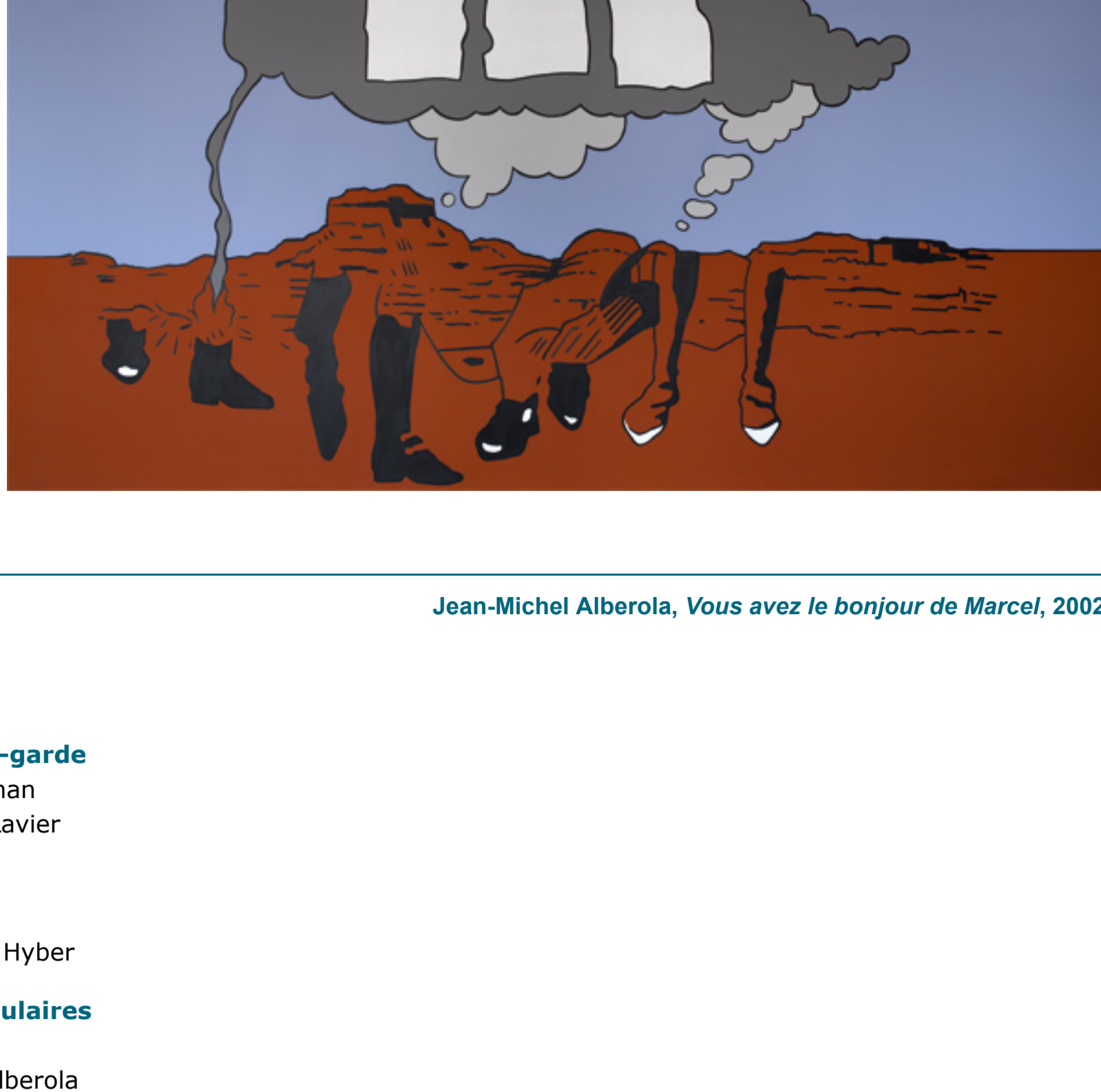


OÙ EN EST LA PEINTURE ?

