



HAL
open science

La peinture abstraite face au réel : des premiers abstraits aux Neo Geo... et Bertrand Lavier

Hélène Trespeuch

► **To cite this version:**

Hélène Trespeuch. La peinture abstraite face au réel : des premiers abstraits aux Neo Geo... et Bertrand Lavier. Arnoux Mathilde. Ownreality (22), , 2015, Ownreality. À chacun son réel. halshs-01937787

HAL Id: halshs-01937787

<https://shs.hal.science/halshs-01937787>

Submitted on 15 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Publication du projet de recherche
« À chacun son réel. La notion de réel
dans les arts plastiques en France, RFA,
RDA et Pologne, 1960-1989 »

Hélène Trespeuch

La peinture abstraite face au réel :
des premiers abstraits aux Neo-Geo...
et Bertrand Lavier

Directrice de la publication : Mathilde Arnoux
Rédacteur en chef : Clément Layet
Assistante éditoriale : Sira Luthardt
Mise en pages : Jacques-Antoine Bresch
Relecture : Françoise Clause

Avertissement

Le document numérique est mis à votre disposition par perspectiva.net, la plate-forme internationale de publication en ligne pour les instituts de la Max Weber Stiftung – Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland (fondation Max Weber – instituts allemands en Sciences humaines à l'étranger) et ses partenaires. Veuillez prendre en compte que le document numérique est protégé par les droits d'auteur. La lecture, l'impression du texte, le téléchargement, l'enregistrement des données sur votre propre support informatique sont cependant permis dans la mesure où les actes susnommés sont effectués à des buts exclusivement privés et non commerciaux. L'utilisation, la reproduction ou la transmission illicites des différents contenus ou images en dehors de ce cadre sont passibles de sanctions aussi bien civiles que pénales.

Pour citer cet article :

Hélène Trespeuch, « La peinture abstraite face au réel : des premiers abstraits aux Neo-Geo... et Bertrand Lavier », *OwnReality (22)*, 2015, en ligne, URL : <http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/22/trespeuch-fr>

Éditeur :

<http://www.own-reality.org/>

Texte publié sous la licence Creative Commons CC BY-NC-ND 3.0

La peinture abstraite face au réel : des premiers abstraits aux Neo-Geo... et Bertrand Lavier

Hélène Trespeuch

La peinture abstraite a aujourd'hui un peu plus d'un siècle d'existence, mais il reste encore difficile d'en cerner les contours exacts. Qu'est-ce qu'une œuvre abstraite ? Nous pouvons certes affirmer qu'un art abstrait se caractérise par une absence de figures et/ou d'objets identifiables comme tels, de manière immédiate et consensuelle au sein d'une œuvre. Mais cette équation entre abstraction et non-figuration n'est pas suffisante. Il est important d'ajouter que l'historiographie retient uniquement les démarches artistiques qui se pensent et se revendiquent comme « abstraites », reconnaissant et partageant ainsi un même héritage, celui de la modernité artistique européenne, et tout particulièrement celui des pionniers de l'abstraction – à savoir Kandinsky, Kupka, Delaunay, Mondrian, Malevitch, etc.

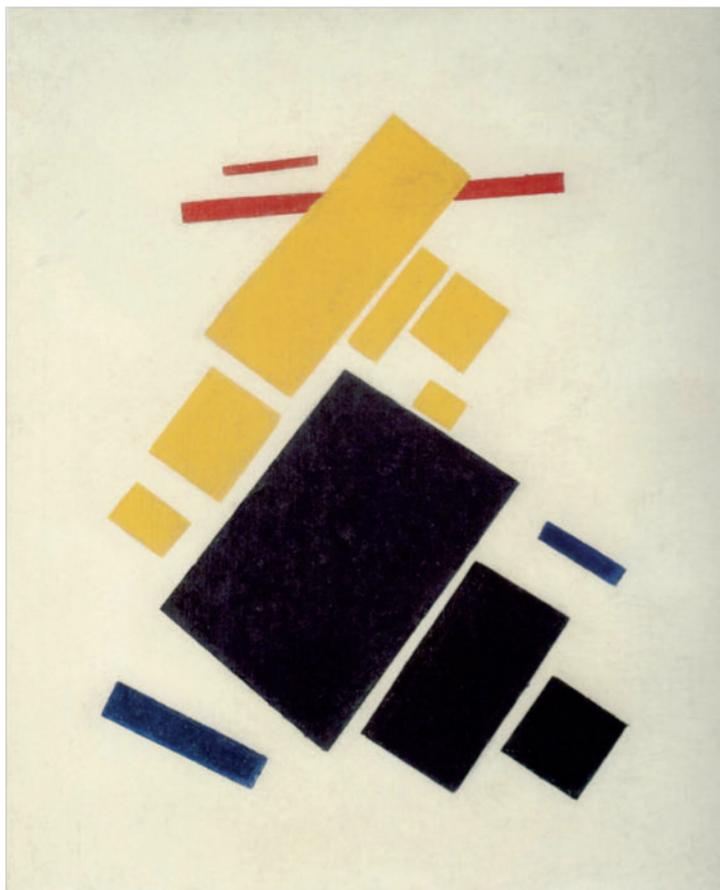
Cette tentative de définition ne permet pas de rendre compte du rapport souvent complexe que les artistes abstraits ont pu et peuvent, aujourd'hui encore, entretenir avec le réel. Des éléments figuratifs peuvent, par exemple, constituer les prémices de certaines créations, avant d'être tellement stylisés qu'ils en deviennent difficilement reconnaissables. C'est le cas chez Kandinsky, dont nombre d'œuvres incontestablement abstraites restent pourtant traversées de motifs de bateaux ou de cavaliers, réduits à quelques lignes (suggérant par exemple la lance du cavalier dans *Orange*, 1923, ill. 1).

D'autres artistes s'inspirent d'éléments plus abstraits qui proviennent néanmoins de notre quotidien visuel : ainsi, le vol des avions et *a fortiori* l'apesanteur ont tout particulièrement fasciné Malevitch (*Aéroplane en vol*,



1 Vassily Kandinsky, *Orange*, 1923, lithographie sur papier, 40,6 × 38,3 cm, Museum of Modern Art, New York

1915, ill. 2); de même que la croissance des fleurs fut une puissante source d'observation pour Kupka (*Conte de pistils et d'étamines n° 1*, 1919-1923), etc. Néanmoins, ces références ne se veulent pas visibles au premier regard. Elles appartiennent avant tout au peintre. Par conséquent, il faudrait s'en tenir au premier constat d'une absence de références précises et évidentes à des éléments d'une réalité potentiellement observable pour définir la spécificité des œuvres abstraites. Cette observation a cependant souvent conduit le spectateur à conclure trop hâtivement que l'art abstrait était, par nature, un art coupé du monde extérieur, se recentrant sur des questions purement esthétiques, autrement dit refermé sur lui-même. Par voie de conséquence, il a pu être jugé abscons, sinon purement décoratif.



2 Kazimir Malevitch,
Aéroplane en vol, 1915,
huile sur toile,
58,1 × 48,3 cm,
Museum of Modern
Art, New York

*Les avant-gardes abstraites et la question de l'autonomie
de l'abstraction : un rejet du réel?*

Avant même de réaliser sa première œuvre abstraite, Vassily Kandinsky avait parfaitement conscience de ce danger. Dès 1911, dans *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, il considérait en effet que la rupture avec la peinture figurative ne pouvait s'accomplir trop brusquement :

« [...] si nous commençons dès aujourd'hui à détruire totalement le lien qui nous attache à la nature, à nous orienter par la violence vers la libération, et à nous contenter exclusivement de la combinaison de la couleur pure et de la forme indépendante, nous créerions des œuvres qui seraient des ornements géométriques et qui ressembleraient, pour

parler crûment, à des cravates ou à des tapis. *La beauté de la couleur et de la forme [...] n'est pas un but suffisant en art.* En raison de notre position peu évoluée en peinture, nous sommes très peu capables de ressentir comme un événement intérieur une composition totalement émancipée, de couleurs et de formes¹. »

Pourtant, l'artiste ressentait ce cheminement vers un art sans objet, sans sujet de représentation, comme une nécessité répondant à une crise spirituelle :

« Lorsque la religion, la science et la morale (cette dernière par la rude main de Nietzsche) sont ébranlées et lorsque les appuis extérieurs menacent de s'écrouler, l'homme détourne ses regards des contingences extérieures et les ramène *sur lui-même*. La littérature, la musique, l'art sont les premiers et les plus sensibles des domaines dans lesquels apparaîtra réellement ce tournant spirituel². »

Kandinsky précise dans les pages suivantes : « Notre époque est celle de la Grande Séparation entre le réel et l'abstrait et celle de l'épanouissement de ce dernier³. » Suit alors le constat selon lequel les différents arts (musique, littérature, peinture) se concentreraient depuis quelques années sur leurs uniques moyens et que la peinture devrait suivre la même évolution⁴ :

