

DANIÈLE GILLEMONT

LA RÉSISTANCE  
DE LA PEINTURE

## OMBRES AUX TABLEAUX

A la fin des années 70 qui marquèrent mes débuts journalistiques au quotidien *Le Soir*, je m'aperçus que l'art, que j'étais appelée à commenter au jour le jour, était en train de virer de bord. Qu'il en venait à nier sa raison d'être, à contrevenir à son statut, à substituer des artefacts dérisoires, plats, parfois triviaux à la démarche analogique qui avait toujours été la sienne. En substance, il devenait « contemporain », c'est-à-dire d'aujourd'hui, comme le mot l'indique, mais avec une valeur ajoutée de provocation, de dérision et de cérébralité qui faisait, en principe, la différence.

Depuis les fameuses casseroles de moules de Marcel Broodthaers jusqu'à *Cloaca*, la machine à produire des excréments de Wim Delvoye, toute une filière belge du « contemporain » allait se mettre en place, brochant sur les thèmes à succès, si l'on peut dire, de l'urinoir de Duchamp et de la boîte de merde d'artiste de Piero Manzoni. Bien d'autres gags parfois poussifs ou de concepts ambitieux poussèrent comme de mauvaises herbes sur le terrain de la philosophie, de la sociologie et de la linguistique.

Comme il s'agissait de la Belgique et non de la France, moins encore des Etats-Unis, bref de notre pays de consensus mou et de tradition picturale bien ancrée, l'art contemporain « dur et pur » fut moins une lame de fond, dans la diversité de ses manifestations, qu'un courant intello branché, souvent connoté « gauche caviar ». Il fit son chemin grâce à une poignée d'artistes, de revues, de zéloteurs investis du sérieux de leur tâche et de galeries « pilotes » grenouillant autour d'institutions-tremplins. Au premier rang, le médiatique Jan Hoet fit ses armes dans les flancs du musée des Beaux-Arts de Gand avant de devenir directeur du SMAK et d'une collection d'art qui, pour sa part contemporaine<sup>1</sup>, paraît aujourd'hui bien exsangue, même si elle est entrée dans l'Histoire, cette bonne à tout faire ! Il fut suivi de Flor Bex au MUKHA d'Anvers, le musée de la Communauté flamande et, quelques années après, de Laurent Busine, son pair wallon, homme de peinture et de coups de cœur, chargé, comme directeur du MAC's au Grand Hornu, de porter la bonne parole du « contemporain » dans les cuisines-caves du Borinage. Plus soucieux de garder l'église au milieu du village, Willy Van Den Bussche au Musée d'Ostende et Karel Geirlandt au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles tempèrent ces ardeurs « contemporaines » et firent en sorte qu'on n'oublie pas la peinture.

<sup>1</sup> La collection d'art moderne du SMAK est en revanche riche et représentative.

Des pelotons artistiques de tête se constituèrent. Lili Dujourie, Rombout et Droste, Jacques Charlier, Michel François, Ann Veronica Janssen, Patrick Corillon... furent longtemps l'unique horizon d'une Communauté française contente d'être du dernier bateau sans trop investiguer, un bateau qui serait porté plus tard par « L'Art même », innarrable et inintelligible revue d'avant-garde. Du côté flamand, des vedettes comme Jan Fabre, Wim Delvoye, Luc Tuymans proclamés « ambassadeurs de Flandre » devinrent les habitués des manifestations internationales les plus en vue.

Les francophones lorgnaient avec envie le « dynamisme culturel flamand », sa capacité à produire des plasticiens à la mode, remarquables sinon remarquables. Longtemps indécis sur la question de l'opportunité de représenter l'art contemporain dans leurs murs et sans grands moyens financiers, les Musées Royaux des Beaux-Arts, à Bruxelles, constituèrent tardivement une section assez pathétique, pauvre greffe désormais à la remise.

En Belgique en somme, si l'art de ces années-là tendit comme partout ailleurs, à sortir de sa sphère habituelle, cessant d'exprimer en termes quintessenciés et spécifiques les mystères de l'existence, il le fit *mezzo-voce*. Réduit à peu ou à presque rien, une attitude, un concept, une expérience, un objet, une mutilation corporelle, le « contemporain » argua de ce peu pour s'offrir à la glose amphigourique et à la foi aveugle de ses commentateurs. Des polémiques à n'en plus finir surgirent, en France particulièrement, entre « progressistes » et « réactionnaires ». Elles sont toujours de saison comme en témoigne le débat autour du monumental et niais sapin de Noël installé Place Vendôme par l'artiste américain Paul McCarthy.