ACCROCHAGE DES COLLECTIONS CONTEMPORAINES

DEPUIS LE 1ER AVRIL 2007, MUSÉE, NIVEAU 4



Jean-Michel Alberola, *Vous avez le bonjour de Marcel*, 2002. Mur peint réalisé au Musée national d'art moderne en 2007.

Peindre aujourd'hui ?

La peinture comme pratique d'avant-garde

La peinture et l'art minimal : Robert Ryman
La peinture suffit-elle à l'art ? Bertrand Lavier

Peinture et installation

La libération de la toile : Claude Viallat
La peinture comme installation : Fabrice Hyber

L'influence de modèles narratifs populaires

L'emprunt au polar : Jacques Monory
La mixité des références : Jean-Michel Alberola

La désacralisation de la « Peinture »

Punir la peinture : Sigmar Polke
La peinture comme pratique séculière : Gerhard Richter

La jeune génération et la liberté de peindre

Le retour du geste : Yan Pei-Ming
L'expansion des couleurs : Katharina Grosse

Indications bibliographiques

PEINDRE AUJOURD'HUI ?

Comment la peinture est-elle pratiquée aujourd'hui ? Le nouvel accrochage des collections contemporaines du Musée (de 1960 à nos jours) offre au visiteur l'occasion de découvrir l'ampleur et la richesse des possibilités développées par les artistes voués à ce médium.

Accueilli par une vaste peinture murale de **Jean-Michel Alberola** qui témoigne de la vitalité de la peinture in situ, le visiteur pénètre dans la galerie centrale où sont présentées des œuvres des peintres les plus célèbres de la fin du 20^e siècle, comme **Gerhard Richter** ou **Jean-Michel Basquiat**, et de personnalités représentatives de la jeune génération, comme **Katharina Grosse**. Puis, au fil des salles monographiques et thématiques du Musée, il peut explorer la diversité des problématiques traitées par la peinture contemporaine qui, loin de se cantonner à une dimension traditionnelle, a réussi à s'approprier toutes les formes de création nées des avant-gardes.

L'accrochage permet ainsi de mesurer à quel point la peinture contemporaine sort de ses gonds en tenant compte de l'ensemble des questionnements sur l'art. Par exemple, en interrogeant ses propres conditions d'existence, que ce soit à la manière des minimalistes avec **Robert Ryman** ou dans le sens du ready-made d'installation avec **Bertrand Lavier**, la peinture propose sur elle-même un regard réflexif proche des mouvements avant-gardistes. Avec la recherche de nouvelles formes d'accrochage, elle se rapproche de l'installation, comme c'est le cas dans les premiers travaux de **Claude Viallat**, jusqu'à se confondre avec elle chez **Fabrice Hyber**. Elle assimile aussi les nouvelles structures narratives mises en place par le cinéma et la BD par exemple avec **Jacques Monory**, et renait désacralisée grâce aux peintres allemands qui, comme **Sigmar Polke**, autorisent la nouvelle génération à renouer avec le plaisir du geste, ainsi de la peinture de **Yan Pei-Ming**.

On comprend alors que le regain d'intérêt pour la peinture, apparu il y a quelques années aussi bien chez les artistes que les critiques ou les institutions, n'est ni un retour en arrière ni un paradoxe par rapport aux bouleversements survenus dans l'art du 20^e siècle, mais bien plutôt **un reconnaissance de sa vigueur et de son rôle moteur dans la création contemporaine**.

