

LE PARADOXE DU PEINTRE

« It was like when they wanted to force Galileo to say that the earth did not turn. Yes it was that »
Gertrude Stein.

Critique

L'un des pièges que la critique évite le moins souvent est sans doute celui qui consiste, un certain travail ayant déjà été fourni, à supposer, non seulement que ce travail est connu, mais encore qu'il autorise une certaine convention de discours. Et paradoxe pour paradoxe je dirai que je suis toujours un peu étonné de constater que le plus souvent le critique d'art semble considérer comme allant de soi, et, tout à fait paradoxalement cette fois-ci, comme *naturel*, le fait que l'art (la peinture, la sculpture, etc.) existe. On voit bien l'intérêt que le critique a à adopter une telle attitude, qu'en serait-il en effet d'une critique sans objet? Quelles questions ne serait-on pas amené à se poser sur le rôle objectif d'une organisation critique entièrement construite sur un objet fantasmé? Et pourtant n'a-t-on pas le plus souvent l'impression qu'il en est ainsi, que la critique d'art n'a le plus souvent d'autres prétextes que ceux que lui fournit la convention sociale qui veut (on se demande pourquoi?) qu'il y ait de l'art? Je sais bien que poser le problème en ces termes entraîne inévitablement le lieu commun de la question de savoir ce que c'est que l'art? Question qui est trop pratiquement liée à la convention du discours critique pour qu'on puisse en attendre quoi que ce soit. Il me semble que plus justement, puisque la position de base consiste ici à mettre en doute la réalité d'un discours critique, la question devrait d'abord porter, non pas sur la finalité métaphysique de l'art, mais sur sa place objective. Disons donc, ce qui justifiera aussi bien la place du critique que celle de l'artiste, que si art il y a c'est dans la mesure où le mot répond d'un certain type d'activité sociale. Reste à savoir comment définir cette activité, ce qui ne nous donnera pas forcément une définition de l'art, ce qui ne limitera pas forcément le sens ni la portée de ce que l'on peut attendre des pratiques artistiques.

Mais en attendant d'aller plus avant, et puisque je choisis apparemment de m'en tenir à un point de vue rationnel, je voudrais revenir sur quelques possibles malentendus de principe qu'un certain philistinisme contemporain s'emploie à développer. Ce point de vue, cette attitude rationnelle, prend évidemment pour base une situation dont elle tente de définir l'objectivité en fonction de l'histoire qui constitue cette situation. Autrement dit en énonçant au départ une proposition historique. Proposition dont on peut dire qu'elle n'a rien de surprenant, et qu'elle est très communément acceptée quand elle concerne l'art du passé, mais qui se voit inévitablement contestée dès qu'elle prétend établir quelque intelligibilité de l'art contemporain. Personne ne songerait à reprocher aux historiens d'art le caractère « historiciste » de leurs travaux, c'est pourtant curieusement ce qui surgit dès qu'un tel type d'approche se manifeste dans la critique de l'art contemporain. Les philistins, au demeurant les plus historicistes qui soient, crient au sacrilège, à la réduction sociologique aux dépens des vertus empiristes, qui sont comme chacun sait si facilement monnayables. C'est que, en effet, il est impossible d'aborder l'art contemporain avec un concept d'histoire qui soit en tout point semblable à celui des historiens de l'art. S'en tenir là ce serait en somme faire ce qui se pratique aujourd'hui aux Etats-Unis, et un peu partout dans ce monde où on ne rêve que de l'Amérique, à savoir enregistrer une simple addition des divers mouvements et écoles qui apparaissent et disparaissent en se contentant de les dater. Ce type d'approche

historique, sans autre référence qu'une sorte d'évolutionnisme formel, que l'on peut qualifier d'histoire autonome de telle ou telle discipline, ne peut il est vrai pas répondre de la multiplicité ambiguë et souvent contradictoire des pratiques artistiques modernes. Ainsi le philistin a-t-il tout intérêt à donner l'impression que les approches historiques de l'art moderne, ne peuvent que se confondre avec l'attitude de la tradition de l'histoire d'art formaliste historiciste : autonomie spécifique, close, des diverses pratiques artistiques. Ceci programmé par la crainte d'une sortie de ces pratiques sociales (parce qu'enfin tout cela se passe bien quelque part, dans un monde, dans une société avec ses lois et son organisation économique et politique) dans l'ordre historique de ce qui les programme et qu'elles transforment. Crainte en son fond d'une ordonnance idéologique des pratiques artistiques, picturales qui pourrait mettre en évidence la réalité objective du discours qu'un certain type d'idéologie tient sur elles. Le tour de passe-passe du philistin consistant ici à confondre un concept avec un autre, et sous prétexte de défendre la bienheureuse « irrationnalité » de l'art à nier, ou à faire semblant d'ignorer l'évolution des disciplines scientifiques, et des (leurs) concepts, dont dispose le critique.