« [...] un art doit apprendre d'un autre comment il utilise *ses* moyens afin d'utiliser ensuite *ses propres* moyens selon les *mêmes principes*, c'est-à-dire selon le principe qui lui est *propre*. [...] La peinture, à l'heure actuelle, est encore presque totalement liée aux formes naturelles, aux formes empruntées à la nature. Sa tâche, maintenant, est d'étudier ses forces et ses moyens, d'apprendre à les connaître, comme la musique l'a fait depuis longtemps, et d'essayer d'utiliser ces forces et ces moyens d'une manière qui ne doive rien qu'à elle-même en vue de la création. Ainsi l'approfondissement en soi-même sépare-t-il les arts les uns des autres, cependant que la comparaison les rapproche dans la recherche *intérieure*⁵. »

Chez Kasimir Malevitch, de semblables revendications sont perceptibles. Dans son manifeste de 1916 « Du cubisme et du futurisme au suprématisme : le nouveau réalisme pictural », Malevitch écrit que « pour une nouvelle culture de l'art, celui-ci va aussi vers l'autonomie de la création, vers

la domination des formes de la nature⁶», car il explique plus loin que «ce qui a une valeur en soi dans la création picturale, c'est la couleur et la facture, c'est l'essence picturale, mais cette essence a toujours été tuée par le sujet⁷». L'artiste en conclut que «les peintres doivent rejeter le sujet et les objets s'ils veulent être des peintres purs⁸».

Malevitch n'opère pas la même distinction que Kandinsky entre abstrait et réel (entre «abstraction pure» et «réalisme pur» qu'il s'agit de dépasser⁹). En effet, dans la version de 1915 comme dans celle de 1916 du titre de son texte, qui accompagnait la première présentation de ses œuvres suprématises lors de l'exposition *0,10 : dernière exposition futuriste* à Petrograd (désormais Saint-Petersbourg) en 1915, il est question de «nouveau réalisme¹⁰». L'artiste s'en explique :

«Le nouveau réalisme pictural, précisément pictural, car en lui il n'y a pas le réalisme des montagnes, du ciel, de l'eau... Jusqu'ici il y avait un réalisme des objets, mais non des unités colorées picturales qui se construisent de telle sorte qu'elles ne dépendent ni par la forme ni par la culture, ni par leur position, l'une de l'autre. [...] Un visage peint sur un tableau donne une parodie pitoyable de la vie et cette allusion n'est qu'un rappel du vivant. La surface plane, elle, est vivante, elle est née¹¹.»

Aussi l'ambition de Malevitch est-elle de créer une nouvelle réalité, par des moyens exclusivement picturaux.

Les objectifs de Kandinsky ne sont en fait pas tellement éloignés de ceux de Malevitch. Dans ses écrits, il importe en effet de ne pas oublier la notion de «tournant spirituel» qui structure l'ensemble de sa réflexion. Selon le peintre, le monde intérieur de la non-figuration doit permettre d'agir directement sur l'âme du spectateur, afin de la faire vibrer, comme la musique le fait avec les sons. Par conséquent, la mise en opposition du réel et de l'abstrait chez Kandinsky ne doit pas s'entendre comme la volonté d'établir un art pour l'art, qu'il fustige d'ailleurs en ces termes : «Les connaisseurs admirent la "patte" (comme on admire un danseur de corde) et apprécient la "peinture" (comme on apprécie un pâté¹²).» Si pour Kandinsky l'art qu'il appelle de ses vœux ne doit pas renvoyer d'images de la nature, il espère bien produire un effet sur l'âme du spectateur, qu'il se doit de bouleverser. La suppression du référent figuratif est précisément pensée par le peintre comme un mode d'accès direct à la sensibilité du spectateur. Autonomie du vocabulaire donc, non des effets.

L'autonomie de la peinture abstraite, revendiquée et assumée par les pionniers de l'abstraction, n'équivaut donc pas à un rejet du réel. Au contraire : ces artistes sont pleinement avant-gardistes, et en ce sens ils espèrent que leur art participera à la formation d'un homme nouveau. Quelques années plus tard, les théories formalistes de Clement Greenberg ont pourtant contribué à diffuser l'idée selon laquelle l'abstraction était et devait être un art fermé sur lui-même, ne se préoccupant que de questions esthétiques.

De la fin des années 1930 jusqu'au début des années 1960, ce critique d'art américain a développé un système d'interprétation dogmatique voyant dans l'abstraction le fil directeur et la seule voie possible de la peinture moderne. Car selon lui l'autonomie et l'autoréférentialité absolues de chaque médium artistique constituaient l'essence de la modernité :

« Selon moi, l'essence de l'esprit moderne se définit par l'utilisation de certaines méthodes propres à une discipline pour critiquer cette discipline elle-même [...] afin de délimiter exactement son domaine de compétence. [...]

Chaque art a dû faire cette démarche pour son propre compte, c'est-à-dire découvrir et faire comprendre l'unicité et la singularité non seulement de l'art en général, mais de son médium propre. [...]

Il est très vite apparu que définir l'unicité du domaine de compétence d'une discipline artistique, c'était définir les limites de son médium. La critique a donc eu pour tâche de retirer à chaque discipline tout procédé pouvant être emprunté à, ou par, d'autres activités artistiques. Chacune d'elles s'en est trouvée "purifiée" et cette "pureté" garantissait tant ses normes de qualité que les limites de son indépendance¹³. »

Livrée à cette « autocritique », la peinture moderne aurait évolué logiquement vers l'abstraction, prenant conscience du fait que la figuration aurait trop partie liée, d'une part avec la littérature, en raison du potentiel narratif de toute représentation, d'autre part avec la sculpture, car en souhaitant créer l'illusion d'un espace tridimensionnel sur une surface plane, la peinture se préoccuperait, à tort, du volume, qui ne relève pas de ses compétences premières. Forts de cette ambition, les artistes du XX^e siècle se seraient ainsi progressivement concentrés sur les caractéristiques essentielles de la peinture, notamment la planéité (et non la couleur¹⁴) – et se seraient ainsi tournés en toute logique vers l'abstraction (le « meilleur de l'art contemporain¹⁵ »).

« L'art figuratif [...] dissimulait le médium, utilisait l'art pour cacher l'art. L'artiste moderne l'a utilisé pour attirer l'attention sur lui. Les maîtres anciens traitaient les limites du médium de la peinture – la surface plane, la forme du support, les propriétés des pigments – comme des facteurs négatifs qu'on ne pouvait affronter qu'implicitement ou indirectement. La peinture moderne considère ces limites comme des facteurs positifs à prendre ouvertement en compte. [...] le pivot de cette autocritique ou autodéfinition de la peinture moderne, c'est la mise en évidence de l'inéluctable surface plane du support. Elle seule constitue l'élément singulier de la peinture. [...] La surface plane à deux dimensions est la seule condition que la peinture ne partage avec aucun autre art et les peintres contemporains se sont orientés vers cette surface plane à l'exclusion de toute autre chose¹⁶. »

Si ces propos font écho à ceux de Kandinsky et de Malevitch, il est primordial de souligner que Greenberg n'envisage pas véritablement la dimension spirituelle de l'abstraction. Sa conception formaliste de l'abstraction transforme ce qui était pour eux un moyen (la suppression de l'objet) en une finalité. Malheureusement, l'historiographie de l'art abstrait montre que ce sont ses positions qui ont marqué durablement le discours de l'art abstrait au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, incitant le monde de l'art occidental à lire les œuvres abstraites de manière littérale : comme un ensemble de lignes, de formes non-figuratives ne renvoyant qu'à la peinture, n'émanant que de réflexions purement plastiques.

Cette forte influence s'est payée à partir des années 1960-1970 par un flot de critiques en tous genres que cristallisait la personne de Clement Greenberg : celles-ci visaient à démontrer la plupart du temps que sa lecture de la modernité artistique est extrêmement et dangereusement réductrice. Sa vision de l'art abstrait a aussi été critiquée, par exemple à travers l'exposition *The Spiritual in Art : Abstract Painting 1890-1985* (à Los Angeles en 1986) qui rappelait que l'art abstrait pouvait être apprécié pour d'autres raisons que strictement formelles (comme l'avait laissé entendre le critique), puisque beaucoup d'artistes depuis les débuts de l'abstraction associaient leur pratique non-figurative à des ambitions spirituelles, voire ésotériques. Ainsi, depuis des décennies, tous les théoriciens de l'art qui souhaitent proposer un autre regard sur la peinture abstraite qu'une vision purement formaliste ont pris l'habitude d'attaquer les théories modernistes de Greenberg.

Contemporain de Clement Greenberg (né en 1909), l'historien de l'art américain Meyer Schapiro (né en 1904) s'était pourtant efforcé dès les années 1930 de nuancer les théories formalistes. Dans son texte «La nature de l'art abstrait» publié en 1937, il prenait notamment le contrepied des positions qu'Alfred Barr (né en 1902) avait formulées dans le cadre de sa célèbre exposition au Museum of Modern Art de New York : *Cubism and Abstract Art* (1936). Schapiro y démontrait que l'art abstrait ne pouvait être réduit à un pur jeu de formes :

«[L'art abstrait] est trop varié dans le temps et dans l'espace, pour que l'on puisse y voir un développement autonome directement engendré, selon une sorte de logique interne, par les problèmes esthétiques. Il porte en lui, à peu près constamment, la marque du changement des conditions matérielles et psychologiques dans lesquelles baigne la culture moderne¹⁷.»