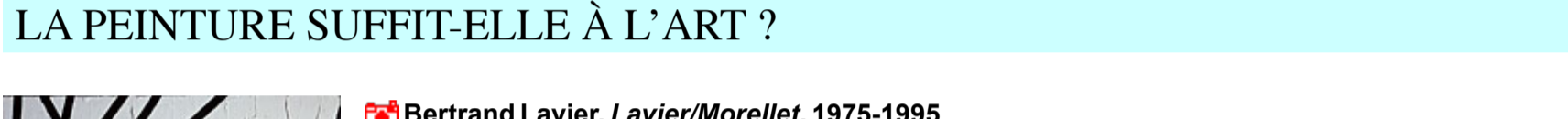
LA PEINTURE COMME PRATIQUE D'AVANT-GARDE

La succession des mouvements d'avant-gardes depuis la modernité à pu faire croire à la disparition de la peinture au profit d'autres formes de productions artistiques, par exemple le ready-made. Or, la peinture a persisté en permettant, au contraire, aux artistes d'assimiler leurs leçons les plus radicales, en les confrontant avec les données traditionnelles du tableau, comme le cadre qui limite l'œuvre ou la touche de peinture qui exprime le tempérament de l'artiste.

Par exemple, à la suite des artistes minimalistes (1) qui définissent l'œuvre d'art comme un « objet spécifique » faisant prendre conscience de la perception de l'espace, Robert Ryman produit une peinture qui interroge ses relations avec ses supports d'accrochage. Ou selon une démarche tout aussi conceptuelle mais différente dans ses modalités, et notamment par sa dimension ironique, l'œuvre de Bertrand Lavier explore, grâce à la peinture, les limites entre l'art et le non-art.

(1) Voir le dossier Le Minimalisme.

LA PEINTURE ET L'ART MINIMAL



Robert Ryman, *Sans titre, printemps 1974*
Laque glycéroprotective sur toile marouflée sur panneaux de bois, 182 x 646 cm

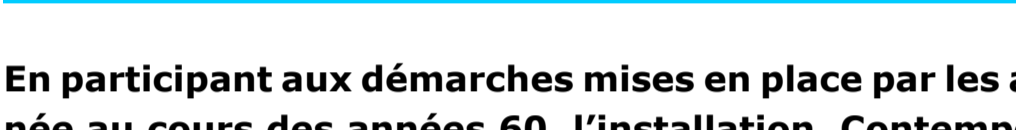
Le peintre américain Robert Ryman appartient à la tradition du monochrome, initiée au début du 20^e siècle par Malevitch, en l'enrichissant d'un questionnement issu du mouvement minimaliste américain.

À la fin des années 60, il commence à réaliser des tableaux où sont explorées de manière systématique les variations possibles autour du carré blanc sans relations avec l'espace qui l'environne. En effet, à partir de cette donnée de base, il fait varier quelques-uns des éléments constitutifs du tableau : **la matière du support**, en utilisant par exemple du tissu, **la méthode de fixation de la toile au mur**, avec par exemple le recours à du papier autocollant, **la technique d'application de la peinture**, plus ou moins lisse, ou encore, comme ici, **son environnement**, qu'il modifie par la production d'un polyptique.

Dans cette œuvre, *Sans titre*, 1974, c'est grâce au voisinage de trois carrés blancs qu'il donne à voir la limite entre la peinture et les cimaises du Musée, entre le peint et le non peint. Les bordures, seules parties de la toile où le blanc a été appliqué d'une manière remarquablement lisse, marquent une continuité entre l'œuvre et le mur.

En utilisant la peinture, il rejoint par conséquent les problématiques posées par les mouvements d'avant-garde des années 70, comme celle de **la limite de la visibilité de l'œuvre**.

LA PEINTURE SUFFIT-ELLE À L'ART ?



Bertrand Lavier, *Lavier/Morelet, 1975-1995*
Peinture acrylique sur toile, 200 x 200 cm

« Spécialisé » depuis le début des années 80 dans l'utilisation d'objets du quotidien, et en particulier d'objets, armoire, voiture ou piano, qu'il recouvre d'une couche de peinture acrylique d'une couleur identique. Bertrand Lavier peint, ici, un objet bien singulier : **une peinture de son ami François Morelet**. Comme tous les autres objets, cette toile est repeinte à coup de touches épaisses et d'empâtements qui rappellent, en la parodiant, **la manière de Van Gogh**.

