

CQFD Ce qu'il faut découvrir

Dossier documentaire de l'Équipe des publics du MAC/VAL

AVEC ET SANS PEINTURE

Exposition des œuvres
de la collection du MAC/VAL
février 2014 – été 2015

Avec et sans peinture

Le mot d'**Alexia Fabre**, Conservateur en chef du MAC/VAL. Février 2014.

Dans cette nouvelle exposition de la collection, sixième accrochage depuis son ouverture en 2005, il est aujourd'hui question de peinture, de sa présence, de son absence, comment faire avec et sans elle. Ses multiples possibles, son sens, sa remise en cause, son abolition, les solutions pour la remplacer – il est, il sera toujours question d'elle. Jusqu'à cette nouvelle présentation, nous avons choisi des modes thématiques pour réunir et présenter au public les générations d'artistes qui constituent depuis les années 1950 la scène artistique en France. Il y a été beaucoup question des sujets qui animent notre territoire comme aussi celui, plus vaste, du monde, des sujets profondément humains, ancrés en chacun de nous, en l'autre, ce qui nous est commun plus que ce qui nous sépare. Depuis son origine, le projet artistique du musée dialogue en effet avec l'histoire du territoire dans lequel il prend racines : une ville, un département, un pays composés de communautés aux origines multiples mais qui ensemble vivent là, ici. C'est pourquoi nous avons choisi, au moment de la naissance du musée, de jouer la carte de l'analogie en donnant cette spécificité à la collection : rendre compte de la réalité et de l'actualité de l'art en France, territoire artistique aux contours heureusement plus flous et plus ouverts que son territoire administratif, aux frontières inutiles, vaines et dépassables. Car si la France accueille de nombreux artistes venus d'ailleurs, si le programme des résidences du musée est consacré exclusivement à faire venir, ici, des artistes étrangers, cette communauté voyage également vers d'autres horizons, et ainsi nous suivons ceux qui partent, reviennent, et font du monde leur pays. (...)

Pour cette nouvelle exposition de la collection, nous avons choisi de revenir à l'origine de celle-ci, à son essence picturale, et à ses nombreux développements actuels que nous avons la chance de pouvoir suivre et faire entrer dans le domaine public. En effet, les choix opérés par Raoul-Jean Moulin au cours des premières années de sa constitution ont été essentiellement consacrés à l'acquisition de peintures. S'il fut par la suite nécessaire de diversifier la représentation des formes de l'art, la peinture est restée un axe de la collection, d'autant plus que l'investigation du genre demeurait d'actualité, et l'est encore davantage aujourd'hui.

À nouveau enseignée, émancipée de son histoire, en accord désormais avec les nouvelles et autres pratiques, enrichie de celles-ci, la peinture demeure et (re)devient une expression artistique, un regard sur le monde, un langage résolument moderne. C'est précisément dans l'émancipation et le non-asservissement à la photographie, à la vidéo et autres qu'il faut chercher cet aplomb actuel. Nulle revanche à prendre, nulle bataille à emporter, seulement une attitude décomplexée et comme ignorante des sursauts de l'histoire de l'art. Les jeunes artistes ayant reçu dans les écoles des beaux-arts un enseignement maintenant ouvert et nourri sont responsables de cette nouvelle réalité de la peinture, et ils ouvrent aujourd'hui des voies à suivre avec attention et confiance. Comme dans les accrochages précédents, le parcours mêle les différentes générations d'artistes qui, chacune à sa façon, explorent, questionnent, attaquent, ressuscitent, renouvellent le genre, avec et sans peinture. Pour toujours mieux l'envisager. Les œuvres sont réunies dans l'espace muséographique en ensembles thématiques qui permettent de tracer de grandes lignes d'une histoire de l'art encore fraîche.

Le parcours commence avec les questions de vocabulaire de formes et de couleurs, sujets qui cristallisent l'histoire de la peinture moderne. Dans la continuité de l'invention de l'art moderne, Shirley Jaffe imagine un langage visuel fondé sur un alphabet de formes colorées, Aurélien Froment imprime sur les murs son inventaire de formes, tandis que Sylvie Fanchon les explore dans l'ensemble de ses peintures. Nous passons par les recherches récentes de Farah Attassi et de Charlotte Moth, plongées en peinture ou en vidéo dans l'histoire de la modernité, pour revenir à l'interrogation des moyens du peintre avec Raphaël Zarka qui crée des variations en trois dimensions de la forme clé du châssis. Il est aussi beaucoup question de forme par la couleur avec Daniel Buren, Alain Jacquet et Charles-Henri Monvert. La peinture tel un monde en soi, une réalité qui vaut par elle-même. La mise en question de la matérialité de la peinture, de sa surface comme de ses moyens suit, avec un ensemble de Martin Barré, des œuvres de Claude Viallat et de Daniel Dezeuze.

Puis, le feu est envisagé comme élément tant de destruction que de création par Christian Jaccard ou Tomás Espina merveilleux artiste argentin venu en résidence au musée en 2011.

La surface même de la peinture est au cœur des œuvres de Cécile Bart, de Claude Rutault ou encore de l'immense tableau de Virginie Yassef, support de couleur mais aussi de fiction et d'imaginaire : Il y a 140 millions d'années, un animal glisse sur une plage fangeuse du Massif central. Il est encore question de récits et de narration, de rêve et de réalité, celle que l'on ne souhaite pas voir, par delà l'écran du réel, avec les œuvres de la jeune Eva Nielsen, de Bruno Perramant et d'Yvan Salomone, de notre cher Jacques Monory. À ces mythologies du quotidien succèdent dans le temps un autre mythe, tout aussi constitutif de notre réalité, celui des super-héros nés sous les pinceaux d'Erró, de Bernard Rancillac ou de Peter Saul.

La chimie des matériaux permet de terminer le parcours sur une note de magie, l'alchimie présidant, avec l'aide éventuelle du hasard, à la genèse de l'œuvre et à son devenir. Les œuvres de Rainier Lericolais, Hicham Berrada, Clément Borderie, Emmanuelle Villard ou Davide Balula dressent cette cartographie des possibles et la rencontre de la matière et des éléments. Divers ensembles ponctueront ces deux années d'accrochages successifs qui offriront plusieurs temps à cette présentation.

Les artistes exposés

Dove Allouche, Geneviève Asse, Farah Atassi, Davide Balula, Martin Barré, Cécile Bart, Hicham Berrada, Jean-Pierre Bertrand, Raphaël Boccanfuso, Clément Borderie, Pierre Buraglio, Daniel Buren, Mircea Cantor, César, Delphine Coindet, Stephen Dean, Jean Degottex, Jean Dewasne, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Erró, Tomás Espina, Sylvie Fanchon, Philippe Favier, Valérie Favre, Aurélien Froment, Simon Hantaï, Christian Jaccard, Alain Jacquet, Shirley Jaffe, Ladislav Kijno, Rainier Lericolais, Élodie Lesourd, Jacques Monory, Charles-Henri Monvert, François Morellet, Charlotte Moth, Eva Nielsen, Bruno Perramant, Pascal Pinaud, Daniel Pommereulle, Présence Panchouette, Bernard Rancillac, François Rouan, Claude Rutault, Yvan Salomone, Peter Saul, Jesús Rafael Soto, Daniel Spoerri, Peter Stämpfli, Antonio Tàpies, Djamel Tatah, Felice Varini, Claude Viallat, Emmanuelle Villard, Virginie Yassef, Raphaël Zarka.

SOMMAIRE

- 1) *La cuisine de la peinture* p.5
- 2) *Lire l'image-figurations*..... p.17
- 3) *La Peinture dans l'espace*..... p.25
- 4) *Iconoclasme(s)*..... p.39
- 5) *Peindre et dépeindre* p.63

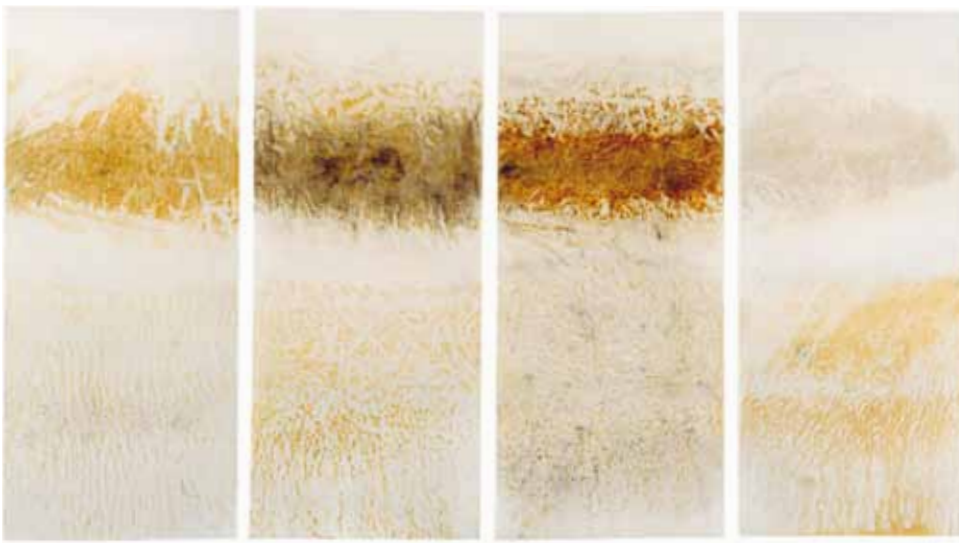
Nota Bene

Les œuvres signalées par ce signe  font partie de l'exposition « Avec et sans peinture ».

L'exposition des œuvres de la collection fera l'objet d'un renouvellement partiel en cours d'année.

Afin de préparer votre visite, nous vous invitons à vérifier la présence dans les salles du musée des œuvres reproduites dans ce dossier documentaire.

LA CUISINE DE LA PEINTURE LA CHIMIE DES MATÉRIAUX



Clément Borderie,
Sinusoïde, Quatre saisons, 1996.
Polyptyque. Toile avec traces
de rouille générées au fil des saisons
par une matrice sinusoïdale à cycles
réfrigérants, 181 x 91,4 cm chaque.
Collection du MAC/VAL, Musée d'Art
contemporain du Val-de-Marne.
Photo © Jacques Faujour.

Les artistes contemporains composent leurs créations grâce à des recettes et des expérimentations qui rappellent celles énumérées dans les anciens manuels de peinture du Moyen Âge et de la Renaissance. Il était courant de mélanger les couleurs avec du jaune d'œuf et de l'huile, de la caséine et de la chaux, de la gomme et de la myrrhe, de la colle animale ou bien du miel. Comme pour l'élaboration d'un plat ou d'une expérience de chimie, les ingrédients mais aussi le temps, la température ou encore l'hygrométrie entrent en ligne de compte dans le résultat final. Ces paramètres deviennent des variables que l'artiste équilibre ou déséquilibre pour créer.

Le Livre de l'art de Cennino Cennini

Le Livre de l'art, Il libro del arte, de Cennino Cennini parut en Italie vers la fin du XIV^e siècle. Toutes les toiles de Cennino Cennini ont aujourd'hui disparu, seul son *Libro dell'arte*, manuel destiné aux peintres et à leurs apprentis, existe toujours. Il est la source principale de renseignements sur la technique des peintres italiens du XV^e siècle qui se servaient de pigments minéraux importés ou locaux, issus de procédés « alchimiques ».

Le principal était le rouge de cinabre généralement conçu par des moines chez lesquels s'approvisionnaient les peintres. Il s'agit d'un minéral composé de sulfure de mercure de couleur rouge. Cette roche, après plusieurs détrempes donne la couleur rouge vermillon.

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte – Traité des Arts*, Editions de l'Oeil d'Or, collection Mémoires et miroirs, 2009.

Le bleu ou lapis-lazuli, pigment le plus utilisé au Moyen Âge, subissait des longs traitements pour obtenir une qualité adéquate :

Si la pierre d'outremer n'est pas parfaite et si broyé le bleu n'était pas assez riche, prends un peu de kermès pillé et un peu de bois de campêche, ... cuis les ensemble dans la lessive, ajoute un peu d'alun. Quand le tout est en ébullition et d'un vermillon parfait avant que tu aies retiré l'azur de ton vase, bien séché et purgé de lessive, verse dessus un peu de cette cochenille et avec le doigt mélange bien tout ensemble et laisse reposer tant qu'il soit sec sans être exposé au soleil au feu ou à l'air. Tiens-toi pour dit qu'il faut une singulière habilité pour réussir. C'est plutôt l'affaire de belles jeunes filles que de nous les hommes, elles restent continuellement à la maison et ont les doigts plus déliés. Méfie-toi des vieilles.

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte – Traité des Arts*, Editions de l'Oeil d'Or, collection Mémoires et miroirs, 2009.

À lire en ligne à cette adresse :

http://books.google.fr/books/about/Traite_de_la_peinture.html?hl&id=ObFDAAAACAAJ

Des aliments dans le tableau : le miel et le sel

Jean-Pierre Bertrand

Volume syntagmatique est une œuvre bidimensionnelle composée par un « volume rouge » et « cinq volumes rouges et blancs ». Le rouge est un « papier miel » : il a été peint à l'acrylique rouge liée au miel, légèrement chauffé, afin de donner à la matière picturale un gonflant onctueux, tout en lui conférant une fraîcheur de sang. Le blanc est un « papier sel », c'est-à-dire un papier recyclé imbibé de sel, recouvert de cristaux. Tel un alchimiste et utilisant une symbolique des chiffres, Jean Pierre Bertrand a travaillé selon la règle de cinq parties de sel pour quatre parties de miel. Avec le passage du temps, l'acrylique rouge au miel pourrait perdre la fraîcheur du sang frais, tandis que le papier au sel jaunit doucement depuis 2002 et s'achemine vers sa décomposition.



Chez certains artistes contemporains, les procédures, les choix techniques et les *recettes* restent tout aussi productifs et importants qu'ils l'étaient il y a plusieurs siècles.

Avec l'emploi du miel, Jean-Pierre Bertrand fait référence à l'embaumement des corps, à la momification, tentative opiniâtre de faire échec à la disparition inéluctable des êtres.

Cette coutume mortuaire a été utilisée en Égypte pendant 3000 ans, jusqu'au VII^{ème} siècle après J.-C. comme un moyen de préparer le mort pour la vie dans l'au-delà. Réservée dans un premier temps au Pharaon et à sa famille, puis aux personnages les plus riches, la momification fut accessible à tous à partir du I^{er} siècle après J.-C., grâce à la mise au point de techniques moins coûteuses.

Le feu

Depuis les années cinquante, le feu est devenu partie intégrante du processus de création des artistes contemporains. Son utilisation peut évoquer des techniques culinaires de cuisson ou encore des traditions de marquage, voire de purifications rituelles.



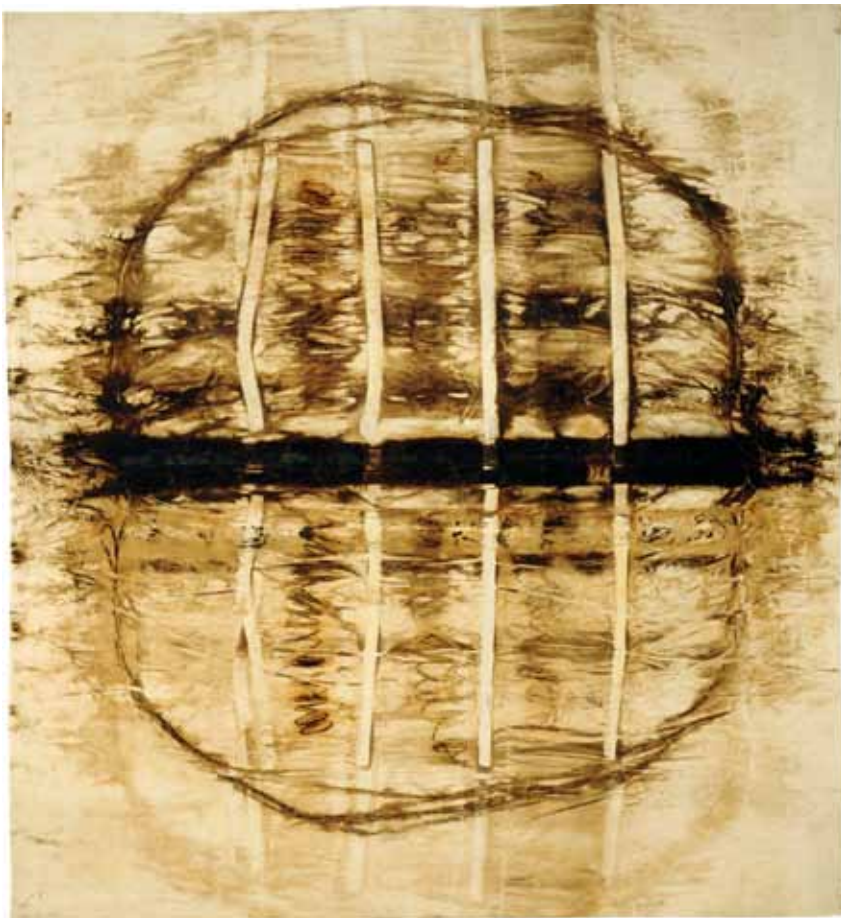
Jean-Pierre Bertrand,
Volume syntagmatique, 2002.
Acrylique rouge sur papier miel,
papier sel, fer, plexiglas, citrons,
dimensions variables. Collection
du MAC/VAL, Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2014.
Photo © Jacques Faujour.



*Anubis l'embaumeur, tombe
de Nebenmâat (Deir el-medineh).*
Photographie D.R.

Christian Jaccard

Toile brûlée, empreinte polychrome de Christian Jaccard est réalisée par une combustion à mèche lente d'une toile imprégnée au préalable de pigments rouges et verts, puis pliée, produisant des empreintes. Les états successifs de l'action du feu sont ainsi révélés, jusqu'à l'absence de toile, ultime étape de la combustion. L'œuvre devient une relique sur laquelle s'est déposée l'empreinte du feu. Elle témoigne de sa destruction tout en symbolisant sa survivance.



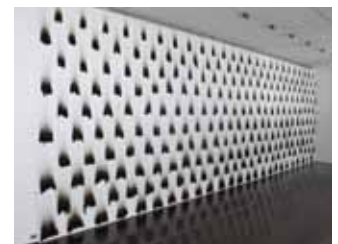
Le feu est envisagé comme élément de destruction mais aussi de création. Le support, habituellement au service de la surface pour raconter un sujet abstrait ou figuratif, est finalement remis en question : ce qui est support devient surface. Ce qui reste met en scène sa matérialité ainsi que le processus de création.



