



HAL
open science

Pictura quid juris ? Retour à la peinture et Readymade color chez Antoine Perrot et Claude Briand-Picard

Leszek Brogowski

► To cite this version:

Leszek Brogowski. Pictura quid juris ? Retour à la peinture et Readymade color chez Antoine Perrot et Claude Briand-Picard. GRAC Université Rennes 2 Haute-Bretagne. Tulle et Koto, 40 p., 1999, 2-907750-10-0. <halshs-05521688>

HAL Id: halshs-05521688

<https://shs.hal.science/halshs-05521688v1>

Submitted on 23 Feb 2026

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 CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License

Leszek Brogowski

Pictura quid juris?

Retour à la peinture et *Readymade color* chez Antoine Perrot et Claude Briand-Picard

Il s'est produit dans les années 1980 un phénomène de retour à la peinture. Les artistes engagés – ou peut-être seulement impliqués ? – dans l'art conceptuel ou corporel, actionnistes ou féministes, ont retrouvé les pinceaux, les châssis, les couleurs..., et, indéniablement, un plaisir de peindre, qui, à coup sûr, n'a pas été étranger à la reconnaissance qu'ils ont acquise plus facilement avec un tel bagage.

Pour certains, comme par exemple Günter Brus, membre de l'Orgien und Mystischen Theater à Vienne, on pourrait penser que ses expériences antérieures étaient comme une attestation existentielle apportée à la peinture, au sens où Nietzsche l'a pensée, par rapport à l'élaboration apollinienne : c'est le dionysiaque qui conférerait à la forme picturale sa plus haute signification¹. Cependant, la signification, s'enracinant dans ces expériences rituelles limites, apparaît comme un sens non spécifié et, pour tout dire, absent de l'œuvre, ne lui étant attaché que par la biographie de l'artiste. Cette double articulation, actionniste et picturale, soulève notamment le problème de l'extériorité mutuelle de cette « haute signification » et de la forme picturale, cette même extériorité qui a poussé Nietzsche à parler de la relation métaphorique, marquée par un écart abyssal, entre les deux pulsions. Si entre la forme et le sens qu'on veut lui prêter il y a abîme, concevable seulement à travers le rapport entre la chose en soi et le phénomène, on voit mal en quoi le figuratif ou l'expressif se prêteraient mieux que tout autre répertoire formel à rendre ce genre d'expériences rituelles-dionysiaques, à manifester le sens d'une réalité profonde².

Or cette forme est en l'occurrence celle d'un retour à la figuration, retour aux noms multiples : nouvel expressionnisme, nouveaux fauves, nouvelle figuration, etc., comme si l'adjectif était nécessaire pour souligner le caractère « ancien » de la chose même ; cette seule façon de la désigner laisse penser que ce retour n'a pas été accompagné d'une véritable réflexion critique. On peut même soupçonner une collusion avec une réflexion commerciale selon la devise : l'eau et le pain – dernières nouveautés³. Non seulement le sens d'une expérience antérieure n'est pas en mesure de redresser une cohérence esthétique de ce retour (Günter Brus s'en sort d'ailleurs sans trop de dégâts), mais encore, et parfois ouvertement, il s'inscrit dans une surenchère idéologique du vécu et de la réalité : « résurrection du figuratif là où l'objet et la substance ont disparu⁴ », comme le note finement Baudrillard. Lorsque, par un glissement subreptice, le retour à la peinture signifie l'affirmation du figuratif, les limites en restent floues, indéterminées, et donc déterminables de manière arbitraire, dogmatique, idéologique, voire, précisément, ce qui n'est pas rare, marchande. La porte est alors grande ouverte à tous les débordements. L'un d'entre eux fit réagir Antoine Perrot et le galeriste Bernard Jordan, qui signent ensemble une lettre de protestation, publiée dans les colonnes d'*Art Press* pour dire leur indignation et leur colère face à l'exposition des « réalistes socialistes » soviétiques, bustes de Lénine datant de l'époque stalinienne entre autres, organisée par Marianne et Pierre Nahon dans le cadre de la FIAC 1992⁵. Certes ce choix, pas même provocateur bien que très visible, plutôt commercial, n'engage que le couple de marchands, mais s'il est toutefois révélateur dans ce contexte du retour de la figuration, c'est parce que l'on voit à travers cet exemple que la question des limites, même dans un domaine aussi socialement marginalisé que la peinture, n'est pas un problème seulement esthétique, mais aussi politique et

¹ Cf. *La Naissance de la tragédie* (1872), *passim*, par exemple le § 9.

