échappe pas au sempiternel poncif sur le vide et l'absence. Si plusieurs modalités du discours critique sont explorées, le *criterium* demeure esthétique (phénoménologique). Le commentaire (sur le commentaire) peut ainsi se poursuivre, à l'abri de toute interrogation sur sa fonction.
- 5 L'essai de Jean-Marc Huitorel, *Les Règles du jeu*, porte sur l'usage de contraintes dans la peinture. Commencant par la peinture ancienne, il semble que le propos se veuille historique. L'usage de systèmes dans l'art de la première moitié du XXe siècle n'est pas pleinement étudié. Le mérite de l'ensemble est cependant de suivre un fil qui éclaire tout un pan de la peinture contemporaine. Le discours qui déclare la contrainte (ou la rappelle) est un discours autorisé. Sa vocation à dire le vrai, davantage que ne le ferait

tout autre outil conceptuel, se redouble du fait qu'en programmant l'œuvre il l'énonce par avance et coupe l'herbe sous les pieds du commentaire. Il n'y aurait plus dès lors qu'à rappeler ce programme, et participer au jeu, tout oulipien, proposé par les artistes.

- 6 Du côté des peintres, ni la dénégation de toute appartenance générique, ni la déclaration performative d'une peinture qui ferait remonter le fond, ni le jeu de la contrainte, ne libèrent la peinture du règne du discours, l'illusion en la matière étant de croire que l'on peut faire l'économie du symbolique. Du côté de la critique, le parcours des modalités du commentaire, qui s'appuie peu ou prou sur une certaine illusion de transparence, fait non moins l'économie de l'analyse du rôle du discours dans la production de l'œuvre comme objet symbolique.