« La pâte et la touche de Van Gogh sont des clichés de peinture moderne que je m'approprie pour conserver le plus grand anonymat possible », dit-il. En utilisant cette pâte et cette touche sensées incarner la peinture en général, l'artiste questionne le rôle de ce matériau : une couche de peinture suffit-elle à faire d'un objet de l'art ?

Toutefois, dans cette œuvre, la question est redoublée : la couche de peinture appliquée par Lavier recouvre un tableau déjà reconnu comme une œuvre. Ainsi, son intervention transforme de nouveau le tableau en objet, si bien que l'on ne saurait plus dire **quel est le statut de cet objet**. Ce n'est pas une toile abstraite, mais ce n'est pas non plus une peinture de Lavier dans le sens artistique du terme. Autrement dit, avec cette pièce **l'artiste se situe, non pas dans le domaine de la provocation et du non-art, mais plus exactement entre l'art et le non-art**.

PEINTURE ET INSTALLATION

En participant aux démarches mises en place par les avant-gardes, la peinture s'interroge sur ses conditions de présentation et d'exposition : elle se rapproche ainsi d'une forme artistique née au cours des années 60, l'installation. Contemporaines des débuts de cette invention, les premières œuvres de Claude Viallat exploitent la mobilité de la toile débarrassée de son châssis, qui peut ainsi échapper aux conditions d'accrochage et aux lieux habituellement dédiés à l'art. Avec Fabrice Hyber, le terme même de peinture est utilisé pour désigner un ensemble d'éléments hybrides assemblés de manière permanente ou éphémère, assimilant la peinture à l'installation.

LA LIBÉRATION DE LA TOILE



Claude Viallat, *Blanche et bleue, 1967*
Toile libre
Acrylique sur toile, 214 x 414 cm

Depuis la fin des années 60, Claude Viallat travaille sur les composantes matérielles de la peinture - comme le support ou les procédés de coloration -, et s'intéresse aux conditions d'exposition des œuvres. Dès 1966, il opère à partir d'**un seul motif qu'il répète sur la toile**, une sorte de haricot sans signification déterminée, qui lui permet de concentrer son attention sur les autres composantes de la peinture. Sa démarche est proche de celle de Daniel Buren qui, dans les mêmes années, réduit son vocabulaire pictural aux célèbres bandes de 8.7 cm. Mais si, chez Buren, il s'agit, grâce à ce motif, d'attirer l'attention du spectateur sur les caractéristiques d'un lieu et de remettre en cause la mobilité de l'œuvre, chez Viallat, au contraire, **la peinture redevient une toile à déplacer**, comme en témoigne *Blanche et bleue*.

Cette œuvre, réalisée à partir d'**une toile souple non apprêtée**, recouverte d'une très fine couche d'acrylique qui laisse surgir à la surface la couleur écrue du tissu, comporte, en effet, **des marques de pliage** dues à son transport, et acceptées comme des éléments constitutifs à part entière.

Dès 1969, Claude Viallat organise des expositions insistant sur la mobilité des œuvres, dans des environnements inattendus pour des toiles avant-gardistes, comme le vieux village provençal de Coaraze où celles-ci sont montrées dispersées. Ou encore, il les présente dans la nature en les accrochant à des arbres. Ces initiatives annoncent la création en 1970 du groupe *Supports surfaces* dont il sera l'un des meneurs. De plus, elles engagent dans une réflexion sur **la peinture comme un élément parmi d'autres au sein d'un contexte**, ce qui la rapproche de la pratique de l'installation.

LA PEINTURE COMME INSTALLATION



Fabrice Hyber, *Peinture homéopathique n°10 (Guerre désirée), 1983-1990*
Dyptique
Photographies, dessins, écriture, sur papiers et papier de soie, le tout collé sur toile à la colle de peau de lapin, 225 x 450 cm

En refusant le principe d'autarcie qui, dès la Renaissance, a constitué la peinture comme tableau, Fabrice Hyber, dès ses débuts dans les années 80, expérimente la construction d'une œuvre faite de différents matériaux (on parle à ce sujet d'œuvre « hybride ») où le dessin occupe une place de plus en plus grande. En effet, selon lui, le « dessin à une dimension en moins [par rapport à la peinture], ce qui donne à celui qui regarde un champ plus important de glissement possible ».