² J'ai déjà abordé cette question dans l'essai « Nommer la forme selon sa nature. Effleurer l'existence », publié dans le catalogue *Jan Berdyszak*, Galerie l'Ollave, Lyon, URDLA, Villeurbanne, Centre d'Arts Plastiques, Saint-Fons, 1993.

³ Déjà Walter Benjamin ironisait sur cette logique commerciale de la nouveauté où « les punitions de l'enfer font figure de dernières nouveautés de tout temps ». Il a le premier pressenti et mis en évidence – on ne l'a peut-être pas assez remarqué – l'ambiguïté qu'impliquerait le recoupement de l'idée du nouveau dans l'art et de la stratégie du nouveau dans le commerce : « Que la dernière ligne de résistance de l'art coïncidât avec la ligne d'attaque la plus avancée de la marchandise, cela devait demeurer caché à Baudelaire », a-t-il écrit dans *Paris, capitale du XIX^e siècle. Exposé*, 1939, dans *Écrits français*, Paris, NRF/Gallimard, 1991, resp. p. 309 et 303.

⁴ Jean Baudrillard, « La précession des simulacres », dans *Simulacres et Simulation*, Paris, Galilée (Débats), 1981, p. 17.

⁵ *Art Press*, n° 176, janvier 1993, p. 100.

éthique. L'incident ne fait que rappeler le caractère fondateur des exigences critiques dans la critique d'art.

Pour d'autres, comme Michael Baldwin et Mel Ramsden du groupe Art & Language, le retour à la peinture est censé s'inscrire en continuité dans des expériences conceptuelles comme « réaction au pouvoir critique et manipulateur de l'appareil moderniste⁶ ». Il est toutefois profondément déroutant de constater que, du point de vue pictural, ce retour aboutit à une dispersion chaotique ; déroutant dans la mesure où les artistes si soucieux de la rigueur dans l'expression langagière, cernant le phénomène de l'art, se sont montrés si insouciant dans l'emploi des images, comme si la réflexion critique ne concernait que les mots, sans pouvoir atteindre les signes visuels. Contrairement aux affirmations programmatiques, les images semblent jouir ici d'une libre irresponsabilité, comme si, corrélativement au retour à la peinture, les artistes avaient oublié de définir ce qu'est la peinture. Indépendamment de l'intérêt indéniable de certains de leurs travaux, comme par exemple la série *Incident in a Museum*, l'absence d'une telle réflexion débouche sur une conception didactique de la peinture dont la faiblesse est d'être une simple illustration du discours critique et de leurs thèses, comme par exemple dans *Le portrait de V. I. Lénine déguisé en perruque et salopette, dans le style de Jackson Pollock*. La peinture est alors dépouillée de son autonomie et fonctionne comme un montage réalisé selon les exigences du discours. Une expérimentation, certes, mais sur la peinture dont le discours est devenu le principal mode de signification. Le sens n'est alors plus originairement dans la peinture et le statut même de la peinture est ainsi mis en cause.

