

L'actuel et le discontinu: l'espace au présent

Alain Cueff

I.

OUVERTURE (1)

Plusieurs traits verticaux qui n'en font plus qu'un seul sur un fond qu'ils instruisent et déstabilisent, à la fois qu'ils établissent et contestent, traits hâtés par l'impulsion et contenus par le regard: *Acendant*, 1955, de Jean Degottex. – Une succession aléatoire de cercles concentriques arrachés à la matière elle-même et barrés d'une croix creusant encore la surface de la toile, ouvrant et récusant une centralité dans l'espace: *Sans titre*, 1956, de Simon Hantaï. – Une figure approximativement étoilée, pratiquée dans l'épaisseur des affiches collées les unes aux autres, arabesque qui ne produit aucun ornement et ne détermine aucune composition: *Sans titre (Le Perroquet)*, 1957, de Raymond Hains. – Une superposition de lettres brouillées, presque illisibles, palimpseste ou archéologie des signes pour un improbable recoupement du sens: *L'humour jaune*, 1953, de Jacques Villeglé. – Un fond monochrome, duquel semble provenir un losange à la droite du tableau, continué ou supporté par d'étroits et incertains aplats: *58-80 × 80-B*, 1958, de Martin Barré.

D'un point de vue stylistique, en termes de moyens et de fins, ces œuvres ne semblent pas avoir grand-chose en commun, puisqu'elles ne se donnent même pas toutes comme «peintures», mais paraissent plutôt relever d'une disparate dont s'accommodent bien des «ismes» que l'histoire moderne emploie pour fédérer les inconciliables et élaborer des architectures qui la justifient.¹ Pourtant, les unes et les autres, par les déséquilibres qui les traversent, par les incertitudes du trait et de la matière, prises dans des processus qui auraient pu se poursuivre plus avant mais qui, arrêtés, prennent alors une dimension interrogative, ont à l'évidence renoncé à des espaces prédéfinis et préjugés qu'une simple trace ou une figure dûment élaborée viendraient habiter et clôturer. Autrement dit, l'espace du tableau n'est pas donné a priori, fenêtre ouverte selon des règles centenaires sur les objets du monde ou sur un monde spirituel intérieur, règles éventuellement altérées dans leur détail qui assureraient alors le renouveau d'un cadre conceptuel et esthétique. Appelons pourtant «figures» ces lettres, cercles, verticales, arabesques et losanges: elles ne sont pas projetées sur la surface, pas plus qu'elles ne la structurent, mais sont, au contraire, littéralement ou allusivement creusées dans la matière. Entreprise dans toute son épaisseur, dans sa réalité même, celle-ci ne fait droit à aucune fiction de profondeur, n'autorise aucune espèce d'illusionnisme. Hains et Villeglé procèdent par arrachements et tirent parti des exfoliations accidentelles ou délibérées des affiches; Hantaï racle la surface peinte et fait apparaître une profondeur

paradoxe; Degottex arme des traits qui prennent possession du fond sans s'y miroiter; Barré suscite par des aplats en déséquilibre des espaces distincts et interminables. Ainsi ces «figures» accusent moins le caractère précaire de l'espace que son inévidente et son actualité. Et, pas plus qu'il ne s'agit de le définir a priori ou de lui attribuer de nouvelles conventions qui vaudraient programme, il ne s'agit de lui faire exprimer les promesses d'un ordre meilleur ou d'une perspective plus avantageuse. Tout se passe au contraire comme si cet espace était encore à penser, comme s'il était avant tout l'exploration des possibles modalités de son existence.

Ces modalités sont ici envisagées par des gestes qui ne sont pas plus le fruit d'une exaltation que d'une retenue circonspecte, qui ne consomment ni lyrisme ni purisme, qui ne se dédient à aucune projection fictive ou idéale. Quels que soient leurs caractères spécifiques, ces gestes sont avant tout informés par la distance (vis-à-vis de la matière et du plan, mais aussi vis-à-vis des considérations physiques et historiques) et n'oublent jamais de distinguer l'outil de sa fonction. Recommencés contre leur évanescence, concentrés ou compulsifs, uniques et sans repentir, ils capturent le temps d'un espace en train de se constituer. – Gestes avec et dans l'espace, pour et contre lui: présentation de la peinture.

Présentation contradictoire et forte de possibles qui ne relèvent pas nécessairement de la seule peinture, quand elle serait exclusivement définie par ses moyens.

S'il est vrai que les espaces de ces œuvres, réalisées au milieu des années cinquante, ne sont en rien prédéfinis, arrêtés à une résolution conceptuellement et esthétiquement satisfaisante, ils échappent aussi à l'idée de genre comme à celle de vocabulaire. Alors ils se dérobent aux prescriptions traditionnelles, lesquelles intègrent dans leur système la notion de rupture. C'est que ces tableaux ne répondent pas *en tant qu'idées* à des problèmes posés par l'histoire de l'art (à moins d'accepter que les artistes modernes n'en deviennent les simples opérateurs, auquel cas ils pourraient se contenter de livrer des pièces à convictions): dans l'actualité même de leur élaboration, ils révoquent les injonctions de l'histoire sans répondre sur-le-champ à leurs propres interrogations. Ces espaces, où ne sont cristallisés aucun effet de style, aucune déclaration d'intention, où les «figures» ne sont pas formalisées en tant que telles, ne se résolvent pas en images de l'espace. Ces œuvres échappent ainsi à deux écueils communs dans la peinture de l'époque: celui qui consiste à «représenter» la peinture sans toujours discriminer langage et métalanguage, et celui, corollaire, du maniérisme, qui justifie par défaut les fondements d'une pratique en surdéterminant le jeu des causes et des effets. La représentation de la peinture parie sur l'autorité exclusive de l'histoire, le maniérisme parie sur le relativisme conformiste de l'époque: l'une comme l'autre ne sont viables que dans l'achèvement définitif, dans un bouclage de leurs finalités sur leurs causes. Pour Martin Barré, Jean Degottex, Raymond Hains, Simon Hantaï et Jacques Villeglé comme pour Gustave Flaubert, la bêtise consiste décidément à vouloir conclure – et à donner pour inéluctable et vrai ce qui doit rester un moment de l'expérience.