Que faut-il entendre par l'art, la peinture, est une activité sociale ? Et bien sans doute tout d'abord que, en tant que telle, cette activité a une histoire spécifique *qui n'est pas sans rapport* avec le reste des activités, plus ou moins spécifiques, qui constituent le champ social. Que la peinture se constitue du rapport *dialectique* de son histoire spécifique avec l'histoire des diverses autres spécificités de la totalité du champ social. L'histoire de la peinture témoigne de l'intuition que les peintres ont toujours eu d'un tel type de rapport. De Giotto à nos jours, c'est-à-dire, si l'on veut bien passer sur l'arbitraire forcément ridicule d'un tel raccourci, en songeant par exemple à Piero della Francesca, da Vinci, Seurat, Kandinsky, Mondrian, etc., les peintres n'ont cessé de tenter de reconnaître la sorte de rapport que leur pratique entretenait, avec les sciences (le plus souvent les sciences physiques), avec la philosophie, les peintres de la Renaissance et de la Haute Renaissance étant par obligation le plus souvent très conscient du rapport conflictuel qu'ils entretenaient avec la politique et la religion. On peut dire que l'histoire de la peinture telle que nous en héritons est obscurément établie sur ce tissu de rapports, le plus souvent il est vrai inconscient, de forces inégalement développées et dont le schéma de possibilités dialectiques répond au cours de l'histoire de l'évolution des arts comme de la science. Tout cela peut bien entendu paraître très abstrait et si à la rigueur on acceptera l'influence que peuvent avoir certains aspects des sciences physiques sur la peinture, on acceptera plus difficilement la possibilité d'un même type de rapport avec par exemple les sciences humaines, ou les sciences exactes, et plus difficilement encore les chances de la réciprocité possible de telles influences. C'est que, aussi bien en ce qui concerne la peinture, qu'en ce qui concerne toutes les autres pratiques sociales, l'intelligence que l'on peut en avoir est immédiatement programmée par l'idéologie fragmentaire où elles se reconnaissent. Idéologie de l'autonomie, de l'unité, de l'appropriation, du phénomène, de l'expérience, bref positivisme dont on comprend bien toutes les ambiguïtés qu'investissent les caractères les plus extérieurs de la pratique picturale. Ce que je voudrais faire entendre ici c'est la forme des modalités de la résistance que peut rencontrer la peinture ne se présentant plus seulement comme modèle spéculaire de l'idéologie dominante, dès lors véhiculée sous la forme d'un objet réel (le tableau) qui la représente, mais comme procès dialectique (objet) de connaissance. Autrement dit de la peinture comme *passage*, évolution, chemin de la connaissance à travers des objets qui n'en sont jamais que des étapes. L'histoire instituant alors une logique (dialectique), intelligible de cette évolution qui ne fait que d'emprunter (et d'empreinter) les formes qu'elle prend.

Sous cette suggestion des rapports interdisciplinaires et de l'autonomie *relative* de la pratique