Voici donc un des aspects de l'interrogation sur la possibilité d'une pratique picturale dans le contexte d'aujourd'hui, interrogation qui, précisément, anime le travail d'Antoine Perrot et de Claude Briand-Picard. Comme on le voit au travers de l'exemple du groupe Art & Language, la question de savoir comment il est encore possible de pratiquer la peinture dans le contexte actuel manifeste son importance surtout face aux exigences critiques imposées à la pratique de l'art par les années soixante et soixante-dix ; voire par le modernisme en général. Art & Language critique le « pouvoir critique et manipulateur de l'appareil moderniste », alors qu'il faudrait sans doute faire la distinction entre « appareil » et ses usages. Les années soixante et soixante-dix ont, en effet, dissipé beaucoup d'illusions de l'art, enlevé beaucoup de masques à la réalité artistique, années de la prise de conscience décisive concernant la relation entre l'artiste d'un côté et de l'autre la société avec ses institutions, ses valeurs, son économie, sa politique, prise de conscience relative au statut de la représentation, à la nature de la création artistique et surtout du sujet créateur, à la circulation du sens dans l'espace de la culture, mais en même temps années qui réaffirment les pouvoirs de l'artiste et posent la question de son engagement dans la réalité de manière suffisamment forte pour que l'on ne puisse plus continuer à l'ignorer. Reste-t-il donc encore dans cet horizon un lieu pour la peinture ? La question est double. Est-il possible d'assumer ces exigences critiques sans renoncer à la peinture, lieu mythique entre tous de l'art ? Est-il possible d'assumer le retour à la source picturale sans renoncer à la conscience historique ?

Toute tentative d'esquiver cette conscience implique le risque - on en discerne aisément les effets dans des débordements "postmodernistes" - d'engouffrement dans une ignorance coquette, dans une hypocrisie carnavalesque ou dans un culte de l'ambiguïté, car par-là, comme le dit Debord, « l'histoire était la mesure d'une nouveauté véritable ; et qui vend la nouveauté a tout intérêt à faire disparaître le moyen de la mesurer⁷ ». Le seul label suffit alors : « nouveau ». Il n'est pas difficile de s'apercevoir qu'au-delà des travaux d'artistes qui, volontairement ou pas, ignorent cette conscience historique, des courants intellectuels se sont formés visant, précisément, à l'annuler, ce qui va bien au-delà de la simple justification de telles attitudes. La question qui se pose par rapport à la pratique picturale n'est donc pas tant celle d'un nouveau retour ; et il y en a eu bon nombre depuis une série d'abandons programmatiques : M. Duchamp - 1912, A. Rodtchenko - vers 1921, S. I. Witkiewicz 1924, etc. Comme pour toute pratique artistique, la question est toujours de savoir si l'artiste, en se limitant à la peinture, parvient à en dégager de nouvelles possibilités créatrices. Plutôt que d'un nouvel retour il s'agit donc d'un perpétuel recommencement de l'acte de peindre comme acteur créateur. Par quelle voie Perrot et Briand-Picard abordent-ils donc la peinture, seul médium qui, selon eux, a su, au cours du XX^e siècle, intégrer tous les nouveaux champs de création, en élargissant sans cesse ses propres limites ?

⁶ Michael Baldwin, « Art & Language. Ce que peindre veut dire », interview de Michael Baldwin et Mel Ramsden par David Batchelor, *Art Press*, n° 185, novembre 1993, p. 14.

⁷ Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, nrf/Gallimard, 1992, p. 25.