II.

ANTAGONISMES ASSOCIÉS

Apparu dans les années dix, le genre dominant, aux lendemains de la deuxième guerre mondiale, est nommé art abstrait, et son vocabulaire est non-figuratif. Si l'on s'en tient aux seules apparences du musée imaginaire moderne, on peut et on doit affilier sans autre forme de procès ces œuvres à l'art abstrait, en invoquant naturellement Kandinsky, Malevitch et Mondrian, patronage assez hétéroclite pour abuser les nuances, en tissant au besoin des liens avec tel ou tel représentant de l'école de Paris, en assimilant les différents gestes dans de larges catégories, à peine distinguées les unes des autres par la qualité d'une touche ou d'une intention. Comme si on alignait Beckett et Cioran au motif qu'ils écrivent tous deux en français. Au terme d'un semblable coup de force, les œuvres qui nous occupent ici prendraient une place évidente et incontestable dans le panorama des néo-avant-gardes européennes, qui se découvrent une rivalité avec l'école de New York émergente. Rivalité esthétique autant que culturelle, à la faveur d'un décalage qui a sans doute été mal apprécié et qui le plus souvent ne rend possible les comparaisons qu'à un niveau formel, comparaisons à la fois univoques et fallacieuses. L'histoire serait dite: il n'est pas certain qu'elle en serait écrite pour autant.

On ne reprendra pas ici les éléments d'un dossier déjà largement exploré,² mais il faut sans doute relever certains arguments et certaines stratégies qui pouvaient et peuvent encore apparaître foncièrement antagoniques, tandis qu'il ne serait pas inutile d'insister au contraire sur leurs convergences de fait, et dans leurs orientations idéologiques et le ton qu'elles employaient. Dans les controverses polémiques, l'écart que suppose et promeut la lettre masque souvent la synthèse différée d'un même esprit. À l'époque, la tentation d'outrer les termes du débat est d'autant plus grande que les événements de la guerre imposent non plus une rupture mais une reconstruction,³ non plus une révolution mais une réévaluation, appellent plus une récapitulation des acquis qu'une redistribution des cartes. Inscrite dans la réalité même par le naufrage sanglant des nations, la table rase théorique qui avait prélué aux avant-gardes n'a évidemment plus lieu d'être mimée dans les domaines artistiques. En l'occurrence, les années cinquante voient, en France, s'opposer deux tendances, le surréalisme et l'École de Paris, qui ne veulent pas se croire sur le déclin et pensent assumer la barbarie avec les moyens qu'elles utilisèrent pour s'établir. La première cherche à démontrer la pertinence intacte de la loi de l'automatisme dans les champs de la littérature et de la peinture, moins comme processus libérateur (ce à quoi il pouvait prétendre avant-guerre) que comme exclusive alternative au réalisme. La seconde cherche à maintenir une tradition récente mais chèrement acquise pour y graver, moyennant quelques querelles internes, les espoirs des générations à venir en un monde libéré des vicissitudes du réel. – Les uns et les autres entendaient avant tout perpétuer l'idéal des avant-gardes, même sous les espèces trompeuses de la fiction.

André Breton privilégie Éros comme figure centrale de la thématique surréaliste, un éros qui, de plus en plus, est affirmé magicien, ouvrant alors la voie à une sorte d'occultisme tempéré d'anthropologie, et qui doit contribuer à dépasser, comme il l'écrit dans son introduction à l'exposition surréaliste de 1959, les critères du jugement que, selon lui, l'inflation de la production abstraite a sérieusement érodé. *L'art magique* et *Le surréalisme et la peinture* (revu et augmenté en 1965) réaffirmeront la nécessité de ce dépassement. S'il consacre quelques lignes à Kandinsky et prétend à plusieurs reprises s'ouvrir à la diversité des langages artistiques, ses choix, dans les expositions qu'il organise comme dans ses articles, n'évoluent guère. La préface qu'il consacre à Jean Degottex marque bien des limites que Breton ne veut pas franchir quand il s'agirait de renoncer aux pouvoirs de l'image. Il y affirme pourtant «qu'il n'est rien là [dans l'œuvre de Degottex] pour infirmer [ses] propres présomptions, à l'origine du surréalisme, et un rapport direct avec l'écriture automatique». ⁴ Rien sans doute pour infirmer les présomptions, pas assez, cependant, pour ouvrir de nouveaux espaces: autrement dit, il n'est pas question pour lui de prendre acte des tenants et aboutissants des langages non figuratifs, puisque, si abstraction il peut y avoir, elle n'est jamais qu'un moment de l'image. L'auteur de *Nadja* manifestera une incompréhension grandissante à l'égard des œuvres qui n'emploient pas les langages oniriques, refusant de considérer les effets de sa propre influence sur l'expressionnisme abstrait. Défendant la conception d'un art de révélation, Breton édicte les règles orthodoxes d'un art missionnaire.