Selon lui, le développement de l'art abstrait portait la marque d'un contexte social et culturel bien spécifique :

«[...] les formes d'art abstrait "pur", qui semblent ne comporter aucune trace de figuration ou d'escapisme morbide – les œuvres néo-plasticistes de Mondrian et les compositions tardives des constructivistes et des suprématises – sont clairement influencées, à la fois dans leur aspect matériel, à travers les textures et les dessins, et dans leurs qualités expressives, fondées sur la précision, la finition impersonnelle et la netteté (et ce, même dans les subtiles approximations du tracé), par les conceptions et les normes qui sont aujourd'hui celles de la machine¹⁸.»

Schapiro nuancait par la suite sa remarque en rappelant qu'il ne s'agissait pas de voir dans les œuvres abstraites un «simple reflet de la technologie existante». Non, la technologie aurait plutôt servi de modèle à ces artistes qui considéraient «l'ingénieur-concepteur [comme] le véritable démiurge du monde moderne», envisageant leur propre œuvre comme «l'équivalent esthétique des calculs abstraits de l'ingénieur et du scientifique»¹⁹. L'historien de l'art américain rappelle ainsi que, si l'abstraction se définit visuellement par une absence de référents évidents à des formes du réel, elle reste profondément nourrie par ce réel sur lequel elle espère agir en retour – du moins au cours des premières décennies du XX^e siècle.

*De l'intégration du réel comme matériau
à l'intégration du réel comme image*

Dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle, d'autres formes de prise en considération du réel dans l'art abstrait se sont développées. L'intégration d'objets ou de matériaux quotidiens à des œuvres non-figuratives a été, par exemple, pour nombre d'artistes une manière d'inscrire une démarche formelle dans une réalité matérielle – à la suite d'un Kurt Schwitters qui, après la Première Guerre mondiale, réalisait des tableaux composés des rebuts de la société industrielle. Cette démarche s'impose avec d'autant plus de force à partir des années 1960 que le long règne de l'expressionnisme abstrait aux États-Unis et celui de l'abstraction lyrique et géométrique en Europe se terminaient sur une abstraction souvent réduite à un pur jeu formel. Diverses initiatives se développent donc dans les années 1960 pour rappeler que, contrairement aux idées reçues, l'abstraction n'est pas coupée du réel. Citons entre autres le travail d'un Robert Rauschenberg, qui peut apparaître comme un grand écart entre le vocabulaire de l'expressionnisme abstrait et l'esprit dada, lorsqu'il transforme par exemple un lit (son lit?) en tableau abstrait (*Bed*, 1955) ; ou bien celui de Piero Manzoni dont les *Achromes* sont parfois réalisés à partir d'assemblage de matériaux banals blancs, laissés bruts, comme des rectangles de coton hydrophile ou de la corde ; ou encore celui d'un Jean-Michel Sanejouand qui, dans sa série des *Charges-objets*, assemble des objets ready-made s'imposant parfois comme de véritables tableaux sans peinture, comme sa *Toile de bâche à rayures et châssis bois* (1964). Les artistes du groupe Supports-Surfaces méritent également d'être évoqués, certains réalisant leurs œuvres parfois à partir d'objets du quotidien (comme les monochromes de Pierre Buraglio nés d'un assemblage de paquets de cigarettes Gauloises bleues), parfois sur des objets quotidiens (à l'instar des *Serpillères* de Noël Dolla ou des œuvres de Claude Viallat peintes sur des toiles de parasol).

Dans les années 1980 émerge une autre possibilité d'intégration du réel à des œuvres non-figuratives, extrêmement singulière, qui consiste à intégrer une référence à une réalité faite d'images connues au sein de tableaux pourtant formellement abstraits²⁰. *A priori*, la simple démarche de représenter quelque chose devrait suffire à interdire le statut d'abstraction à ces œuvres, à moins que ces images tirées d'un univers visuel facilement reconnaissable ou à décrypter ne soient elles-mêmes abstraites. Ainsi, face à un tableau de l'Américain Peter Halley (né en 1953), le spectateur habitué aux œuvres d'art moderne (et abstraites en particulier)

identifiera une abstraction géométrique colorée, composée de quadrilatères et de lignes parallèles. Pourtant, l'artiste lui-même empêche cette lecture formaliste de son œuvre : il déclare que ses carrés ne sont pas des carrés, mais des cellules, des prisons. Il joue de l'ambiguïté entre abstraction et figuration qu'il crée à travers son discours pour mieux suggérer que la géométrisation de l'espace de la peinture est à mettre en parallèle avec la géométrisation de l'espace social, de plus en plus carcéral²¹.

Dans un tout autre registre, David Diao (Sino-Américain, né en 1943) réalise à la même période plusieurs tableaux qui s'inspirent directement et visiblement de la photographie prise de l'accrochage des premières œuvres suprématistes de Malevitch lors de la déterminante exposition *0.10* en 1915 à Saint-Petersbourg. Un spectateur pourra n'y voir qu'un ensemble de quadrilatères, mais celui qui connaît l'image, devenue célèbre, de l'agencement des tableaux de Malevitch ne pourra voir dans les œuvres de Diao qu'une référence à cette réalité passée.

Dans ces œuvres, qu'on a pu appeler Neo-Geo, ou plus largement « simulationnistes²² » aux États-Unis, une référence à une forme de réalité extérieure à l'œuvre elle-même mérite donc bien d'être identifiée, mais cette réalité n'est pas concrète, du moins pas tridimensionnelle. C'est une réalité de l'image, une réalité bidimensionnelle donc. En cela, ces artistes pourraient apparaître comme les héritiers d'un Jasper Johns, qui dès les années 1950 interrogeait avec une grande pertinence la limite ténue entre l'abstraction et la figuration à travers ses *Flags*. En effet, en représentant un drapeau, l'artiste mettait en valeur le fait que de telles œuvres ne méritent d'être considérées comme figuratives que parce que l'agencement des motifs abstraits apparaît à la majorité des spectateurs comme la représentation d'un objet concret, le drapeau américain, facilement reconnaissable *a priori*. Sans cette référence, ces œuvres pourraient être perçues comme non-figuratives, particulièrement plates, autant que le drapeau lui-même qui, finalement, n'est rien d'autre qu'une image abstraite qu'une convention a transformée en objet²³.

Cette abstraction Neo-Geo touche ainsi à l'art conceptuel en ce qu'elle questionne nos habitudes de perception et notre conception de ce qui fait art. Dès lors qu'une composition de formes abstraites (un logo par exemple) est associée par un certain nombre de spectateurs à autre chose que ce pur assemblage de formes (à une institution par exemple), l'intégration de ce motif dans l'œuvre d'un artiste relèverait-elle de la figuration (dès lors qu'il y aurait souci de représentation) ou de l'abstraction (si, d'un strict point de vue formel, cette composition ne renvoie à rien de connu aux



3 Bertrand Lavier, *Sociétés Générales* (détail), 2008, vue de l'exposition « Bertrand Lavier Roma », Villa Médicis, Rome, 2009. Photo : © Claudio Abate Avec l'aimable autorisation de l'artiste, de la Almine Rech Gallery, de la Villa Médicis et de Claudio Abate

yeux d'un certain nombre de spectateurs n'ayant pas le même bagage visuel que l'artiste)? C'est exactement cette interrogation que Bertrand Lavier soumet au spectateur, et plus particulièrement à l'historien de l'art, dans sa série *Sociétés générales* (2008, ill. 3) dans laquelle il isole les logos de multiples banques. Face à de telles œuvres, la distinction abstraction/figuration, déjà considérée comme obsolète par un certain nombre d'artistes de la seconde moitié du *xx^e* siècle, se délite. Car finalement, depuis un demi-siècle environ, la question de l'image a contribué à rendre caduc le débat qui opposait l'abstraction à la figuration. En effet, dans les années 1950-1960, la société de consommation, en s'accompagnant d'une culture de masse, rendue possible notamment par la large diffusion d'images papier et télévisées, a conduit de nombreux plasticiens – des peintres tout particulièrement – à s'interroger sur cette réalité de second degré qui, *in fine*, met au même niveau l'image abstraite et l'image figurative. Le référent ou l'absence de référent de premier degré de l'image source importe peu : au second degré, ces deux images appartiennent à une

même réalité bidimensionnelle dont l'artiste peut se saisir, d'Andy Warhol à Ida Tursic & Wilfried Mille, d'Elaine Sturtevant à Christopher Wool.