Leur travail occupe le terrain qui va d'une simple attention aux qualités picturales, attitude élémentaire pour le peintre, jusqu'à la réflexion sur les limites de la peinture. Deux découvertes peuvent être évoquées comme fondateurs de cette réflexion. D'abord, en lisant le *Journal du cubisme* de Pierre Daix, Briand-Picard découvre que Picasso choisissait les morceaux du journal pour sa qualité visuelle particulière. Picasso « va traiter le papier journal en couleur inédite », écrit Daix, « prévoyant son vieillissement, en allant jusqu'à employer, dans une dizaine de papiers collés du début 1913 des fragments d'un *Figaro* de 1983 !⁸ ». Certes, l'acte même d'utiliser le papier journal dans une composition picturale ne fut pas innocent, loin de là. Il impliqua notamment l'annulation de la frontière, jusqu'alors imperméable, entre la réalité et l'œuvre, considérée comme non-réalité. Mais, précisément, et c'est là où Perrot et Briand-Picard découvrent une lacune dans le discours de la critique d'art, l'un n'allant pas sans l'autre : l'annulation de la frontière entraîne l'envahissement de l'œuvre par des qualités auxquelles aucune attention critique ni théorique n'a été prêtée jusqu'à présent. L'autre découverte est relative à la lecture des *Entretiens avec Pierre Cabanne* de Marcel Duchamp, paradoxalement sensible, lui aussi, aux qualités sensibles, même si c'était dans une tout autre attitude. L'inventeur du ready-made explique qu'il cherchait à choisir un objet esthétiquement neutre, tel qu'il ne puisse devenir ni agréable ni désagréable pour le regard. Il assumait donc consciemment les qualités visuelles des objets destinés à devenir des ready-made, l'objectif étant de les neutraliser en les maintenant dans les limites de la non-signifiante, « quelque chose d'une indifférence telle que vous n'avez pas d'émotion esthétique⁹ », dit-il. Qu'est-ce à dire sinon que la méthode pour y parvenir est profondément ancrée dans le comportement du peintre, car elle implique un jugement de type « rétinien » ? Celui-ci n'a certes pas le même sens que dans la peinture, il en est même une négation dans un certain sens, mais il n'en reste pas moins un « jugement à l'œil », ce qui est paradoxal dans la mesure où le ready-made est comme le revers de l'abandon de la peinture. Contrairement aux maints artistes qui ont suivi Duchamp sur la voie du ready-made, devenue plus tard celle de l'installation, la renonciation aux prestiges des qualités picturales n'impliquait pas chez Duchamp un laisser-faire à leur égard. Une telle attitude aurait abouti au gré des hasards – et elle y aboutit effectivement : Duchamp lui-même s'en plaint – à une revalorisation, subreptice et hypocrite, de la séduction esthétique là où l'on affirme par ailleurs s'en être débarrassé une bonne fois pour toutes. Une autre question est de savoir si les qualités peuvent être esthétiquement neutres, surtout dans le cadre d'une peinture qui aspire encore à être dans le courant historique de l'art contemporain.



Claude Briand-Picard, *Sans titre*, 1998, toile cirée, styroglass, placage bois, vase sur toile, 4 éléments, 221 x 200 x 7 cm.

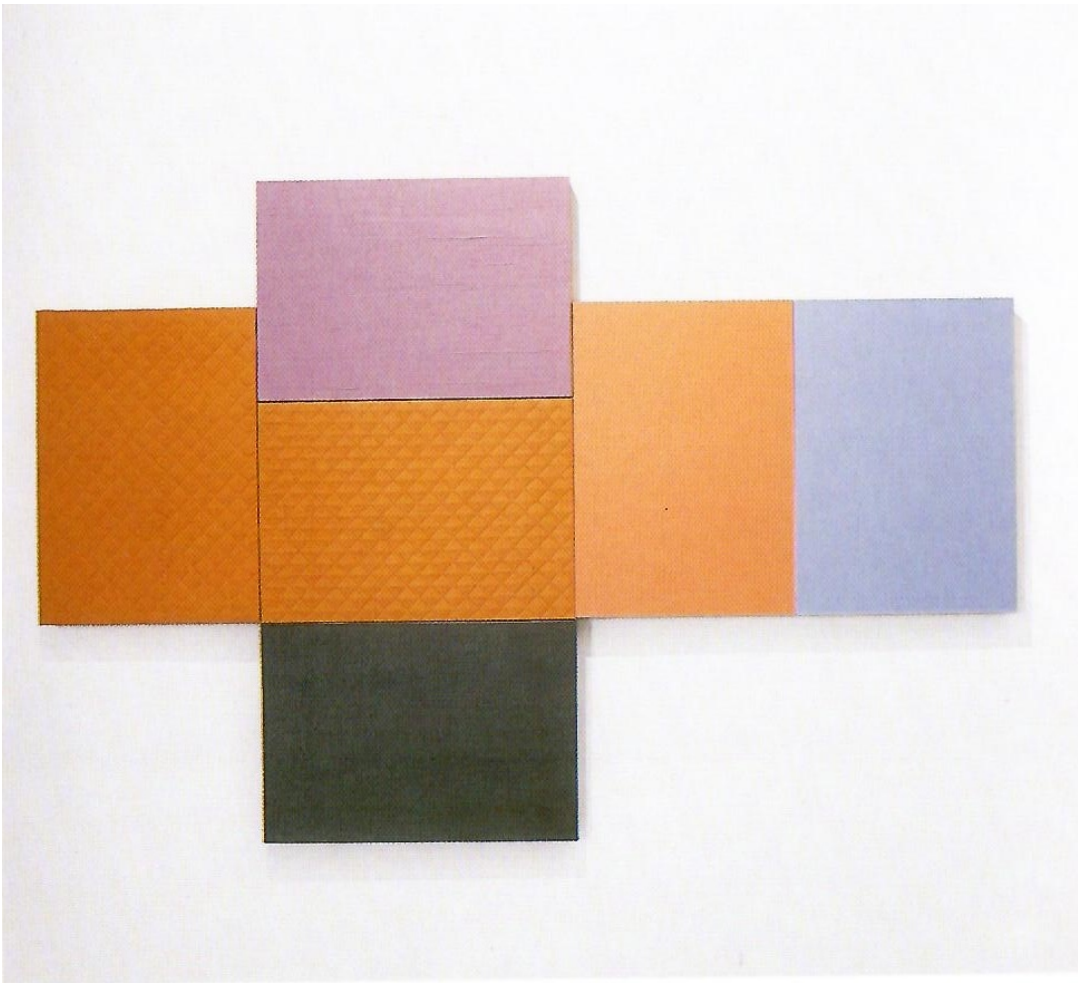
⁸ *Journal du cubisme*, Genève, Skira, 1982, p. 101.