Les moyens et le langage employés par Michel Tapié pour un art significativement baptisé «autre» procèdent d'une foi tout aussi grande dans les fonctions rédemptrices de l'art et d'une exaltation encore plus soutenue. Il envisage lui aussi une continuité historique que les suppléments d'information, qu'il est parfois le premier à mettre en valeur, ⁵ ne viennent pas menacer. «L'Occidental découvre enfin le Signe, écrit-il en 1952, ⁶ et explose dans la véhémence d'une calligraphie transcendante, d'une hyper-signifiante ivre du vertige cruel d'un devenir à l'état pur.» Munie de toutes les vertus, l'abstraction est investie de pouvoirs étendus et s'affiche comme la voie royale d'un art tout à la fois alchimique et rédempteur. Charles Estienne de son côté, qui tente de jeter des passerelles entre surréalisme et abstraction et dénonce les dérives académisantes de la peinture abstraite, n'emploie pas un vocabulaire si différent, et en appelle également, avec des accents prophétiques, à l'authenticité et à la dimension nécessairement scandaleuse de l'art qui doit heurter le sens commun et contribuer alors à changer le monde. ⁷

L'abstraction est certainement, sur certains de ses versants, devenue académique, elle est surtout devenue dogmatique. En 1955, soumettant un monochrome orange, Yves Klein ne sera pas admis au Salon des réalités nouvelles, pour la simple raison que cette œuvre ne présente aucun rapport de couleur, et donc n'exprime aux yeux du comité aucune réalité intérieure identifiable. Il faudra en effet à Klein, non seulement transformer le bleu exclusif de ses œuvres en signature, mais aussi recourir à tous les avantages de la rhétorique mystique pour prouver que

ses monochromes ont bel et bien un contenu universel. La peinture ne peut en faire l'économie, sauf si elle se déclare purement et immédiatement décorative. À moins d'affronter en toute conscience la disparition pure et simple de l'œuvre d'art, comme le feront les membres de l'Internationale Situationniste, c'est, semble-t-il, la seule façon d'échapper au soupçon de nihilisme qui apparaît alors comme la tare d'origine des avant-gardes : produire l'œuvre d'art comme totalité et comme symbole en l'indexant sur un discours lyrique qui ne reculera devant aucune surdétermination. Si la modernité a alors tendance à devenir un sanctuaire, l'art abstrait en constitue l'antichambre la plus sûre et la question du contenu est son rempart.

Repoussant les contradictions, l'art abstrait est pris dans les filets tendus d'une série d'alternatives qui ne semblent pas pouvoir être dépassées sans mettre en péril le dogme lui-même : l'art pour l'art ou le contenu ; le formel ou l'informel ; le géométrique ou l'organique ; le conscient ou l'inconscient ; le politique ou le mythologique ; le continu ou la rupture ; le théorique ou le poétique.⁸ Les différentes tendances se répartissent les chapitres d'un catalogue de spécialisations qui, faute de nécessité, les provincialisent. Les artistes de Cobra tenteront, avec des fortunes inégales, de dépasser ces alternatives selon un principe qui s'est perpétué jusqu'à aujourd'hui : « Les esprits faciles, écrit Christian Dotremont, seront tentés de dire qu'ils [Cobra] se faufilent entre l'art abstrait et le surréalisme. [...] Mais ils sont entrés dans la peinture par la grande porte : celle de la vie, et ils ont repoussé ce que le surréalisme (en peinture) et l'art abstrait ont de commun : la mise en chambre de réflexion de la peinture ».⁹ En quelque sorte, la nostalgie d'un temps où le monde restait à faire et le volontarisme se partagent le terrain et apparaissent comme les seuls cadres possibles à un progrès de l'art abstrait. Si Georges Mathieu peut non seulement faire de la peinture une performance mais la subsumer sous les espèces du spectacle, c'est que l'abstraction en tant que telle est une idée morte. Paraphrasant Balzac,¹⁰ on pourrait dire qu'à partir du moment où elle est ainsi hypostasiée, elle est non plus un possible mais « un nom qui rend l'avenir solidaire du passé ».

III.

DISCONTINUITÉS ET EXPÉRIENCES

Villeglé, Hantaï, Hains, Degottex, Barré n'ont pas de rapports théoriques ou idéologiques à l'abstraction – et certainement ils n'en *font* pas, comme on fait de la peinture de genre –, pas plus qu'ils n'en ont vis-à-vis de la question du déclin des avant-gardes ou du destin de l'art. Surtout, ils ne s'en tiennent à aucune conception intégriste de la peinture ou aux définitions *a minima* qui se contenteraient de raffiner celle qu'avait pu forger Maurice Denis pour plusieurs générations. En d'autres termes, ils sont loin d'adhérer à une idée de la peinture en soi, comme norme et comme mythe, conditionnement et horizon d'attente formulés a priori. Avec des buts et des moyens différents, ils en mettent au contraire le principe à mal sans pour autant recourir à une approche vitaliste qui comprend l'art comme simple

prolongement des énergies. Elle n'est plus un champ clos, préservée de la contamination de données hétérogènes et éventuellement concurrentes comme celles qui sont dues à l'architecture (dont le modèle fonde la pratique de Martin Barré), à la philosophie (indissociables des recherches de Simon Hantaï), à la littérature (et à la pensée orientale qui corroborera les intuitions de Jean Degottex), à la photographie (qui forme le socle des expérimentations de Raymond Hains et Jacques Villeglé). Autrement dit, ils n'envisagent pas la peinture comme une catégorie réservée et séparée dans un territoire absolu, mais la considèrent dans toute l'ouverture de sa dimension paradigmatique.