L'important phénomène médiatique qui a entouré les artistes dits Neo-Geo aux États-Unis dans les années 1980 a pu laisser croire que l'Europe n'avait pas participé à cette actualité, ni artistiquement ni théoriquement – ou bien tardivement, comme inspirée par la création outre-Atlantique. C'est pourtant faux. Plusieurs expositions sur ce type de pratiques artistiques ont été organisées en Suisse et en Autriche dès 1984, comme *Peinture abstraite* à la galerie Écart à Genève ou *Zeichen Fluten Signale* présentée à la galerie Nächst St-Stephan à Vienne. Et si l'année 1986 scelle institutionnellement la destinée historiographique de la peinture Neo-Geo (et plus largement du simulationnisme) aux États-Unis avec l'exposition *Endgame, Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, présentée à l'Institute of Contemporary Art de Boston en septembre 1986, c'est dès le mois de mars cette année-là qu'a lieu *Geometria Nova* au Kunstverein de Munich et dès le mois de juillet qu'est organisée *Tableaux abstraits* entre le Consortium de Dijon et la Villa Arson à Nice. Parmi les artistes exposés, les noms de John Armleder, Helmut Federle (tous les deux Suisses, nés respectivement en 1948 et 1944) et Gerwald Rockenschaub (Autrichien, né en 1952) reviennent systématiquement. Le nom de Bertrand Lavier (Français, né en 1949) n'apparaît que dans le corpus du catalogue *Tableaux abstraits*. Pourtant, il fait partie des artistes contemporains qui depuis les années 1980 ont largement contribué à enrichir la réflexion sur les rapports complexes entretenus entre la peinture abstraite et le réel – et ce avec un humour qui ne gâche en rien la pertinence de ses œuvres.

Bertrand Lavier et la peinture abstraite

Dans les récits sur l'histoire de l'art contemporain, Bertrand Lavier est pourtant rarement mentionné comme un représentant de la peinture abstraite. Il s'avère en effet que, depuis les années 1970, il est surtout connu et reconnu pour ses sculptures d'objets qui participent à une redéfinition de la pratique du ready-made à travers plusieurs séries : les objets peints, superposés, accidentés ou encore soclés²⁴. Tels sont notamment les grands « chantiers », essentiellement sculpturaux, que met en avant Michel Gauthier (aux côtés des *Walt Disney Productions* dont il sera question plus tard) dans le portrait qu'il dresse de l'artiste pour la revue *Critique d'art* en 2001,

avant d'organiser quelque dix ans plus tard une rétrospective de l'artiste au Centre Pompidou.

De la même manière, dans *L'Art moderne et contemporain*, le manuel d'histoire de l'art dirigé par Serge Lemoine en 2006, le nom de Bertrand Lavier apparaît uniquement dans la section « Ready-made et sculpture d'objets », aux côtés des sculpteurs simulationnistes américains (Jeff Koons, Haim Steinbach, Ashley Bickerton). Les peintres Neo-Geo, comme Peter Halley, sont pour leur part présentés dans les pages consacrées aux « nouvelles abstractions ». À l'instar de Bertrand Lavier, John Armleder a une double pratique de peinture et de sculpture, mais lui seul a la chance d'être présenté dans les deux sections déjà mentionnées, ainsi que dans celle consacrée à « l'abstraction radicale », aux côtés d'Helmut Federle et Gerwald Rockenschaub. Serge Lemoine n'a certes pas rédigé l'ensemble des notices, mais dans le panorama qu'il dresse des années 1980-2000, il présente bien Bertrand Lavier comme un artiste travaillant l'objet, et ce dans une veine conceptuelle. Pourtant l'historien de l'art, ancien directeur du musée d'Orsay et du musée de Grenoble, connaît très bien l'œuvre de Bertrand Lavier pour l'avoir défendue et présentée à de multiples reprises au cours de sa carrière²⁵.

Dans ces deux exemples, les liens qui unissent le plasticien à la peinture ne sont donc pas mis au premier plan²⁶. Or, de l'aveu de Bertrand Lavier lui-même, les questions picturales l'intéressent davantage que les problématiques sculpturales :

« Beaucoup de gens ne se rendent pas compte que je fais de la peinture ! Plus exactement, travailler sur la peinture m'ennuierait à mourir, mais dialoguer avec la peinture m'intéresse. D'ailleurs, toutes les catégories des beaux-arts m'intéressent, pour les malmener ou non. Je suis toutefois plus attiré par la peinture que par la sculpture²⁷. »

Certes, le travail de Bertrand Lavier est protéiforme : il navigue entre sculpture, peinture et art conceptuel²⁸. Et lorsqu'il touche à la peinture, il n'est pas pour autant pictural. Mais, à l'inverse, lorsqu'il ne touche pas à la peinture, il n'est pas pour autant dénué de picturalité. Car Bertrand Lavier s'impose comme un plasticien qui pense la peinture, même lorsqu'il n'en use pas²⁹. Et il apparaît que sa pratique interroge tout particulièrement les limites de l'abstraction à travers de nombreuses séries commencées dans les années 1970-1980, dans lesquelles le plasticien propose des images d'abstraction (des abstractions de second degré), qu'un spectateur

coutumier de l'art moderne est pourtant tenté de lire comme de pures abstractions (au premier degré). Il en est ainsi de ses panneaux de signalisation peints ou encore de ses miroirs peints; de ses tableaux de papiers peints accrochés sur des murs tapissés du même motif, de ses tableaux d'ameublement ou encore de ses tableaux immatériels créés par un cadre fait de rails de spots lumineux; de ses reliefs-peinture (morceau de façade de bâtiment préfabriqué avec fenêtres érigé en tableau), de ses vitrines (photographies de vitrines de chantier, recouvertes de blanc d'Espagne, reportées sur toile); de ses compositions reproduisant les motifs de terrain de sport à taille réelle, de ses tableaux de céramique reproduisant les logos de banques; mais aussi de ses tableaux filmés, de ses *Walt Disney Productions* (concrétisation des tableaux abstraits imaginés et dessinés dans le *Journal de Mickey*), et plus récemment de ses néons réinterprétant les tableaux minimalistes de Frank Stella.

Cette liste n'est pas exhaustive (ni chronologique) mais suffit à prendre conscience du fait que, si Bertrand Lavier n'est pas considéré comme un peintre abstrait, il l'est pourtant tout autant que les autres artistes rattachés au phénomène Neo-Geo – ou tout aussi peu. Comme eux, et tout particulièrement dans les années 1980, il participe à une dynamique de remise en cause de l'autonomie de la peinture abstraite qui peut se résumer à l'interrogation suivante : la (re-)présentation d'une image abstraite est-elle assimilable à la réalisation d'un tableau abstrait? Une des différences majeures qui éloigne toutefois Bertrand Lavier des Américains tient au fait que sa pratique dépasse largement la question de l'image et, de ce point de vue, mériterait davantage d'être comparée au travail d'un Européen comme John Armleder. Certes, tous ces artistes prennent acte du fait que le vocabulaire de l'abstraction, en vieillissant et en perdurant, s'est imposé aux spectateurs contemporains non seulement comme un potentiel répertoire de formes, mais également comme un pôle de références visuelles outrepassant le domaine artistique. En effet, à travers leurs œuvres du passé, les artistes non-figuratifs nous ont incités au fil des décennies à poser un filtre sur notre environnement visuel et à percevoir des images abstraites, ou plutôt à lire comme abstraites des images ou des formes qui n'ont pas été pensées comme telles – et inversement. L'abstraction s'est réifiée, et c'est sur ce constat que repose une partie de l'œuvre de Bertrand Lavier, mais avec cette particularité (qu'il partage avec John Armleder) de refuser de choisir entre bidimensionnalité et tridimensionnalité, de privilégier le règne de l'image à celui de l'objet. *A fortiori* Bertrand Lavier n'a jamais limité ses investigations plastiques et conceptuelles au royaume visuel de l'abstraction, à

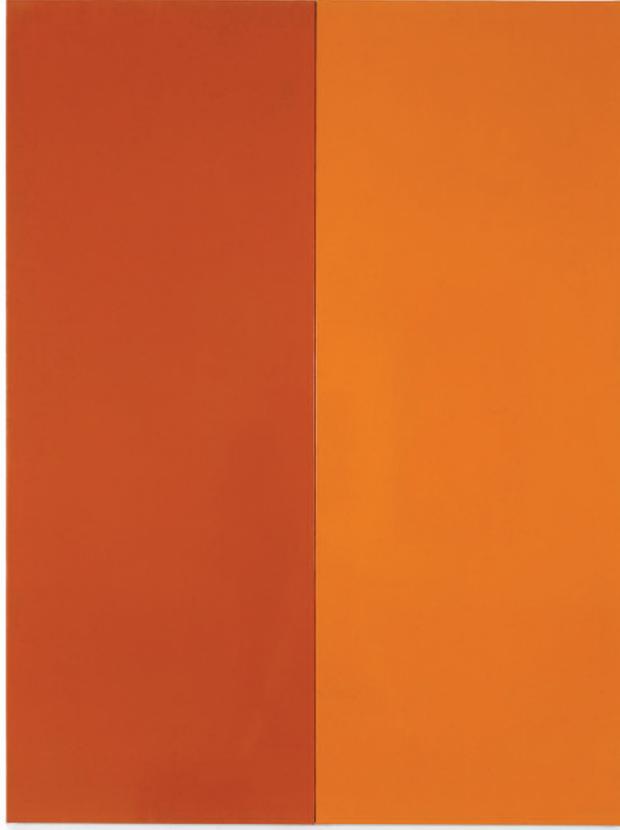
aucun moment de sa carrière artistique – ce qui confère à son travail une richesse et une liberté qui dépassent les questions posées individuellement par les artistes américains. «Je me définis toujours comme un artiste, non comme peintre ou comme sculpteur», déclarait-il en 1984³⁰.