Cette dérive a plusieurs causes : la sacralisation excessive de l'œuvre, le culte du moi et du dérisoire amplifié par le développement de la communication et de la numérisation, l'affolement des prétentions — tout le monde est artiste ! —, l'américanisation de la culture et l'irrationalité d'un marché, sujet aux bulles esthétiques et financières... Si elle n'enraya pas le cours de la vie artistique, elle ouvrit la voie aux pratiques d'aujourd'hui. Carrières et cotes fabriquées par l'entremise de galeries labellisées, intronisations ou exclusions arbitraires des lieux où « ça se passe » — biennales, foires et *Documenta* — changèrent bel et bien les règles du jeu, plongeant dans le désarroi les artistes qui n'étaient ni avant-gardistes à tout crin, ni stars talonnées par des impératifs de rendement.

Sans aller jusqu'à noircir à l'excès la situation, comme l'a fait à maintes reprises l'écrivain et essayiste Jean Clair qui reste l'un des mieux placés pour en juger<sup>2</sup>, comment ne pas conclure que la vie artistique de ces dernières décennies fut à tout le moins déboussolée ? Heureusement, dans le même temps, on put rencontrer en Belgique et ailleurs un nombre appréciable de résistances, de forces contraires, voire d'inaptitudes foncières à jouer le nouveau jeu de l'art. Autant de niches de sens, de silence, de patience, de poésie, de métier

<sup>2</sup> Cf. sa préface au recueil intitulé *Le Temps des avant-gardes*, chroniques d'art, 1968-1978, Paris, Editions de la Différence, 2012.

souvent situées du côté de la peinture qui, en butte aux nouvelles pratiques visuelles, parut seulement fléchir. En réalité, elle continuait à tisser sa toile en marge des modes et des pics du marché, tout en se détournant d'une tradition trop pesante.

Rebondissant dans les années 80, se baptisant néo-ceci ou néo-cela, mais restant le plus souvent chez nous à distance des modes — tous les cas de figure existent ! — la peinture se refit une santé parallèlement à la prise de conscience d'un excès des libertés artistiques. La nostalgie des valeurs qu'elle incarne à travers la notion si décriée de « métier » fit pièce aux prolongations peu grisantes de l'Art conceptuel, de l'Art pauvre, du minimalisme à l'américaine, des happenings, des installations et, surtout, à l'absence d'outils critiques à leur propos. Comment juger en effet ce qui transgresse toutes les règles, sort du cadre au propre comme au figuré et n'est plus que mots, discours, intentions, gestes, rhétorique et sophistique ? Comment faire la part entre ce qui est (éventuellement) révolutionnaire et donne à penser, et ce qui réitère la transgression pour la énième fois ?

Les « plasticiens » (un mot remis à l'honneur dans les années 80) jouèrent très tactiquement de cette impossibilité, gagnant à tous les coups jusqu'à ce que la machine s'emballe et tourne à vide. Il ne fallut pas longtemps pour que la subversion, mécanisme de la rupture, apparût comme un académisme. Du coup les amateurs de peinture, logés d'abord dans le camp des « réactionnaires », passèrent dans celui des rebelles !

Aujourd'hui, au terme de deux, presque trois générations d'art contemporain, la façon de penser, de pratiquer et de vendre l'art a vu varier ses enjeux et ses idéologies. Sous le label « contemporain » existent désormais des sensibilités partagées. Plutôt gauchiste dans les années 60 et 70, lorsqu'il s'était engagé à débourgeoiser le terrain, l'art contemporain dans sa version actuelle, branchée et mercantile, sa bulle esthétique et financière, se situe plutôt à droite. Il campe désormais sur ses propres paradoxes, les caricatures, au besoin, court-circuitant, avec la bénédiction des intéressés, les étapes obligées d'autrefois, marchand, critique, musée.

Dans sa résistance, la peinture a parfois intégré l'une ou l'autre modalité de la nouvelle langue de l'art, sortant de son cadre, tendant à la sculpture ou à l'installation. De la même manière, certaines pratiques artistiques clairement estampillées « contemporaines » (vidéo, art éphémère, art immatériel...) ont continué de fonctionner, pour les deux générations confondues, sur des ressorts éprouvés d'expression et d'émotion, d'intériorité et de spiritualité, refusant le kitsch, le sensationnalisme, la subversion facile pour tenter de faire sens.

