

REGARDS DE LA PEINTURE

Romain Mathieu

■ *Immortelle* et *Voir en peinture* attestent que le reflux de la peinture figurative en France est en train de craquer. Si les catalogues des deux expositions font l'histoire de ce rejet spécifiquement hexagonal, il ne fait pas de doute que cette hostilité se fissure face à une jeune génération de peintres qui, indifférente semble-t-il aux anciennes ostracisations, s'affiche insolemment sur les murs des galeries et assume pleinement de faire image. En effet, si le terme peut être discuté, il semble bien que ce soit l'image, dont se saisissent ces artistes dans un lien évident au numérique, qui est la source de leurs représentations, quand elle n'apparaît pas comme motif à travers une variété d'écrans. Comprendre cette nécessité de s'emparer de l'image numérique chez des artistes nés après le début des années 1980 est assez aisé. Dans une époque où la circulation des images organise leur effacement de la manière la plus efficace, par une quantité telle qui rend impossible au regard individuel et *a fortiori* collectif de s'en saisir, la peinture offrirait une réponse à cette saturation.

L'image picturale est une image construite dans un certain temps qui s'oppose à l'immédiateté de l'image numérique où se confondent sa réalisation et sa circulation. Elle est indissociable de son histoire dans laquelle s'inscrit chacune de ses représentations. Le regard que convoque la peinture est fait d'une épaisseur mémorielle, qu'elle soit citation consciente ou survivance inconsciente. Faut-il en conclure que toute peinture représentant des images serait une réponse à leur dissolution dans le flux numérique et rétablirait ainsi leur pouvoir de révélation? La critique d'art serait-elle dépourvue de critères discriminants au point de se contenter de commenter le seul contenu des images?

ALLER VOIR

Ce serait oublier que la matérialité singulière de la peinture affecte l'image et affirme la capacité de construction d'un regard. On peut assez aisément s'accorder sur ce que serait une mauvaise peinture: une œuvre où les qualités techniques sont uniquement mises au service de l'image qui pourra être tour à tour

banale, illustrative, simplement efficace et opportuniste, à moins que le faire se charge d'une lourdeur convenue ou d'un pédagogisme ennuyeux. Mais, plus profondément, c'est la qualité du regard qui se manifeste dans une peinture qui permet d'aborder sa relation à l'image.

Annie Le Brun et Juri Armanda constatent que l'ultravisibilité contemporaine s'accompagne d'un contrôle et d'un effacement du regard dans sa capacité à se saisir de l'invisible qui est le moteur de la représentation et permet de voir mais aussi d'inventer le monde. « Le monde pouvait être ce qu'il était, jusqu'à présent notre regard l'avait toujours sauvé, pour en faire surgir formes en instance, beautés imprévisibles, horizons éperdus, perspectives renversantes, aberrations optiques... (1) » C'est bien la manière dont la peinture peut créer un pli, une faille, dans lesquels s'immergerait le regard par-delà le gigantesque flux des images, qui lui donne sa nécessité.

Encore faut-il ajouter que l'image est devenue aussi réelle que le réel est devenu image. Par leur utilisation des images numériques, les peintres indiquent qu'on ne peut s'extraire naïvement de cette clôture de l'image sur elle-même. Nul dehors, nulle position surplombante pour « toucher » le réel, mais une question d'usage ou, pour le dire autrement, de point de vue.

ABSENCE ET DOUTE

On comprend alors que la réduction à l'image à laquelle pourrait encourager le développement des études visuelles (2) ne saurait être d'aucun secours pour *apprécier* ces peintures, pas plus que les approches critiques qui, ici ou là, se limitent, avec les meilleurs sentiments, à l'identification d'un sujet (couleur de peau, genre...) comme l'affichage d'un slogan publicitaire. Non, en peinture, il faut encore *aller voir*, voir comment ces images convoquent un regard travaillé par la peinture, faisant surgir un inconnu face à un monde qui reste à interpréter et transformer. Parmi les jeunes artistes de ces expositions, nous pouvons donc relever, sans être exhaustif, quelques modes d'activation de ce regard pictural comme autant de choix critiques.

Les tableaux de Thomas Lévy-Lasne se caractérisent par une extrême précision, un soin particulier accordé à chaque détail, auquel s'ajoute un traitement pictural dépourvu d'ombres, avec des contours précis et des couleurs vives, qui renvoie à la photographie numérique et introduit une distance avec la représentation. Dans *Devant l'arbre* (2020), l'attitude passive d'un groupe de personnes de dos auquel un guide « explique » un arbre fait naître le sentiment d'une absence, absence au monde, à la nature qui l'entoure où chacun reste étranger, une séparation qui implique l'action illusoire de se « reconnecter » à la nature par ce type d'activité. Cependant, nous sommes, comme spectateurs du tableau, nous aussi devant l'arbre, un arbre peint et, en nous désignant cette absence, la peinture affirme sa propre présence. Ce passage de l'absence à la présence dans lequel le regard vient se réaffirmer ne se limite pas à la nature, il se manifeste face aux images de l'histoire de l'art. Dans *Devant Courbet* (2011), c'est l'attitude placide des spectateurs écoutant le guide devant *le Sommeil* (1866) de Gustave Courbet qui, par contraste, restitue dans notre regard la charge érotique de l'œuvre.