Christian Jaccard, *Toile brûlée, empreinte polychrome*, 1975,
toile libre, combustion mèche lente,
acrylique, 269 x 164 cm.
Collection du MAC/VAL- Musée d'Art
contemporain du Val-de-Marne.
© Adagp, Paris 2014. Photo © DR



Christian Jaccard,
***Toile écrué calcinée*, 1983**
Toile libre, combustion mèche lente,
acrylique, 425 x 395 cm. Collection du
MAC/VAL- Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne.
© Adagp, Paris 2014.
Photo © Jacques Faujour



Christian Jaccard, *Ombres des brûlés*,
25, 26, 27 avril 2010.
Tableau éphémère *in situ*,
gel thermique sur BA, 13, 8,5 x 26,4 m.
Production MAC/VAL, Musée d'Art
Contemporain du Val-de-Marne.
© Adagp, Paris 2014. Photo © DR

Yves Klein

Dans une série d'œuvres réalisée au Centre d'essais de Gaz de France en 1961, Yves Klein choisit de fixer avec un lance-flammes la trace du feu sur des cartons amiantés. Il ne s'agit pas de peindre le feu, mais de peindre avec le feu – comme il avait peint avec des corps vivants (série des *Anthropométries*), avec le vent ou avec la pluie – ouvrant soudain à l'art un territoire inconnu et riche de possibilités : il n'est plus l'image du monde, il participe du monde.

En 1960 Yves Klein et le critique d'art Pierre Restany fondent le manifeste du Nouveau Réalisme, qui incarne, avec Fluxus, l'une des nombreuses tendances de l'avant-garde artistique dans les années soixante. L'objectif du groupe était de rompre avec l'abstraction lyrique dominante en utilisant des éléments issus de la réalité quotidienne et matérielle. Il était question d'un nouveau regard sur l'objet, et plus largement sur la vie moderne, prenant en compte le mouvement, la couleur, et les effets plastiques de certaines techniques industrielles.

César, par exemple, employait la mousse de polyuréthane, un matériau gonflant qui échappe au contrôle de l'artiste. La matière fixe ses propres limites, et l'œuvre devient indépendante du projet plastique, tout comme pour le feu de Christian Jaccard.

Bernard Aubertin et Alberto Burri

L'œuvre de Bernard Aubertin, proche de celle de Christian Jaccard, est réalisée à partir d'allumettes disposées sur une planche accrochée au mur qu'il enflamme, dont au final il ne reste plus qu'une trace de fumée.

Pour Alberto Burri, l'emploi du feu sur la matière évoque des « blessures et lacérations morales plus que physiques ». Il fait figure de pionnier et anticipe aussi sur les expériences menées par les artistes du Nouveau Réalisme (Yves Klein, César, Arman, Alain Jacquet, etc), comme plus tard par ceux de l'Arte Povera (apparu en Italie en 1967). Renouvelant jusqu'à la fin de sa vie sa pratique autour des matériaux les plus divers et procédant par séries, l'artiste commence en 1957 les *Combustioni* ou « Combustions ». Le pinceau n'est autre qu'une torche de feu qui ronge des plaques de bois ou des lames de fer.

Michelangelo Pistoletto explique ainsi les objectifs et les intentions des membres de l'Arte Povera, dont Alberto Burri faisait partie :

Il est nécessaire de revenir au sens premier de la pauvreté pour considérer ensuite comment elle s'est transformée en misère – et pouvoir ainsi éliminer la misère. L'Arte Povera, c'était avant tout le rejet d'une position qui venait de l'extérieur. Cette position acceptait le concept de richesse matérielle et d'un langage typique de l'art devenu, au début des années 1960, représentatif du système dominant – notamment le « pop art » –, c'est-à-dire un art qui acceptait l'idée d'une société universelle régie par le commerce et le consumérisme. Mais, en Italie et en Europe, nous ne nous sentions pas des protagonistes de cette société-là. Contre la propension à mettre tout le



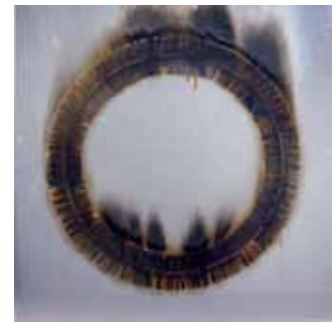
Yves Klein, *Peinture feu couleur sans titre (FC9)*, 1961.
Pigment pur et résine synthétique brûlés sur carton, 73 x 54 cm.
© Adagp, Paris, 2014.
Crédit Photo © Yves Klein.



Alberto Burri, *Combustione*, 1960.
Papier, acrylique, colle et combustion sur toile, 100 x 70 cm.
© Adagp, Paris 2014.
Photographie Tornabuoni Art.

monde dans cette situation de misère et imposer alors l'idée selon laquelle il n'y avait pas d'autre solution que de s'accrocher à ce système pour survivre ou de mourir, nous avons pensé qu'il fallait retourner à des éléments primaires. Le miroir, comme l'eau et la terre, est un élément primaire. Et nous avons voulu également revenir aux techniques traditionnelles, non pas pour faire du traditionalisme, mais pour retrouver des éléments de base, essentiels, de notre culture artistique.

Michelangelo Pistoletto, « L'Arte Povera », in *La pensée de midi*, 1/2005, Editions Actes sud, p.55. Disponible en ligne sur www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2005-1-page-55.htm



Bernard Aubertin, *Dessin de feu circulaire*, 1974.
Combustion d'allumettes sur métal, 90 x 90 cm.
© Adagp, Paris 2014.
Photographie Tornabuoni Art.

Bernard Aubertin, *Tableau feu*, 2012,
performance du 27.09.12 au Palais de Tokyo, Paris, dans le cadre de la saison « Imaginez l'Imaginaire ». © Adagp, Paris 2014.
Photographie Didier Plowy.

Noël Dolla

Silences de la fumée est une série de Noël Dolla (artiste présent dans « Avec et sans peinture », avec *Palissade* et *Projection d'un point dans l'espace*). Les toiles de la série sont peintes à *fresco* en jaune, puis l'artiste, dans une promenade, comme dansant, passe sous la toile avec une torche enflammée. Ni la flamme, ni la main de l'artiste n'en touchent jamais la surface, seul le dépôt de carbone de la fumée laisse une trace.

Ce qui me fait passer d'un matériau à l'autre, c'est souvent la curiosité, le plaisir de découvrir et d'avoir à chaque fois de nouvelles surprises dans ma pratique.(...) Le fait de pratiquer avec un matériau puis avec un autre, oblige à inventer, à trouver des solutions, à tester des idées nouvelles.

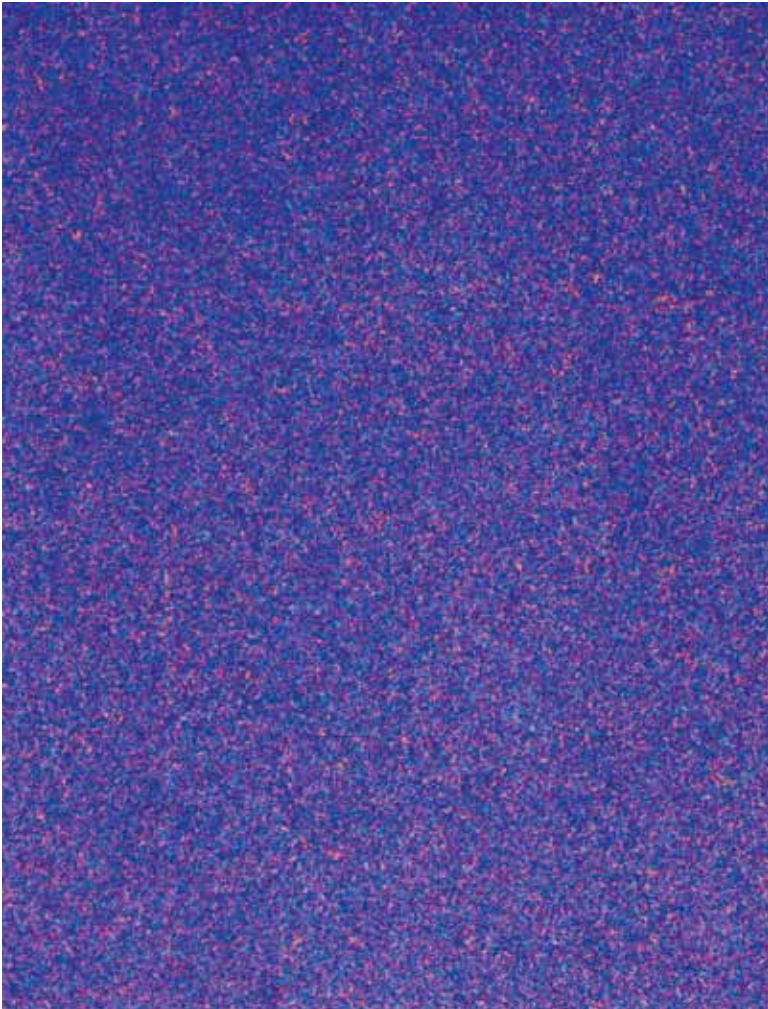
Noël Dolla, Revue en ligne *Art Vif*, n° 8, octobre 2007.



Noël Dolla dans l'atelier du grand plateau à la Villa Arson à Nice, réalisant une des toiles de la série « Les Silences de la fumée », 1990. © Adagp, Paris 2014. Photo © DR.

L'artiste alchimiste

Dove Allouche et l'autochrome



Dove Allouche,
Les dernières couleurs
(*Tartrazine, Bleu patenté*), 2013.
Tirage cibachrome, 170 x 125 cm.
Collection du MAC/VAL,
Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne. Photo © DR

Artiste chimiste, Dove Allouche explore les frontières ténues entre la photographie, la gravure et le dessin. *Les dernières couleurs* est une série sur la lumière qui permet à l'artiste de réaliser une véritable archéologie de la couleur dans l'image photographique. Il travaille à partir de l'une des dernières plaques autochromes produite par les Usines Lumière en 1952. L'autochrome est un des premiers procédés industriels de photographie couleur, breveté le 17 décembre 1903 par les frères Lumière. Il permet d'obtenir une image positive sur plaque de verre. La surface de la plaque comporte des grains de féculé de pomme de terre colorés en rouge, vert et bleu. Parfaitement monochromes lorsqu'ils sont vus de loin, ces tirages présentent un camaïeu de petites taches colorées sur lesquelles le regard peut errer dès qu'il s'en approche.

Le procédé de l'autochrome enthousiasma les amateurs car il ne nécessitait pas d'appareil de prise de vue particulier. Il suscita un vif engouement chez le photographe Louis Navello qui appréciait



Louis Navello, *Sans titre,*
Couple costumé en soldat
et cuisinière de l'armée française,
entre 1905 et 1930.
Photographie autochrome, 24 x 18 cm
© Musée français de la Photographie.

sa capacité à restituer toutes les couleurs de la réalité en une seule prise. Comme une diapositive, l'autochrome se regardait par transparence dans une visionneuse ou par projection sur un écran.

Le dispositif repose sur la « synthèse additive » des couleurs, principe qui permet de recréer toutes les nuances colorées à partir de trois couleurs (rouge, vert et bleu) et qui sera également mis à profit pour les écrans de télévision et d'ordinateur. Les particules de pomme de terre ont été préférées à celles de riz, qui s'imprègnent moins bien des colorants.

Insatisfait des résultats obtenus par la photographie, Dove Allouche dessine au plus proche de la réalité de l'image photographique, détournant chaque médium utilisé de sa fonctionnalité initiale. Pour *Les Dernières couleurs* l'artiste isole chacune de ces trois teintes dans trois tirages Cibachrome, références aux trois monochromes de Rodtchenko.

Méthodes, protocoles et partitions dans la peinture contemporaine

Claude Rutault

L'œuvre de Claude Rutault prend source dans l'énoncé écrit en 1973 par l'artiste lui-même, qui deviendra en 1978 la « définition/méthode » (d/m): *une toile tendue sur châssis peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée. Sont utilisables tous les formats standard disponibles dans le commerce qu'ils soient rectangulaires, carrés, ronds ou ovales. L'accrochage est traditionnel.* Les définitions/méthodes constituent aujourd'hui un corpus de plus de trois cents items, décrivant un résultat à atteindre.



Claude Rutault,
d/m 264 - promenade n°4, 1995.
Huile sur toiles, tréteaux, dimensions variables. Collection MAC/VAL, Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne, Photo © Marc Damage

Valérie Favre

Invariablement, tous les ans, Valérie Favre poursuit ce qui est dorénavant devenu une série, les *Balls and Tunnels*. L'artiste dispose une toile de coton dans une baignoire et la gorge d'encres de couleurs. Elle est ensuite tendue sur un châssis, posée au sol, puis imprégnée à nouveau d'encres. La toile, qui se froisse sous l'action de l'eau, est sans cesse retendue sur son châssis, pour être finalement vernie à l'acrylique transparent plusieurs fois, jusqu'à obtenir une peinture brillante.



Valérie Favre, *Balls and tunnels*, 1999.
Encres et acrylique sur toile,
180 x 160,5 cm.
Collection du MAC/VAL,
Musée d'Art contemporain
du Val-de-Marne.
Photo © Jacques Faujour.
© Adagp, Paris 2014.



Daive Balula

Les *River Paintings* de Davide Balula s'inscrivent dans un protocole précis, et le processus de création fait partie intégrante de l'œuvre. Il dépose pour un temps donné, au fond d'un cours d'eau, des toiles de lin vierges, emplies de galets et ficelées à l'aide d'une corde. Ces toiles, immergées dans le lit des rivières, se chargent des résidus charriés par le courant, s'imprégnant de boue et d'algues. Hors de l'eau, dépliés et tendus sur châssis, ces tableaux présentent des traces organiques verdâtres, brunâtres, autant de compositions abstraites matérialisant le flux des rivières sur le plan de la toile. *River Painting* met en question le statut de l'artiste qui n'est ici qu'un intermédiaire, confiant sa production au temps, à la matière.



Daive Balula, *River Painting*
(Luther, Bielefeld), 2010-2011.
Sédiments sur toile, 185 x 145 cm.
Collection du MAC/VAL, Musée d'Art
contemporain du Val-de-Marne.
Photo © Marc Damage

Les 99 « recettes » de Raymond Queneau

Exercices de style est l'un des ouvrages les plus célèbres de l'écrivain français Raymond Queneau. Paru en 1947, ce livre singulier est un brillant exemple d'une contrainte littéraire, exercice permettant la mise en question de la liberté de l'auteur. Il raconte 99 fois la même histoire, de 99 façons différentes.

Le narrateur rencontre dans un bus un jeune homme au long cou, coiffé d'un chapeau orné d'une tresse tenant lieu de ruban. Ce jeune homme échange quelques mots assez vifs avec un autre voyageur, puis va s'asseoir à une place devenue libre. Un peu plus tard, le narrateur revoit ce jeune homme qui est maintenant en train de discuter avec un ami. Celui-ci lui conseille de faire remonter le bouton supérieur de son pardessus.

Surprises.

*Ce que nous étions serrés sur cette plate-forme d'autobus!
Et ce que ce garçon pouvait avoir l'air bête et ridicule!
Et que fait-il? Ne le voilà-t-il pas qui se met à vouloir se quereller
avec un bonhomme qui - prétendait-il! ce damoiseau! -
le bousculait! Et ensuite il ne trouve rien de mieux à faire
que d'aller vite occuper une place laissée libre!
Au lieu de la laisser à une dame!
Deux heures après, devinez qui je rencontre devant la gare
Saint-Lazare? Le même godelureau! En train de se faire
donner des conseils vestimentaires! Par un camarade!
À ne pas croire!*

Rêve.

*Il me semblait que tout fût brumeux et nacré autour de
moi, avec des présences multiples et indistinctes, parmi lesquelles
cependant se dessinait assez nettement la seule figure
d'un homme jeune dont le cou trop long semblait annoncer
déjà par lui-même le caractère à la fois lâche et rouspéteur
du personnage. Le ruban de son chapeau était remplacé
par une ficelle tressée. Il se disputait ensuite avec un individu
que je ne voyais pas, puis, comme pris de peur,
il se jetait dans l'ombre d'un couloir.
Une autre partie du rêve me le montre marchant en plein
soleil devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un compagnon
qui lui dit: « tu devrais faire ajouter un bouton à ton pardessus. »
Là-dessus, je m'éveillai.*

Raymond Queneau, *Exercices de style*, Gallimard, Édition du 16 mars 1982.

Fluxus : la cuisine de l'art

Fluxus est un groupe d'artistes né dans les années 1960 autour des figures de George Maciunas, Joseph Beuys, Ben, John Cage, Robert Filiou ou encore Nam June Paik. Il fait un usage de l'humour dévastateur et provocant, et fait exploser les limites de la pratique artistique, abolit les frontières entre les arts et refuse la séparation entre l'art et la vie.

Fluxus a privilégié le processus et l'action sur l'objet fini. Les artistes Fluxus rejettent les idées de virtuosité et de savoir-faire, tout en prônant la fusion de l'art et de la vie. Leurs propositions iconoclastes interrogent les conditions du concert, de la production d'œuvres ainsi que l'attitude et la place du public. La partition est remplacée par une consigne ou une recette dont l'exécution est laissée libre, comme dans la pièce suivante de Yoko Ono.

Peinture à la fumée

*Faites brûler une toile ou
tout autre tableau achevé
avec une cigarette,
à n'importe quelle heure,
pendant le temps que vous
voulez.*

*Observez le mouvement
de la fumée. La peinture
prend fin quand
la toile ou le tableau est
complètement parti.*

Yoko Ono, été 1961

LIRE L'IMAGE - FIGURATION

DES IMAGES QUI EXIGENT
D'ÊTRE REGARDÉES



Jacques Monory, *Ciel n°16. Le centre de notre galaxie*, de la série *Ciels*, 1979.
Huile sur toile, 250 x 400 cm.
Collection MAC/VAL – Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne.
© Adagp, paris 2014.

Figuration Narrative

En 1964, l'exposition collective « Mythologies quotidiennes » au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris réunit Hervé Télémaque, Peter Saul, Peter Klasen autour du peintre Bernard Rancillac esquissant les contours du mouvement de la Figuration Narrative. Ce groupe hétérogène est compris parfois comme une réponse française au Pop Art américain. Certaines techniques comme la copie photographique, le traitement en aplats ainsi que l'utilisation d'images banales puisées dans les médias de masse sont similaires. Néanmoins, la diversité de ses acteurs, sa subversion se transformant pour certains en engagement politique, rendent difficile une acception définitive.

Est narrative toute œuvre qui se réfère à une représentation figurée dans la durée, par son écriture et sa composition sans qu'il y ait toujours à proprement parler de récit.

