

Pensées détachées sur le « nationalisme » en peinture

Dialogue semi-fictif entre un conservateur du Musée National d'Art Moderne et un philosophe spécialiste d'esthétique.

Louis Marin
1991

Claire S. – Il y a sans aucun doute une évidente audace à marquer – aujourd'hui – un regroupement d'artistes et d'œuvres, d'une étiquette « nationale » qui, de toute nécessité, renvoie à des sites géographiques, à des continuités historiques, à des constantes culturelles, à des permanences dans le temps et l'espace, tous actifs et efficaces puisque nous voyons figurer parmi eux, des Américains, un Hollandais, etc.

Louis M. – De cette audace, l'expression qui titre l'exposition en est l'affirmation, sinon le signe provocateur, « too french » où l'anglais même vise à porter le débat au cœur d'une très ancienne et toujours récurrente problématique, historique, théorique, esthétique. « Trop français » où il convient cependant de lire le « trop » – au moins dans un premier temps – comme une manière de signaler un risque et la volonté de l'assumer.

C.S. – Quel risque ? Et en fin de compte quelle provocation ou quelle polémique ? Le risque est de présenter une « francité » de la production de l'art en France de 1945 à nos jours. La provocation ou la polémique est d'en affirmer l'excès, « trop français », jusqu'à décidément transgresser les principes d'une « organisation internationale », (un marché), des styles et les limites et contraintes d'un goût cosmopolite et éclectique qu'une même critique internationale décida de qualifier paresseusement de « postmoderne ». Le risque, la provocation, la volonté polémique d'une « francité » à son comble : *Too French*. Trop français.

L.M. – A noter que dans le champ international ou cosmopolite de l'art – encore faudrait-il soigneusement distinguer l'unité complexe et diversifiée d'un « style international » – le gothique international, le baroque international – et l'ensemble par agglomérat et juxtaposition des hétérogènes d'un « cosmopolitisme » esthétique – à noter qu'une germanité s'est assez tôt manifestée avec Baselitz, par exemple, et un néo-expressionnisme allemand dont l'étiquette est fabriquée avec « néo » – comme le post-moderne l'a été avec « post » – dans une incroyable insouciance théorique et historique : que serait donc une « nouveauté » qui se définirait comme la récurrence d'une « ancienneté » ? On remarquera encore qu'une italianité s'est imposée, à peu près au même moment, sur les marchés de l'art et dans les espaces des collections, sous le nom d'un dépassement (où le post-moderne a cherché aussi, et de façon plus raffinée, ses marques) la *trans-avant-garde* dont Bonito Oliva fut l'habile promoteur.

C.S. – D'où la question – historique, théorique, esthétique – pourquoi n'est-il pas né, dans la même période d'essoufflement de l'expressionnisme américano-international, d'une « francité » dotée d'une étiquette en-isme qui aurait été modulée en « néo » ou en « post », dans l'art des années 80 qui se fut révélée à la manière de ses voisins allemand et italien ? Les artistes étaient là, une production diverse et abondante, des propositions sérieuses et nouvelles dont l'exposition *Too French* porte le témoignage ouvert et sans parti pris. Devra-t-on s'interroger sur les règles du marché de l'art, ses lois économiques, voire spéculatives, les contraintes

idéologico-financières des publics de collectionneurs ? Pourquoi, en un mot, l'éclipse – à de rares exceptions – de la production artistique française aux États-Unis, à New York précisément à ce moment-là ?

L.M. – Pour aller à l'essentiel, il faudrait se demander ce qu'est au juste la « francité » en art, en peinture et en sculpture ? Il semble bien en effet qu'au moment du « breakthrough » de l'expressionnisme abstrait américain dans les années 50, artistes et critiques d'outre-Atlantique aient su ce dont il s'agissait puisque « français, trop français » furent les mots de leur refus, le cri de leur nouveauté, la désignation polémique de ce qu'ils rejetaient pour voguer vers de nouvelles terres. « Français, trop français » : les évidences désormais insupportables de l'École de Paris.