Avec la multiplication de dessins auxquels peuvent s'ajouter des photos ou des objets, il maintient l'œuvre ouverte à un dynamisme dont se privait la toile achevée. D'un point de vue formel, il la transforme en une vaste installation d'éléments, relevant de l'accrochage dans l'espace plus que du montage séquentiel d'art moderne pièces.

Fabrice Hyber donne à cette forme de peinture le titre de **peinture homéopathique**, nom qui traduit **l'idée d'une multiplicité active constituée d'infimes éléments accumulés**.

La *Peinture homéopathique n°10* applique cette conception à une réflexion sur la guerre, précisément ici le conflit israélo-palestinien qui, selon Hyber, perdure à cause de récits explicatifs trop fermés et exclusifs les uns des autres. **La *Peinture homéopathique*, en proposant un modèle d'hybridation des éléments, indique la voie de l'échange**, à travers des solutions qui maintiennent une ouverture et une possibilité de dialogue.

L'INFLUENCE DE MODÈLES NARRATIFS POPULAIRES

Depuis l'avènement du Pop Art au début des années 60, la peinture s'inspire d'images médiatiques, de ses sujets, de ses textures, de ses couleurs ou encore de ses compositions (1). Cette tendance s'est poursuivie en explorant des aspects de plus en plus précis de la culture populaire, comme les modèles narratifs du cinéma de fiction ou de la bande dessinée (2). C'est ce qu'on appelle la Nouvelle figuration ou Figuration narrative.

Parmi les artistes de ce mouvement, Jacques Monory emprunte à l'univers du polar ses codes et ses intrigues, Jean-Michel Alberola mêle à des références intellectuelles tirées de l'histoire de l'art des éléments proches de la culture populaire et de la bande dessinée.

(1) Voir Dossier Pop Art
(2) Voir Dossier Le Mouvement des Images, chapitre « Le récit. La référence au cinéma de fiction »

L'EMPRUNT AU POLAR



Jacques Monory, *Meurtre n° 201, 1968*
Huile sur toile et miroirs, 228 x 195 cm

Exposée pour la première fois en 1968, la série des 22 pièces intitulée *Meurtre*, à laquelle appartient cette peinture, transpose au sein du tableau le vocabulaire visuel du film noir. Tantôt Monory y utilise les techniques cinématographiques du **gros plan**, de la **contre-plongée**, tantôt il traduit les **rythme et suspense de la narration** par des effets de composition. Comme ici, où de part et d'autre d'une diagonale située en bas et à gauche de la toile, il juxtapose une scène d'où deux jambes anonymes s'enfuient et un miroir criblé de balles.

De même, il traduit l'ambiance étrange et pesante qui règne dans ce genre de cinéma, souvent exprimée par des images tournées en noir et blanc pour entraîner le spectateur dans l'univers fantastique des bas-fonds et de la pègre, par un **monochromatisme**, souvent un camaïeu de bleus, qui agit comme un **filtre sur la réalité**.

Toutefois, la distance que pourrait instaurer ce monochromatisme est contrebalancée par la **présence de miroirs**, récurrente dans les tableaux de Monory, qui nous inclut dans l'image : de spectateur voyeur, **nous devenons témoins et complices d'un crime**.

Par cette série d'innovations picturales, Monory parvient à profiter des audaces mises en place par le cinéma et à transformer la peinture en un médium des plus actuels.