Cette transformation de la peinture en paradigme a pris de multiples formes, soit dans une pratique qui restait à proprement parler picturale comme on le verra plus loin, soit dans des expériences inattendues et pour le moins atypiques qui en désignaient les limites. Martin Barré s'est ainsi consacré entre 1969 et 1972 à des travaux conceptuels qui manifestaient moins un rejet ou une rupture de fond d'avec la peinture qu'un débordement de certaines questions induites par elle. Si ces œuvres, contemporaines des recherches de Joseph Kosuth, qui opéraient un décalage entre les réalités de l'espace et du temps et ses représentations, n'ont pas connu de suite, elles marquaient cependant un horizon possible, extérieur mais non pas étranger aux problèmes de la peinture. Même si ce fut de façon plus accidentelle, Jean Degottex s'est lui aussi intéressé à la dimension factuelle du geste et à la dimension réelle de l'espace, d'une part avec *L'acte-bois* (1969), qui instruit par avance certains aspects de son œuvre à partir de 1974 jusqu'aux *Bois fendus* de 1984, et d'autre part avec la *Structure de coupole* conçue avec Jean Daladier en 1970. Évidemment, la coexistence de la peinture et la non-peinture est l'une des caractéristiques dominantes des œuvres communes et individuelles de Raymond Hains et Jacques Villeglé, qui montrent à elles seules à la fois que la peinture ne peut être seulement définie par ses moyens, et que son paradigme reste approprié jusque dans des pratiques qui semblent en ruiner les fondements.

Si elle ne rejette pas tout uniment la dimension historique de la peinture, cette ouverture paradigmatique ne saurait pourtant s'accommoder d'une vision continuiste de l'art et encore moins donner carrière à l'idée de progrès. Ce qui signifie que les artistes réunis ici prennent acte des limites de l'histoire telle que les dogmes voudraient la produire et que, comme le dit Hantaï, la peinture se pense même contre l'histoire. Certainement, le fait qu'ils se tiennent scrupuleusement à l'écart des groupes constitués (comme Barré), s'en désengagent (comme Hantaï et Degottex vis-à-vis du surréalisme) ou s'en éloignent (comme Hains et Villeglé, observant les malentendus du Nouveau Réalisme), traduit cette distance. Mais, surtout, ils accusent le court-circuit en interrogeant la peinture dans sa matérialité et en montrant, dans les faits, que si réponse il peut y avoir, elle se trouvera dans une remise en cause expérimentale de son exercice et non pas dans d'improbables délibérations sur l'adaptation et l'amélioration de ses principes. «L'idée de progrès en art repose sur une équivoque, écrit Henri Maldiney. Non seulement elle identifie art

et savoir-faire, mais elle confère au savoir-faire un statut autarcique, sans le rapporter à ce qui, proprement, à chaque fois, est à faire.»¹¹ C'est bien selon les exigences d'une telle perspective que s'engagent Barré, Degottex, Hains, Hantaï et Villeglé: il s'agit pour eux de relativiser ou de suspendre leur savoir-faire et de soumettre leurs projets à des considérations qui en sont indépendantes comme pour retrouver, dialectiquement,¹² les conditions an-historiques de son exercice. Démarche qui suppose nécessairement, non pas un rejet de la dimension théorique, mais une articulation entre celle-ci et la pratique, qui interdit alors tout privilège, toute indulgence moderniste, et induit une pragmatique et non un simple empirisme qui rendrait toute sa prééminence à la «vie».¹³

La concordance des points de vue quant à cette nécessité de suspendre tout savoir-faire rend raison de l'impertinence de la question stylistique. Car il ne s'agit pas pour eux de «déconstruire» le savoir-faire pour produire un non-style, ni de s'en débarrasser sans autre forme de procès, ce qui conduirait inéluctablement à l'éclectisme, ou de laisser, sous une autre forme, libre cours à l'instinct seul et à l'inconscient, ce qui aboutirait à la revendication d'une absence de style et au triomphe d'un goût. Pour Jean Degottex, il existe un défaut de qualification de la peinture gestuelle¹⁴ qui se contente de sublimer au rang de savoir-faire une prétendue libération du geste. En d'autres termes: conçu de façon univoque et pratiquement utilitaire, le principe d'automatisme devient un automatisme réflexe à vocation exclusivement stylistique. Il faut alors «désapprendre»¹⁵ non seulement gestes et techniques, mais aussi l'espace lui-même. On perçoit les effets de ce désapprentissage dans ses œuvres de 1955 qui donnent le plus souvent l'impression d'une non-coïncidence du trait et de l'espace.