La production du plasticien français est traversée par la volonté d'interroger et de déstabiliser nos habitudes de perception artistique en nous confrontant, nous spectateurs, à des œuvres qui révèlent une différence troublante entre la réalité du langage et la réalité matérielle. Et cet intérêt pour la matérialité, qui se traduit par l'efficacité plastique de ses propositions artistiques, l'éloigne un peu plus des peintres américains, souvent plus intéressés par l'image (*picture*) et ses conventions de lecture. Chez Bertrand Lavier, la mise en avant d'un écart entre réalité du langage et réalité matérielle, entre idée et chose, repose sur de multiples procédures de transposition, de traduction et d'appropriation. Les objets peints par exemple (série commencée en 1980) sont bel et bien des objets peints, mais il faudrait préciser que, après avoir été peints industriellement, ils ont été recouverts de peinture par l'artiste, avec une touche dite Van Gogh (qui lui est pourtant très personnelle). Face à de telles pièces, le langage du théoricien de l'art peut rapidement s'épuiser en circonvolutions pour



4 Bertrand Lavier, vue de l'exposition «Bertrand Lavier, depuis 1969», Centre Pompidou, Paris, 2012. Photo : © André Morin. Avec l'aimable autorisation de l'artiste, de la Almine Rech Gallery et du Centre Pompidou

5 Bertrand Lavier,
*Mandarine par Duco et
 Ripolin*, 1994, peinture
 glycérophthalique sur
 toile, 250 × 220 cm
 © Bertrand Lavier
 Avec l'aimable autorisa-
 tion de l'artiste et de la
 Almine Rech Gallery



expliquer que l'objet peint est bien un objet peint, mais pas comme on pourrait l'imaginer de prime abord. Bertrand Lavier parle le langage de l'art et montre à quel point celui-ci est efficace : face au piano peint dans *Steinway and Sons* (1987, ill. 4) par exemple, le spectateur n'a pas besoin qu'on lui explique ce qu'il voit. La réalité de l'objet s'impose avec sa force polysémique.

Un autre exemple, plus abstrait, pourrait être avancé : celui des peintures industrielles, premier « chantier » de l'artiste initié en 1974, confrontant dans un diptyque, conceptuellement monochromatique, deux couleurs de deux marques différentes possédant néanmoins la même dénomination. Ainsi, le diptyque *Mandarine par Duco et Ripolin* (1994, ill. 5) présente une zone plus claire que l'autre, révélant l'absence d'étalon exact dans l'univers des coloris.

Dans les années 1980, les investigations de Bertrand Lavier qui touchent à l'abstraction partagent le même souci de confronter ce langage

plastique, trop souvent limité au champ des beaux-arts et des musées, au réel. Elles relèvent tantôt d'un double phénomène d'appropriation et de transposition interne au champ artistique, tantôt d'un déplacement du regard d'une réalité quotidienne à celle du musée, ou encore d'une remise en cause de la frontière établie par le passé entre abstraction et décoration. Chaque fois, elles confrontent l'art abstrait (et son histoire) à une réalité, *a priori* éloignée.

Appropriation et transposition : des œuvres abstraites au second degré

En 1947, Walt Disney propose pour le *Journal de Mickey* une bande dessinée dans laquelle Mickey et Minnie visitent un musée qui expose un certain nombre de toiles abstraites, censées représenter la quintessence de l'art moderne. En 1983, Bertrand Lavier visite l'exposition *La Peinture dans la peinture* au musée des Beaux-Arts de Dijon et s'arrête devant le portrait d'Émile Zola par Édouard Manet, constatant que parmi les œuvres accrochées derrière l'écrivain figure une représentation de l'*Olympia*, du même Manet – un tableau dans le tableau. Ainsi lui vient l'idée de commencer une série sur le même principe, mais en y intégrant une référence à la culture populaire. Peu après, Didier Semin, qui est alors conservateur du musée de l'abbaye Sainte-Croix des Sables-d'Olonne, lui parle des aventures de *Mickey au musée d'Art moderne*. Bertrand Lavier se saisit de cette source et commence en 1984 sa série des *Walt Disney Productions* (ill. 6), qui concrétise apparemment en de réels tableaux (il s'agit en réalité de photographies agrandies sur panneaux) ceux que Walt Disney avait imaginés en 1947 (il en fera des sculptures dix ans plus tard). Le point d'orgue de cette démarche advient avec la présentation de ces œuvres à la galerie Denise René, célèbre terrain d'exposition et de défense d'une abstraction à tendance géométrique, en 1997.

Avec cette série, Bertrand Lavier réduit le fossé entre le fictif et le réel, en même temps qu'il réconcilie *high* et *low art* et l'explique en ces termes :

« Les *Walt Disney Productions* partent de certaines œuvres d'art majeur – ou plutôt des clichés auxquels elles ont donné lieu et qui ont été repris par l'art mineur, en l'occurrence la bande dessinée de Walt Disney – et effectuent une sorte de remontée à rebours vers quelque chose qui à nouveau entend se situer au niveau du majeur. On passe donc de la réalité mémorisée sous forme de clichés de la modernité [...]



6 Bertrand Lavier, *Walt Disney Productions 1947-2013*, 2013, impression à jet d'encre sur toile, 100 cm de diamètre
© Bertrand Lavier
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Almine Rech Gallery

à un univers de fiction, puis de cette fiction à des tableaux et des sculptures qui donnent corps à la fiction et deviennent réels sans cesser d'être fictifs. Est-ce que je travaille sur l'art avec de telles œuvres? Pas vraiment, je travaille sur des domaines spatio-temporels et des domaines de représentation différents. [...]

Je tente de créer un dispositif qui plane sur le réel, une espèce d'ange qui lui donne du relief. [...] C'est le monde virtuel qui nous permet d'approcher plus profondément la réalité³¹. »

Dans l'ouvrage monographique de Catherine Francblin duquel est tiré cet entretien, l'auteure insiste également sur cette notion de réel – qui est un leitmotiv du discours autour de l'œuvre de l'artiste³². Les *Walt Disney Productions*, écrit-elle, projetteraient « le spectateur dans une autre dimension, à mi-chemin entre le monde réel et le monde fictif de Mickey³³ », le monde réel étant celui du musée exposant les œuvres de Lavier et le monde

fictif celui du *Journal de Mickey*. Toutefois, si l'espace d'exposition dans lequel se trouve le spectateur est bien réel, l'univers dans lequel les œuvres sont censées le projeter est parfaitement abstrait. Ce n'est qu'en prenant connaissance de la procédure de Bertrand Lavier que le spectateur comprendra que l'artiste a pourtant fait le choix de la figuration, et non de la non-figuration, puisqu'il a photographié et agrandi des toiles abstraites préexistantes, plutôt que de les créer *ex nihilo*. Par conséquent, la réalité du musée conduit le spectateur face à une abstraction qui se révèle fictive, qui présente finalement l'image réelle des tableaux imaginés par Disney. Les allers-retours entre réalité et fiction sont donc plus nombreux qu'il n'y paraît. Puisque Bertrand Lavier a fait le choix de s'appropriier (et plus précisément de concrétiser) des œuvres non-figuratives fictives, le spectateur ne s'attend pas, de prime abord, à regarder une œuvre représentant quelque chose, une réalité extérieure. Sans cette clé de lecture, il serait en effet possible d'apprécier ces œuvres au premier degré, comme des toiles abstraites volontiers soumises à une lecture formaliste. Néanmoins, pour concrétiser les tableaux abstraits fictifs, Bertrand Lavier s'est servi d'un agrandissement photographique, ce qui accentue les traces d'impression, le grain spécifique de la bande dessinée et les imprécisions du trait initial du dessinateur. Agrandis sur panneaux, ces quelques éléments sont les indices à même de suggérer au spectateur qu'il regarde la représentation d'une image abstraite, et non un tableau abstrait à proprement parler.