picturale, il conviendrait bien entendu d'apporter des arguments qui ne soient pas seulement d'intuition, de prétexte ou d'intention. Mais comme je n'aurai de toute évidence pas la place ici, pour développer cette problématique, je me contenterai de renvoyer à un travail déjà publié et où cette problématique trouve un début de mise en place (« Le système de Matisse » dans *L'enseignement de la peinture*); et je soulignerai à titre d'exemple le rôle que la peinture a pu jouer, peut jouer, quant à la place et au déplacement du sujet dans l'organisation d'un espace (en dernière instance évidemment social). Est-il besoin d'insister sur le fait que ce qui constitue pour nous l'histoire de la peinture, disons du quattrocento aux académies du XIX^{ème} siècle, ne s'établit pas de la simple reproduction d'une grille perspective, mais beaucoup plus qu'un commentaire sur l'ordonnance de la perspective, d'un investissement, d'une mise en place et d'une évolution productive des contradictions refoulées par cet ordre et par ses lois. Ceci de leurs surgissements progressistes et « scientifiques » au quattrocento, et de refoulement en refoulement, de contradictions plus ou moins productives en contradictions, jusqu'à la folle mise en demeure cézannienne de la fin du XIX^{ème} siècle qui devait produire (peu après Marx et avant même la grande révolution idéologique que fut le freudisme et la mise en place des concepts psychanalytiques) une intelligence nouvelle de la situation du *sujet* et de *l'espace* de son reflet et de sa *connaissance* dans *l'évolution* d'un langage. Si, à partir de là, le caractère dominant de la peinture moderne s'oriente de plus en plus nettement vers une mise en question de la qualité de reflet que revendique la specularité est-ce pour s'enfermer dans les délicieuses délectations de l'art pour l'art (d'une peinture dont le sujet n'est plus que la peinture, comme le prétendent toutes sortes de philistins). Ou est-ce au contraire pour mettre en évidence, d'une part les contradictions que refoulait le sujet centré des lois de la perspective et de leurs corollaires la représentation spéculaire, et d'autre part, comme logique de la découverte de ces contradictions, pour refléter les multiples procès constituant l'intelligence d'un sujet assez évolué pour ne plus croire que la réalité s'arrête à la simple reproduction de son image, que l'univers se constitue autour de son portrait. C'est que depuis le début du siècle la psychanalyse entre autres, qui n'est elle-même que le reflet de transformations plus fondamentales, a sérieusement entamé le ronron des sciences humaines, que les définitions, les concepts (de « sujet », de « reflet », de « connaissance », de « langue », etc.) ont évolué, se sont transformés du tout au tout. La question n'étant pas ici de savoir quelle pratique est prioritaire dans le mouvement de cette évolution, mais qu'aucune pratique n'y échappe. Peut-être lorsqu'il s'agit de peinture faut-il insister davantage sur cette évidence : la place progressiste de l'homme dans l'histoire n'est plus celle qui lui attribuait l'humanisme, elle est, si je puis dire, la place d'un sujet investi par l'histoire où l'homme a toute sa place. Disons, très vite, que ce que reflète le langage pictural moderne c'est le sujet en constant procès dans ses objets de connaissance, non plus la figure, comme modèle conventionnel de reconnaissance, mais tout ce que cette convention refoule et qui est au travail dans la connaissance. Les concepts freudiens de « principe de réalité/principe de plaisir », « Pulsions de vie/Pulsions de mort », de « stade pulsionnel », « clivage du moi », « sublimation », etc. peuvent brièvement éclairer ce qui entre en jeu dans certains aspects de ce procès qui prend en considération la « réalité » conflictuelle du reflet et non l'illusion réfléchissante d'une réalité humaine autonome.

Que se passe-t-il alors si l'on s'en tient, ce qui est trop souvent le cas, aux manifestations les plus démonstratives de la peinture moderne ? Disparition de la figure humaine et de l'entourage qu'elle justifie, disparition de l'espace qui donnait sens à cette figure, mise en évidence d'un nouveau sujet et d'un espace autre, et après la disparition de la référence spéculaire, disparition du rôle du tableau (de l'objet) qui la supportait, autrement dit mise en question du tableau comme objet et même comme aboutissement d'un travail, passage à la série, (on pourrait dire que pour une grande

partie de sa production la peinture moderne présente davantage ses œuvres comme des séries d'études, work in progress, que comme des démonstrations achevées dans chaque objet) enfin d'une œuvre à l'autre, d'un peintre à l'autre passage, développement sans fin d'une problématique sur la route, qui se construit elle-même, de la connaissance. Si j'ai en commençant insisté sur la convention qui paraît autoriser le discours de la critique d'art, c'est parce que, me semble-t-il cette convention, qui veut qu'il y ait de l'art, et qui veut qu'il y ait un objet à la critique d'art, ne s'entretient le plus souvent qu'à perpétuer une idéologie traditionnelle de l'art telle qu'effectivement le discours d'une telle critique est tout à fait coupée de son objet, et le plus souvent sans objet. Avec cette conséquence paradoxale que la peinture moderne ne proposant plus des objets finis, mais des états, des étapes d'un passage, d'un procès, cette critique se voit dans l'obligation d'« objectiver » l'art pour pouvoir l'essentialiser.