Des enjeux poétiques, scientifiques, humanistes, esthétiques, parfois éthiques, portent bel et bien les démarches artistiques de James Turrell, Bill Viola, François Morellet, Olafur Eliasson, Bob Verschueren, Marie-Jo Lafontaine, Hans Op de Beeck,

Thierry De Cordier, Giuseppe Penone, pour n'en citer que quelques-uns, contribuant à apprivoiser cette nouvelle langue idiomatique de l'art. Tout le « contemporain », c'est une évidence, n'est pas synonyme de non-art.

Dans le vocabulaire, le mot « beauté » banni comme un symptôme alarmant de conservatisme, refit surface, objet de débats, de livres et d'expositions. « La Beauté », grande exposition en Avignon, fut organisée en 2000, peu après l'année où le philosophe français Luc Ferry publiait *Le sens du Beau. Aux origines de la culture contemporaine*<sup>3</sup>. Cela fit incontestablement réfléchir, même si cela n'empêcha pas les écoles d'art de continuer à fabriquer des avant-gardistes ! Les écrivains s'en mêlèrent, émoustillés par les tirs au boulet d'une bonne part de l'élite cultivée contre les nouvelles formes de l'art. Dans *La carte et le territoire*<sup>4</sup>, Michel Houellebecq ne se priva pas, avec une ironie féroce, de mettre en scène le contemporain. Harry Bellet fit de même avec ses polars déjantés, *Carré noir* et *Passage du vent*<sup>5</sup>. Et aujourd'hui, le terme « plasticien », qui, depuis plus de trente ans, cautionne toutes les démarches, ne se prononce plus sans une pointe d'amusement. Qu'est-ce que ce mot sinon un terme vague qui, à l'instar de « thérapeute », ouvre trop grand la porte ?

Si, avec le recul, on voit désormais plus clair, le monde de l'art n'en demeure pas moins à plusieurs vitesses et le marché d'autant plus insaisissable qu'il est entre les mains d'experts de la communication et de la finance. Certains peintres promus au grand jour affichent une bonne santé financière. D'autres moins ou pas du tout. Cela préjuge rarement de la qualité intrinsèque de l'œuvre.

Quoi qu'il en soit, il est piquant d'observer qu'en ce début du troisième millénaire, la peinture a remonté le courant au point de constituer quatre-vingt pour cent des tractations en salle de vente et de produire des enchères pharamineuses, dans le cas des signatures peu anodines, il est vrai, de Francis Bacon ou de Lucian Freud proclamé en 2008 « peintre vivant le plus cher du monde » ! Plus piquant encore, ces enchères qui avoisinent les 35 millions de dollars dépassent allègrement, à Londres, New York ou Paris, celles des contemporains les plus dans le vent, Damien Hirst, Maurizio Cattelan, Jeff Koons ou Wim Delvoye.

Producteurs d'objets spectaculaires, kitsch et provocants, ces artistes de la deuxième génération du « contemporain » fonctionnent comme des entreprises : ils délèguent, mêlant habilement usinage, informatique et culture du plus grand nombre. Ils montent des coups. Un réseau étroit de galeries, critiques, collectionneurs, institutionnels aussi puissants parfois que ceux qui gèrent Versailles ou Le Louvre, leur mangent dans la main.

Cet art-là, qui ne s'autoproclame plus révolutionnaire, s'associe au contraire aux signes extérieurs de richesse et se vend comme une montre de luxe ou un vêtement de grande

<sup>3</sup> Editions Cercle d'Art, 1998.

<sup>4</sup> J'ai lu, 2010.

<sup>5</sup> Robert Laffont, 2006 et 2009.

marque. Il cible une clientèle fortunée, une classe « émergente », en mal d'image, que ces achats très cher payés mettent en position intéressante. Les nouveaux collectionneurs n'hésitent pas à payer treize millions d'euros pour une installation du Britannique Damien Hirst intitulée *Lullaby Spring*<sup>6</sup> ou à acheter un tatouage réalisé par le Belge Wim Delvoye<sup>7</sup> sur le dos d'un homme bien vivant dont ils devront attendre la mort, le dépeçage et le tannage, pour en devenir propriétaires ! Objets kitsch, provocations ? Pas toujours. La peinture effacée, en creux, indissociable de son mode d'emploi, du Flamand Luc Tuymans peut aussi se vanter d'une réussite commerciale surprenante !

Tous ces succès confirment les vues de Warhol qui proclamait que n'importe quel artiste sans talent particulier pouvait se faire des fortunes. L'inverse, bien évidemment, est vrai. N'importe quel artiste talentueux peut vivre dans la mouise ou du moins dans une visibilité réduite.