C.S. – C'est-à-dire le goût du fini, le sens sinon la satisfaction confortable, de l'achèvement, le désir de la mesure, avec sa manière raffinée de pousser les excès de la couleur et de la ligne jusqu'à la limite infrangible où ils s'apaisent et trouvent, dans leur contrôle par l'« idée », leurs plus puissants effets ; l'idée ou pour le dire autrement, la composition, la structure et avec elle, la domination du tout sur les parties de l'intégration de chaque partie du tableau de peinture, des lieux de l'œuvre, comme des moments de sa création à une harmonie totalisante : diversité ou unité.

L.M. – Mais aussi la clarté de la réception visuelle, des effets assurés de son évidence où les chocs de la sensation optique et les motions de l'imagination sensible trouvent leur synthèse dans la forme singulière de l'œuvre, dans l'essence une et multiple de la création. Mais encore le goût du travail bien fait, l'amour du bel objet, la sensualité heureuse du beau matériau, les saveurs des pâtes colorées que le travail d'une intelligence critique conduit à l'achèvement, ou au sens propre du mot, la « perfection ».

C.S. – On en conviendra, ces caractères de la « francité » ne brillent pas par leur originalité : mesure, fini, harmonie, équilibre entre raison et sensibilité, ces traits dans leur généralité, sont moins descriptifs d'un style que les marqueurs d'une

idéologie « nationaliste » française, qui définirait à jamais dans l'histoire européenne et internationale la spécificité du pays de Descartes et de Corneille, de Voltaire et de Montesquieu. L'École de Paris, au lendemain de la seconde guerre mondiale, serait ainsi, dans tous ses avatars singuliers, porteuse de cette pérennité esthétique et artistique de la France éternelle. Il y a sans doute du vrai dans une telle appréhension idéologique d'une situation et d'une conjoncture historique, mais une vérité qui est plus le fait des adversaires, des contempteurs, de ceux qui décidément veulent rompre pour trouver leur voie comme une autre voie, que de ceux qui se reconnaissent ou plutôt que l'on reconnaît appartenir à l'École française ou mieux encore à l'École de Paris.

L.M. – D'autant qu'à qualifier la production de la dite École de Paris par le « Too French » déjà cité, les critiques de l'école à prendre logiquement les choses se laissent entraîner dans un curieux paradoxe. Si « French » veut dire depuis les « cathédrales » ou depuis « Descartes », mesure, harmonie, équilibre, que serait donc qu'un style, une peinture, une œuvre qui serait *trop* mesurée, *trop* harmonieuse, *trop* équilibrée ? L'excès de la mesure est proprement la démesure, de l'harmonie, la dysharmonie, de l'équilibre, le déséquilibre. Trop français serait-ce alors n'être plus français du tout ?

C.S. – A vrai dire, « trop » hésite entre la transgression, la violation des limites avec les nuances toujours possibles de l'ironie ou de l'humour, le passage à « autre chose » où la mesure, l'harmonie, l'équilibre ne se retrouvent, même à l'état de mémoire, de support ou de base d'une part et d'autre part ce qui serait de l'ordre du « rajout », au sens où un comédien en « rajoute » pour, croit-il, mieux assurer ses effets, de la répétition et de l'addition « mécanique », de la surcharge où le fini devient le léché, l'achevé, le saturé et la beauté de la matière ou de l'objet comme le fard trop appuyé de la momie. C'est à propos de l'éloquence, mais la même pensée pourrait s'appliquer à la peinture et aux arts qu'un écrivain « classique », si « français » qu'il est même considéré comme un des fondateurs de la langue et du discours « français », Pascal décrit ce mauvais excès : « L'éloquence est une peinture de la pensée, et ainsi ceux qui, après avoir peint, ajou-

tent encore font un tableau au lieu d'un portrait. » Comme si l'œuvre de peinture prenait la pose comme œuvre pour faire admirer l'élégance de ses manières et la joliesse de son habillement au lieu de diriger avec assurance le regard vers la pensée, l'idée organisatrice : trop française.

L.M. – A vrai dire, j'ai le sentiment que, dans la conversion quelque peu polémique du « trop français » qu'effectuent les organisateurs de l'exposition, d'un négatif (des années 50) à un positif (de la fin des années 80), c'est le passage du deuxième sens de « trop » au premier qui est opéré. Il s'agirait de montrer par des œuvres de sculpture ou de peinture comment les enfants de Matisse et ceux de Duchamp non seulement ont géré leur héritage, mais peut-être de façon plus secrète mais non moins obstinée, celui du cubisme, un héritage lourd, si lourd qu'il était bien difficile d'y échapper autrement que par la transgression jusqu'à la destruction (déconstruction ?) ou par l'exploitation jusqu'à la saturation (le tableau au lieu du portrait ?) des procédés et des propositions, des techniques et des finalités d'une vision du monde en peinture.