La position de Martin Barré offre de nombreuses similitudes, tant dans les intentions que dans les faits. Il insiste dans ses entretiens sur son souci de détruire l'illusionnisme spatial,¹⁶ ce que le modèle architectural lui a permis d'accomplir très tôt, sans en passer par les généralisations théoriques qui caractérisent le projet de Frank Stella. Les premières œuvres connues de Barré, présentée en 1955 à la galerie La Roue, peuvent sembler a priori devoir beaucoup à une certaine esthétique rangée sous la bannière d'une jeune école de Paris,¹⁷ mais la retenue extrême dont les formes sont l'objet rend cette assimilation caduque. Car il s'agissait déjà pour Barré de «dédramatiser» le geste dans le temps même où il était accompli. Cette approche pragmatique comportait un risque dont le peintre avait conscience, risque inévitable de l'anti-peinture¹⁸ qui tient non pas à un réductionnisme systématique, commandé par l'histoire, mais à un rapport aussi démuné que possible vis-à-vis des matériaux et de leur usage. Dans ces œuvres comme dans les suivantes, directement réalisées au tube ou à la bombe, il y a bien une capacité à s'aveugler dont Yve-Alain Bois a fait état.¹⁹

Capacité paradoxale s'il en est, que l'on retrouve sous une forme encore plus sensible dans les œuvres de Simon Hantaï à partir de 1960, et qui est une des traductions possibles du travail du négatif qu'il entreprend au lendemain de sa

rupture avec le surréalisme en 1955. À partir de cette date, tout se passe comme s'il s'était proposé de détruire la peinture en multipliant les procédures:²⁰ gratter, couvrir, découvrir, superposer, lisser, recroiser, attaquer la surface, la peau même de la peinture, avec toutes sortes d'outils de fortune. Sur plusieurs peintures, en 1958-1959, Hantaï y recopie des textes liturgiques et philosophiques: interminable procès de la peinture, à la fois littéral et métaphorique qui défait et dispose un autre espace. Le tableau est le lieu d'allers-retours sans fin, de l'aveuglement à un regard qui interprète contradictoirement, déduit et engage à le reprendre, aussi souvent qu'il sera nécessaire, aussi souvent que la critique trouvera à s'exercer, avant une complète exhaustion des procès qui rend l'œuvre à son irréductibilité. Le palimpseste, jusqu'à la mise au point du pliage au début des années soixante, est la condition même de ses œuvres. Non pas condition aléatoire ou provisoire mais ontologique: la peinture, en quelque sorte, n'est pas la résolution de problèmes donnés, mais le lieu d'une interrogation permanente de ce qui la produit.

Si Jacques Villeglé et Raymond Hains ont longtemps collaboré ensemble dans les années cinquante sans en passer ni l'un ni l'autre par un quelconque exercice de la peinture au sens traditionnel du terme, ils en ont pourtant envisagé les tenants et aboutissants selon des logiques qui se sont peu à peu distinguées l'une de l'autre. Le mot d'ordre hansien auquel Villeglé dit avoir pleinement souscrit était de considérer non pas le tableau comme un monde en soi, mais bien l'inverse: envisager le monde comme un tableau.²¹ L'affiche lacérée pouvait alors, en effet, par sa beauté accidentelle, libérer les peintres «du vide des abstraits»²² et déplacer le regard sans le contraindre à l'indifférence. Tant au niveau de la méthode qu'à celui des conditions de possibilité, Hains et Villeglé pouvaient récuser, à la fois historiquement et conceptuellement, tout lien avec le ready-made de Marcel Duchamp. Si elle n'est évidemment pas exclusive, la référence à la peinture n'en est pas moins inévitable, à la fois négativement, par rapport à l'abstraction gestuelle, et positivement, dans la perspective d'un réexamen de l'espace du tableau.

Villeglé a continuellement revendiqué l'appartenance de l'ensemble dénommé *Lacéré anonyme* au paradigme pictural, revendication d'autant plus recevable, et intéressante dans le présent contexte, que seuls les matériaux et la méthode niaient les pratiques traditionnelles tandis qu'ils préservaient et étendaient l'appréhension d'un espace pictural sans s'égarer dans les pièges du trompe-l'œil inversé qu'Argan identifiait à juste titre dans les tableaux de sacs cousus d'Alberto Burri.²³ S'il est arrivé à Villeglé de citer la peinture et les peintres, il n'a pas pour autant entendu mettre en place une fiction de la peinture, mais en a critiqué les contours avec une joyeuse désinvolture. En passant des exfoliations à l'exploration des supports d'affiches eux-mêmes, Raymond Hains avait, d'une façon encore plus sensible et définitive, écarté les risques d'une reconversion trop immédiate d'un projet qui doit autant à la peinture qu'à la dérive urbaine. Il était alors logique que celui qui, ironiquement, se proclamait «*inaction-painter*»,²⁴ en soit progressivement venu à dénier à son œuvre quelque lien que ce soit avec la peinture. À la

fois topologique et verbale, la dérive a pris le pas dans ses œuvres depuis 1972 sur la déclinaison du paradigme pictural et, par une mise-en-scène des lapalissades, produit des équivalences entre les surfaces des langages parlé et visuel.

IV.