Gérald Gassiot-Talabot, « Mythologies quotidiennes, figuration narrative, peinture politique », texte de 1970, dans *La Figuration narrative*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003, p.80.

Bernard Rancillac

En 1966, Bernard Rancillac expose à la galerie Blumenthal-Mommaton à Paris un ensemble d'œuvres qui le consacre comme un artiste majeur de la scène française. Dans un texte qui accompagne l'exposition, Pierre Bourdieu, alors jeune professeur à l'École pratique des hautes études, souligne la question de la production des images de l'artiste, ses emprunts, ses collages et un certain retournement du regard. Les images médiatiques de l'actualité trouvent une nouvelle force dans la peinture de Bernard Rancillac qui met en scène, sous un angle acerbe des personnages populaires et des icônes télévisuelles.



Bernard Rancillac,
Le Retour de Mickey, 1964.
Huile sur toile, 300 x 250 cm.
Collection MAC/VAL,
Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne. Photo Claude Gaspari.
© Adagp, Paris 2014.

[Les] images parfaitement claires lorsque nous les lisons avec l'attention distraite que nous accordons à l'environnement familier et que nous les déchiffrons sans même les percevoir, reconnaissant Johnny à sa guitare ou Antoine à sa chemise, deviennent énigmatiques dès qu'elles se prennent au sérieux et exigent d'être regardées.

Extrait du catalogue de l'exposition *L'année 66*, Bernard Rancillac, texte de Pierre Bourdieu, édition Galerie Blumenthal-Mommaton, Paris, 1967, p.9.

Ici, la souris de Walt Disney, image de masse par excellence, est détournée par le peintre et transformée en personnage étrange, inquiétant, symbole de l'impérialisme culturel américain. On reconnaît son image mais sa figure déformée exige de le regarder au-delà de sa reconnaissance.

Jacques Monory

Si Jacques Monory a pu aussi être associé au mouvement, c'est principalement par son refus du recours à l'abstraction et par son imagerie associant un réalisme noir, puisé dans les univers cinématographiques et littéraires, à un onirisme subjectif. La série des *Enigmes* met en place un langage qu'il faut décoder, interpréter et lire.

À ce propos, le philosophe Jean-François Lyotard explique :

Le tableau monoryen est ainsi fait (techniquement comme on dit) qu'il a toujours l'air d'une illustration. Il paraît illustrer un écrit qui est absent. Pour comprendre l'image, on est conduit à se fabriquer le texte qu'il illustre, à faire œuvre de littérature, même mineure.

« Les confins d'un dandysme » dans *Derrière le miroir*, n° 244, catalogue de l'exposition *Ciels, nébuleuses et galaxies*, galerie Maeght, Paris, 1981



Jacques Monory, *Opéra intime n° 12*, de la série *Opéra glacé*, 1975. Huile sur toile, photographie, plexiglas, impacts de balles, 195 x 260 cm. Collection MAC/VAL, Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne. Photo Jacques Faujour. © Adagp, Paris 2014.

Jacques Monory est, formellement et techniquement, directement affilié à la Figuration Narrative : ses grands formats, sa peinture réalisée à partir de projection de photographie sur la toile à l'aide d'un épiscopes, ses mises en scène et cadrages cinématographiques, sa neutralité et sa précision du trait le rapprochent de ses contemporains. En revanche, dans les fondements, il s'en écarte un peu, dans le sens où sa narration est souvent sans *fil*, de même qu'il n'a pas engagé de projet collectif, qui l'emporterait sur la valeur artistique, puisque Jacques Monory peint seul depuis toujours. Aussi, ses tableaux ne sont pas envisagés comme des outils de communication en tant que tels.

Pour une iconologie

Erwin Panofsky (1892-1968)

Si les œuvres de Bernard Rancillac et de Jacques Monory nous demandent d'être regardées avec attention, il serait intéressant de s'attarder à une iconologie, une méthode qui réponde à l'exigence d'un décryptage.

Erwin Panofsky est un critique et théoricien d'art allemand qui mit en place dès 1939 avec *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, une méthode moderne d'analyse et de lecture des images. Panofsky est avant tout un spécialiste de la Renaissance mais sa méthode a pour ambition d'être universelle. Il élabore trois niveaux progressifs de lecture, de la surface à la profondeur de l'image qui s'attardent autant aux caractéristiques esthétiques qu'aux différents contextes qui les entourent. Si les deux premiers niveaux sont phénoménaux, c'est-à-dire qu'ils sont perçus par un sujet conscient regardant, le troisième se veut ontologique, dépassant la perception, pour atteindre un sens intrinsèque, une essence de la signification de l'image.

Erwin Panofsky prend un exemple de sa vie quotidienne afin d'expliquer sa méthode qui distingue trois niveaux de lecture, la signification factuelle, la signification conventionnelle, la signification intrinsèque :

Supposons qu'une personne de ma connaissance rencontrée dans la rue, me salue en soulevant son chapeau. [...] Quand j'identifie (et je le fais spontanément) cette configuration comme un objet (un monsieur) et la modification de détail comme un événement (soulever son chapeau), [je pénètre] dans une première sphère de signification facile à comprendre; nous l'appellerons: signification de fait; je la saisis en identifiant tout simplement certaines formes visibles à certains objets connus de moi par expérience pratique; et en identifiant le changement survenu dans leurs relations à certaines actions, ou événements.

[...] Toutefois, quand je prends conscience que soulever son chapeau équivaut à saluer, j'accède à un domaine tout différent d'interprétation. Cette forme de salut est propre au monde occidental; c'est une survivance de la chevalerie médiévale: les hommes d'armes avaient coutume d'ôter leur casque pour témoigner de leurs intentions pacifiques, et de leur confiance dans les intentions pacifiques d'autrui.

Ni d'un aborigène des brousses australiennes, ni d'un ancien Grec, on ne saurait attendre cette prise de conscience que soulever son chapeau équivaut à une marque de politesse.

[...] C'est pourquoi, lorsque j'interprète le fait de soulever son chapeau comme une salutation polie, je reconnais en lui une signification que nous pourrions appeler secondaire ou conventionnelle.

[...] En dernier lieu [...] ce geste peut révéler à un observateur avisé tout ce qui concourt à camper une « personnalité ». Cette personnalité est conditionnée par l'appartenance de cet homme au XX^e siècle, par son arrière-fond national, social et culturel, par l'histoire de sa vie passée, par son entourage actuel, mais elle est en même temps individualisée par une manière d'envisager les choses et de réagir au monde qui lui est propre, et que l'on pourrait, si elle eût formé un système rationnel, nommer une « philosophie ». [...] La signification ainsi découverte peut être appelée signification intrinsèque, ou contenu.

Erwin Panofsky, *Essais d'icologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967, pp 13-17

Bruno Perramant

Bruno Perramant est né en 1962 et fait partie d'une génération de peintres contemporains qui font de la figuration le cœur de leur travail. Utilisons l'icologie d'Erwin Panofsky pour analyser sa série de tableaux *Love Story n°2*.



Tout d'abord il s'agit de décrire ce que l'on voit, quatre toiles qui esquissent une scène étrange, ambiguë dont l'action reste mystérieuse. La succession des tableaux d'un même format implique la formation d'un récit, d'une continuité de l'action. Les personnages banals, un homme, une femme marquent l'existence d'une relation.

La signification conventionnelle nous permet de voir les liens existants entre ces tableaux et les formes de récits picturaux. Cinéma, télévision, bande dessinée, story board sont injectés par l'artiste dans son œuvre. Les images sont descriptives et ont une valeur de ponction du réel au même titre que des photogrammes peuvent être extraits d'un film qui les dépasse en durée.



Bruno Perramant, *Love story n°2*, 2004.
Huile sur toile, 73 x 92 cm chaque.
Collection MAC/VAL, Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne.
Photo Jacques Faujour.
© Adagp, Paris 2014.

La valeur intrinsèque de cette série de peinture demeure dans la synthèse des descriptions précédentes et le mystère qui s'en dégage. L'impression de durée, les personnages et la palette de couleurs caractéristique de l'artiste articulent une impression fantomatique.

Pour la critique d'art Jemina Montagu, Bruno Perramant
« suggère à rebours que le réel n'existe que dans l'apparition, et ce sont ces fantômes qui hantent ses toiles fascinantes et mystérieuses. Il tire, de sa palette édulcorée où règnent les gris, les verts, les violets et les ocres aux tons pastels évanescents, des sujets divers qui se laissent difficilement réduire ».

Catalogue de l'exposition « Cher Peintre..., Lieber Maler..., Dear Painter..., Peintures figuratives depuis l'ultime Picabia », Centre Pompidou, 2002, p.128.

Vider les personnages : la grille moderniste

Dans un article célèbre sur le système de représentation dans la peinture moderne et contemporaine, Rosalind Krauss analyse la dominance de la grille dans la peinture du 20^{ème} siècle, donnant des clefs pour décrypter son pouvoir, ses effets:

Pour proclamer la modernité de l'art contemporain, la grille fonctionne de deux manières: l'une est spatiale, l'autre temporelle. Spatialement, la grille affirme l'autonomie de l'art. Bidimensionnelle, géométrique, ordonnée, elle est antinaturelle, antimimétique et va à l'encontre du réel. C'est ce à quoi l'art ressemble lorsqu'il tourne le dos à la nature. Par l'absence de relief qui résulte de ses coordonnées, la grille est le moyen de refouler les dimensions du réel et de les remplacer par le déploiement latéral d'une seule surface.

Rosalind Krauss, extraits de « Grilles », in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, traduction de Jean-Pierre Criqui, 1993, éditions Macula, Paris. Texte intégral disponible en ligne sur le site Internet *Persée* : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1981_num_34_1_1513#

Farah Atassi réutilise sans cesse cette grille moderniste qui hante ses créations contemporaines. QR codes, jeux vidéo, réalité virtuelle, les représentations numériques qui nous entourent commencent souvent par une grille qui peut à la fois représenter une forme de structure mais aussi un aboutissement de la peinture abstraite comme chez Mondrian.

Espaces collectifs vidés de ses personnages, ses tableaux sont des enchevêtrements complexes de formes modernistes qui sont aussi celles qui entourent notre quotidien (papiers peints, architecture, urbanisme).



Piet Mondrian, *Composition C (no. III), with Red, Yellow and Blue*, 1935.
Huile sur toile, 56,2 x 55,1 cm.
Collection privée en prêt à la Tate Modern © 2012 Mondrian / Holtzman Trust c/o HCR International Washington DC. Paris 2014.



Farah Atassi, *Playroom*, 2012.
Huile et peinture glycérophtalique
sur toile, 200 x 160 cm.
Collection MAC/VAL – Musée d'Art
Contemporain du Val-de-Marne.
Photo © Marc Damage.
© Adagp, Paris 2014.



Eva Nielsen, *Déclassement*, 2011.
Huile, acrylique et sérigraphie sur toile,
130 x 180 cm. Collection MAC/VAL –
Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne. © Adagp, Paris 2014.
Photo © Marc Damage



Eva Nielsen, peintre de la même génération que Farah Atassi, s'intéresse à des questions équivalentes, à cette tension entre une figuration retrouvée et les réminiscences d'une abstraction moderniste qui dominait les images du XX^{ème} siècle.

Déclassement est à la fois un jeu formel sur les motifs, sur les techniques utilisées (peinture à l'huile, acrylique et sérigraphie sur toile) ainsi qu'un questionnement des limites même du tableau.

La réserve blanche permet de rappeler une donnée essentielle : ce ne sont que des peintures, et c'est là leur seule réalité. La toile blanche revient ainsi nous rappeler que ce n'est qu'un objet que nous regardons : une toile recouverte de traces de peinture organisées, comme le disait Maurice Denis. C'est cette ambiguïté que je trouve troublante : la redistribution d'un espace qui s'apparente à un lieu possible mais qui n'est finalement qu'un simulacre fait de peinture... Cela dit, ce n'est pas non plus une procédure systématique : je trouve également intéressant de boucher la toile, sans perte de sortie et donc sans aucune réserve blanche. Coincer le voyeur dans un huis clos.»

Entretien avec Amélie Pironneau. Extrait.

Source : site internet de l'artiste www.eva-nielsen.com

LA PEINTURE DANS L'ESPACE



Cécile Bart, *Farandole pour Vitry, interprétation n°1*, 2006.
Collection du MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.
Photo © Jacques Faujour

La peinture sort du cadre

L'exposition du *Carré noir sur fond blanc* de Kasimir Malevitch en 1915 à la galerie Dobychina lors de la « Dernière Exposition futuriste de tableaux 0,10 (zéro – dix) » a amorcé une révolution en peinture, non seulement parce qu'il s'agissait d'un monochrome, mais également parce que sa présentation dans le mur d'angle de la galerie signifiait que l'accrochage du tableau et sa relation à l'espace du spectateur devenaient des composantes de l'œuvre.

Depuis, de Matisse à Felice Varini, la modernité et les pratiques contemporaines ont montré que les relations de la peinture à l'espace étaient un territoire de création presque inépuisable.

La peinture et le mur

Donald Judd, artiste pionnier du minimalisme dans les années 1960 et l'un de ses premiers théoriciens disait de façon paradoxale que, « le défaut principal de la peinture c'est d'être un plan rectangulaire posé à plat contre le mur ». Beaucoup d'artistes ont en effet choisi d'interroger la relation entre le mur et la peinture. Tous les paramètres plastiques et symboliques du statut académique du tableau s'en retrouvent mis en jeu.

Dès 1986, le processus de création de l'artiste est en place : rien ne préexiste, chaque œuvre sera inventée pour un lieu particulier. Au MAC/VAL, Cécile Bart propose un ensemble de peintures qui interroge tous les codes de présentation du musée : la distance au sol, l'horizontalité, l'opacité et la place du visiteur. Le titre peut se lire, bien entendu, comme une référence à *La Danse* de Matisse.



Henri Matisse travaillant à la première version de *La Danse*, 1931.
Archives Matisse.
Photo © D.R. Trust c/o HCR International
Washington DC. Paris 2014.

Analysant l'œuvre de Jessica Stockholder, Thierry Davila examine l'importance que le lieu a pris dans la création, la conception et la définition même de ce qu'est la peinture. Il remonte à Matisse pour montrer comment celui-ci a transformé sa pratique picturale à partir de la réalisation de *La Danse*. Dans la création de *La Danse* et dans les réflexions de Matisse à ce sujet, « l'espace intervient comme ce qui offre une alternative à la forme tableau ».

Matisse aura su poser à la peinture la question de l'espace, de son espace, et il aura choisi de le résoudre non seulement à partir d'une couleur qui produit l'espace, qui le structure, mais aussi, et surtout, à partir d'un travail in situ. (...) La Danse, que Matisse a réalisée pour la fondation Barnes au début des années 30, représente cette intégration de la peinture dans une architecture dont on a pu dire qu'elle était la première exposition magistrale du concept de « site-specificity ». (...) A la différence du tableau, objet séparé et séparable d'un contexte donné, la peinture architecturale fait corps avec l'architecture. Elle ouvre alors à une possibilité de jeux entre la couleur et le lieu dans lequel celle-ci s'inscrit à ce point féconde qu'elle conduira Matisse à imaginer à terme la fin de la peinture de chevalet. (...) A la question de savoir comment disposer des formes dans un espace, Matisse répond essentiellement par une pratique afocale de la peinture. D'une manière générale, ses tableaux ne sont en effet aucunement centrés mais ils accueillent, au contraire, une libre disposition des objets non hiérarchisée qui pousse les limites de la peinture en dehors du cadre du tableau. Tout se passe comme si l'espace était en expansion et comme si la question d'un centre à donner à la composition cédait le pas à celle de l'occupation de la toile par des formes et des objets en suspension. (...)

Thierry Davila, *In extremis, essai sur l'art et ses déterritorialisations depuis 1960*, La Lettre volée, Bruxelles, 2009, pp.128 et 129.



Claude Rutault, *d/m 264 - promenade n°4*, 1995.
Huile sur toiles, tréteaux, dimensions variables. Collection MAC/VAL, Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne, Photo © Marc Damage

CQFD Avec et sans peinture LA PEINTURE DANS L'ESPACE

Toiles posées sur des tréteaux à hauteur habituelle, toutes formes et tous formats, si les murs sont blancs les toiles sont brutes et blanches et de la couleur des murs s'ils sont en couleur. il reste malgré tout quelques toiles brutes et quelques toiles blanches [...]. rien n'est fixe d'une réalisation à une autre, si ce n'est ce qui vient d'être défini.

Claude Rutault, « d/m 264 – promenade n°4 » in *définitions/méthodes*, le livre, Productions Flammarion 4, Paris, 2000, p 1417

Dans les manifestations internationales, les expositions collectives ou chez les collectionneurs, on identifie aisément les œuvres de Claude Rutault : la peinture uniforme du tableau (ou des tableaux) semble déborder sur le mur et l'avoir envahi entièrement. Une suite de « Définitions/méthodes », sans cesse complétée, stipule les règles qui président à chacune des actualisations de cet axiome. (...)

À ce jour, plus d'une centaine de protocoles différents organisent le renouvellement à l'intérieur du dispositif de base. Cependant l'artiste se défend de peindre des monochromes. Selon lui, ce genre, idéaliste par excellence, « ouvre sur une fenêtre vide » qu'il convient de refermer au plus vite : « je réaffirme qu'au-delà du monochrome, une toile peinte de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée n'est en rien un dernier tableau de plus, mais bien une ouverture sur un autre fonctionnement et d'autres relations de l'art.

Denys Riout, *La Peinture monochrome, histoire et archéologie d'un genre*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003, pp.134 et 135.



Jésus Rafael Soto,

***Pénétrable jaune*, 1999.**

Fils de nylon et fer laqué blanc.

365 x 1400 x 450 cm.

Collection du MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne.

et

Claude Rutault, *d/m 264 - promenade n°4*, 1995.

Huile sur toiles, tréteaux, dimensions variables. Collection MAC/VAL, Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne,

Photo © J. Faujour

La peinture hors-tableau

À partir des années 50, l'art cinétique, suivi par l'Op art vont expérimenter tout ce qui peut changer le format du tableau défini comme un objet sur un mur, regardé à distance, dans un lieu spécialisé. L'art cinétique introduit l'idée que le cadre en tant que limite et que le point de vue frontal ne sont pas des définitions opérantes : il insiste au contraire sur l'interaction, l'immersion du spectateur, le caractère mobile de ce que l'on voit... Pour ces artistes, sortir du tableau revient alors à émanciper le spectateur. Les débuts de l'électronique, les nouveaux matériaux industriels et la lumière omnidirectionnelle du néon sont mis au service de ce projet.