LA MIXITÉ DES RÉFÉRENCES



Jean-Michel Alberola, *Vous avez le bonjour de Marcel, 2002*
Mur peint réalisé au Musée national d'art moderne 2007

Depuis le début des années 80, Jean-Michel Alberola compose des peintures où s'entremêlent des références issues de domaines hétérogènes tels que l'art conceptuel, la mythologie, l'Afrique, le Christ et le style figuratif... La peinture *Vous avez le bonjour de Marcel* est à la croisée de ces influences.

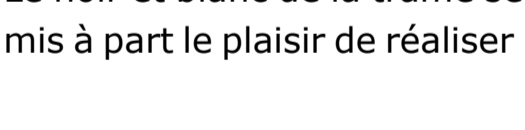
Avec son titre qui interpelle le visiteur, comme d'autres œuvres réalisées à la même période, par exemple *J'ai l'impression de parler à un mur*, 2002, cette peinture se sert des mots pour instaurer une dimension idéologique, quelle qu'elle soit, comme dangereuse, inutile et mensongère : des façades pour séduire en la baissant au rang d'**une pratique mécanique aveugle**. Comme dans ce tableau, il reproduit des images qu'il tire de diverses sources, ici la presse, en s'astreignant à les recopier patiemment, à la main. Il insiste notamment sur **le motif de la trame**, récurrent dans son travail, qu'il réduit à des constellations de points. Il déclare d'ailleurs avec autant d'ambiguïté que d'humour : « J'adore les points, je suis marié avec de nombreux points. Je voudrais que tous les points soient heureux. Les points sont mes frères. Je suis un point moi aussi ».

Avec *Pasadena*, Polke procède à cette **double dévalorisation de l'idéologie et de la peinture**, en s'attaquant au **thème de la conquête de l'espace** telle qu'elle a opposé Soviétiques et Américains pendant la Guerre Froide. Le titre renvoie au département de la NASA où a été transmise cette photo prise par l'une des premières caméras posées sur la Lune en juin 1966.

La légende de la coupure de presse est, elle aussi, recopiée en bas de l'œuvre. La photographie est censée montrer « la première de la lune au point d'atterrissage de "Surveyor-1" ». La pierre en bas à gauche mesure 15 cm sur 30,8 cm. Les points clairs sont des reflets du soleil ». Toutefois, **dans l'image, rien de tel n'est visible**.

Le noir et blanc de la trame se perd dans un motif abstrait, tout comme le sens de la mission américaine sur la Lune. La transposition picturale de l'image indique sa vacuité ; de sa justification il ne reste rien, mis à part le plaisir de réaliser une toile abstraite en peignant de multiples points.

LA PEINTURE COMME PRATIQUE SÉCULIÈRE



Gerhard Richter, *1024 Farben N° 350-3 (1024 couleurs), 1973*
Laque sur toile, 254 x 478 cm

Dans la veine cynique de Polke, Richter propose une peinture débarrassée de tout idéalisme. S'emparant de tout type de sujet - portrait, paysage, événements personnels ou historiques -, pratiquant aussi bien la figuration que l'abstraction, il vise, dit-il, à « **inventer la peinture tout en la détruisant** ».

Avec *1024 Farben*, l'artiste s'engage dans une démarche analytique en mettant au point **un nuancier de couleurs qui renvoie à la peinture et à ses conditions de bases**. En effet, de même que dans les trois autres tableaux de l'ensemble auquel cette pièce appartient, il étudie de manière méthodique les relations entre les échantillons colorés grâce un système de repartition (système différent pour chacun des tableaux).

Ici, écrit Bernard Blistène, « quatre rectangles de couleur se dédoublent, à espace régulier, en quatre séries de multiplication successives, atteignant pratiquement l'infini, à partir de la division de trois couleurs fondamentales ». Richter se place ainsi dans la lignée d'un certain courant de l'abstraction fondé sur le ressort dynamique des couleurs qui, du Mondrian des dernières années à Ellsworth Kelly, recherche un effet vibratoire grâce à la seule juxtaposition des éléments. Mais si ces artistes sont guidés par une motivation qui reste d'ordre esthétique, Richter obéit plutôt au désir d'établir une connaissance de la peinture dans ses moindres détails. « Si j'avais peint toutes les permutations possibles, fait-il remarquer, il aurait fallu à la lumière 400 billions d'années pour aller du premier au dernier tableau », déclaration qui illustre un souci d'exhaustivité quasi scientifique.