Le paradoxe du peintre

Cette situation qui, comme on vient de le voir, n'est pas sans conséquence pour la critique, n'est pas non plus sans effet sur la pratique du peintre. Il ne faut en effet pas oublier que ce que j'ai tenté d'exposer, de décrire ci-dessus, n'est absolument pas vécu dans cet ordre d'exposition par l'artiste qui pourtant le produit. Comme l'écrit Gertrude Stein : « The literary ideas of a painter are not all the same ideas as the literary of a writer. The egotism of a painter is entirely a different egotism than the egotism of a writer. » (in *Picasso*, Beacon press Beacon Hill, Boston 1959, p. 4). Autrement dit les idées et les forces qui les portent et qu'elles portent ont un tout autre cheminement dans la théorie et dans la pratique. Et le peintre vit les transformations que j'ai pu signaler d'une façon incontestablement plus subjective, certains diront plus sensible, que le critique dont l'objectif est d'en sentir le sens et le développer dans un autre langage. C'est que pour le peintre ces transformations empruntent les voies, les moyens spécifiques à sa pratique, et que c'est dans cette forme que le critique les appréhende. Etant entendu que cette « forme » n'est pas sans histoire, ni sans contradictions. La plus flagrante, la plus paradoxale de ces contradictions dans l'ordre de champ théorique qui sous-tend les productions picturales modernes (contemporaines) étant la traversée, la rencontre d'un langage, essentiellement lié à l'évidence du matériau qui le constitue, avec et par un procès de connaissance niant, comme tel, la finalité et l'objectivité de ce matériau. Et comme on l'imagine bien s'il y a résistance à penser, dans l'ordre des théories de la connaissance, la disparition de la représentation de la figure humaine et de ses accessoires, ceci pour des raisons de pure vérification phénoménologique, les résistances sont encore plus grandes lorsqu'il s'agit de penser l'organisation des matériaux picturaux comme un état, un passage vers autre chose. Ceci se manifestant chez les peintres de diverses façons : revendication de la surface / revendication du support / « objectivation » de multiples sortes / conceptualisation / gestualité, etc. Le tout explicable par une confusion, que la pratique même du peintre entretient, entre le matériau et la matière. Ce qui, étant donné les fondements théoriques de la démarche historique de la peinture moderne, implique la non résolution d'un conflit d'une brutalité telle qu'il ne faut pas s'étonner qu'il puisse produire la précipitation éclectique des multiples écoles d'avant-gardismes que l'on a pu voir naître et mourir au cours de ces trente dernières années.

De ce conflit, que je donnerai comme le paradoxe du peintre, il semble que depuis quelques années certains jeunes artistes français soient plus particulièrement conscients. A travers des questions posées aux plus récents développements des sciences humaines, ces artistes s'em-

plioient à établir entre leur pratique de peintre et les connaissances qui ne peuvent pas aujourd'hui, d'une façon ou d'une autre, investir cette pratique, ces artistes s'emploient, souvent avec dureté, à penser l'ordre de transformation des matériaux qui sont les leurs dans l'ordre de l'évolution d'un savoir spécifique dont ils entendent bien qu'il est lié à toutes les diversités de l'activité du champ social. Je pense qu'il est beaucoup trop tôt pour tirer quelque conclusion que ce soit de ces travaux, ce que je voudrais faire ici, c'est tenter de mettre en évidence chez l'un de ces artistes, Alain Kirili, comment le traitement du matériau peut répondre de telles préoccupations. Il y a bientôt un peu plus de deux ans que Alain Kirili travaille avec un entêtement quasi obsessionnel sur un modèle graphique qu'il s'emploie à traiter d'une façon des plus curieuses. Ce modèle sélectionné au départ de la façon la plus arbitraire qui soit, segment considérablement agrandi d'un dessin cartographique, et ayant perdu toute possible référence à sa fonction primitive, ce modèle prétextuel Alain Kirili va lui faire subir toute une multitude de métamorphoses. Choisi pour son caractère anonyme, ce modèle va, si je puis dire, être confronté à l'identité de multiples techniques. Ainsi dans un premier temps photographie du segment cartographique plus ou moins arbitrairement choisi. Dans un deuxième temps agrandissement photographique de ce même segment, qui dès lors perd toute référence à sa fonction première. Puis reproduction mécanique, imprimerie, en blanc sur fond carré noir, ou en noir sur fond carré blanc, de l'agrandissement dont la taille à partir de là pourra varier indéfiniment, dans une insistance répétitive à variante spaciale, qui ne cessera paradoxalement d'assurer l'anonymat du modèle (graphique) de plus en plus envahissant. Tout se passe jusque là comme si Alain Kirili, s'en tenant à des techniques de production (de reproduction) mécaniques, tendait systématiquement à mettre en question toutes les particularités du matériau destiné à véhiculer son travail. Nous avons là, me semble-t-il, en une première étape ce que j'appellerai l'intervention tactique d'Alain Kirili. Les travaux qu'il présente alors sont le plus souvent de petit format, ils peuvent pour la plupart se tenir dans la main, ils sont au besoin pliés (voir le livret réalisé avec la collaboration de Philippe Sollers et publié par Emmanuelle Bresson). En somme la contradiction, le conflit que l'artiste pressent, est à ce moment tenu à bout de bras, je veux dire un peu à distance, et c'est bien une distance que tous les *moyens* utilisés par Alain Kirili lui permettent de produire. La conception, l'emporte alors sur la réalisation (on sait le succès que ce type de pratique a pu connaître et connaît encore aux Etats-Unis) et la contradiction (entre par exemple matière et matériau) est refoulée par la négation de l'un des deux termes.