Jésus Rafael Soto,
Tres Vibraciones, 1988.
Acrylique sur panneau de bois
et huile sur éléments suspendus,
100 x 100 cm. Collection du MAC/VAL,
Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne. Photo
© Claude Gaspari. © ADAGP, Paris 2014



François Morellet,
Carrément décroché n°1, 2007.
Acrylique sur toile, néons, convertisseur
électronique, 100 x 100 cm. Collection
du MAC/VAL, Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne. © ADAGP, Paris, 2014.
Photo © Jacques Faujour

François Morellet,
Paris 4, Plateau La Reynie,
Trames 3°, 87°, 93°, 183°.
Commande publique, 1971,
détruit en 1976.
Photo © D.R.

*Mes investigations n'ont rien à voir avec les objets eux-mêmes.
Ma peinture essaie de représenter le mouvement, la vibration, la lumière,
l'espace, le temps, des choses qui existent sans avoir une forme déterminée
et la seule façon que j'ai trouvé de faire cela est d'essayer de représenter
les relations entre ces choses.*

Jésus Rafael Soto

*Dès 1968 (trois ans avant La Reynie) mes lignes avaient déjà commencé
à quitter le tableau et le chevalet pour se coller sur les murs et bientôt sur les
moulures, portes, planchers.*

François Morellet

François Morellet a été l'un des membres fondateurs du GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel). Ce collectif d'artistes introduit le hasard, l'instabilité et le jeu dans l'abstraction géométrique, jusqu'ici très préoccupée d'idéal et de pureté. Le 19 avril 1966, ils organisent « une journée dans la rue », une performance qui dure 15 heures et se déploie à l'échelle de la ville.



Jésus Rafael Soto,
Pénétrable jaune, 1999.
Fils de nylon et fer laqué blanc.
365 x 1400 x 450 cm.
Collection du MAC/VAL,
Musée d'art contemporain du Val-de-
Marne. Photo © Luc Pelletier



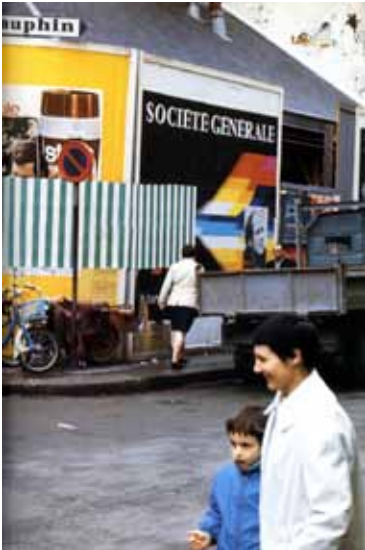
La peinture *in situ*

Ce n'est plus seulement sortir du tableau, le mettre dans la rue, prendre le mur comme support de substitution, les œuvres *in situ* posent la question du statut de l'œuvre, du point de vue, jouent à révéler un site, à proposer une relecture de son usage ou de sa mémoire. Si Daniel Buren a été l'un des précurseurs de l'*in situ*, c'est une pratique qui s'est largement répandue et diversifiée depuis. Felice Varini en est aujourd'hui l'un des représentants les plus actifs.

Francisco Sobrino et Joël Stein,
*Montage et démontage
d'une structure permutacionnelle.*
Une journée dans la rue, 19 avril 1966,
Paris. Photo ©D.R.

Jean-Pierre Yvaral,
Structure instable,
Une journée dans la rue, 19 avril 1966,
devant l'opéra de Paris.
Photo ©D.R.

Daniel Buren décide, en 1965, de limiter sa peinture à des rayures verticales de 8,7 cm de large alternativement blanches et colorées. Impersonnel, standardisé, dépourvu de signification, ce motif devient un « outil visuel ». A partir des années 1980, Daniel Buren développe la notion de « travail *in situ* » pour souligner le lien entre le lieu et l'œuvre qui vient y prendre place.



Daniel Buren, *Photo-souvenir, Affiches sauvages*, Travail *in situ*, avril 1968, Paris, France. Photo ©Daniel Buren. Deux cent panneaux sont recouverts, sans autorisation, de papiers à bandes verticales blanches et vertes.

Daniel Buren, *Photo-souvenir, Stalactic /Stalagmitic: a drawing in situ and three dimensions*, Travail *in situ*, janvier 1979, University Art Museum, Berkeley, Californie. Photo ©Daniel Buren. Papiers rayés blancs et bleus, collés.



Daniel Buren, *La Cabane éclatée polychrome aux miroirs*, 2000. Bois, miroir, acrylique, vinyle auto-adhésif. 351 x 351 x 351 cm. Collection du MAC/VAL, Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne. © DB / Adagp, Paris, 2014. Photo © Jacques Faujour.

Pour Daniel Buren, « ce qui entoure la peinture me semble plus important et stimulant que la peinture elle-même – peut-être parce que son contexte a été ignoré trop longtemps. »

Felice Varini s'appuie sur une analyse du lieu (son architecture, ses matériaux, son histoire, sa fonction) qui est le support de sa peinture. À partir de ces données, il définit un point de vue autour duquel son intervention prend forme.

Le point de vue va fonctionner comme un point de lecture. La forme peinte est une anamorphose qui devient cohérente quand le spectateur est situé au point de vue. Lorsqu'il en sort, le travail rencontre l'espace qui engendre une infinité de points de vue sur la forme. L'œuvre résulte de cet ensemble de points de vue que le spectateur peut avoir sur elle. L'artiste décrit ainsi son processus de travail : « Je pars d'une situation réelle pour construire ma peinture. Cette réalité n'est jamais altérée, effacée ou modifiée, elle m'intéresse et elle m'attire dans toute sa complexité. Ma pratique est de travailler « ici et maintenant ».



Felice Varini, *Up-down, Double Triangles for Columns*, Yvonne Senouf Projects, New York, 1997. Peinture acrylique. © ADAGP, Paris 2014. Photo © André Morin



Felice Varini, *Trois cercles désaxés*, MAC/VAL 2005, 2005. Peinture acrylique, dimensions variables. Collection du MAC/VAL, Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne. © Adagp, Paris, 2014. Photo © DR



La peinture dans le champ élargi

La notion de champ élargi en art : l'origine du concept

Dans les années 80, la théoricienne et critique d'art américaine Rosalind Krauss travaille à rendre visible le dépassement des catégories classiques instituées pour classer les pratiques artistiques (peinture, sculpture, architecture...). Elle invente la notion de « champ élargi » (traduction de l'expression « *extended field* » en anglais). Pour cela, elle analyse particulièrement le dépassement du champ de la sculpture par des œuvres d'art qui se rapprochent de l'architecture.

Cette analyse met en valeur une rupture de conception dans la construction de l'histoire de l'art, en dehors de la notion de progrès et de dépassement typique de l'ancienne vision moderniste. La dimension fondatrice de ce texte permet d'en tirer des applications sur la façon d'envisager les pratiques artistiques contemporaines et notamment la peinture.

Pour l'art post-moderniste, la pratique se définit non en fonction d'un médium donné – ici la sculpture – mais d'opérations logiques effectuées sur un ensemble de termes culturels, et pour lesquels tout médium peut être utilisé : photographies, livres, lignes sur le mur, miroirs ou sculpture elle-même.

Ainsi ce champ fournit-il tout ensemble une structure élargie (mais finie) dont l'artiste peut occuper et explorer les différentes articulations, et une organisation du travail qui n'est plus dictée par les propriétés d'un médium donné. [...]

[La logique de l'espace] s'organise au contraire en mettant en jeu des termes perçus comme opposés à l'intérieur d'une situation culturelle donnée. (L'espace de la peinture post-moderniste demanderait évidemment une expansion similaire, qui ne reposerait pas sur le couple architecture/paysage mais probablement sur l'opposition unicité/reproductibilité.) [...]

J'ai insisté sur le fait que le champ élargi du post-modernisme était advenu à un moment spécifique de l'histoire de l'art récente. Il s'agit d'un événement artistique dont la structure est déterminante. Il me semble extrêmement important de décrire cette structure, et c'est ce que j'ai commencé à faire ici. Mais, puisqu'il est question d'histoire, il est essentiel de dépasser la simple description et d'en arriver à des problèmes plus profonds. Qu'en est-il du passage au post-modernisme, et quelles en furent les causes fondamentales, les conditions de possibilités ? Qu'est-ce qui détermine culturellement l'opposition par laquelle un champ donné est structuré ? Il s'agit là d'une approche de l'histoire des formes qui diffère radicalement de celle de la critique historiciste, tout occupée à construire des arbres généalogiques les plus élaborés. Cela présuppose que soient acceptées les ruptures définitives et que l'on puisse envisager le processus historique sous l'angle d'une structure logique.

Peinture et sculpture

Emmanuelle Villard

Posés ou suspendus, les *Objets visuels* d'Emmanuelle Villard oscillent entre sculpture et peinture. *OV-70.02* appartient à cette série de peintures sculpturales. Elle se compose de sphères de différentes tailles, couvertes de plusieurs couches d'une peinture noire brillante, lisse, qui dégouline sous l'effet de la gravité. Les coulures sont données à voir, mêlées aux perles des sautoirs qui tombent en cascades. Pour Annie Clastres, cette série renvoie au désir de renouveler la peinture et sa vision.

Par ailleurs, la série des boules annule une classification trop rapide dans le néo-pop de cette œuvre, ne serait-ce que par un chromatisme évoquant davantage celui des coupoles peintes de la Renaissance dont la Perception visuelle, tête levée, ne laissait souvent appréhender que des formes abstraites; ces boules n'en sont par ailleurs qu'un bien modeste reste séculier. Ces quelques Specific Objects kitsch créés depuis 2002 confirment une résistance à l'épuisement de la peinture abstraite dans la pratique d'Emmanuelle Villard. Il n'est pas anodin de noter que Donald Judd revendiquait précisément ce concept d'Objets Spécifiques au moment où la peinture abstraite lui semblait s'essouffler au regard de ses modalités passées. Les objets visuels d'Emmanuelle Villard présentent aussi un caractère précieux qui se ressent dans l'attention portée à leur réalisation, leur format intime et leur pouvoir de séduction.

Annie Clastres, « Réminiscences acidulées de la peinture abstraite », *Emmanuelle Villard*, éditions La galerie des Multiples, La Criée, Le Crédac, Paris, 2005.



Emmanuelle Villard, *OV-70.02*,
2011. Techniques mixtes, 100 x 70 cm.
Collection du MAC/VAL, Musée d'Art
Contemporain du Val-de-Marne.
© André Morin

Mircea Cantor



Mircea Cantor *Rainbow*, 2011.
Empreintes digitales à l'encre sur
panneaux de verre, 250 x 500 x 50 cm.
Collection du MAC/VAL, Musée d'Art
Contemporain du Val-de-Marne.
Acquis avec la participation
du FRAM Île-de-France. Photo © DR.

Rainbow s'érige tel un monument avec ses trois verres de grandes dimensions. Mais le format, la minceur du monument et la position de frontalité du spectateur, le font apparaître aussi comme une peinture. Le motif de l'arc-en-ciel est d'ailleurs peint. Et c'est le pouce même de l'artiste qui trace, par touches, les sept arcs. Mircea Cantor parvient ainsi à convoquer deux moments de l'histoire de la peinture : la peinture rupestre par la technique de l'empreinte directe, qui rappelle les mains négatives et la période de l'art moderne où la touche de l'artiste et sa signature acquièrent un statut et une visibilité.

L'œuvre fonctionne sur la dynamique des contraires : entre l'espérance, symbolisée par l'arc-en-ciel, et l'enfermement, représenté par la clôture barbelée, entre la transparence du verre et l'impossibilité de traverser, entre l'image et le volume.

Peinture et photographie

Eva Nielsen

Eva Nielsen décline ses peintures en séries : architectures industrielles, structures de jeux d'enfants, châteaux d'eau ou silos à grain. Le recours au diptyque permet de décrire deux points de vue proches mais non juxtaposables, ce qui crée une impression de mouvement semblable au paysage que l'on voit défiler par les fenêtres d'un train. Le diptyque *Silo* (2011) fait partie des peintures réalisées à la suite d'un voyage itinérant aux États-Unis. La sérigraphie donne à cette structure, qui se détache du paysage désertique, l'allure d'une grande sculpture géométrique. Un effet accentué par la cohabitation des textures sur la toile. Le choix d'une architecture industrielle évoque les grandes séries

photographiques de Bernd et Hilla Becher sur les vestiges industriels. Ce travail photographique relève d'ailleurs précisément de la sculpture « étendue », ce qui leur a valu le Lion d'or de la Sculpture à la Biennale de Venise en 1990.



Eva Nielsen, *Silo*, 2011.
Huile, acrylique, et sérigraphie sur toile.
200 x 90 cm et 200 x 60 cm.
Collection MAC/VAL – Musée d'Art
Contemporain du Val-de-Marne.
ADAGP Paris 2014, © Marc Domage

Jacques Monory

À partir des années 60, beaucoup de peintres ont trouvé dans la photographie et dans les images de presse l'outil pour s'échapper de la peinture moderniste et de ses canons. La photographie fait non seulement entrer la société de consommation dans la peinture mais elle renouvelle aussi les sujets, les cadrages et la mise en récit.



Jacques Monory, *Énigme n°26*,
de la série *Énigmes*, 1996.
Huile sur toile, 195 x 501 cm.
© ADAGP, Paris 2014



Jacques Monory est l'un des peintres emblématiques de la Figuration narrative. Très influencé par la puissance plastique du cinéma, il développe une technique qui lui permet de projeter des photographies à l'échelle de la toile et de les peindre. La couleur bleue (suivie du Technicolor) unifie et met à distance les images éparées – documents photographiques, images de presse et de cinéma assemblées, objets extraits du réel – que Monory utilise dans ses tableaux. Le tout est organisé comme au cinéma par cadrages, gros plans, inserts ou *split screens*, travellings, transformant la toile en un écran sur lequel sont projetées les images d'un monde tissé de scénarii sur la mort, le temps, le devenir de l'humanité.

Peinture et vidéo

Stephen Dean

Pour *Volta* (2002-2003), Stephen Dean filme le stade brésilien de Maracana à Rio pendant plusieurs matchs de football et monte des séquences où la passion des spectateurs est portée à son paroxysme. En rendant le grain de la vidéo très présent, l'artiste rapproche la matière de l'image de la touche picturale. Le sujet n'est pas le match mais l'effet que celui-ci produit : les couleurs et les mouvements de la foule frénétique dans les tribunes.



Stephen Dean, *Volta*, 2002-2003.
Vidéo, son, couleur, durée 9'.
Collection du MAC/VAL.
Photo © DR.

Pour Jean-Marc Huitorel, cette œuvre s'inscrit dans la continuité des recherches de l'artiste pour « prélever » la peinture dans le réel.

(...) il s'est glissé dans la grille toute faite des mots croisés d'un journal en en colorant les cases. Il a aussi peint les boules de plusieurs bouliers qu'il a accumulés en assemblages : c'est alors le regardeur qui fait le tableau. Il a encore utilisé les petits rectangles colorés des nuanciers, la tranche chromatique des livres de poche et j'en passe. Dans Pulse (2001), il avait filmé, dans le Nord de l'Inde, Holi, le festival des couleurs, rituel de fertilité en même temps que cérémonie en l'honneur de Krishna, le dieu bleu ; dix jours pendant lesquels, les barrières entre les castes tombent, et où le pigment

(bleu en particulier) recouvre toutes les surfaces, celles des corps, des objets et des paysages. La vidéo, tout en conservant sa qualité documentaire, devenait ainsi une peinture vivante, parfois un monochrome en mouvement.

Jean-Marc Huitorel, *Stephen DEAN, Volta*, 2003, collection « C'est pas beau de critiquer ». Editions de l'Equipe des Publics du MAC/VAL, en partenariat avec l'AICA / Association Internationale des Critiques d'Art.

We Are The Painters



Le duo d'artistes We Are The Painters (Aurélien Porte et Nicolas Beaumelle) se filme dans la forêt, sous la neige, érigeant des panneaux sur lesquels ils réalisent une peinture grand format. Si le motif est traditionnel et la technique classique, il s'agit aussi de rejouer la question du paysage en art. L'action proposée joue avec un certain nombre de codes: celui du peintre du dimanche qui peint en plein air mais aussi celui de la mémoire de l'impressionnisme. Le format gigantesque et la rapidité d'exécution évoquent en revanche la peinture américaine de l'après-guerre: la peinture vue comme un geste héroïque.

En filmant sans montage sous la forme du plan fixe, c'est aussi une manière de rendre visible le tribut que le cinéma doit à la peinture. À travers leurs actions filmées grandeur nature, *Paint for sheep*, 2005 et *Paint for huppas*, 2007, par exemple, ces deux jeunes artistes français mettent en scène la figure de l'artiste peintre en utilisant des panoramas comme sites de création. Leur peinture devient passionnante parce qu'elle permet d'interroger le temps et le lieu de la peinture: nous sommes à la fois dans le Land Art par le choix de peindre *in situ* et dans la performance par le choix d'une action ininterrompue et d'un montage qui respecte le temps réel.

We Are The Painters ,
Paint For Hochwechsel, 2010,
Vidéo HDV, couleur, son,
durée 47'54". Collection du FNAC,
Fonds National d'Art Contemporain
© André Morin

ICONO- CLASME(S)



Daniel Dezeuze, *Echelle*, 1974.
Bois de placage, pigments vert et brun,
550 x 110 cm. Collection du MAC/VAL,
Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne. © ADAGP, Paris 2014

Recouvrir, faire disparaître, effacer, détruire, exploser, déconstruire sont autant d'actions que l'on retrouve dans la pratique de nombreux artistes du nouvel accrochage de la collection du MAC/VAL. Ces gestes, parfois teintés d'une certaine violence, semblent marqués du signe mimétique, parfois du refus de l'image, inscrivant les œuvres dans une histoire déjà longue de l'iconoclasme.

CQFD Avec et sans peinture ICONOCLASME(S)

Durant plus d'un siècle, entre 730 et 843, Constantinople fut le théâtre de ce que l'on appelle la « querelle des images » ou « des icônes ».

D'un côté les iconoclastes, hostiles au culte des images du Christ, de la Vierge et des saints, exigèrent leur destruction, entraînés par l'empereur Léon III Isaurien (730-741), puis Constantin V (741-775). La justification de l'iconoclasme était théologique : le culte des images, formellement condamné par le texte biblique, ne pouvait être qu'une idolâtrie. Il était donc inacceptable de circonscrire la divinité du Christ dans la matière terrestre d'une image peinte. Face à eux, le parti des iconodoules (« vénérateurs de l'icône »).