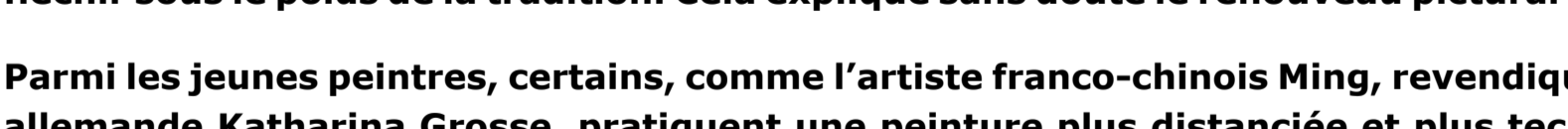
Ainsi, avec Richter, **la peinture achève son processus de désacralisation, renonçant à toute tentation irrationnelle**, y compris au plaisir de peindre qui persistait encore dans l'œuvre de son compatriote Polke. Elle devient une pratique séculière, et l'artiste un acteur social parmi d'autres.

LA JEUNE GÉNÉRATION ET LA LIBERTÉ DE PEINDRE

Grâce aux expériences picturales développées depuis les années 60, la peinture est devenue pour la jeune génération d'artistes un médium comme les autres, que l'on peut pratiquer sans fléchir sous le poids de la tradition. Cela explique sans doute le renouveau pictural auquel on assiste partout dans le monde depuis quelques années.

Parmi les jeunes peintres, certains, comme l'artiste franco-chinois Ming, revendiquent l'art à travers sa principale forme, la peinture, pour le vider de toute transcendance et de toute idéologie. Avec Richter à sa suite, il rabaisse la peinture au rang de technique, ce qui a pour effet de la libérer d'une quelconque mission supérieure pour l'ouvrir à d'autres possibilités. Chez Polke la peinture manifeste l'expression d'une posture ironique, tandis que chez Richter elle se présente comme un modèle d'analyse quasi scientifique.

LE RETOUR DU GESTE



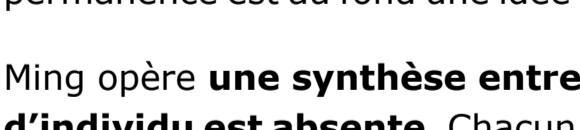
Yan Pei-Ming, *Survivant(s), Portrait du président Mao en gisant, 2000*
Huile sur toile, 230 x 2430 cm

Un autoportrait, une tête de Bouddha, un militaire et des visages anonymes font, avec ce Mao gisant, un ensemble de sept peintures monumentales réalisées dans le cadre d'une commande publique en 2000. Très représentatif de l'art de Ming, pour qui la peinture est le moyen le plus simple de s'exprimer, ce grand panneau a été composé à grands coups de brosse, à l'aide d'**une gamme chromatique réduite au noir et blanc**.

Du point de vue iconographique, cette œuvre traite un thème récurrent, celui de **l'homme en général**, que Ming cherche à cerner à travers de grands portraits, des visages qu'il maintient à mi-chemin entre l'anonymat et l'individualité. « Je m'intéresse à l'homme en général », dit-il, « et mon travail peut être considéré comme une sorte de portrait universel. Ce que je peins dans la peinture, est au fond une idée de cette humanité ».