LE GESTE ET LE TEMPS

Pas plus que celles de Jacques Villeglé et de Raymond Hains, les œuvres de Simon Hantaï, Martin Barré et Jean Degottex ne tentent une quelconque réconciliation factice entre la peinture et ses moyens, entre l'expérimentation et le beau, entre un espace en train de se constituer et une vision positive du monde, entre la discontinuité dont elles participent et le tout de la culture et de l'histoire, entre l'actuel et le définitif. Ces tentatives de réconciliation, qui masquent la nostalgie d'un paradis perdu sans retour, sont récurrentes dans l'art du XX^e siècle sous des formes plus ou moins déterminées idéologiquement et avec des sous-entendus qui satisfont en tout premier lieu des exigences culturelles. Dans leurs versions post-modernes, le collage et le monochrome les ont traduites de façon explicite. Moyens en apparence opposés, le collage, comme processus d'assimilation des images aussi bien que des objets, et le monochrome, comme production homogène, oscillant entre des destinations mystiques et formalistes, convergent dans leurs intentions. Qu'il s'agisse de reconstituer des totalités à partir de la fragmentation du monde ou bien d'opposer à cette dernière une forme achevée à laquelle on ne peut ni ajouter ni retrancher quoi que ce soit, ces deux esthétiques entendent légitimer à nouveau l'art dans une double continuité historique et idéale.

Même s'il prétend, ou plutôt parce qu'il croit signifier la fin de l'histoire, le monochrome dans ses versions programmatiques n'en reste pas moins le véhicule de la nostalgie par excellence quand il prohibe toute métamorphose. Fermé sur lui-même mais postulant une universalité immédiate, il ignore à la fois l'espace où il se déploie et le temps dans lequel il s'inscrit. La peinture presque monochrome à la feuille d'or que Simon Hantaï élabore en même temps que *Écriture rose* et *A Galla Placidia* est au contraire traversée par une réversion des attendus du palimpseste. La fin de la peinture, la clôture de l'histoire n'existent que comme des postulats qui vont se voir infirmés par les accidents que l'application de la feuille d'or sur une préparation rouge rend inévitables. Tout se passe comme si le fond primitif de la peinture occidentale était ici réinventé dans une ouverture sur lui-même. Surface alors incertaine et contrastée qui requiert nécessairement de nouvelles expérimentations qui aboutiront au pliage. Et dans une certaine mesure, celui-ci, en particulier dans les *Mariales*, va encore complexifier la nature des fonds: bord-à-bord, c'est-à-dire «all-over», la surface est irréversiblement comprise dans la profondeur de la peinture.

Sur un mode moins expressément critique, on trouve les indices d'une réflexion sur le monochrome dans les œuvres de Martin Barré et de Jean Degottex. Le premier, qui fut toujours très attentif au travail d'Yves Klein, élabore deux

arguments principaux, contraires à la logique très économe du pur monochrome, à la fois en transposant des considérations architectoniques²⁵ qui le conduisent à diviser l'espace dans le tableau et à le diviser en polyptyques, et en élaborant une dialectique entre le fond et ce qui n'est pas le fond.²⁶ Le rapport de Degottex à la question monochrome est similaire: à partir du moment où le fond et l'inscription procèdent d'une même nature,²⁷ le recouvrement homogène du plan en devient impossible. Certaines œuvres, en particulier *Suite obscure II et III* (1964), semblent pourtant au seuil de l'indifférenciation: en dépit de sa ténuité, l'ouverture opérée par les signes rend la peinture à sa dimension dialectique. – Pour les uns et les autres, il va de soi que le monochrome ne saurait être le *terminus ad quem* de la peinture, ce qui n'est envisageable que dans la mise en place d'un dépassement théorique de l'abstraction.

Les premières œuvres communes de Hains et Villeglé, comme *Ach Alma Manetro* ou *M* (1949) ne se distinguent pas du collage dans le principe. Sauf que, dans ces deux œuvres se met en place une saturation paradoxale du plan du tableau qui convertit sa profondeur en une étendue horizontale virtuellement sans fin. Si le monde est un tableau, on ne saurait vouloir l'enjoliver ou en colmater les brèches: ce n'est plus l'élaboration d'un espace fictif qui importe mais le cadrage de la réalité. Il s'agit dès lors non plus de transposer une vérité, toujours illusoire, mais de prélever, de ravir, dit Villeglé, des espaces qui conservent là et plus tard les qualités de leur *hic et nunc*. Quand le collage, opération additive, entend combler l'abîme et offrir une surface pacifiée par la composition comme on l'observe chez Schwitters, le décollage, opération soustractive, ne cherche pas à rétablir un point de fuite perspectif ou une trouée compositionnelle. De telle sorte que l'on pourrait parler d'un dépassement de l'alternative composition – décomposition, qui dissout à son tour les questions du naturalisme et du réalisme.

La lacération d'affiches marque physiquement, et non pas seulement imaginativement comme le fait la photographie, la qualité discontinue du présent. «Dans l'œuvre d'art, écrit Giorgio Agamben,²⁸ est brisé le *continuum* du temps linéaire et l'homme retrouve, entre passé et futur, son espace présent.» La peinture n'est peut-être pas autre chose que ce qui rend sensible cette interruption dans le temps, cette mise en espace de l'actualité. Les chemins qui y conduisent ne sont certainement ni univoques ni homogènes et, au sein d'une même œuvre, on en identifie plusieurs qui pourraient au premier abord sembler contradictoires. La discontinuité temporelle peut être marquée d'un seul coup, d'un seul geste immédiat, comme c'est évidemment le cas dans les œuvres de Hains et Villeglé, «rapt» fulgurant, mais aussi dans les peintures à la bombe de Martin Barré. En particulier dans celles qui sont réalisées au pochoir, se donne un temps qui n'est pas susceptible de révisions et qui, comme tel ne saurait faire l'objet de repentirs, d'amendements ou d'aménagements. Avec ces œuvres, Barré répond d'aussi près que possible à la question que formulait Yve-Alain Bois: «Comment dire le temps en peinture sans le donner en spectacle».²⁹ Les œuvres ultérieures, à partir de 1972-1973, qui

renoncent à la soudaineté des peintures au tube ou à la bombe, ne vont pas moins donner consistance au temps, en particulier par la stratification des différentes couches qui ne s'annulent pas les unes les autres, mais réalisent par leur fluctuante transparence le présent d'un espace où le fond est toujours en train de revenir et de se redéployer.