C.S. – Le cubisme incontournable ? Il met en effet au premier plan de ses préoccupations, et avec quelque agressivité, un des traits de la francité plus ou moins explicite tout au long de l'histoire : le monde est *construit* ou *reconstruit* dans l'espace pictural qui en livre au regard du corps la profonde intelligibilité : étagement des plans, grandes masses géométriques sombres et claires, volumes moins désintégrés qu'analysés en facettes qui s'emboîtent comme sur un échafaudage, précisément une structure qui règle par son organisation rationnelle les modulations de la matière colorée qui s'illumine par transparence ou par réfraction. Le monde s'organise dans l'espace du tableau dans l'intelligibilité de son essence et le jeu des couleurs trouve ses règles dans les variations d'une structure singulière dont des lignes « abstraites » peuvent parfois donner à voir, *dans* la picturalité même, l'organisation du tableau. La liste serait longue des peintres et des artistes qui se reconnaîtraient partiellement ou totalement dans ces traits « cubistes » de la « francité ».

L.M. – Il est vrai toutefois qu'il faut en deçà du cubisme et de son héritage entre impressionnisme et post-impressionnisme (déjà !), rappeler Matisse et Duchamp pour déceler les manières de sa gestion et les forces de sa transgression chez ceux qui, de près ou de loin, se réclament, expressément ou silencieusement, de l'un et de l'autre. Il se pourrait bien qu'une approche positive du « trop français » soit dans sa complexité même à la mesure de ces deux « traditions », mais peut-être à condition de jouer le « trop » tantôt comme l'excès, voire la transgression de l'un ou de l'autre « pères », tantôt comme le mélange, le croisement ou l'hybridation des deux origines.

C.S. – Un mot encore sur le cubisme, ne serait-ce que pour marquer la gravité historique et esthétique de son « poids » : s'il développe du « style » national les valeurs – analytiques et synthétiques – de la construction, s'il fait porter le travail de création sur la structure – qu'elle soit de composition, de spatialité ou d'objectivité, s'il demande que le peintre donne à voir et à comprendre l'essence des choses et des êtres pour les doter sur la toile (sur elle seulement) d'un supplément d'intelligibilité, il est bien évident que toute l'entreprise s'opposera aux surfaces scintillantes du monde, à ce donné sensible qui se livre immédiatement à l'œil sans que le regard de l'intelligence vienne mettre de l'ordre dans la profuse richesse de l'être : humilité de ce qui fut appelé dérisoirement « impressionnisme » qui, au moins dans un premier temps, tenta de n'offrir du donné que l'éphémère coloré de sa superficie dans l'air et la lumière ; et pour lequel tout le travail incessant, inlassable de l'artiste était d'exprimer ce moment coloré de la sensation optique, sa vibration instantanée.

L.M. – Humilité de l'impressionnisme, mais grandeur du dernier Cézanne que d'avoir tenté d'atteindre à l'architecture de l'être dans le tableau par le moyen purement sensible de la « petite sensation » colorée : grandiose synthèse, parce que toujours inachevée dans son achèvement. « Too French », « trop français », ce trait subsistera jusque dans certains de nos peintres d'aujourd'hui que l'exposition présente lorsque, dans un art (plus volontaire que spontané d'ailleurs) de l'im-

pression livrée comme rageusement sur la toile, le regard décèle l'« idée » organisatrice, et suspecte les émois de l'artiste de n'être que les mises en scène souvent savantes de sa sensibilité. Trop français, trop intelligent. Peut-être cet art « français, trop français » est-il intelligent sans le vouloir ni le savoir : comble « positif » de la francité.