La seconde étape du travail d'Alain Kirili est de ce point de vue significative, elle part en effet de sa décision de transformer les moyens de sa production en faisant faire un tampon qu'il puisse encre et porter sur la surface de son choix — tampon sur lequel le modèle graphique primitif se trouve agrandi jusqu'à atteindre cette fois-ci environ un mètre de long. La conséquence immédiate est évidemment l'agrandissement des pièces que présente Kirili et curieusement (?) l'apparition d'un support de toile. Ce qui suppose, dans l'encre du tampon et dans la pression du tampon sur la toile toutes sortes d'accidents qui peuvent être plus ou moins délibérés, et la répétition du modèle qui porté à cette dimension cesse d'être un graphisme pour jouer comme surface. Cette seconde étape, étape de retour à la pratique et d'investissement progressif du matériau, confronte, ce qui n'est plus une trace arbitraire mais un modèle, vraisemblablement infini, d'organisation spaciale, d'une part à la logique de l'histoire de ce langage (la peinture) et d'autre part, de façon très efficacement conflictuelle, à la pétition et à la répétition de principe du modèle anonyme. Ce n'est à mon avis pas du tout par hasard si, engagé dans cette voie, Alain Kirili, qui ne choisissait tout d'abord que des encrages noirs, en est arrivé aux encrages de couleur,

puis à l'accentuation où à la diffusion des accidents, se produisant à l'intérieur de ses plans colorés, à l'aide d'un pinceau. Ce n'est pas par hasard si Kirili a toujours tendance à combiner ses toiles par séries, s'il déchire certains papiers, où il a déjà organisé son espace, en fonction des empreintes portées sur la surface, pour produire une nouvelle organisation qui ne dépende plus des angles droits de la feuille. Le matériau est, on le voit dans cette seconde étape, assailli de multiples propositions, auxquelles il se prête et se dérobe plus ou moins, de cela témoignent les grandes toiles que Kirili présente aujourd'hui, et dont le prolongement productif se marque incontestablement dans la qualité des deux plus récentes pièces de métal réalisées par l'artiste. S'agit-il d'une troisième étape ? Je ne le pense pas, nous sommes avec ces deux pièces de métal dans l'immédiat prolongement de ce qu'est venu mettre en scène dans le plan des toiles, le conflit de la conception et du matériau : la *pratique*. Ces deux pièces ne retiennent du matériau qui les supporte que sa qualité, sa minceur, et c'est non pas le matériau mais sa qualité (traitable) qui devient signifiante. La minceur du matériau produit ici au sol une surface, un plan de recouvrement, étroite et longue (un plan carré se confondrait avec le sol et avec le matériau qui le constituerait), avec sur presque toute sa longueur une bande découpée qui laisse apparaître comme plan appartenant à la pièce une partie du sol (si la bande était découpée sur toute la longueur, nous aurions deux bandes de métal séparées sur le sol — le sol ne jouerait plus comme plan mais comme sol sur lequel seraient posées deux bandes de métal qui à leur tour ne joueraient plus que comme matériaux), enfin la bande de métal découpée au milieu de la pièce est posée en travers de la pièce de telle façon qu'elle présente un long plan sinueux et qu'elle reproduise à la verticale le plan qui se découpe à l'horizontal sur le sol. L'insistance de la réussite théorique tient ici à la façon dont l'intelligence que la pièce nous donne de l'espace qu'elle met en scène est le produit dialectique des qualités traitables du matériau et des possibilités formelles qu'historiquement il offre. Que dire d'autre, si ce n'est que le procès est en cours et que le paradoxe du peintre, c'est aussi ce qui permet à ce procès de se poursuivre.

Marcelin Pleynet
15 oct. 1972