La « crise iconoclaste », bien que temporaire, laissa cependant des traces. Dans la période qui lui succéda, on note une tendance vers la stylisation des figures de l'icône qui dénote la crainte de l'Église orthodoxe face aux accusations possibles d'idolâtrie.

La crise iconoclaste, mouvement réactif et intégriste contre l'image, se rejoue à d'autres époques : notamment pendant la Réforme, véritable tournant dans l'histoire de la représentation. Pour Calvin (1509-1564), figurer le divin revient à retomber dans le paganisme. Les tenants de la réforme entendent bien restituer au christianisme le statut de « pure religion de la parole ». Dès lors le rapport de force entre la parole d'une part et les images et les rites d'autre part s'inverse ; ainsi s'opère une dissociation entre la religion et la peinture, qui favorisa, en Hollande notamment, l'émergence d'une peinture profane (nature morte et paysage) et un abandon des grands genres (peinture historique et religieuse).



Miniature du *Psautier Chludov* (IX^e siècle) montrant Jean le Grammairien détruisant une image du Christ (détail). Photo © DR.



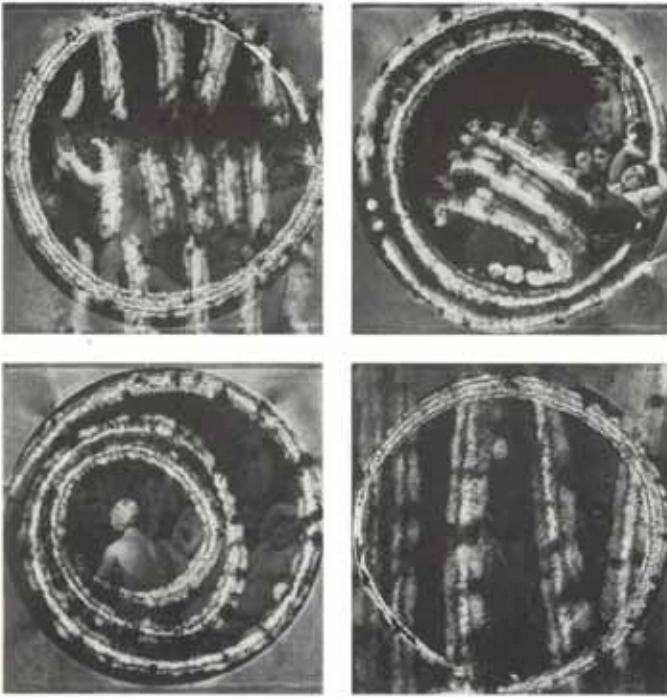
Statues dans la cathédrale Saint Martin à Utrecht, attaquées durant la Réforme au XVI^e siècle. Photo © Arktos.



Rainier Lericolais,
Sans titre, de la série *Dépeinture*, 2012.
Trichloréthylène sur page de magazine,
29,5 x 22,3 cm (chaque). Collection du
MAC/VAL, Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne. Photo © André Morin.

CQFD Avec et sans peinture ICONOCLASME(S)

La série *Dépeinture* de Rainier Lericolais détourne des figures médiatiques telles que Björk, Public Image Limited ou Johnny Cash. Leur traitement nous place face à des représentations fantomatiques, qui peuvent tout à la fois questionner le statut d'icône de ces personnalités populaires mais aussi leurs représentations et leur aura.



Christian Jaccard, *Le Bain turc*, 1980.
Mèche blanche sur carte postale,
10,5 x 11 cm. © ADAGP, Paris 2014.
Photo © François Lagarde, Serge Veignant.



Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953.
Traces de dessin sur papier, cadre.
64,14 x 55,25 x 1,27 cm.
San Francisco Museum of Modern Art.
© Robert Rauschenberg Foundation /
Licensed by VAGA, New York
© ADAGP, Paris 2014.

CQFD Avec et sans peinture ICONOCLASME(S)

Par leur altération à l'aide de trichloréthylène pour Rainier Lericolais, ou par la caricature et l'outrance pour Bernard Rancillac, la combustion de cartes postales d'« icônes » de l'histoire de l'art tel *Le Bain Turc* d'Ingres (1780-1867) chez Christian Jaccard, par l'effacement total à la gomme d'un dessin de Willem de Kooning (1904-1997) chez Robert Rauschenberg (1925-2008), les icônes culturelles, puisées dans le monde qui nous entoure (dans la rue, dans les magazines, à la télévision, dans l'histoire de l'art...) semblent vandalisées par les artistes, jusqu'à leur disparition presque totale. Décontextualisées, isolées, ces formes énigmatiques sont difficilement identifiables, nommables, même si elles demeurent familières.



Bernard Rancillac,
Le Retour de Mickey, 1964.
Huile sur toile, 300 x 250 cm.
Collection MAC/VAL, Musée d'Art
Contemporain du Val-de-Marne.
Photo Claude Gaspari.
© Adagp, Paris 2014.

Il est intéressant de voir que cet iconoclasme n'est plus dirigé, comme par le passé, vers les signes et les emblèmes du pouvoir politique ou religieux officiels les plus démonstratifs.

En raison des modifications survenues au sein de la société industrielle et les modes de domination, l'iconoclasme a cessé d'y être une forme d'action légitime et y a perdu toute existence politique. Le pouvoir n'utilise plus pour se représenter, se légitimer et s'imposer des œuvres d'art à contenu explicite, c'est-à-dire des objets à chaque fois uniques et indestructibles dont la charge symbolique peut être retournée contre ses bénéficiaires ; il s'appuie désormais sur les images innombrables omniprésentes et indestructibles des moyens de communication de masse.

Dario Gamboni. *Un iconoclasme moderne, théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Editions d'en bas, Lausanne, 1983, p.12

Art et autodestruction

Gustav Metzger



Gustav Metzger, *South Bank Demonstration*, 1960.
© Gustav Metzger Keystone/Stringer.
Photo © Getty Images

Entre 1959 et 1961, Gustav Metzger publie deux manifestes portant le même titre *Auto-Destructive Art* (1959 et 1960), puis un troisième intitulé *Auto-Destructive Art, Machine Art, Auto-Creative Art* (1961).

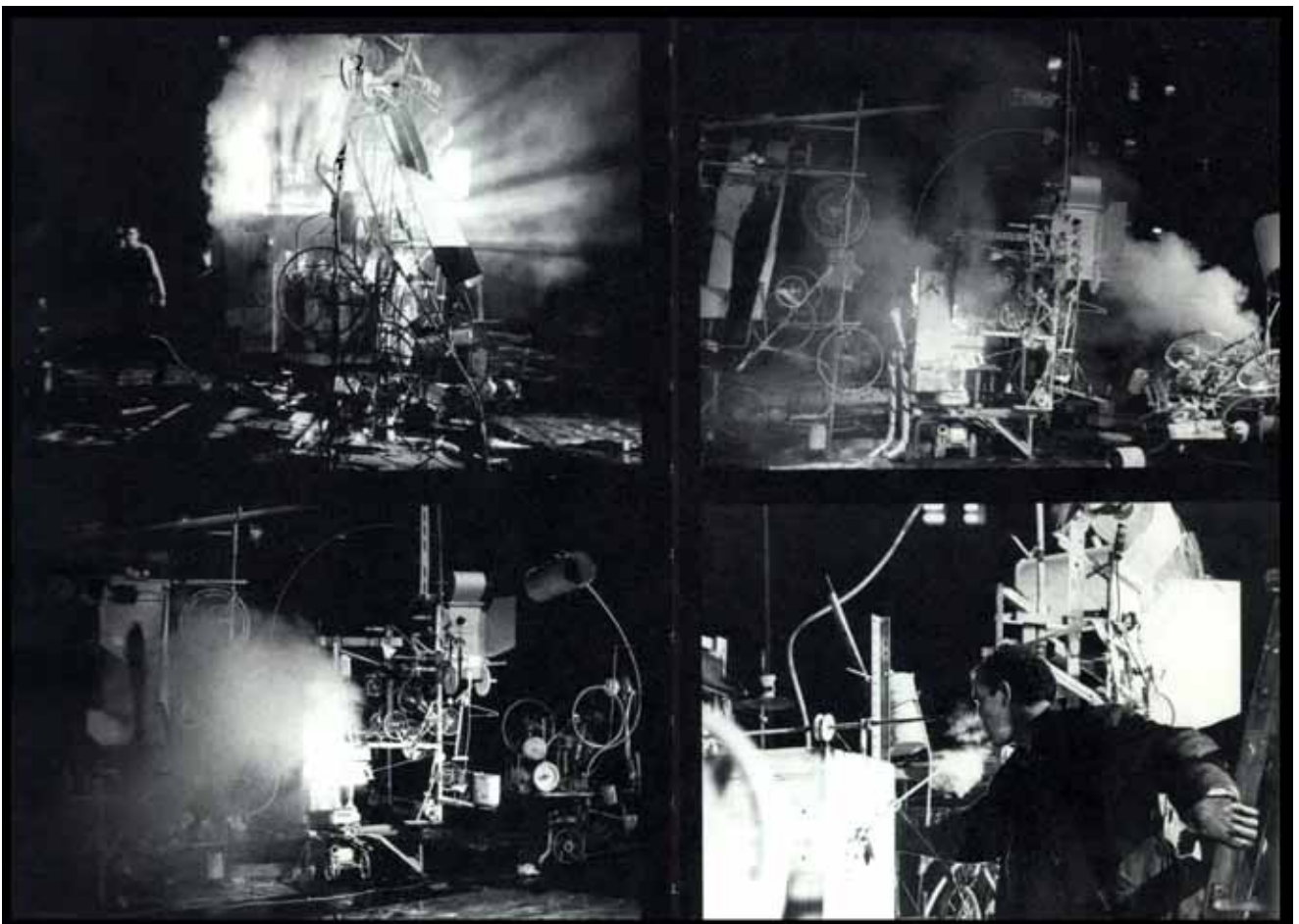
À Londres, en 1961, Metzger présente pour la première fois au public le principe de l'autodestruction avec la *South Bank Demonstration* quand il projette de l'acide sur une succession de toiles en nylon qui s'autodétruisent en quelque vingt minutes. Le geste, iconoclaste, marque alors une rupture radicale dans l'art occidental.

En 1966, Gustav Metzger est l'un des principaux organisateurs du *Destruction In Art Symposium*, événement qui rassemble à Londres les Actionnistes viennois, certains artistes Fluxus ainsi que des artistes de sensibilités diverses. Tous ont en commun de vouloir mettre à mal l'*establishment*. A la même époque, on retrouve ces mêmes préoccupations révolutionnaires dans des mouvements politiques contestataires, comme à Chicago ou encore à Paris en 1968 mais aussi dans d'autres domaines de la création, dans la musique rock, dans la littérature à travers la naissance d'une « contre-culture » à la recherche d'autres comportements à l'égard de la société.

Jean Tinguely

En 1960, Jean Tinguely (1925-1991) construit dans le jardin du Museum of Modern Art de New York *Homage to New York*, une sculpture-machine de 16 mètres de long qui, au cours d'un happening devenu historique, s'autodétruit devant le public.

Comme une ode ironique envers cette société, ne reconnaissant pas ses maux ni ses blessures, la machine mettra 27 minutes à se détruire dans un vacarme impressionnant. Tinguely semble ainsi mettre en exergue l'image d'une société en train de s'autodétruire.



Jean Tinguely, *Homage to New York*, 1960.

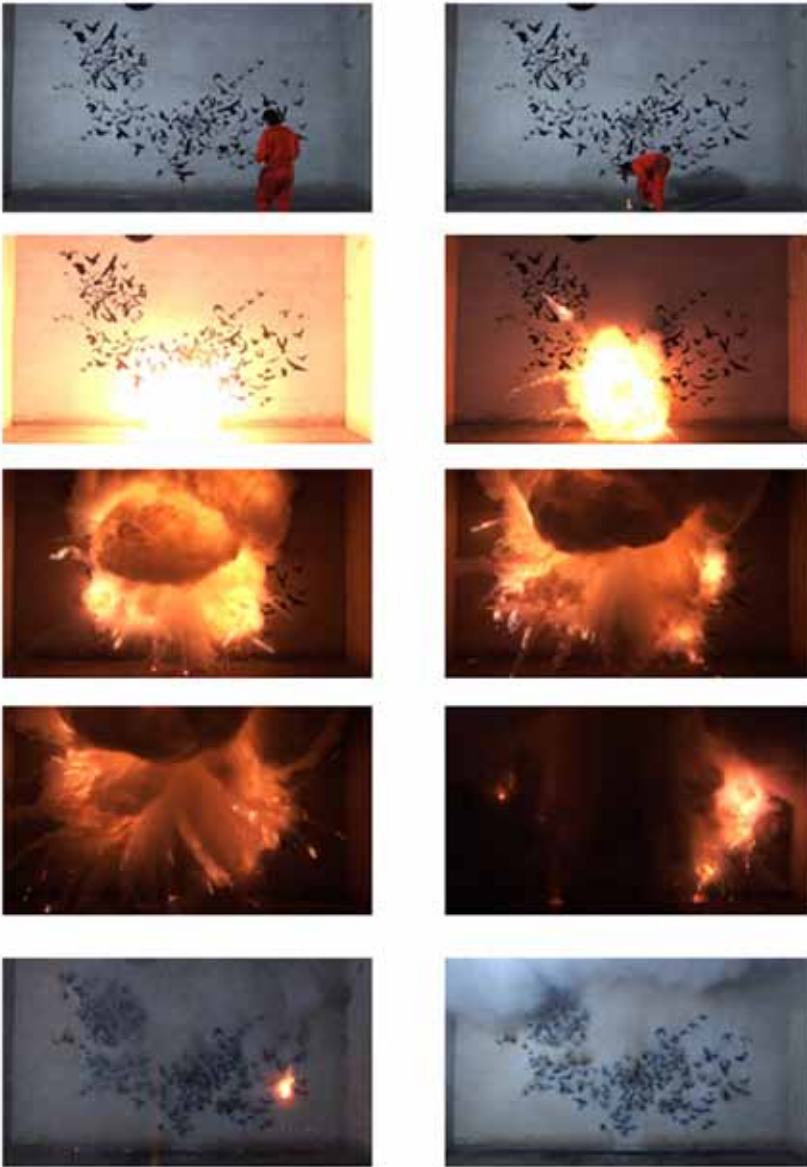
Photo © David Gahr

© ADAGP, Paris 2014.

Voir la vidéo sur :

<http://www.youtube.com/watch?v=oMqsWqBX4wQ>

Tomás Espina



Tomás Espina. *Ignición*, 2008.
Vidéo, couleur, son, durée 3'14.
Collection du MAC/VAL, Musée d'art
contemporain du Val-de-Marne.
Photo © D.R. © Adagp, Paris, 2014.

On retrouve ces préoccupations chez Tomás Espina qui, à travers ses toiles, installations, performances et vidéos, explore les effets d'une dialectique création/destruction. Ses dessins se réfèrent à l'histoire de l'art ou à des images médiatiques liées aux luttes sociales et aux violences policières en Argentine. *Ignición* (2008) est une vidéo issue d'une performance réalisée en mai 2007. On y voit une nuée d'oiseaux dessinée sur un mur avec de la poudre à canon et réunie par des mèches ; la mise à feu du dispositif provoque une explosion et un nuage de fumée. L'artiste y montre le processus d'inflammation du dessin et les gravures en creux qui en résultent, telles l'empreinte de cette performance.

Quant à la contestation elle-même, il faut rappeler l'analyse proposé par Pierre Bourdieu de ce qu'il nomme des « sacrilèges rituels » :

Paradoxalement rien n'est mieux fait pour montrer la logique du fonctionnement du champ artistique que le destin de ces tentatives, en apparence radicales, de subversion : parce qu'elles appliquent à l'acte de création artistique une intention de dérision déjà annexée à la tradition artistique par Duchamp, elles sont immédiatement converties en « action » artistiques, enregistrées comme telles et ainsi consacrées par les instances de célébration. L'art ne peut livrer la vérité sur l'art sans la dérober en faisant de ce dévoilement une manifestation artistique.

Pierre Bourdieu « La production de la croyance [contribution à une économie des biens symboliques] », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, février 1977. « L'économie des biens symboliques ». p.8 et p. 3-43.

S'il [L'iconoclasme] se transforme en œuvre d'art, il perd sa valeur de profanation, s'il préserve sa neutralité, il transforme le geste en œuvre.

Octavio Paz, « Déclaration à Otto Han », *L'Express*, 23 juillet 1964, p. 22-23

Abstraction : la peinture contre l'image

Le sixième accrochage de la collection du MAC/VAL, « Avec et sans peinture », fait une large place à l'abstraction. Symptôme de la modernité, l'œuvre abstraite récuse l'image, elle se positionne contre la tradition de l'imitation et met en avant son propre langage de formes et de couleurs. Sans forcément lui chercher d'acte de naissance, on peut noter que l'abstraction, dans la peinture occidentale, a maintenant à peu près cent ans !

Dans la peinture, vous devez d'abord essayer de voir la composition, la couleur et la ligne, et non la représentation en tant que telle. Alors vous finirez peut-être par juger que la figuration constitue un obstacle.

Piet Mondrian, « Dialogue sur la nouvelle plastique », *De Stijl*, Leyde, février-mars 1919. Texte figurant dans l'anthologie *Art en théorie : 1900-1990*, Charles Harrison et Paul Wood, éditions, Hazan, Paris, 1997, p.323.

Quand disparaîtra l'habitude de la conscience de voir dans les tableaux la représentation de petits coins de la nature, de madones ou de Vénus impudiques, alors seulement nous verrons l'œuvre picturale. [...] Ce qui a une valeur en soi dans la création picturale c'est la couleur et la facture, c'est l'essence picturale, mais cette essence a toujours été tuée par le sujet. Et si les maîtres de la Renaissance avaient découvert la surface picturale, elle aurait été supérieure et aurait eu plus de prix que n'importe quelle Madone ou Joconde. Et n'importe quel pentagone ou hexagone taillé aurait été une plus grande œuvre sculpturale que la Milo ou David.

Casimir Malevitch, *Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural*, essai publié en 1916 à Moscou. C'est une version augmentée de la brochure qui accompagnait l'exposition « 0,10 » en 1915.

Comme le disent, chacun à leur manière, deux des plus grandes figures de l'abstraction, la peinture abstraite n'est pas « sans sujet » : son sujet, c'est la peinture elle-même.

Le monochrome : pas toujours coupé du monde

Membre fondateur de Supports / Surfaces, Vincent Bioulès propose une définition d'une peinture qui mettrait la couleur « au premier plan ».