Le pli et le dépli dans l'œuvre que Simon Hantaï inaugure avec les *Mariales* construisent, selon un autre type d'évidence, une pareille superposition des temps qui continuent à converger dans le tableau. Si le pli est une opération d'enfermement et d'aveuglement, autrement dit une suspension de la durée, un temps de pose indéterminé, le dépli en une seconde phase est comme la réalisation de la durée. Mais quand il est privé de toute dimension psychologique et d'une quelconque portée narrative, le processus du pli et du dépli met en place une temporalité qui n'appartient qu'à la peinture. Les manipulations ultérieures auquel se livre parfois Hantaï avec certaines œuvres (sur-plies, éclats de peinture, découpes) ne s'ajoutent pas comme des suppléments mais s'agrègent indissociablement à cette durée. Ces œuvres déploient les temps sur un mode comparable à celui qui prévaut dans la langue biblique, où un seul verbe en contient tous les aspects: ce qui a été, est, sera.³⁰ Amalgamer les temps et conjuguer leur immanence à celle de l'espace est encore le propos de Jean Degottex. Comme on l'a déjà noté, il ne fait plus droit à une distinction entre le fond et l'inscription: l'acte de peindre, pourtant, n'en devient pas une globalisation formelle, mais comprend la contraction et l'extension du temps dans l'espace. Le geste unique, tel qu'il se déploie dans la série *Etc* (1964), ne vise certainement pas à générer une synthèse ou à homogénéiser la surface, mais consume au contraire toutes les ambivalences d'une peinture qui élabore son propre lieu: «Rien avant, rien après, tout en faisant».³¹

V.

OUVERTURE (2)

Le volontarisme des avant-gardes historiques a survécu sous plusieurs aspects aux démentis des événements comme à ses propres repentirs et, même dans ses variantes secrètement désabusées, a pu laisser croire qu'il avait triomphé une fois pour toutes des obstacles qui rendent l'art nécessaire. «Le Temps et l'Espace sont morts hier, écrivait ainsi Marinetti au début du siècle.³² Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.» Dans l'esprit du théoricien futuriste, le temps et l'espace n'étaient que des idées abstraites dont il fallait se défaire pour rejoindre un absolu où l'art n'aurait plus besoin d'être ni pensé ni éprouvé, un absolu quotidien où il aurait sans doute suffi de postuler le sens pour qu'il advienne, et où l'œuvre serait devenue inutile, puisque le témoignage et la représentation de l'art auraient triomphé de toutes les contradictions. Sans les majuscules qui en font de grandioses mais simples objets, le temps et l'espace ont continué d'opposer une résistance que les œuvres de Barré, Degottex, Hains, Hantaï et Villeglé n'exaltent pas dans une geste épique mais (ayant renoncé

aux séductions et aux indulgences de l'idée définitive), dont elles procèdent en effet pour se construire dans une pensée sans terme assigné. Elles échappent alors à la tragique répétition du passé comme aux prétentions comiques de l'anticipation et ouvrent encore le présent de l'espace.

Publié dans *La peinture
après l'abstraction, 1955-75,*
Paris, Musée d'art moderne
de la ville de Paris, 1999,
pp. 21-42.