C.S. – Les enfants de Matisse, pour revenir à eux, et ils sont nombreux dans l'exposition de Hantaï à Viallat, poussent Matisse à son comble, à son excès. Kant disait que le sublime de la grandeur se manifestait en ce que la chose grande était *presque trop grande* pour la sensibilité et l'imagination. Trop français, *presque trop* Matisse, c'est dans ce sens, la couleur, la couleur à tout prix : on ne dessine même plus, on jette la couleur dans la couleur jusqu'à ce que le plan qui en recueille les projections en arrive parfois à trouver dans ces confrontations éperduement expressives une manière d'espace qui ne soit plus celui du monde *sur* ou *dans* le tableau, mais celui du tableau lui-même dans sa frontalité ; et où le plan par le seul travail de la couleur interroge l'arbitraire de ses propres limites. C'est dans l'exploitation explicite de ces tensions dont certaines sont aussi anciennes que l'art de peindre ou de représenter (dessin, couleur ; bord, centre ; plan, espace ; surface, épaisseur...) que se manifeste le « sublime » du « trop », le *presque trop* de la francité de la fin des années 80.

L.M. – Il serait sans aucun doute excessif et certainement historiquement faux de suggérer que Duchamp est un avatar suprême (sublime) du cubisme. Mais cette œuvre puissante et follement rationnelle, voire scientifique manifeste, là encore, jusque dans ses excès, et j'ajouterai dans sa raréfaction essentielle, un trait de cette francité que le cubisme a assumé avec éclat dans ses constructions et ses structures, ses analyses et ses synthèses d'espaces et d'objets dont chaque tableau était le produit fini, achevé, parachevé, je veux parler d'une conception, à la fin du XIX^e siècle, où la conquête de l'autonomie de l'art, qu'elle soit apparente ou réelle, ruse de l'histoire ou développement créatif, la position du tableau et de l'œuvre comme une singularité se suffisant à elle-même, et dont la rupture de tout lien de référence ou de représentation avec le monde ne sera que le signe le plus manifeste,

bref cette indépendance – acquise au fond avec Manet – incitait à faire de l'art lui-même une expérimentation réfléchie sur ses propres conditions de possibilité, sur celles de l'œuvre. Question éminemment kantienne mais déplacée du domaine de la connaissance à celui de l'art : l'art existe sans doute *de facto*, mais à quelles conditions est-il possible ?

C.S. – Tel serait peut-être le moment duchampien de la francité « excessive » d'aujourd'hui (ou d'hier). Ce moment interminable où l'art s'affranchissant de toute référence au monde et à l'histoire, se libérant même de toute contemplation des idées et de toute théorie d'essence, se réfléchirait en lui-même, se livrerait à son opacité pour enfin comprendre ce qui le conditionne ou fonde ce qu'il produit, son ouvrage, son poème : le comprendre, ce qui signifie picturalement le donner à voir. Étrange et puissant paradoxe qui, à se proposer dans son fonctionnement logique et abstrait, nous plongerait dans les abîmes de la réflexivité, dans les vertiges de la théorie. Si l'art de peindre, détaché de la mimésis, de la référence et de ses contraintes, de la reconnaissance et de ses plaisirs, n'a d'autre direction ni d'autre sens que d'explorer ce qui le rend possible sinon légitime, qui n'aperçoit que l'œuvre que cet art proposerait, ne saurait être, elle aussi, qu'une œuvre « possible » qu'elle n'aurait d'autre fonction ni d'autre fin que de commenter la possibilité (ou l'impossibilité) de l'œuvre d'art, ses conditions et ses limites. Tel est le paradoxe de la réflexivité de l'art ; tel est le terrible humour de Duchamp.

L.M. – L'œuvre dans cette perspective n'existerait jamais : elle n'aurait qu'une valeur régulatrice comme dirait Kant. On connaît, selon d'autres modalités, la catastrophe du « chef-d'œuvre inconnu » du Frenhofer de Balzac auquel de nombreux peintres de notre contemporanéité auront été comparés. A tout le moins, si l'on ne veut pas à tout prix la mort de l'œuvre par l'exacerbation vertigineuse de la réflexion sur ce qui la rend possible, le produit d'une telle métapeinture devra rester à l'état « inchoatif », en situation d'émergence ou d'imminence d'être, comme *suspendu entre* la dynamique de la fondation et l'effet que l'œuvre accomplie irrésistiblement produirait. Ainsi par un étrange et humoristique

retournement, ce trait caractéristique de la « francité » de toujours, le fini, l'achèvement, la totalisation harmonieuse et équilibrée s'inverserait, par réflexion théorique sur l'art et les conditions de son indépendance, dans son contraire radical. L'art de peindre se trouverait *interdit* d'œuvre, simultanément stupéfait de son audace et de ce qu'elle lui a permis de découvrir et condamné à rester à jamais exclu du lieu magique de l'œuvre.