En 1986, les *Walt Disney Productions* étaient présentées dans l'exposition *Tableaux abstraits*, partagée entre le Consortium de Dijon et la Villa Arson à Nice. Le titre de la manifestation pourrait inciter, à tort, à envisager ces œuvres de Bertrand Lavier comme de purs tableaux abstraits. Néanmoins, leur présence au sein de cette manifestation n'était aucunement incongrue. Les œuvres de Bertrand Lavier y dialoguaient avec celles de David Diao renvoyant elles-mêmes aux accrochages des œuvres suprématistes de Malevitch, ou encore avec celles de Philip Taaffe reprenant notamment certaines œuvres de Bridget Riley. Avec ce dernier, perçu aux États-Unis comme un autre représentant de la peinture Neo-Geo, le plasticien français partage non seulement une démarche d'appropriation, mais aussi, par là même, la volonté de s'attaquer à l'édifice historique trop sérieux incarné par la peinture abstraite, comme en témoigne l'œuvre de Philip Taaffe intitulée *We Are not Afraid*, qui reprend en lui répondant la célèbre œuvre de Barnett Newman *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue?* (1966-1970). Parmi les œuvres que Philip Taaffe expose dans *Tableaux abstraits* se trouvent deux tableaux qui sont des appropriations des œuvres optiques de

Bridget Riley : Philip Taaffe en a toutefois modifié les couleurs, mais surtout les matériaux. Ses œuvres sont réalisées à partir de collage de bandes découpées de linoléum. Ainsi, l'Américain fait descendre l'abstraction de son piédestal³⁴, quand le Français fait le chemin inverse en faisant entrer Mickey dans les galeries et musées d'art contemporain.

Sans prendre part à ces procédures d'appropriation, la pratique d'un autre artiste présenté dans l'exposition *Tableaux abstraits* résonne également dans une certaine mesure avec celle de Bertrand Lavier : celle de Sigmar Polke. *Blauer Gedankenkreis* (1974), le tableau de l'artiste allemand qui y était présenté, est *a priori* une œuvre non-figurative classique, composée de formes géométriques : des bandes diagonales en arrière-plan, deux quadrilatères dans les angles opposés et un cercle elliptique bleu au centre. Elle appartient en réalité à un groupe de tableaux que Sigmar Polke réalise à partir des années 1960 (comme *Moderne Kunst*, 1968, qui caricature comme le fait Disney en 1947 le vocabulaire abstrait de la modernité, mais dans le champ des « beaux-arts », ou encore *Höhere Wesen befehlen rechte obere Ecke schwarz malen!*, 1969), dans lesquels il parodie le vocabulaire de l'abstraction et le discours pseudo-métaphysique qui l'a parfois accompagné par le passé. Ici le titre de l'œuvre indique au spectateur qu'il n'est pas face à une ellipse bleue, mais face à un domaine de pensée bleu. Sigmar Polke joue sur les mots. En effet, « Gedankenkreis » pourrait se traduire littéralement par « cercle de pensée ». L'artiste allemand caricature dans ses tableaux l'art moderne, et l'art abstrait en particulier ; Bertrand Lavier se saisit de caricatures déjà existantes pour en faire des tableaux.

D'autres séries d'œuvres de Bertrand Lavier, initiées également dans les années 1980, procèdent de cette réflexion sur le devenir image de l'histoire de l'art (abstrait). *Édition* (1982) par exemple présente une photographie en trente exemplaires d'un médiocre tableau abstrait trouvé au marché aux puces. Xavier Douroux, co-directeur du Consortium de Dijon, commente : « Lavier choisit précisément d'éditer une peinture, signant la photographie pour se réapproprier l'image et non l'objet qui à tous les degrés disparaît³⁵. » Lors de la rétrospective du Centre Pompidou en 2012, une salle d'exposition plongée dans l'obscurité présentait *Four Darks in Red* (ill. 7, ici à la Villa Médicis de Rome, dans une salle spécifique), ce titre renvoyant directement à une toile de Mark Rothko (1958), dont Bertrand Lavier montrait ici l'image filmée, sur un écran reprenant les dimensions de l'œuvre initiale. Les formes propres au peintre expressionniste abstrait américain, évanescences de nature, gagnent encore en instabilité dans le travail de Bertrand Lavier. Le film confère à la toile un



7 Bertrand Lavier, *Four Darks in Red*, 2004, vue de l'exposition « Bertrand Lavier Roma », Villa Médicis, Rome, 2009, projecteur, film couleur 35 mm transféré sur DVD, 5 min 35 sec, écran 2,5 × 3 m. Photo : © Claudio Abate. Avec l'aimable autorisation de l'artiste, de la Almine Rech Gallery, de la Villa Médicis et de Claudio Abate

« bougé » presque imperceptible, qui redouble l'impression de flottement suscitée par les tableaux de Rothko. Le trouble au sens propre existe également au sens figuré puisque le spectateur, croyant s'arrêter pour regarder une image en mouvement, découvre une image quasi fixe d'un tableau qui se révèle presque animé. Cette démonstration, particulièrement séduisante en raison du choix de l'œuvre filmée, prend sa source en 1986, année au cours de laquelle Bertrand Lavier inaugure son chantier des tableaux filmés avec *Cubist Movie*, *TV Painting* et *Accrochage*, qui lui-même prend sa source dans ses *Slide Paintings* de 1978. Ces différentes œuvres reposent sur la mise en place d'un dispositif de présentation d'une reproduction (une image) d'un tableau réalisé par un autre artiste que Lavier – dans ces différents cas de figure, un peintre célèbre. Les œuvres en question ne sont pas toutes abstraites et sont issues de différentes époques. Néanmoins, *Accrochage n° 1* et *Accrochage n° 2* (1986) présentent par exemple un ensemble d'images de tableaux principalement abstraits (de Matisse, Léger, Malevitch, Lichtenstein et Pollock) projetés à taille réelle sur le mur grâce à des projecteurs super 8. L'histoire de la peinture moderne est réduite à une image, devenue ici également sonore.

Un déplacement du regard : motifs du réel ou tableau abstrait ?

Au cours de la seconde moitié du xx^e siècle, l'abstraction s'est donc progressivement réifiée au point de devenir une imagerie à part entière, au même titre que la nature morte ou le portrait, c'est-à-dire facilement reconnaissable et se prêtant de ce fait aux caricatures. Ce processus de familiarisation visuelle que l'œuvre de Bertrand Lavier semble, à plusieurs égards, commenter, s'est accompagné d'un autre phénomène – dont se saisit également le plasticien français. Puisque l'abstraction est devenue pour le spectateur du xxi^e siècle un répertoire de formes relativement connu, voire banal, ce dernier peut être de plus en plus tenté de rapprocher des formes du réel, de son quotidien visuel, de ce répertoire-là. Pourquoi, en effet, un logo ne pourrait-il pas être perçu comme un objet inspiré par l'histoire de l'abstraction ? Le fossé qui semblait autrefois immense entre les objets réels et le vocabulaire pictural non-figuratif s'est aujourd'hui considérablement réduit et nous incite à poser un nouveau regard sur toutes ces choses composées d'images, potentiellement abstraites. À cet égard, le travail de Bertrand Lavier nous permet d'en redécouvrir un certain nombre sous un angle désormais formel, plastique, et non plus seulement utilitaire.



8 Bertrand Lavier, vue de l'exposition « Bertrand Lavier, depuis 1969 », Centre Pompidou, Paris, 2012. Photo : © André Morin. Avec l'aimable autorisation de l'artiste, de la Almine Rech Gallery et du Centre Pompidou

En 1987 par exemple, Lavier présentait à la documenta 8 à Cassel un court de tennis à taille réelle, légèrement surélevé. Si le terrain de tennis méritait d'être regardé comme une œuvre d'art, dans ce cas, comment tenter de l'apprécier? Comme une œuvre *in situ*? Certes, mais peut-être aussi comme une œuvre abstraite³⁶. Le titre de l'œuvre accentuait cette indication de lecture : *Composition verte et blanche*. Il situait ainsi la démarche de Bertrand Lavier dans l'héritage d'un Kandinsky ou d'un Mondrian, ces pionniers de l'abstraction ayant eu recours à de multiples reprises au vocable « composition » pour mieux rompre avec l'habitude du spectateur d'aller chercher dans le titre un sujet de représentation.

Ainsi, chez Lavier, un changement de point de vue, un certain conditionnement du regard permet d'envisager un court de tennis réel comme une composition abstraite. De la même manière, le dessin d'une partie d'un terrain de basket peut se transformer chez lui tantôt en tableau posé au sol, une conséquente épaisseur interdisant alors au spectateur de le fouler aux pieds (*Composition bleu, jaune, blanche*, 2003, céramique, 400 × 300 cm, ill. 8, ici au sol), tantôt en tableau accroché au mur (*Composition rouge, verte et jaune*, 1989, ill. 9). Des panneaux de signalisa-



9 Bertrand Lavier,
*Composition rouge, verte
et jaune*, 1989, acrylique
sur bois, 220 × 220 cm
© Bertrand Lavier
Avec l'aimable autorisation
de l'artiste et de la Almine
Rech Gallery



10 Bertrand Lavier, *Relief-peinture n°2*, 1988, aluminium, tôle émaillée, verre, 250 × 250 × 10 cm © Bertrand Lavier
Collection privée, Boulogne
Avec l'aimable autorisation de
l'artiste et de la Almine
Rech Gallery

tion repeints avec la fameuse touche matiériste typique de Bertrand Lavier constituaient les premières *Compositions*, chantier qui s'est poursuivi avec d'autres œuvres du même genre, au titre néanmoins différent, à l'instar de *Paragon* (1986) ou *Donnay n°1* (1989), présentant dans les deux cas le plateau d'une table de ping-pong repeint.