La fracture qui, depuis cinquante ans, divise le front de l'art entre le contemporain et le moderne « classique » n'est donc pas entérinée par le marché qui renvoie dos à dos les maîtres d'une peinture toujours liée aux brosses et aux châssis, et les frasques des contemporains, Mickeys géants, cœurs en baudruche, crânes cousus de diamants, animaux coupés en deux. C'est incontestablement le signe que les deux conceptions si radicalement différentes de voir et de vivre l'art, les deux régimes ou « paradigmes » en principe irréductibles<sup>8</sup>, coexistent et parfois même s'interpénètrent, réduisant la menace de voir le contemporain le plus fabriqué et le plus marketé devenir la norme.

Présents sur la scène professionnelle belge, belges eux-mêmes ou plus largement européens, les peintres retenus ici sont tous des « cas de figure ». Autrement dit, leur œuvre est assez forte, esthétiquement parlant, pour défier les diktats de la mode et rencontrer bien plus qu'un succès d'estime. Objets d'articles publiés dans *Le Soir* entre 1989 et 2015, repris et augmentés ici, ils attestent de la résistance de la peinture au non-art, cette ombre au tableau désormais tenue en respect. Evidemment, ce n'est pas un hasard si les seigneurs de la peinture actuelle, Freud, Soulages, Kiefer, Richter... sont des seniors ou viennent de disparaître à un âge respectable. Nés avant la deuxième guerre mondiale, ils n'ont pas fait leurs classes chez des professionnels de l'avant-gardisme. Ils les ont néanmoins suffisamment côtoyés pour en tirer, si l'on peut dire, des leçons.

Une exaspération du réel et de la matérialité picturale s'observe dans l'œuvre des plus figuratifs, notamment dans le traitement du nu qui, chez le peintre britannique, Lucian Freud (1922-2011) affiche de manière emblématique la santé de la peinture. Dans les années 80, en pleine période de questionnement de l'art, il peint ses nus monumentaux avec une volonté de tout montrer qui n'a rien à voir avec celle de choquer. Cette voracité du regard nous intéresse dans la mesure où elle réitère que la peinture a un avenir et qu'elle est, sous un certain rapport, indétrônable. Cela justifie un petit détour.

<sup>6</sup> Des étagères pharmaceutiques « design » où trônent plus de six mille comprimés faits et peints à la main, vendues chez Sotheby's en 2007.

<sup>7</sup> Cf. *Le Monde*, 11 septembre 2008.

<sup>8</sup> Cf. Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2014. Un excellent ouvrage qui met au jour, dans une perspective sociologique, toutes les modalités d'existence de l'art contemporain.

La relation exclusive qui lie le peintre anglais à ses modèles à travers de longues séances de pose et sa façon sculpturale de poser la touche, ne se contentent pas d'amener le corps en pleine lumière comme un faisceau d'indices de l'inflexible loi physique. Ce corps dont il exhibe sans états d'âme les parties sexuelles et les moindres défauts, lui permet d'explorer la matérialité de la peinture et de la concevoir comme le puits sans fond du vivant. Un métier « féroce » transgresse ce réalisme où peinture et chair humaine ne font qu'un. De manière aussi significative, le traitement de la peau est presque paysager, révélateur de ce qui se joue à l'intérieur. Des rehauts inattendus de couleur cartographient les veines, les taches, les plis, les marbrures, toutes les manifestations de la « maladie » humaine jusque dans l'obésité, et participent de la même volonté de confondre territorialité charnelle et picturale.

La reprise en main d'objectifs si proprement picturaux est à l'œuvre chez tous les peintres présents ici, quelles que soient leurs différences. Chacun à sa manière ranime la conviction que la peinture ajoute du sens au monde dans des termes qui lui sont propres et sont irréductibles aux autres procédures visuelles.

Abstraits ou figuratifs, parfois les deux, matiéristes ou à la lisière de la photographie qui fit parfois figure de relève prometteuse, ils s'arcbutent sur les mouvements modernistes et s'en décalent en scénarii inédits. Les thèmes du nu, du corps et de ses vulnérabilités, des conflits, de l'Histoire, de la nature et du cosmos reviennent au-devant de la scène, aiguisés par cette double appartenance à la modernité et à la postmodernité qui a la faculté de jouer avec la tradition comme le chat avec la souris.

## VINGT-SIX CAS DE FIGURE