Ainsi, la couleur ne se montrerait plus en qualité de vêtement d'une forme, mais délivrée de son rôle de « doublure », de couverture d'un autre projet, pourrait être découverte en tant que réalité indépendante.

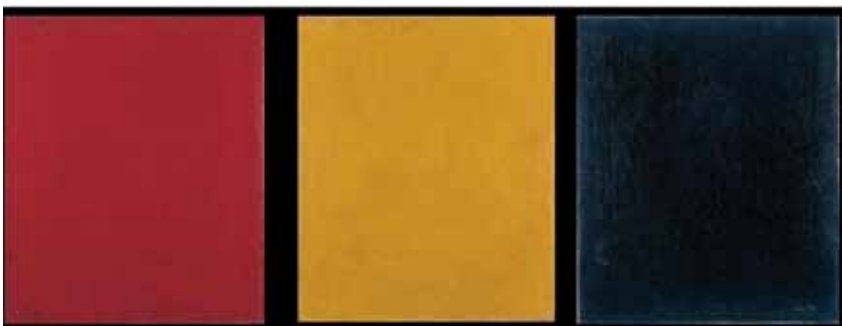
Vincent Bioulès, *VH 101*, n°5, Paris, printemps 1971, p. 99

La peinture monochrome apparaît comme la pratique la plus radicale et iconoclaste de la modernité. Si elle fait effectivement abstraction de la dualité figure / fond pour présenter une surface recouverte d'une seule couleur, elle répond à des objectifs et à des visions de l'art extrêmement diverses.

Denys Riout s'appuie sur les premiers monochromes, réalisés respectivement en 1915 et en 1921 par Casimir Malevitch et Alexandre Rodtchenko. Il y lit déjà des positions théoriques opposées : les tableaux saturés de couleur de Rodtchenko appellent à faire table rase de la peinture elle-même alors que Malevitch parle de ses peintures suprématises comme de portes d'entrée vers la spiritualité et le sentiment pur. En somme, si Rodtchenko est iconoclaste, Malevitch érige presque de « nouvelles icônes ».

Entre ces deux pôles extrêmes – la manifestation de l'absolu et le rire nihiliste, tout l'éventail des possibilités peut donner lieu à des versions monochromatisées. Les unes aspirent à la beauté, les autres au sublime, d'autres encore relèvent du spiritualisme, du matérialisme, de l'ironie ou du désespoir. Il en est de toutes les couleurs, et encore des blanches, des noires. On en rencontre des petites et des grandes, des lisses et des fripées, des rugueuses, des chaotiques, des brillantes, des mates et des satinées. Elles peuvent être peintes à l'huile, à l'acrylique, à la détrempe, avec un pinceau, une brosse, un rouleau ou un pistolet. Les unes sont exécutées par l'artiste en personne, d'autres, plus rares, il est vrai, par ses assistants du moment. Bref, il en est de toutes sortes, et le genre, si étroit qu'il paraisse a priori, n'en offre pas moins d'inépuisables possibilités d'invention aux artistes imaginatifs qui mettent ainsi à l'épreuve la sagacité des commentateurs.

Denys Riout, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2003, p. 14



Alexandre Rodtchenko,
Couleur rouge pure
(*Chisty krasnyi tsvet*),
Couleur jaune pure (*Chisty zhelty tsvet*),
Couleur bleue pure (*Chisty sinii tsvet*),
1921.
Huile sur toile, 62,5 x 52,5 cm chaque.
Collection A. Rodchenko et V. Stepanova
Archive, Moscou.

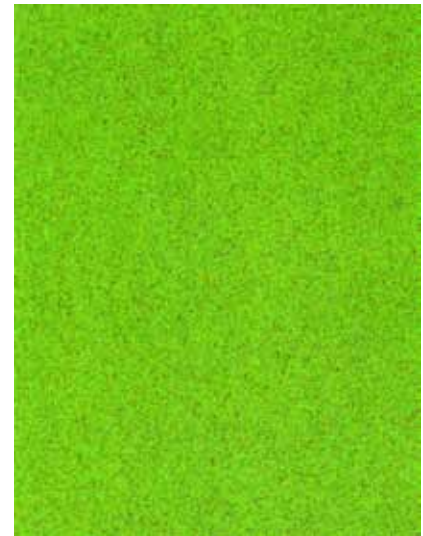
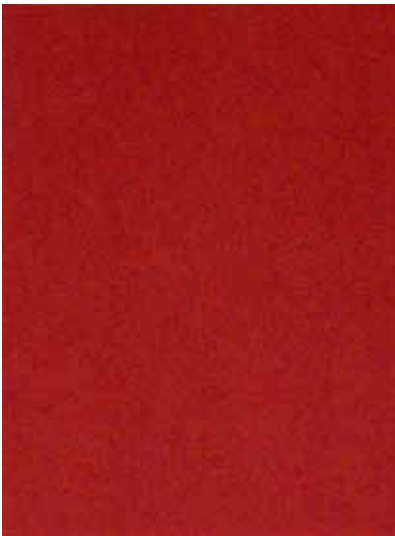
CQFD Avec et sans peinture ICONOCLASME(S)

Le 18 septembre 1921 ouvre l'exposition du constructivisme russe « 5 x 5 = 25 », à Moscou, à l'Union du Club des poètes. Alexandre Rodtchenko expose trois tableaux monochromes : *Couleur jaune pure*, *Couleur rouge pure* et *Couleur bleue pure*. Plus tard, à leur propos, il déclarera :

J'avais conduit la peinture à sa conclusion logique et exposé trois toiles : rouge, bleue et jaune. J'avais affirmé que tout était terminé. Les couleurs fondamentales. Toute surface est une surface, et il ne doit plus y avoir aucune représentation.

Alexandre Rodtchenko, Extrait du manuscrit « Travailler avec Maïakovski », 1939. Cité in Denys Riout, *La Peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2003, p.54

Dove Allouche



En apparence, les trois œuvres de Dove Allouche exposées dans le parcours de la collection, sont aussi abstraites et définitives que les monochromes de Rodtchenko. Leurs titres font d'ailleurs allusion à la fin de l'art pictural annoncée par l'artiste russe. Pourtant elles ne sont pas coupées du réel, au contraire : ce sont trois photographies, très agrandies, d'un même objet, une plaque de verre recouverte de matière colorée. On ne peut alors pas parler d'abstraction.

Les frères Lumière, célèbres pour leurs inventions dans le domaine du cinéma, déposent en 1903 le brevet de l'autochrome, un procédé de photographie en couleur. Il fonctionne grâce à la juxtaposition de milliers de grains de fécule de pomme de terre teintés en rouge, en vert et en bleu sur une plaque de verre. Par un processus de synthèse additive, ce procédé permet alors de restituer l'illusion des nuances colorées complexes dans une image photographique.

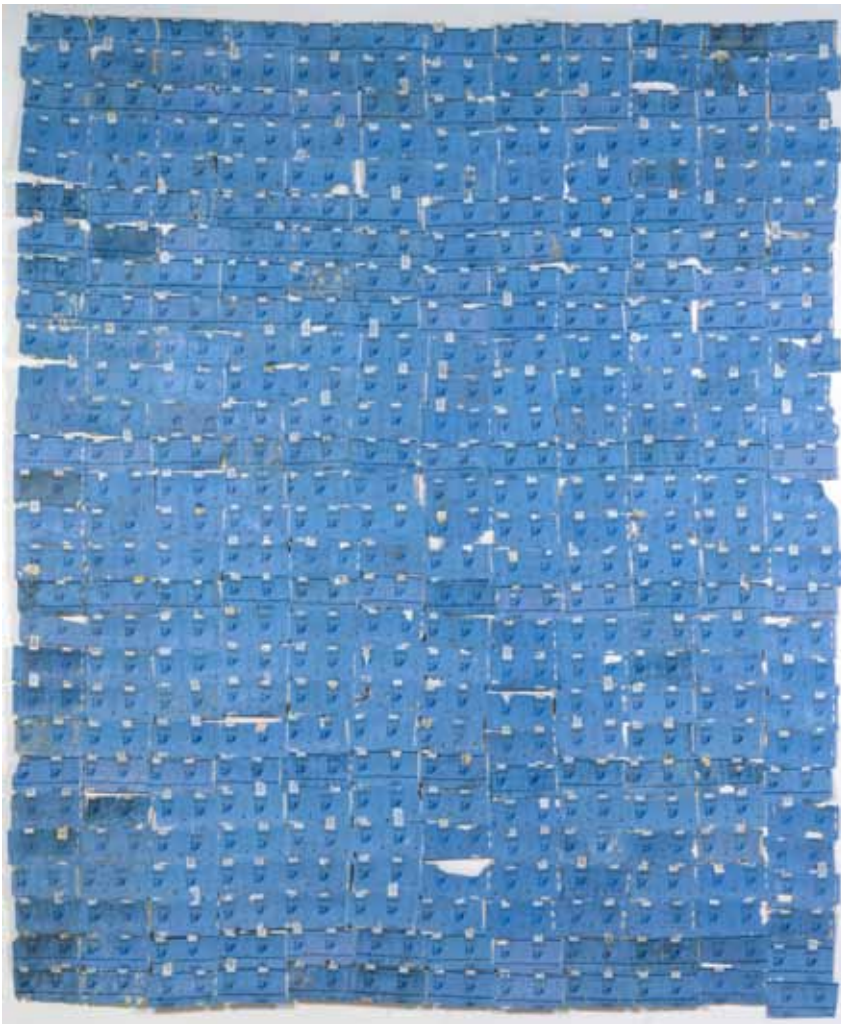


Dove Allouche,
Les Dernières couleurs (Erythrosine, Rose Bengale, Tartrazine), Les Dernières couleurs (Tartrazine, Bleu patenté), Les Dernières couleurs (Violet cristallisé, Vert nouveau 3B), 2013.
Tirages cibachrome, 170 x 125 cm chaque. Collection du MAC/VAL, Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne. Photo © DR

CQFD Avec et sans peinture ICONOCLASME(S)

Dove Allouche a récupéré l'une des dernières plaques autochromes sorties des usines Lumière dans les années 50. Il inverse le procédé original en photographiant la même plaque, restée vierge depuis sa sortie de l'usine, avec différents filtres de couleur. Le triptyque qui en résulte décompose l'illusion et rend caduque la distinction entre abstraction et figuration.

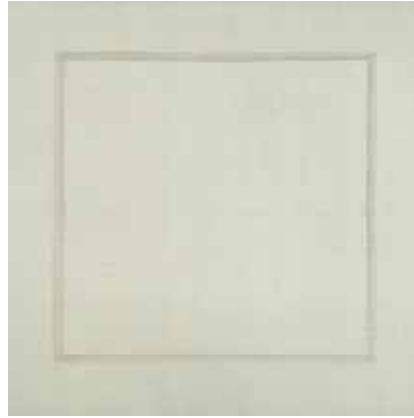
Pierre Buraglio



Pierre Buraglio, *Gauloises*, 1978.
Assemblage de paquets de Gauloises bleues, 239 x 198 cm. Collection du MAC/VAL, Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne.
© ADAGR, Paris, 2014. Photo © Jacqueline Hyde

À l'opposé de la pureté et de l'autonomie revendiquées pour le tableau par tout un courant de la peinture abstraite, Pierre Buraglio s'empare de matériaux pauvres, usagés, fragiles, pour composer ce grand monochrome. Frontal, le tableau n'est pourtant plus un plan opaque, une surface qui arrête le regard : il assume ses lacunes et laisse voir au travers. Ni figurative puisque ne renvoyant à rien d'autre, ni abstraite puisque faite d'objets, l'œuvre ne résulte pas d'un assemblage aléatoire : les paquets de Gauloises « filtres » mis bout à bout tracent des lignes parallèles qui rythment la composition.

Trois carrés blancs



Casimir Malevitch (1878-1935),
Composition suprématisse:
carré blanc sur fond blanc, 1918.
Huile sur toile, 79,4 x 79,4 cm.
Collection du MoMA, New York.



Jean Degottex, Report-carré-écru, 1978.
Acrylique sur toile, 130 x 130 cm.
Collection du MAC/VAL,
Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne. © ADAGP, Paris, 2014.
Photo © Claude Gaspari

Le projet de Malevitch avec le suprématisme est de se dégager du monde matériel pour accéder à un niveau de pure perception, à l'infini, à l'universel. Ce tableau de 1918, où le carré central se détache, bleuté, d'un fond un peu teinté de jaune, donne à voir sa texture et une grande luminosité. Si le dernier attribut de la peinture est la couleur, ce tableau est déjà au-delà, dans un monde de pure énergie. Il est exposé en décembre 1918, à la « Dixième Exposition d'Etat », à Moscou, accompagné d'un catalogue où Malevitch proclame notamment *Voguez ! L'abîme libre blanc, l'infini sont devant vous*.

Dans les années 1970, après un travail apparenté à l'abstraction lyrique et déterminé par son intérêt pour la calligraphie, Jean Degottex ne mettra plus l'emphasis sur le geste. Il réalise des peintures noires, puis blanches, traçant lentement et méticuleusement des lignes horizontales sur la toile. Le *Report carré écru*, 1-6-1978 est une toile écru de format carré dans laquelle s'inscrivent les contours d'un autre carré, juste tracés à la colle acrylique. Les lignes horizontales ne sont pas peintes : ce sont juste des fils tirés. L'intervention est infime. Après Malevitch, Degottex continue à explorer le vide et l'infini.

Depuis 1953, François Morellet n'utilise plus que des toiles carrées. Quant au néon, il fait son apparition dans son œuvre en 1963, en tant que ligne « ready-made », de fabrication impersonnelle. Contre la grille et la stabilité orthogonale prônées par Piet Mondrian (1872-1944), Morellet travaille plutôt la diagonale, la périphérie, la dynamique. Ce tableau peut être vu comme un héritier potache et irrespectueux du monochrome de Malevitch, impur car à la fois ligne et surface, plan et volume. C'est également une attaque contre la forme close et contre l'autonomie du tableau, dont la bordure décroche et qui a besoin d'être raccordé au musée pour fonctionner.



François Morellet,
Carrément décroché n°1, 2007.
Acrylique sur toile, néons,
convertisseur électronique,
100 x 100 cm. Collection du MAC/VAL,
Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne.
© ADAGP, Paris, 2014. Photo
© Jacques Faujour

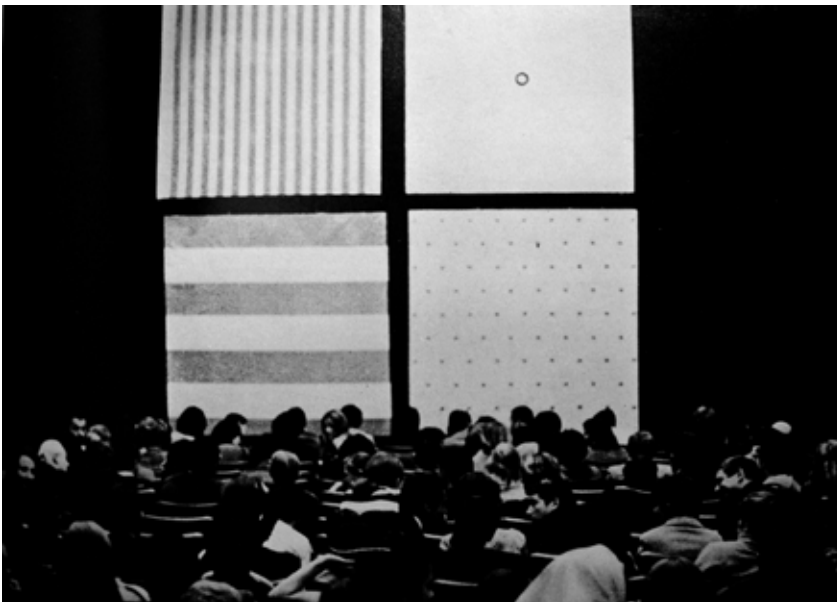
Des formes et des motifs pour peindre sans image

Pour de nombreux artistes qui s'engagent dans la voie de l'abstraction, l'enjeu est d'évincer de la peinture, en même temps que la figure, la sensibilité, l'imaginaire, le style... Se choisir un motif apparaît alors un moyen sûr de « maintenir l'abstraction », au risque du décoratif.

Le groupe B.M.P.T.

En 1967, quatre jeunes artistes français et suisses, Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni, participent à plusieurs manifestations artistiques. Dans la logique des avant-gardes, ils prennent position contre les conceptions de la peinture qui avaient alors cours. Proclamant que l'acte de peindre n'est que l'acte strict de poser de la peinture sur une surface, chacun d'entre eux recherche un « degré zéro de la peinture », une neutralité maximale. Ils cherchent à s'effacer, en tant qu'individus, de leur propre travail : l'image, mais aussi la gestualité et les effets de matière sont bannis.

Le motif de Daniel Buren, son « outil visuel », est depuis lors une bande peinte de 8,7 cm de large. Celui de Toroni est une empreinte de pinceau n°50, espacée de la suivante de 30 cm. Mosset répètera pendant huit ans un cercle noir au milieu d'une toile carrée et Parmentier marque la toile de bandes horizontales de 38 cm de large, une couleur par année, entre 1966 et 1968.



Le 2 juin 1967, présentation de quatre toiles sur la scène de la salle de spectacle du Musée des Arts Décoratifs. Le public reçoit un tract décrivant les œuvres. Photographie © DR.

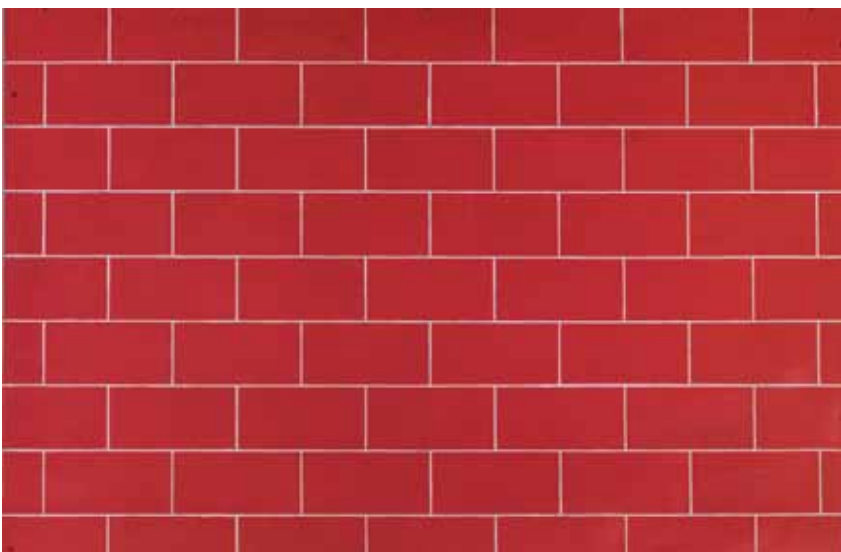
Présence Panchounette / la fausse brique

Le critique d'art Fabien Danesi consacre un texte en 2006 au groupe bordelais. Il évoque notamment l'usage critique, très ironique, que fit le groupe, au moment de ses premières manifestations, de motifs fausse brique ou fausse pierre, répétés *all over* sur du papier peint. Étaient visés, pêle-mêle et entre autres, le groupe Supports / Surfaces, le minimalisme américain et Daniel Buren.