L'ACTUEL ET LE DISCONTINU :
L'ESPACE AU PRÉSENT
ALAIN CUEFF

1 D'un point de vue stylistique, il n'y avait pas plus d'affinités entre les différents protagonistes de l'expressionnisme abstrait. Comme le disait Harold Rosenberg: «Les mots n'appartiennent pas à un art mais à chaque artiste individuellement. Ce qu'ils pensent en commun ne trouve son expression que dans ce qu'ils font séparément». (*La tradition du nouveau*, trad. fr. Anne Marchand, éditions de Minuit, Paris, 1962). 2 Voir en particulier les catalogues *Paris-Paris, créations en France, 1937-1957*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1981; *L'art en Europe, les années décisives, 1945-1953*, Musée d'art moderne, Saint-Étienne, 1988; *Les années 50*, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1988. 3 Voir Serge Guilbaut, *Comment New-York vola l'idée d'art moderne*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992. 4 André Breton, *Le surréalisme et la peinture*, éditions Gallimard, Paris, 1965. 5 Michel Tapié, «Pollock avec nous», in Catalogue *Paris-New York*, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1977. 6 Michel Tapié, *Un art autre*, Éditions Gabriel Giraud, Paris, 1952. 7 Il écrivait ainsi dans *Combat* (31 août 1946): «Une œuvre abstraite, mais authentique, n'est ni plus ni moins scandaleuse, ni moins émouvante qu'une image ou une suite d'images surréalistes de la grande époque [...] Le sens commun y est bafoué aussi radicalement [...] Mais au profit sans doute d'une autre réalité plus profonde.». Charles Estienne organisa à l'Étoile Scellée les expositions de Simon Hantaï et Jean Degottex. 8 Voir l'analyse de Laurence Bertrand-Dorléac, «Comment l'art sortit des années sombres pour réveiller sa conscience critique», in *Artstudio* n° 9, Paris, été 1988: «La dualité des lignées, classicisme et baroque, se perpétuait; l'«abstractivisme» cézannien, constructiviste, géométrique ou néo-plasticien d'un côté, l'«abstractivisme» lyrique de l'autre, ressuscitaient la vieille question de l'équilibre entre technique et inspiration, légifération et ordre, société et individu. 9 Christian Dotremont, préface au catalogue de l'exposition Appel, Constant, Corneille, galerie Colette Allendy, Paris, mai 1949. 10 Honoré de Balzac, *Scènes de la vie de province: Le Cabinet des antiques*, éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. IV, Paris, 1976. 11 Henri Maldiney, *Art et existence.*, éditions Klincksieck, Paris, 1985. 12 «En utilisant la neutralité des choses, disait-il, je pensais neutraliser la peinture de ses connotations historiques. Mais en même temps, je ne puis me passer de celle-ci [l'histoire].» «Entretien avec Julien Alvard, Degottex, essais de voix», *Quadrum* n° 10, 1961. 13 L'empirisme est une méthode qui ne s'appuie que sur l'expérience, tandis que le pragmatisme donne les valeurs pratiques comme critère de la vérité. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française, éditions Le Robert, Paris, 1987. 14 Entretien avec Julien Alvard, *op. cit.* 15 «Fragments d'un entretien: Dominique Bozo, Jean Degottex», Catalogue Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 1978. 16 Voir l'essai de Yve-Alain Bois, *Martin Barré*, éditions Flammarion, Paris, 1993. 17 Hubert Juin publie en 1956 un volume consacré à *16 peintres de la Jeune école de Paris* où sont rassemblés Alechinsky, Arnal, Martin Barré, Camille et Moser parmi d'autres. 18 «Ce que je faisais pouvait sembler de l'anti-peinture, alors que je voulais montrer, par des traces ou des points d'impacts dans une surface claire, ce que serait une peinture «désencombrée» de l'objet, de la couleur, de la forme, n'offrant plus que des fragments d'un espace existant aussi bien ailleurs que dans ses fragments tangibles.» Entretien avec Catherine Millet, *Artpress* n° 12, juin-août, Paris 1974. Reproduit dans: Yve-Alain Bois, *op. cit.* 19 Yve-Alain Bois, *op. cit.* 20 Se reporter aux textes de Simon Hantaï dans catalogue de sa donation au Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 1998. 21 Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel in *La présentation en jugement*, Editions Marval, Paris, 1987: «Certes le prélèvement est le parallèle du cadrage du photographe de même que le photographe apprend à regarder, de même le prélèvement de l'affiche lacérée nous fait regarder la ville autrement, mais plus ambitieusement, nous fait regarder le monde comme un tableau suivant l'incontournable formule hansienne à laquelle je souscris. 22 «La peinture gestuelle piétinait. La récurrence de l'action-painting s'est très vite dénoncée. La trivialité de

mes choix pouvait lui redonner un regain d'intérêt. [...] Par sa beauté, l'affiche lacérée pouvait nous délivrer du vide des abstraits.» Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel, *op. cit.* **23** «La peinture de Burri est, si l'on veut la fiction d'un tableau, une sorte de trompe-l'œil à l'envers dans lequel ce n'est pas la peinture qui simule la réalité, mais la réalité qui simule la peinture.» G.-C. Argan, cité par Daniel Abadie, in catalogue *Paris-Paris*, *op. cit.* **24** Voir le catalogue *Guide des collections permanentes ou mises en plis*, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1990. **25** «Le premier acte architectural n'aurait-il pas été de créer (c'est-à-dire réaliser techniquement) une surface plane...» «Questions à Martin Barré, Jean Clay», *Macula* n° 2, Paris, 1977. Reproduit in Yve-Alain Bois, *op. cit.* **26** Martin Barré: «Je crois que je ne fais pas plus surgir le *fond* que je n'enfonce *tout-ce-qui-n'est-pas-ce-fond*. Je voulais que tout soit ensemble, l'un avec l'autre.» «Entretien avec Catherine Millet», *op. cit.* **27** «Je me suis aperçu que le fond et l'inscription (geste fixé) n'étaient plus deux choses distinctes. Ces deux opérations avaient tendance à se superposer dans un temps de plus en plus rapproché, mieux, le geste créait son propre espace et modifiait radicalement et matériellement l'espace préconçu.» *Sept métasignes sur la fleur*, publié en 1961 à l'occasion de son exposition à la Galerie Internationale d'art contemporain, Paris. Reproduit in Jean Frémon, *Degottex*, Éditions du Regard, Paris, 1986. **28** Giorgio Agamben, *L'homme sans contenu*, trad. fr. de Carole Walter, Éditions Circé, Saulxures, 1996. **29** Yve-Alain Bois, *op. cit.* **30** Voir Mireille Hadas-Lebel, *L'Hébreu, 3000 ans d'histoire*, éditions Albin Michel, Paris, 1992. **31** Jean Frémon, *op. cit.* **32** Marinetti, «Le futurisme», *Le Figaro*, 20 février 1909.