Dans ce registre consistant à traquer des images abstraites dans les objets du quotidien figurent également les *Reliefs-peinture* (ill. 10) de Bertrand Lavier, nés également dans les années 1980. Il s'agit prosaïquement de morceaux de façade avec fenêtres de bâtiments préfabriqués, isolés et accrochés sur le mur comme des tableaux. Regardés picturalement, ces morceaux d'un réel architectural deviennent des compositions dont les

lignes verticales et horizontales résonnent avec le vocabulaire d'une abstraction géométrique. En cela, elles évoquent aussi la démarche d'un Imi Knoebel (également présent dans l'exposition de 1986 *Tableaux abstraits*) qui, en entassant contre le mur des panneaux qu'il peint, convoque tout à la fois une imagerie de chantier qui devient sculpture et peinture abstraite³⁷.

Toujours au cours de la décennie 1980, extrêmement féconde chez Bertrand Lavier, apparaissent des tableaux plus immatériels, suggérés par un cadre de spots lumineux posés sur des rails. Leur auteur semble rappeler au spectateur d'une part qu'un tableau peut exister sans peinture (au sens propre du mot peinture), d'autre part qu'il suffit parfois de cadrer son regard sur un élément spécifique du réel pour en voir surgir de la peinture (au sens figuré). Ainsi, *Concord* (1988) donne à voir un morceau de mur éclairé par des ampoules électriques et délimité par des baguettes métalliques. Sur un mur blanc, à une certaine hauteur, qui plus est dans un espace d'exposition, le spectateur verra avant tout une sorte de monochrome, extrêmement lumineux. Bertrand Lavier éduque ainsi à sa manière le regard de ses spectateurs. « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », disait Robert Filliou. Au contact des œuvres de Bertrand Lavier, le réel, en retour, devient plus poétique car plus pictural, plus plastique, qu'il ne semblait l'être auparavant. En cela, ses fenêtres abstraites boucleraient la boucle ouverte par le théoricien de la Renaissance Leon Battista Alberti : la peinture comme fenêtre ouverte sur le monde devenant chez lui le monde comme fenêtre ouverte sur la peinture.

La décoration : aux antipodes de l'abstraction ?

Pour bon nombre de peintres abstraits depuis Kandinsky, le pire écueil est celui du décoratif. Bertrand Lavier s'attaque frontalement et avec humour à ce conflit entre abstraction et décoration en encadrant un morceau de papier peint posé sur un mur tapissé d'un papier peint au motif identique mais de couleur différente, ou bien en tendant un tissu d'ameublement sur un châssis pour l'accrocher au mur.

Ces œuvres apparaissent comme la suite logique des derniers points mentionnés. Si l'art abstrait, du haut de son piédestal historique, est depuis de nombreuses décennies galvaudé, donnant lieu à toutes sortes de *gimmicks* formels qui suffisent à inspirer le respect alors même que le résultat est médiocre, et si l'art abstrait, fort de plusieurs décennies d'innovations plas-

tiques, nous incite à associer à cette histoire de formes des images de notre réalité quotidienne qui n'ont pas été pensées comme telles, alors pourquoi l'univers entier de la décoration ne pourrait-il pas être envisagé comme le résultat (malheureux) de cette évolution des habitudes de perception du spectateur de la fin du xx^e siècle ? Pourquoi un tissu d'ameublement serait-il moins intéressant qu'une toile abstraite de mauvaise qualité ? Bertrand Lavier s'amuse. Il ne revendique aucunement une revalorisation du papier peint dans le champ des « beaux-arts ». Il prend plutôt part à une critique de l'abstraction en la confrontant à ses pires démons.

Ce travail de Bertrand Lavier trace ainsi de nouvelles lignes de rencontre avec d'autres artistes qui, comme lui, n'ont jamais été désignés comme des peintres abstraits, mais qui ont pourtant été associés, dans les années 1980 en tout cas, au renouvellement de l'abstraction contemporaine, notamment Sigmar Polke (déjà évoqué) et Andy Warhol³⁸. En effet, Polke a réalisé de nombreux tableaux sur des tissus d'ameublement. Cependant, ses œuvres de la décennie 1980 restent essentiellement figuratives et la raison d'être du tissu d'ameublement est surtout de parasiter par ses motifs les images peintes à la surface. Il est plus intéressant de noter que cette pratique remonte aux années 1960, au moment où l'artiste allemand produit plusieurs tableaux s'attaquant à l'aura de la peinture abstraite. *Arc* (1965) est, par exemple, une œuvre formellement abstraite, géométrique, réalisée sur un tissu écossais partiellement recouvert de peinture. Ce choix du tissu d'ameublement est chez Polke un moyen de ramener de force l'abstraction dans la réalité. Le nom de Warhol peut paraître plus incongru encore, pourtant l'artiste américain crée dans les années 1980 différents tableaux à la frontière entre figuration et abstraction puisqu'ils représentent en 1984 les taches du test de Rorschach (présentés dans l'exposition *Tableaux abstraits*) et en 1986 des motifs de tissu militaire de camouflage. Tableaux abstraits ou tableaux figuratifs ayant pour sujet des formes abstraites pourvues d'une certaine utilité ?

En posant son cadre de papier peint sur un mur tapissé du même papier peint, Bertrand Lavier manifeste des ambitions néanmoins très différentes. En orientant notre regard sur l'appréciation du rapport dialectique entre peinture et mur, il suggère aussi qu'un bon accrochage peut faire œuvre, quand bien même la présence d'un cadre laisse croire à tort au spectateur que ce qu'il faut regarder est à l'intérieur, et non à l'extérieur. Il tire par là même les conséquences de l'art minimal et de l'art conceptuel américains pour les adapter au domaine exclu et honni par ces deux mouvements : celui de la peinture. Il est en cela un digne héritier d'un Niele

Toroni (né en 1937) et d'un Claude Rutault (né en 1941), qui tous deux réalisent davantage des espaces abstraits plutôt que des tableaux.

Si l'on considère les débats proprement américains qui ont accompagné la naissance et la mort rapide du groupe Neo-Geo, ainsi que les postures volontiers cyniques de ses représentants, Bertrand Lavier n'est pas un artiste Neo-Geo³⁹. Il commence sa carrière à l'ère de la post-avant-garde et, comme la majorité de ses collègues de part et d'autre de l'Atlantique, il ne se reconnaît dans aucun mouvement de groupe. L'ensemble de son travail se pense d'ailleurs comme un défi à toute forme de catégorisation. Néanmoins, il participe d'un phénomène général, pointé du doigt par un certain nombre d'expositions dans les années 1980 : la remise en cause de l'essence formaliste de la peinture abstraite, confrontée dès les années 1960 à de nouvelles œuvres qui formellement méritent le qualificatif d'« abstraites », mais qui finalement relèvent d'une procédure de représentation (ou de présentation) d'une forme tirée du réel. La grande différence avec la peinture figurative ne tient alors qu'au fait que l'objet de cette (re-)présentation est une image ou un objet originellement abstrait, comme le motif d'un tissu ou le tableau déjà existant d'un autre artiste. Chez Bertrand Lavier, cette incursion dans le champ de l'abstraction n'est nullement surprenante, elle s'inscrit dans un œuvre qui pourrait se définir comme une vaste et riche enquête, aussi bien plastique que linguistique, sur la puissance toujours précaire du signe.