La crise de la peinture de chevalet et l'affirmation de la planéité picturale qui en découlait étaient ramenées à un papier décoratif. C'était là le moyen le plus frappant pour aller à l'encontre de l'autonomie de la création plastique. [...] L'idée que l'avant-garde n'était pas à l'abri des platitudes et de la répétition fut également évoquée par Présence Panchounette. Pour le collectif, il ne faisait aucun doute que l'une des raisons en était la stricte autoréférentialité et le retrait à l'égard de la vie quotidienne : sous le signe de l'approfondissement, l'art avait perdu son énergie vitale pour devenir une activité prisonnière de ses propres codes. [...]

L'argumentation des Panchounette ne prenait pas seulement un tour général. Leur mauvais goût s'exprimait aussi à travers des attaques ad hominem, à l'image de leur polémique avec Daniel Buren. Sa démarche leur apparaissait emblématique de la conscience factice de l'avant-garde. Quand ils décrivaient leur papier peint fausse pierre comme « des lignes blanches se croisant à peu près à angle droit déterminant sur un fond rouge des rectangles d'approximativement 8,7 cm de large sur 17,4 cm de long », ils parodiaient les notes explicatives de Buren qui avait opté de son côté pour la répétition d'un motif unique, une bande de 8,7 cm de large.*

Fabien Danesi, « Les pieds dans le tapis : Présence Panchounette et le ridicule de la modernité », contribution à la journée d'étude *La Satire : Conditions, pratiques et dispositifs, du romantisme au post-modernisme XIX^e-XX^e siècles*, Université Paris I, Département Histoire culturelle et sociale de l'art, Paris, 10 juin 2006.



Présence Panchounette,
Fausse brique (Carl André), 1977.
Acrylique et feutre sur bois aggloméré,
85 x 118 cm. Collection du MAC/VAL,
Musée d'Art Contemporain du Val-de-
Marne. Photo © André Morain

* Cité par Guy Tortosa, « Présence Panchounette », in *Pictura-Edelweiss*, n°6, printemps 1985, p.20

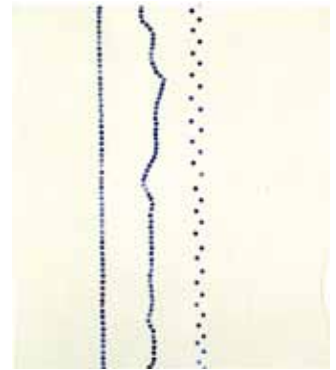
Noël Dolla / le point

En 1967, inspiré par la démarche de BMPT, Noël Dolla part du geste pictural le plus simple possible : il trace un trait sur une toile. En réduisant la trace colorée, l'artiste aboutit à une ligne.

En conséquence de ce travail, je me suis dit la chose suivante : l'origine de la ligne c'est le point, et donc, j'ai réduit la ligne à un point. A la suite de ça, j'ai multiplié le point, non pas sur la toile, mais sur des châssis, donc, j'ai fait des triptyques. Là, j'ai réduit la ligne à un seul point. Et lorsque j'ai eu un seul point sur la toile, je me suis dit, maintenant, je vais multiplier le point.

Noël Dolla, interview en août 2000 par Elodie Antoine, in *Les restructurations spatiales et les tableaux d'école de Noël Dolla*, Mémoire de maîtrise d'art contemporain, sous la direction d'Éric de Chassey, Université de Tours, 2000.

Sur des toiles libres, mais aussi sur des draps et des torchons, Noël Dolla appliquera alors, le plus mécaniquement possible, ce motif minimum grâce à des patins en feutre imbibés de couleur. Le point ponctuera aussi parfois le paysage : ce sont les *Restructurations spatiales* (1969-1970).



Noël Dolla, Toile libre aux points bleus,
1970-1971, 204 x 180 cm
© ADAGP, Paris, 2014



Noël Dolla, Torchon rayures vertes et rouges, ronds rouges, Torchon rayures vertes et rouges, ronds noirs, ronds rouges, Torchon rayures vertes et rouges, ronds noirs et oranges, 1971.
Torchons, 70 x 56 cm chaque.
Collection de l'artiste.
© ADAGP, Paris, 2014 © Noël Dolla



Noël Dolla, Palissade, 2009.
Bois de sapin et peinture lasurée,
400 x 568 x 2.5 cm. Collection
du MAC/VAL, Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne. © ADAGP, Paris, 2014.
Photo © F. Fernandez

Noël Dolla, Restructuration spatiale,
1970-1998.
500 disques rouges et trois blancs,
acier peint, 33 et 66 cm de diamètre.
Collection Parc de sculptures de Vassivière.
© ADAGP, Paris, 2014

Peter Stämpfli / le pneu

En 1968, Peter Stämpfli, qui peignait depuis 1959 des objets du quotidien en très grand format, isolés sur un fond uni, adopte exclusivement un motif: l'empreinte de pneu. A un travail sur la figure succède donc une recherche centrée sur la géométrie et la couleur, appliquée en couche lisse et en *all over* sur toute la surface du tableau. Ce qui n'exclut pas, grâce aux obliques et grâce à l'interaction des couleurs, un effet de relief et de perspective.

... en allant de la voiture à la roue, j'ai éliminé tout ce qui n'était pas l'essentiel. Cette roue est devenue pour moi presque un symbole. Je me servais en fait d'une roue de voiture pour faire de la géométrie. Et j'ai continué à peindre des roues de face, jusqu'à obtenir un agrandissement très grand, très important, où j'ai commencé, au point qu'on ne voyait presque plus qu'il s'agissait d'une roue. C'étaient quelques cercles, quelques réflexions qu'on pouvait faire sur l'ensemble de la roue, puisqu'elle existait quand même, mais elle n'existait que si on voulait la voir. C'était donc devenu pour moi pratiquement déjà une peinture abstraite quoique inspirée de notre civilisation, d'une réalité existante et notamment d'un document photo. »

Peter Stämpfli, « Biographie », année 1968, voir <http://www.stampfli.fr/>



Peter Stämpfli, Sabro 1, 1989-1990.
Huile sur toile, 249 x 294 cm. Collection
du MAC/VAL, Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne. © ADAGP, Paris, 2014.
Photo © André Morain

Raphaël Zarka / la clef de châssis

Issue de l'univers de la peinture, et transposée vers la sculpture et le dessin, la clef de châssis est l'élément unique, modulaire de la récente série de Raphaël Zarka, *Les Prismatiques*. Ce petit objet d'habitude invisible, au revers du châssis, qui permet d'écarter les montants pour retendre la toile, devient monumental quand il sert de modèle pour la coupe de blocs de chêne massifs. Les unités combinées ensemble peuvent rappeler divers moments de l'histoire de la sculpture. Les couleurs vives et la netteté des dessins sur papier évoquent plutôt l'univers du jeu de construction ou la littérature ésotérique de la Renaissance.



Raphaël Zarka, *Prismatique (7)*, 2011.
Chêne, 240 x 96 x 30 cm.
Collection du MAC/VAL, Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne.
Photo © Marc Domage.

Raphaël Zarka, *Prismatique (Dr8)*, 2013.
Encre sur papier, 61 x 46 cm. Collection
du MAC/VAL, Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne.

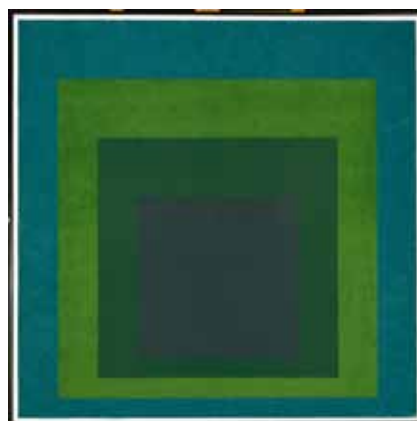
Josef Albers / le carré

Enseignant au Bauhaus de Weimar, Josef Albers poursuit ses recherches sur la couleur après son installation aux Etats-Unis en 1933. Il jouera un grand rôle en tant qu'enseignant, il aura notamment comme élèves ceux qui deviendront les artistes minimalistes. En 1950, il entame la série des *Homage to the Square*, qu'il poursuivra jusqu'à sa mort. N'offrant pas de variables en termes de composition, jamais de superpositions de couleurs, ni d'obliques qui suggèreraient une profondeur, la série est une recherche sur la perception des couleurs, l'expérience visuelle, l'illusion optique et l'interaction des teintes.

Josef Albers, *Homage to the Square: Greek Island*, 1957.
Huile sur panneau isorel, 60,5 x 60,5 cm.
Fondation Beyeler, Bâle. © Photo: Peter Schibli. © ADAGE, Paris 2014.

Josef Albers, *Homage to the Square: Soft Spoken*, 1969.
Huile sur panneau isorel, 121,9 x 121,9 cm.
The Metropolitan Museum of Art, New York. © The Josef and Anni Albers Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York © ADAGE, Paris 2014.

Josef Albers, *Study for Homage to the Square: Shaded Shade*, 1963.
Huile sur panneau isorel, 101,5 x 101,5 cm.
Courtesy galerie Karsten Greve, Milan.
© DR © ADAGE, Paris 2014.



Claude Viallat / la forme

En 1966, Claude Viallat, qui sera en 1967 l'un des membres fondateurs de Supports / Surfaces, met en place, autour d'une forme générique, un système contraignant qui pourtant lui permettra d'explorer *tous les possibles de la peinture*.

Un certain procédé employé dans les pays méditerranéens pour « blanchir » les cuisines me parut approprié : une éponge trempée dans un seau de chaux bleue et appliquée systématiquement sur un mur blanc. Ce procédé d'empreintes, adapté à une forme quelconque pressée sur une toile non tendue et non apprêtée, devait se révéler extrêmement productif. Trouver une forme quelconque revenait à utiliser la première forme venue. Je dessinais dans une plaque de polyuréthane une forme approximative de palette que je trempais dans la couleur liquide (gélatine + colorant) et pressais sur la toile.

Claude Viallat, 1974, cité par Daniel Abadie in *Les années Supports / Surfaces dans les collections du Centre Pompidou*, Paris, Les Editions du Jeu de Paume ; Centre Georges Pompidou, 1998, p. 134

Au départ, je comptais travailler seulement une quinzaine de jours avec elle. Mais plus j'ai expérimenté des supports divers avec des techniques diverses elles aussi, et plus je me suis rendu compte des possibilités qu'elle représentait.

Claude Viallat, entretien avec Bernard Teulon-Nouailles en mai 1990, id. *ibid.*



Claude Viallat, *Patchwork polychrome*, 1968.
Gélatine et colorants,
288 x 143 cm. Collection particulière.
© ADAGP, Paris, 2014



Claude Viallat, *Sans titre*, 1966.
Empreinte d'éosine sur toile métis,
256 x 188 cm. Collection du MAC/VAL,
Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne. © ADAGP, Paris, 2014.
Photo © Claude Gaspari

Claude Viallat a toujours travaillé sur la toile libre, tirant justement parti de sa souplesse ou de sa raideur, de sa légèreté ou de sa pesanteur, de sa transparence ou de son opacité... *La toile non tendue se plie, s'enroule, se froisse. Elle ne peut plus soutenir une couche dure et cassante, ni une image trop figée ou trop limitée.* (Claude Viallat, 1971). Il dispose sa forme comme sur une grille et en all over sur toute la surface. La forme étant déterminée une fois pour toutes, Viallat pourra investir les autres aspects de la pratique picturale: comment appliquer la couleur (peindre, teindre, imprégner, en dessinant ou grâce au pochoir...), quels rapports colorés, quel intervalle entre les formes, quelle épaisseur de couleur, etc.

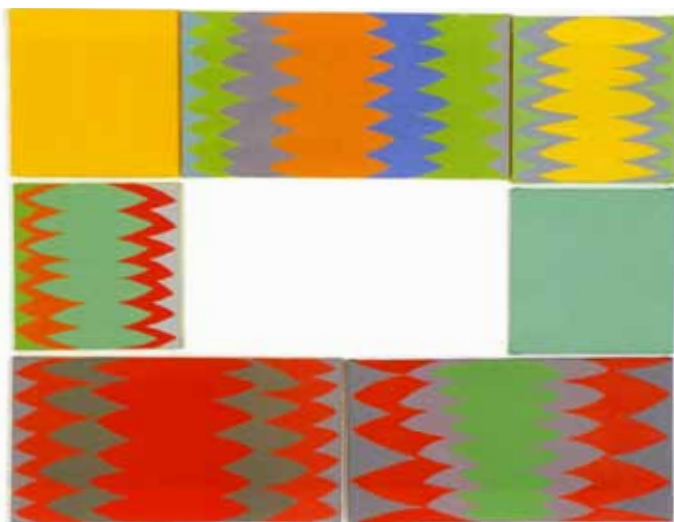
Pierre Mabille / la forme

En 1997, souhaitant *se débarrasser du poids encombrant de l'image*, Pierre Mabille adopte une forme sans référent clair qui sera désormais l'unique signe, l'unique motif de ses peintures et dessins. Répétée, multipliée, elle marque ou creuse la surface du tableau. En parallèle de ces expérimentations plastiques, Mabille dresse une liste de mots en expansion permanente: il recense tout ce que suggère cette forme, à lui et à d'autres. La liste comporte des centaines d'occurrences. «... un bouton de fleur, une outre, une flamme, une lézarde, un lézard, un couteau, un sabre, un canoë, une belette, une cicatrice, une déchirure, un sandwich, une gourde, une membrane, un frisbee, un calisson, un piment, un béret, un canot, une alvéole... »

Cette recherche du plus grand nombre possible de signifiés serait une façon de garder la forme ouverte.

... je crois que sans la liste, sans l'inventaire d'images, sans les jeux avec les représentations, je ne pourrais pas aborder le travail pictural aussi simplement. Ce contexte est pour moi la condition d'une pratique plastique axée sur les relations formelles et le jeu des couleurs. Une façon de garder en réserve les images, les fictions, les débordements, tout en les maintenant à bonne distance, pour produire des peintures, des dessins autonomes.

Pierre Mabille, Entretien avec Karim Ghaddab, in *Pierre Mabille*, catalogue d'exposition, Vitry-sur-Seine, Galerie municipale, 2005, p. 28



Pierre Mabille, *Polyptyque*, 2004.
Acrylique sur toile, 150 x 140 cm.
Photo Jean-François Rogeboz.
© ADAGP, Paris 2014

La grille, la trame, au profit d'une critique de l'image

À la fin des années soixante, en France comme aux Etats-Unis, le modèle du tableau de chevalet était partout remis en cause. On peut regrouper plusieurs stratégies anti-illusionnistes, où le tableau souvent est envisagé comme un objet, selon un critère commun : un *grossissement tridimensionnel de la moindre opération picturale* *. Les éléments qui habituellement font système se retrouveront isolés et éloignés.

Les grilles de Supports / Surfaces

C'est ce qui est à l'œuvre chez Noël Dolla quand le point devient motif, c'est aussi le principe des filets et cordages de Claude Viallat ou des *Châssis* et *Echelles* de Daniel Dezeuze.

Pour Viallat, le nœud permet une mise en abyme de la peinture car il rappelle le tissage par lequel on fabrique la toile. Une fois nouées, les cordes sont peintes / teintes, par imprégnation ou trempage. Ils revoient alors à la ligne et au point, éléments du vocabulaire du peintre.

... la répétition permet de matérialiser l'occupation de la surface, les nœuds, l'occupation de la ligne et du filet surface ; la ligne c'est le filet tendu entre deux points, le point c'est le nœud sur un fil ou par croisement de deux fils. Le filet étalement de points dans l'espace.

Claude Viallat, in catalogue d'exposition *Claude Viallat*, Saint-Etienne, Musée d'Art et d'Industrie, décembre 1974, p. 29

Les claires, claires-voies ou échelles de Dezeuze sont des mises à nu du châssis, qui n'est plus porteur d'une image mais structure qui découpe l'espace réel. Selon l'historien de l'art Arnauld Pierre, l'artiste *supprime ni plus ni moins l'écran de projection de l'illusion, ou plus exactement le rend transparent, pour ne plus faire apparaître que l'armature matérielle qu'il dissimulait*. D'autre part, le tableau n'est plus un objet autonome, une totalité qui possède son propre équilibre.

Pour l'historienne de l'art et critique d'art Rosalind Krauss, c'est la grille, comme structure qui marque de son empreinte toute la peinture moderne, qui est la garante d'un art auto-référentiel et strictement plat. Le tableau tramé par une grille n'a rien de commun avec la nature et notre réel en trois dimensions, mais rien non plus avec l'espace pictural précédent, faussement creusé par la perspective.

Il faut remonter loin dans l'histoire de l'art pour trouver des exemples antérieurs de grilles. Il faut remonter aux XV^e et XVI^e siècles, aux traités sur la perspective et aux délicates études faites par Uccello, Léonard de Vinci ou Dürer, là où le treillis en perspective est inscrit sur le monde représenté comme s'il était l'armature de son organisation. Mais les études de perspective ne sont pas réellement d'anciens exemples de grilles. Après tout la perspective

* Gérard-Georges Lemaire à propos de Daniel Dezeuze, «De l'écriture comme géométrie de la peinture», in *Daniel Dezeuze*, les Sables d'Olonne, Musée de l'Abbaye Ste-Croix, 1980.

CQFD Avec et sans peinture ICONOCLASME(S)

était la science du réel et non le moyen de s'en abstraire. Elle était une démonstration de la manière dont la réalité et sa représentation pouvaient être superposées l'une à l'autre, elle démontrait comment l'image peinte et son référent dans le monde réel entretenaient effectivement un rapport, la première étant un mode de connaissance du second. Tout dans la grille résiste à ce rapport, l'écarte depuis le début. Contrairement à la perspective, la grille ne projette pas l'espace d'une pièce, d'un paysage ou d'un groupe de personnages sur la surface d'une peinture. En fait, si elle projette quoi que ce soit, c'est la surface de la peinture elle-même. C'est un transfert au cours duquel rien ne change de place.