C.S. – Telle serait une des postérités « so french, too french » de Duchamp et de l'intellectualité artistique et esthétique où l'« intelligence » française atteint son comble ; quelques-unes des positions ou des propositions, des tentatives ou des tentations, des percées ou des impasses de la peinture française : quelques-unes, mais non pas toutes, par lesquelles se trouvent promus l'effacement ou l'exténuation de l'œuvre, sa mise en suspens ou son auto-destruction par retour au fondement de la peinture ou par un saut par-delà ses effets visuels ; quelques-unes qui ont vécu l'exigence « critique » de fondation précisément comme la logique paradoxale du possible ou comme l'économie rigoureuse des forces humoristiques au point d'y anéantir ou tout au moins d'y raréfier l'œuvre en amont ou en aval de sa réalité. Décidément en cela, peut-être *héroïquement* en cela, cette peinture française est vraiment « too french ».

L.M. – Matisse comme Duchamp, réactions françaises au cubisme, le premier dans le sens du plan, de la frontalité et de la couleur, le second dans celui de l'excès humoristique de la réflexion sur l'art. Il faudrait aussi évoquer, non pas pour être complet, mais pour ouvrir quelques voies d'exploration de la production française contemporaine (ou moins contemporaine), des tentatives audacieuses, mais troublées ou troublantes, pour jouer sur les deux « tableaux », marier, dans une apparente monstruosité des hétérogènes, Matisse et Duchamp. Ainsi dans l'exposition, l'œuvre de Piffaretti qui, à la fois, joue le jeu de la spontanéité expressive et reproduit ce jeu dans une mise en scène qui, simultanément, réfléchit le travail du peintre et le reproduit mais avec de petits écarts qui introduisent l'inexorable distance « anéantissante » du retour à soi.

C.S. – Un dernier mot : nous avons noté tout à l'heure que la « francité » picturale s'enorgueillissait au temps de l'École de Paris de son goût de la belle matière et du beau matériau de peinture, ce plaisir de l'œil que l'esprit garde en mémoire lorsque s'approchant très près d'un Chardin, d'un Fragonard ou d'un Courbet, il goûte, il touche du regard la touche et les raffinements de sa manière. Très français ? Trop français ? Voici la question : pourquoi un unique matériau ? Et si tout matériau, toute matière était acceptable ? Et si les matériaux indignes ou primitifs méritaient de participer à l'acte de création dans la mesure où ils lui font obstacle ? Déjà Bissière au lendemain d'une guerre qui avait rendu le monde irregardable, au moment où Fautrier se réfugie dans les montagnes, et Bram van Velde erre dans les rues de Paris, déjà Bissière avec ses chiffons, loques, vieux rideaux, vieilles chaussettes cousues et rapiécées ; ou encore Giacometti avec ses sculptures-objets de matériaux misérables ; ou Dubuffet avec ses « matériologies » faites de boue, de terre et de goudron ; ou encore, mais dans la peinture même, Chassac qui, par ses figures de caricature, installe une dérision de l'image qui s'ingérerait, au-delà de Daumier et de Rouault, l'art naïf. Mais on pensera aussi à Viallat et à ses compagnons de *Supports-Surfaces* (« il fait repérer tout ce qui, dans l'art moderne, questionne les matériaux, les formes et les structures ») même si l'idéologie d'accompagnement – « à l'époque » – n'avait en commun avec toute idéologie d'autre fonction que de masquer ces interrogations proprement esthétiques et artistiques.

L.M. – *Too French* : décidément la qualification est positive et heureuse dans le retournement qu'elle effectue de la critique. Elle l'est mais à condition de développer sa complexité, sa diversité, en regardant les œuvres, même si en fin de compte, les idées, d'autant plus assurées qu'elles sont plus vagues sur les caractéristiques « françaises » des œuvres se sont quelque peu brouillées à la mesure des excès qui les affectent dans les créations singulières.