Ce sentiment d'absence peut également être perçu dans les peintures de Nathanaëlle Herbelin. Au sein de ses espaces intérieurs au traitement presque abstrait, quelques objets s'éparpillent dans le vide architectural, traces de vie, d'activités qui restent mystérieuses puisque figées dans la représentation. Les corps eux-mêmes, lorsqu'ils sont présents, se caractérisent par leur immobilité qui les intègre au décor. Nul air ne circule dans ces œuvres et la lumière qui imprègne ces peintures aux blancs lumineux se fige, sans qu'on puisse en déceler la source. Il en résulte un sentiment d'étrangeté. Dans ce temps arrêté par la peinture, ces banals intérieurs deviennent l'expression d'un mystère au sein du visible, qui est la condition de l'émerveillement.

Mireille Blanc peint non pas des objets mais des photographies d'objets qui se désignent à l'intérieur de la peinture, comme dans *Feutre, tee-shirt* (2020), où une auréole est celle d'une photographie abîmée, dégradée mais qui apparaît ainsi dans sa matérialité. Le cadrage étrange rend le motif du tee-shirt peu identifiable, informe, le coloriage au feutre du tissu se confond avec un ensemble de traits picturaux qui perdent toute fonction représentative. La tache se mélange à la liquidité de la peinture. Ces éléments font naître un doute sur ce qui est vu. Ce doute est redoublé par l'aller-retour que fait le regard entre le référent photographique et l'autonomie de la peinture

TEMPLON

ii

BILAL HAMDAD Artpress n°509, mars 2023

52 | artpress 509

la figuration, malgré tout

Bilal Hamdad. *L'Attente II*. 2021.
Huile sur toile oil on canvas. 162 x 130 cm.
(Court. H Gallery, Paris)

en dehors de son sujet. Les tableaux de Mireille Blanc manifestent une sensualité de la matière picturale, une onctuosité de la couleur qui s'associent avec humour aux motifs de gâteaux qui, récurrents, font se confondre le sujet avec la peinture elle-même. Le doute fait évoluer le regard entre représentation et abstraction, il suspend la relation à l'image (3). En 2018, l'artiste réalise une toile intitulée *Barton Fink* en référence au film de Joel et Ethan Coen où le personnage principal contemple un chromo de femme au bord de la mer qui se matérialise précisément devant lui dans la dernière scène. On ne saura pas, dans le film, si Barton Fink a transféré dans la réalité l'image qu'il a contemplée ou si, par cette apparition, il sort d'un monde fantasmatique pour entrer dans la réalité. En prenant pour motif ce chromo, Mireille Blanc indique que la peinture se situe à l'intersection des deux, construisant notre rapport au monde tout en le représentant.

IMAGE DIALECTIQUE

Chez plusieurs artistes, enfin, le temps propre de la peinture devient une conflagration ou, à tout le moins, une interpénétration du passé et du présent, de la mémoire et de l'instant. Cyril Duret peint ses amis, des personnalités du monde de l'art dans leurs intérieurs tandis que la luminosité jaune ou verte des fonds et la touche relativement épaisse évoquent les Nabis. Les portraits mondains dont il se revendique creusent un abîme temporel où se mélangent la peinture du 19^e siècle, le portrait photographique et le cinéma.

Jean Claracq peint sur bois des scènes où la mélancolie contemporaine croise la présence des écrans, l'imagerie des réseaux sociaux et la citation de miniatures médiévales, des primitifs italiens ou de la Renaissance flamande. On pourrait voir dans cet écart volontaire, cette asynchronie avec son temps, une forme de dandysme, mais c'est davantage la notion d'« images dialectiques » développée par Walter Benjamin dans *Le Livre des passages* (4) qui éclaire ces pratiques : « [...] l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. » Le flâneur, ce personnage baudelairien qu'analyse Benjamin, observe, relève chaque détail dans lequel il décèle les rêves passés et déçus, les désirs de transfigurations futures.

Les personnages isolés de Bilal Hamdad resuscitent d'une certaine manière cette figure du flâneur. Cette dialectique du passé et du présent s'épaissit en outre d'un entrecroisement des références, comme chez Nazanin Pouyandeh, où la peinture occidentale rencontre tradition iranienne, tissus décoratifs et



masques africains. L'érotisme des corps féminins prolonge ces associations, corps et décors se mêlent comme, dans un tableau, un bouvreuil sortant de la bouche d'une femme : une orgie de peinture où se manifeste la liberté des désirs.

L'absence, le doute, l'image dialectique sont donc quelques formes de ce regard pictural qui recharge l'image par le point de vue qui s'y manifeste. Les deux expositions *Voir en peinture* et *Immortelle* permettent d'en découvrir bien d'autres. ■

1 Annie Le Brun, Juri Armanda, *Ceci tuera cela. Image, regard, capital*, Stock, 2021. 2 W.J.T. Mitchell, un des auteurs de référence de ces études, présente son ouvrage majeur intitulé *Iconologie. Image, texte, idéologie* (Les Prairies ordinaires, 2009) comme un « livre écrit par un auteur aveugle pour un lecteur aveugle ». 3 On retrouve, sous un mode différent, ce basculement de l'image à la matérialité abstraite de la peinture chez Marine Wallon. 4 Walter Benjamin, *Paris, capitale du 19^e siècle. Le Livre des passages* [1989], Les éditions du Cerf, 2021.

The Gazes of Painting

Romain Mathieu

Immortelle and *Voir en peinture* bear witness to the fact that the repression of figurative painting in France is coming apart at the seams. Although the catalogues of the two exhibitions make the history of this rejection out to be specifically French, there is no doubt that this hostility is buckling in response to a young generation of painters, seemingly indifferent to the old ostracisations, who openly exhibit their work in the galleries and make no apology for creating images. Indeed, if the term is open to discussion, it would appear that images, which these artists capture in an obvious connection to digital technology, are the source of their representations, when they do not ap-