Ming opère une **synthèse entre la conception occidentale qui pense la vie et l'homme comme un processus d'individualisation, et la culture chinoise dont il hérite, dans laquelle la notion d'individu est absente**. Chacun de ses portraits suggère une histoire, tout en conservant sa part d'opacité, y compris la figure de Mao, qu'il a peinte à de nombreuses reprises dès le début de sa carrière. Car si les traits du dirigeant chinois sont globalement reconnaissables, son visage n'en est pas moins flou, comme effacé par les coups de pinceau de la peinture le rend à l'anonymat. Représenté ici embaumé sur son lit de mort, il est à la fois l'idole qui s'est imposée à la mémoire collective, et un homme parmi d'autres, se confondant avec le reste de l'humanité dans la mort. Ainsi, même cette œuvre confirme ce que Ming affirme des visages qu'il peint : « Quand je fais un visage, il est tout à fait autonome et ne représente pas un personnage précis. Je travaille sur l'anti-portrait ».

L'EXPANSION DES COULEURS



Katharina Grosse, *Sans titre (Tondo), 2006*
Peinture acrylique sur toile, 300 cm
Achat, 2006
AM 2006-169

Artiste allemande de la génération de Ming, Katharina Grosse pratique comme lui une peinture spontanée, sans complexe par rapport à la grande tradition picturale. Elle a d'ailleurs commencé à peindre en s'inspirant plus des graffiti que de l'histoire de la peinture, qu'elle a rencontrée après coup. C'est pourquoi, aujourd'hui, elle peut jouer avec les références sans subir leur poids, par exemple lorsqu'elle réalise, comme ici, un toile au format très classique du « tondo » qui renvoie à la Renaissance italienne.

Toutefois, elle réalise surtout de grandes peintures en liaison avec l'architecture, comme par exemple au Palais de Tokyo en 2005 (1). Pour elle, aucune peinture n'a ni commenté ni fin, le commencement et de l'une peut être pensée comme la suite de l'autre, tandis que son achèvement est en réalité le commencement de la suivante.

Ce caractère d'expansion se manifeste grâce à **la technique picturale** qu'elle a choisie d'utiliser. **Elle peint au pistolet, vêtue d'une combinaison et d'un masque**, qui l'apparentent plus à un travailleur industriel qu'à un artiste au sens romantique du terme, mais lui procure une grande souplesse dans la réalisation. Elle agit en effet en **laissant la plus grande place à l'improvisation et aux circonstances extérieures**. Chaque morceau de peinture est par conséquent comme le reflet des conditions de sa réalisation, un lieu, un temps, une humeur, que l'artiste laisse parler à travers elle.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Sur la peinture dans l'art contemporain

- *Voix en peinture*, Le Plateau/Frac Ile-de-France, Paris, 2003
- *Cher peintre, peintures figuratives depuis l'ultime Picabia*, Centre Pompidou, Paris, 2002
- *Urgent Painting*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2002

- « Où est passée la peinture », Art Press hors-série, 2005

Sur les artistes et leurs œuvres

- *Art contemporain, la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 2007*
- *Pierre Wat, Claude Viallat : oeuvres, écrits, entretiens*, Hazan, Paris, 2006

- *Pascal Le Thorel, Monory*, Paris musées, 2006
- *Bertrand Lavier*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2002
- *Christian Besson, Yan Pei-Ming*, Hazan, Paris, 2000.

- *Sigmar Rousseau, Fabrice Hybert**, Hazan, Paris, 1999
- *Sigmar Polke, Carré d'art Musée d'art contemporain*, Nîmes, 1994
- *Gerhard Richter*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1993

* l'artiste a retré le « » de son nom en 2004.

Pour consulter les autres dossiers sur les collections du Musée national d'art moderne

En français
En anglais

Contacts

Afin de répondre au mieux à vos attentes, nous souhaiterions connaître vos réactions et suggestions sur ce document
Contacteur : centre.ressources@centrepompidou.fr

Crédits
© Centre Pompidou – Direction de l'action éducative et des publics, mai 2007
Texte et documentation : Vanessa Morisset
Design graphique : Michel Fernandez, Ariane Cock-Vassilou

Dossier en ligne sur www.centrepompidou.fr/education/ rubrique 'Dossiers pédagogiques'
Coordination : Marie-José Rodriguez