- 1 Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* [1912], Paris, Denoël, 1989, p. 174, 176.
- 2 Ibid., p. 79.
- 3 Ibid., p. 86.
- 4 Ibid., p. 97 : « Ainsi les différents arts se mettent-ils lentement en chemin pour dire ce qu'ils peuvent le mieux dire et ce par les moyens que chacun d'eux possède exclusivement. » Kandinsky écrivait quelques pages auparavant : « Peu à peu et cependant, comme en un instant, les arts ont commencé à faire appel, non pas à des éléments d'expression fortuits et peut-être étrangers à l'art, mais à des moyens sans lesquels nous ne connaissions pas tel ou tel art, sans lesquels nous ne pouvions pas nous l'imaginer et que nous tenons pour son langage éternel : en littérature – le mot, en musique – le son, en sculpture – le volume extérieur, en architecture – la ligne, en peinture – la couleur », *ibid.*, p. 89-90.
- 5 Ibid., p. 101.
- 6 Kasimir Malevitch, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme : le nouveau réalisme pictural » [1916], dans Charles Harrison et Paul Wood (éd.), *Art en théorie, 1900-1990* [1992], Paris, Hazan, 1997, p. 202.
- 7 Ibid., p. 204.
- 8 Ibid., p. 208.
- 9 Kandinsky [1912], 1989 (note 1), p. 191-192.
- 10 Le premier titre de la brochure était « Du cubisme au suprématisme en art, au nouveau réalisme de la peinture en tant que création absolue » (1915), le second « Du cubisme et du futurisme au suprématisme. Le nouveau réalisme pictural ».
- 11 Malevitch [1916], 1997 (note 6), p. 210.
- 12 Kandinsky [1912], 1989 (note 1), p. 56.
- 13 Clement Greenberg, « La peinture moderniste » [1961], dans Charles Harrison et Paul Wood (éd.), *Art en théorie, 1900-1990* [1992], Paris, Hazan, 1997, p. 832.
- 14 En effet, dans leur discours sur l'autonomie de la peinture abstraite, Kandinsky et Malevitch mettent l'accent sur le pouvoir de la couleur, alors que Greenberg fait de la planéité une des caractéristiques essentielles de la peinture.
- 15 Clement Greenberg, « Vers un nouveau Laocoon » [1940], dans Harrison/Wood, 1997 (note 13), p. 614.
- 16 Ibid.
- 17 Meyer Schapiro, *La Nature de l'art abstrait* [1937], Paris, Allia, 2013, p. 43.
- 18 Ibid., p. 51-52.
- 19 Ibid., p. 60-61.
- 20 Au-delà de ces pratiques artistiques, c'est tout le discours sur l'art abstrait contemporain qui veut rompre radicalement à cette période avec le modernisme greenbergien. Commissaire de l'exposition *Small Works: New Abstract Painting*, Barbara Zabel peut ainsi écrire en 1984 à propos des artistes exposés : « [...] en opposition à tant de peintures des années 1960 et 1970, ces œuvres ne sont pas uniquement autoréférentielles. [...] Ces artistes utilisent les formes abstraites pour établir des connexions métaphoriques et/ou littérales au monde réel. [...] Le *mainstream* de l'art abstrait d'après-guerre – appelé "modernisme tardif" – progressa à des niveaux de pureté de plus en plus élevés, et nous priva de la référence au monde réel. Désormais, pourtant, des artistes ouvrent leur art à ce territoire autrefois interdit, étendant leurs allusions, symboles et références, plutôt que les limitant; et par ce biais, ils donnent un second souffle à la peinture abstraite. » (Barbara Zabel, « New Abstract Painting », dans *Small Works: New Abstract Painting*, cat. exp. Easton, Center for the Arts, Lafayette College; Allentown, Center for the Arts, Muhlenberg College, 1984, p. 6-7.) Pour une analyse plus approfondie, voir Hélène Trespeuch, *La Crise de l'art abstrait? Récits et critiques en France et aux États-Unis dans les années 1980*, Rennes, PUR, 2013, p. 121-149.
- 21 Peter Halley, « Déclaration (1983) », dans *id.*, *La Crise de la géométrie et autres essais, 1981-1987* [1988], Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1992, p. 15 : « Même si mon travail est apparemment géométrique, sa signification se veut l'antithèse de l'art géométrique antérieur. [...] J'ai tenté d'utiliser les codes du minimalisme, de la *color-field painting* et du constructivisme pour révéler la base sociologique de leurs origines. Après Foucault, je vois dans le carré une prison [...] ».
- 22 Le simulationnisme était composé tout à la fois de peintres (les dits Neo-Geo), comme Peter Halley, Philip Taaffe, Ross Bleckner ou David Diaó, et d'artistes réalisant des « sculptures-marchandises » (selon la formule de Hal Foster), comme Jeff Koons, Haim Steinbach ou Ashley Bickerton. Ce terme faisait alors référence à l'ouvrage de Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation* (1981).
- 23 Sur ce vaste sujet, nombre de réflexions d'Ernst Gombrich sont toujours d'actualité. Voir Ernst Gombrich, *Art et illusion : psy-*

- chologie de la représentation picturale* [1956], Paris, Phaidon, 2002.
- 24 Voir Michel Gauthier, «Portrait. Bertrand Lavier», dans *Critique d'art*, n° 18, automne 2001, disponible en ligne sur <http://critique.dart.revues.org/2194> (vérifié le 09/09/2015). En 1991, Paul-Hervé Parsy en énumérait plus encore : les objets peints, détournés, superposés, déclinés, les objets immatériels sur les objets matériels, les objets immatériels sur les objets matériels, les objets cadrés ou recadrés. Voir Paul-Hervé Parsy, «Introduction générale», dans *Bertrand Lavier*, cat. exp. Paris, galeries contemporaines, musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, 1991, p. 10.
- 25 Voir Serge Lemoine, «Bertrand Lavier invité au musée d'Orsay», dans *Bertrand Lavier / Édouard Manet*, cat. exp. Paris, musée d'Orsay, 2008, p. 6-11.
- 26 Le statut de peintre de Bertrand Lavier a néanmoins déjà été mis en avant chez certains théoriciens de l'art. Voir par exemple Catherine Millet, «Entretien avec Bertrand Lavier», dans *Bertrand Lavier / Édouard Manet*, 2008 (note 25).
- 27 Bertrand Lavier, *ibid.*, p. 18.
- 28 Voir *ibid.*, p. 13 : «Certains sont attirés par un paysage de Turner, et c'est ce qui leur donne envie d'être peintre ; pour moi, c'est la réflexion que suscitait l'exposition *Art & Langage* qui m'a ouvert une fenêtre.»
- 29 Chez Bertrand Lavier, le rapport à l'objet semble lui-même déterminé par des questions de peinture (autant que de langage) avant d'être porté par des problématiques proprement sculpturales. Son célèbre chantier des objets peints en témoigne.
- 30 Bertrand Lavier, «Faites-vous repeindre par Lavier. Propos recueillis par Daniel Soutif» [*Libération*, 7 février 1984, p. 31], dans *id.*, *Conversations, 1982-2001*, Genève, Mamco, 2001, p. 25.
- 31 Bertrand Lavier, «Entretien. "Redonner à la tour Eiffel la place qu'elle mérite"», dans Catherine Francblin, *Bertrand Lavier*, Paris, Flammarion, 1999, p. 178, 180.
- 32 Voir par exemple Germano Celant, dans *Bertrand Lavier*, cat. exp. Dijon, musée des Beaux-Arts; Grenoble, musée de Peinture et de Sculpture, 1986-1987, p. 8 : «La recherche de Bertrand Lavier est une réaction au trouble pictural des années soixante; elle ambitionne de questionner l'image et la représentation du monde artistique et non-artistique, et projette de remettre en question non seulement les préalables réalistes, mais les images elles-mêmes. Son travail échappe par conséquent à l'angoisse de voir se réduire sur la toile la dimension prométhéenne des objets; ainsi, alors que les autres cherchent à s'en libérer, lui au contraire tente de réintroduire et de garantir sa présence, pour entretenir la tradition d'un rapport au réel. Et, obligé de combattre la peinture avec la peinture, il retient les objets dans des couches colorées, telles des énigmes et sphinx du présent. Il en résulte des "monuments", dans lesquels l'objet et le réel, autres noms du voir et du représenter, sont embaumés dans la couleur, comme si Lavier voulait les sauver dans l'effacement, en les reconnaissant comme preuves et origines fondamentales de la perception initiale.» Voir aussi Dominique Bozo, «Préface», dans *Bertrand Lavier*, 1991 (note 24), p. 7 : «Qu'ajoute donc le fait de peindre à la représentation ready-made, à l'appropriation de l'objet? Ne serait-ce pas, au contraire, insister lourdement sur le réel, sur l'objet? [...] Comme les peintres ses prédécesseurs, mais avec quel humour et conviction, Lavier repose la question de la réalité du réel peint.»
- 33 Francblin, 1999 (note 31), p. 55.
- 34 Des œuvres plus récentes de Bertrand Lavier adaptent une série d'œuvres minimalistes de Frank Stella à des supports autres que la peinture – néons, tapisserie, ou encore moquette –, ce qui rappelle aussi la démarche de Philip Taaffe dans les années 1980.
- 35 Xavier Douroux, Extraits de «Suite (seconde partie)» [1989], dans cat. exp. Paris, 1991 (note 24), p. 113.
- 36 La combinaison de la sculpture *in situ* et de l'abstraction pouvait inciter le spectateur de la documenta 8 à associer cette œuvre à celle de Daniel Buren, ou aux travaux de certains minimalistes américains.
- 37 Plus tard, Bertrand Lavier réalisera des photographies de vitres de chantier peintes au blanc d'Espagne qu'il imprimera ensuite sur toile (*Rue Louise Weiss n°8*, 1998). Ces œuvres résonnent tout particulièrement avec celle que Ben, l'artiste français d'origine suisse, réalisait sur place pour *Tableaux abstraits*, qui consistait à peindre avec du blanc d'Espagne une vitre.
- 38 Voir Trespeuch, 2013 (note 20), p. 130 et suivantes.
- 39 Sur le contexte théorique, idéologique, politique et économique qui a vu naître le label Neo-Geo, voir *ibid.*