Rosalind Krauss, « Grilles », in *Communications*, n° 34, Paris, Le Seuil, 1981, pp 167-176



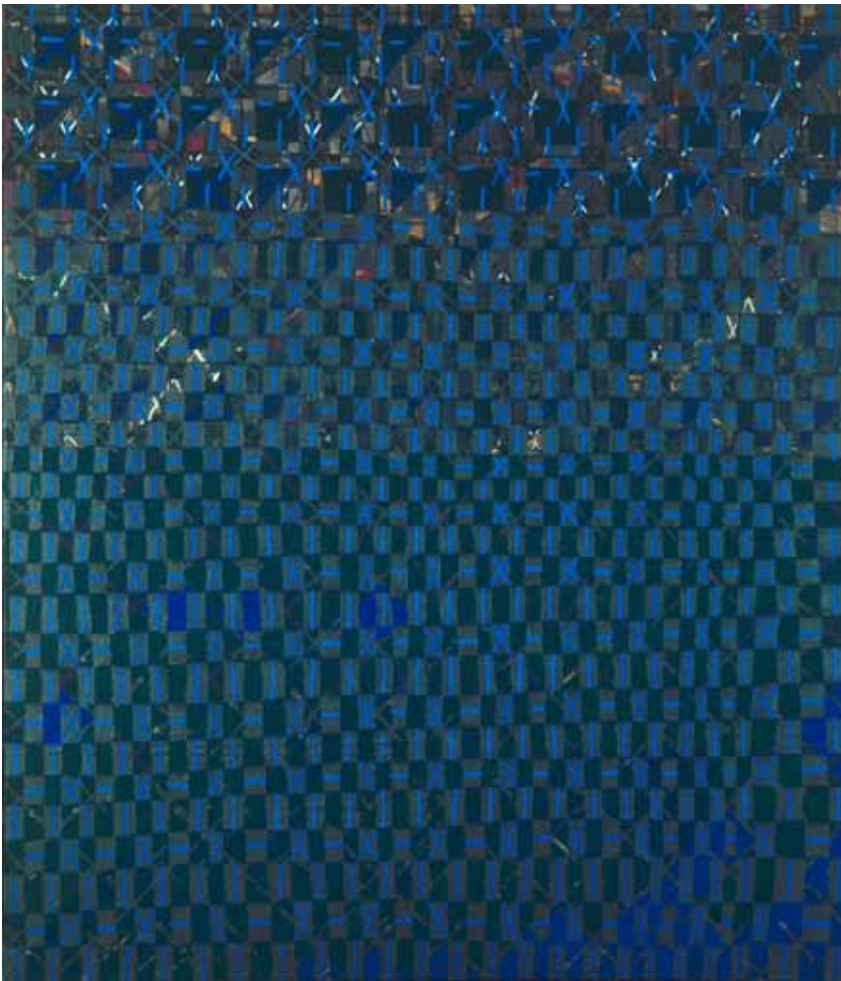
Daniel Dezeuze, *Echelle*, 1974.
Bois de placage, pigments vert et brun,
550 x 110 cm. Collection du MAC/VAL,
Musée d'Art Contemporain
du Val-de-Marne.
© ADAGP, Paris 2014

Les tressages de François Rouan

Pour évincer l'image au profit du « fait pictural », François Rouan met en place en 1966 une technique complètement iconoclaste, basée sur le démontage et le remontage de toiles peintes. L'image qui risquerait d'apparaître est forcément disloquée quand Rouan découpe sa toile en lanières, qu'il tressera avec celles obtenues d'une deuxième toile. Puis l'imbrication vibrante des deux compositions interdit au tableau résultant d'être un espace de représentation.

Ainsi, aucun élément ne paraît pouvoir jouer le rôle de fond par rapport à une forme. Au contraire, aucune surface n'est jamais assurée pour le regard (il n'y a donc pas de repos possible, mais une invitation à la circulation permanente, promenade, ou plus rarement course, selon les oeuvres). Les formes apparemment les plus stables, comme le rectangle monochrome ou la trame diagonale régulière, se trouvent mises à mal. Pour autant, il ne s'agit presque jamais d'une attaque contre le tableau comme forme historique.

Eric de Chassey, « De remous et de secousses : l'œuvre de François Rouan dans les années soixante », in *François Rouan, Papiers découpés*, catalogue d'exposition, Les Sables d'Olonne, Musée-Abbaye Sainte-Croix, 2000, p.22



François Rouan,
Tressage gris, vert et bleu, 1967-1972.
Pigments et colle vinylique sur bandes de toiles découpées et tressées, 200 x 172 cm. Collection du MAC/VAL, Musée d'Art Contemporain du Val-de-Marne. © ADAGP, Paris 2014. Photo © André Morain

La trame d'Alain Jacquet

En 1964, Alain Jacquet opère une rupture radicale dans son travail lorsqu'il réalise un grand tableau uniquement par un procédé de reproduction mécanique. C'est en sérigraphie qu'il reporte une photo sur la toile, en quadrichromie (le cyan, le jaune, le magenta et le noir permettant de recomposer toutes les couleurs) et selon une trame assez grosse qui laisse apparaître les taches colorées. Il réalise des dizaines de variantes en recadrant certains détails du tableau : *Limite entre le béton et l'eau* montre une zone tellement agrandie que l'image disparaît.

La vérification est faite que l'abstraction, au fond, n'est qu'une question de focalisation, de mutation des proportions.

Guy Scarpetta, in *Alain Jacquet: Camouflages, 1961-1964*, Paris, Editions Cercle d'art, 2002



Alain Jacquet,
Limite entre le béton et l'eau, 1964.
Acrylique sur toile, 164 x 144 cm.
Collection particulière.
© ADAGP, Paris 2014. Photo © DR.



Alain Jacquet, Bulldozer, 1967.
Sérigraphie sur plexiglas,
155 x 125 x 20 cm. Collection
du MAC/VAL, Musée d'Art
Contemporain du Val-de-Maine.
© ADAGP, Paris 2014.

Bullldozer a ainsi pour origine la photographie d'un bulldozer vu de face, reproduite par sérigraphie sur un support en Plexiglas, qui a été ensuite chauffé et déformé. Le tramage, c'est-à-dire la décomposition de l'image en un grand nombre de points, inhérent à la technique de sérigraphie, est ici volontairement exagéré. Cette œuvre hésitant ainsi entre un tableau hypertrophié et une sculpture murale présente au spectateur une image rendue illisible ; celle-ci serait demeurée mystérieuse si l'artiste n'avait pas tiré toute une série de *Bullldozers* à partir de la même photographie plus ou moins tramée.

PEINDRE ET DÉPEINDRE MANIFESTES ET AUTRES DÉCLARATIONS

Les manifestes sont indissociables de l'histoire des avant-gardes artistiques du début du XX^{ème} siècle. Ils témoignent d'une volonté de redéfinir les cadres de la peinture académique et le rôle de l'artiste. Le premier manifeste « reconnu » fut celui des Futuristes italiens en 1909, mais cet énoncé de Maurice Denis en 1890, alors âgé de 20 ans, pourrait tenir lieu de programme pour une conception renouvelée de la peinture ouvrant la voie aux Nabis et au Fauves.

Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.

Manifestes...

Manifeste du BAUHAUS, 1919 ou la soumission de la peinture (et toute autre forme de création) à l'architecture

Le but final de toute activité plastique est la construction !

La décoration des bâtiments était jadis la fonction la plus noble des beaux-arts et était indispensable à la grande architecture. Aujourd'hui ils se complaisent dans une autonomie dont seules, de nouveau, peuvent les sortir la collaboration et l'activité concertée des représentants de tous le corps de métiers. Architectes, peintres et sculpteurs doivent réapprendre à connaître et à comprendre la complexe mise en forme de la construction dans son ensemble et dans ses parties; alors leurs œuvres seront d'elles-mêmes à nouveau, remplies de l'esprit architectonique qu'elles ont perdu dans l'art de salon.

Les anciennes écoles d'art n'ont pas pu produire cette unité, et comment l'auraient-elles pu d'ailleurs, étant donné que l'art n'est pas enseignable? Elles doivent de nouveau s'orienter vers l'atelier. Ce monde de dessinateurs et peignants doit, enfin, tourner vers le bâtir. [...]

Architectes, sculpteurs, peintres ; nous devons tous revenir au travail manuel, parce qu'il n'y a pas « d'art professionnel ». Il n'existe aucune différence, quant à l'essence, entre l'artiste et l'artisan. L'artiste n'est qu'un artisan inspiré. C'est la grâce du ciel qui fait, dans de rares instants de lumière et par-delà sa volonté, l'œuvre de ses mains devenir inconsciemment art, mais, la base du savoir-faire est indispensable à tout artiste. C'est la source de l'inspiration créatrice.

Formons donc une nouvelle corporation d'artisans, sans l'arrogance des classes séparées et par laquelle a été érigé un mur d'orgueil entre artisans et artistes. Voulons, concevons et créons ensemble la nouvelle construction de l'avenir, qui embrassera tout en une seule forme : architecture, plastique et peinture, qui s'élèvera par les mains de millions d'ouvriers vers le ciel futur, comme le symbole cristallin d'une nouvelle foi.

Walter Gropius, Weimar, Avril, 1919.

Manifeste de l'art concret, 1930

Jean Hélion et Theo van Doesburg créent en 1930 un groupe baptisé « Art Concret », qui rassemble notamment Otto Gustav Carlsund, Léon Tutundjian et Marcel Wantz. Dans le numéro introductif de la revue éponyme est publié le « Manifeste de l'art concret », texte signé par les membres fondateurs du groupe, qui posent les six principes fondamentaux de l'art concret pour les décennies à venir.

« Bases de la peinture concrète

Nous disons :

- 1° L'art est universel.*
- 2° L'œuvre doit être entièrement formée et conçue par l'esprit avant son exécution. Elle ne doit rien recevoir des données formelles de la nature, ni de la sensualité, ni de la sentimentalité. Nous voulons exclure le lyrisme, le dramatisme, le symbolisme, etc.*
- 3° Le tableau doit être entièrement construit avec des éléments purement plastiques, c'est à dire plans et couleurs. Un élément pictural n'a pas d'autre signification que « lui-même » en conséquence le tableau n'a pas d'autre signification que « lui-même ».*
- 4° La construction du tableau, aussi bien que ses éléments, doit être simple et contrôlable visuellement.*
- 5° la technique doit être mécanique, c'est à dire exacte, anti-impressionniste.*
- 6° Effort pour la clarté absolue.*

Carlsund, Doesbourg, Hélion, Tutundjian, Wantz.

Manifeste de BMPT, 1967

« Puisque peindre c'est un jeu.

Puisque peindre c'est accorder ou désaccorder des couleurs.

Puisque peindre c'est appliquer (consciemment ou non) des règles de composition.

Puisque peindre c'est valoriser le geste.

Puisque peindre c'est représenter l'extérieur (ou l'interpréter, ou se l'approprier, ou le contester, ou le présenter).

Puisque peindre c'est proposer un tremplin pour l'imagination.

Puisque peindre c'est illustrer l'intériorité.

Puisque peindre c'est une justification.

Puisque peindre sert à quelque chose.

Puisque peindre c'est peindre en fonction de l'esthétisme, des fleurs, des femmes, de l'érotisme, de l'environnement quotidien, de l'art, de dada, de la psychanalyse, de la guerre au Vietnam.

NOUS NE SOMMES PAS PEINTRES ! »

...et autres déclarations

Kurt Schwitters, 1919

Les tableaux de peinture Merz sont des œuvres d'art abstraites. Le mot Merz signifie, dans son essence, l'assemblage de tous les matériaux possibles et imaginables à des fins artistiques et, techniquement parlant, une même valorisation, par principe, de chaque matériau. Par conséquent, la peinture Merz ne se sert pas uniquement de la couleur et de la toile, du pinceau et de la palette, mais de tous les matériaux perceptibles à l'œil et de tous les outils nécessaires. Peu importe si les matériaux utilisés ont, oui ou non, déjà été façonnés à quelque fin. Une roue de voiture d'enfant, un sommier métallique, la ficelle et l'ouate sont des éléments qui équivalent à la couleur. L'artiste crée en choisissant, en répartissant et en déformant les matériaux. La déformation des matériaux peut déjà se produire lors de leur répartition sur la surface du tableau, déformation renforcée ensuite par l'acte de dislocation, de pliage, de couverture ou de repeindre. Dans la peinture Merz, un couvercle de caisse, une carte à jouer, une coupure de journal deviennent surface; ficelle, coup de pinceau ou trait de crayon deviennent ligne; un sommier métallique, une nouvelle couche de peinture ou le papier huilé collé deviennent vernis transparent; l'ouate devient moelleux. La peinture Merz vise à l'expression immédiate en abrégant le parcours qui sépare l'intuition de l'acte de visualisation de l'œuvre d'art.

Kurt Schwitters, *Der Sturm*, n° 4, juillet 1919, p. 61.

Supports / Surfaces, 1969

Il n'existe pas de manifeste fondateur pour ce groupe hétérogène mais un texte de 1969 publié dans le catalogue de l'exposition « La Peinture en question » qui réunissait Louis Cane, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour et Claude Viallat au musée des Beaux-Arts du Havre :

L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même, et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils ne font point appel à un « ailleurs » (la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'histoire de l'art, par exemple). Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface, par les ruptures de formes qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou les divagations oniriques des spectateurs.

Claude Viallat, 1973

Le tableau est à la fois support et scène de l'image « mise en scène ». L'analyse historique de la peinture occidentale nous propose successivement: peinture sur le mur (peintures rupestres, fresques) – sur panneaux de bois (tablettes, tableaux, retables) – sur toiles tendues sur châssis, d'abord encadrées, puis perdant progressivement leur cadre pour devenir de très grandes dimensions – c'est alors la forme même du tableau qui va être mise en cause, il va se modifier et se déformer (shaped canvas). Le fait d'enlever la toile du châssis, de la détendre, va imposer d'autres rapports.

Claude Viallat, « Penser la peinture », *Art Press*, 1973, n° 4.

Steven Parrino, 1990

Dans un de ses textes (*Notebook*, 1990), Steven Parrino dresse la liste de toutes les exactions que l'on peut faire subir à la toile : arrachée, froissée, distendue, disloquée, tordue, cabossée, dégrafée, déchirée, lacérée.

Le réalisme a été redéfini depuis Courbet : il ne s'agit plus de représenter la réalité d'un moment mais de donner corps à un objet, dans le monde réel et dans un temps réel.

Noël Dolla, 1999

P.S. : Conseils à un jeune artiste

Si tu veux survivre dans l'art tu dois rester dans le troupeau et de préférence en tête de façon à ne pas te faire brouter les balloches par derrière. (...) Mon atelier est ouvert sur la rue, mon chien est sur le trottoir, il ne garde pas l'entrée. Les amis passent et chaque jour je laisse voir ce que je fais. Ils peuvent me regarder au travail comme on regarde le menuisier, le boucher, le boulanger. Il n'y a là rien de différent entre le peintre qui fait son œuvre, le boulanger le pain, le maçon un mur. Ce qui se passe dans ma tête reste invisible de toute façon et je n'ai pas honte de mes mains pas plus que du métier que j'exerce. S'il y a des secrets, ils sont sous mon crâne et dans mon cœur.

Jeunes peintres, ne vous conduisez pas comme des coupables ou des espions à toujours vouloir dissimuler vos activités. La peinture est un noble métier et si erreur il y a, ce n'est dû qu'à la difficulté de l'entreprise. Le regard des autres sur votre œuvre au moment où la chose est en train de se faire ne peut être que bon pour vous. Si celui qui regarde vous vole ou critique sans raison, il en sera le premier puni, puisqu'il perdra votre amitié et sa capacité à inventer. (...)

Noël Dolla, *Le Trou du Louvre*, éditions Jannink, Paris, 1999 (extraits).

Sylvie Fanchon

Dans une société où le système visuel est construit à partir de l'image, qu'elle soit analogique ou numérique, la peinture n'est pas une technique de reproduction du visible de plus, mais une pratique qui interroge les différents modes de visibilité du réel. Bien que le regard porté sur l'histoire soit en perpétuel mouvement, je considère que les investigations des peintres sont acquises. L'histoire du tableau est tellement vieille qu'il en devient un lieu disponible, un espace de pensées stratifiées, à la fois spécifique et générique. Je le prends tel qu'il est, une convention, une surface. Je travaille à partir de formes « extraites ». Ces formes issues du monde n'en sont néanmoins pas des représentations dans le sens d'une figuration, mais des schémas, des synthèses d'objets du monde, ce sont des vérifications. J'utilise des moyens réduits, la peinture le permet, il n'y a pas de grandes contraintes techniques.

Informations pratiques

L'équipe des publics

Responsable des publics et de l'action culturelle

Stéphanie Airaud
Tél. 01 43 91 14 68
stephanie.airaud@macval.fr

Chargée des actions et partenariats éducatifs

Florence Gabriel
Tél. 01 43 91 14 67
florence.gabriel@macval.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
Tél. 01 43 91 61 70
sylvie.drubaix@macval.fr

Référent accessibilité et champ social

Luc Pelletier
Tél. 01 43 91 64 22
luc.pelletier@macval.fr

Coordinateur de la programmation culturelle

Thibault Capéran
Tél. 01 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Réservation des groupes

Tél. 01 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Corinne Heimburger
Coralie Poles

Conférenciers

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr

Valérie Bouvier
valerie.bouvier@macval.fr

Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr

Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr

Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr

Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr

Alice Martel
alice.martel@macval.fr

Adrien Siberchicot
adrien.siberchicot@macval.fr

Professeur-relais

Jérôme Pierrejean,
Professeur relais de la DAAC du rectorat de l'Académie de Créteil, accompagne la réflexion de l'équipe des publics pour un accueil adapté aux publics scolaires.
jerome_profrelais@hotmail.com

Publication

Parcours #6 - Avec et sans peinture

Catalogue de l'exposition

Textes de Stéphanie Airaud, Camille Azais, Arnaud Beigel, Antonie Bergmeier, Julien Blanpied, Marc Brouzeng-Lacoustille, Irène Burkel, Thibault Capéran, Alexia Fabre, Florence Gabriel, Marion Guilmot, Joana Idieder, Ingrid Jurzak, Valérie Labayle, Luc Pelletier, Anne-Laure Saint-Clair, Catherine Viollet.

Édition du MAC/VAL.

200 pages, 15 euros.

MAC/VAL

Musée d'art contemporain du Val-de-Marne

Place de la Libération

94400 Vitry-sur-Seine

T. +33 (0)1 43 91 64 20

F. +33 (0)1 79 86 16 57

www.macval.fr