⁹ Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Somogy éditions d'art, 1995, p. 59.

Briand-Picard et Perrot jettent alors les bases de l'élaboration du concept de la *couleur importée*, destiné à fonder la réflexion sur la réalité visuelle qui, pour la peinture, résulte de cette ouverture de sa frontière, inaugurée autrefois par le collage cubiste. Après la publication en 1996 du livre intitulé *Peindre ?* (avec Christophe Cuzin), contenant, outre leur propre contribution, les réponses à un questionnaire de trente-et-un artistes pratiquant la peinture, ils préparent aujourd'hui un second volume sous le titre, précisément, de *Readymade Color / La couleur importée*¹⁰. Couleur readymade, c'est l'idée pratiquée par Duchamp dans *Le Grand Verre*, mais l'histoire de l'art et la critique d'art sont restées relativement muettes sur ce point. Elles ont certes entamé une réflexion fondamentale sur les limites de l'œuvre – *parergon* –, mises en question par le transit des réalités entre son extérieur et son intérieur. Désormais il ne semble plus possible de délimiter la peinture. Plutôt illimitée et ouverte, elle va prendre possession de champs nouveaux de création jusqu'à pouvoir tout absorber. Absorber, certes, mais pas forcément assimiler au concept de la peinture. Car l'annulation de la frontière signifie la mise en cause des contours traditionnels du concept de la peinture et par conséquent du statut de celle-ci. Au lieu d'être assimilé à la peinture, l'apport extérieur est plutôt interprété comme sa mise en cause et perçu comme l'autre (l'étranger, le renouvellement), et non pas comme une donnée picturale. À force de focaliser toute l'attention sur les problématiques relatives aux limites de l'œuvre (son être comme ouvert, son statut comme objet, son mode de signification comme texte, etc.), la critique et la théorie en ont provisoirement occulté d'autres. Il est instructif d'analyser avec Perrot et Briand-Picard les raisons pour lesquelles la critique avait du mal à assumer la qualité visuelle qui vient à l'œuvre avec la réalité à laquelle celle-ci emprunte des objets ou des matières.

La critique d'art (Catherine Millet, Ghislain Mollet-Viéville et autres) a tendance à interpréter les couleurs employées par le *minimal art* (Harley Davidson Hi-Fi Red, Yellow Bahama, Chevrolet Royal Turquoise, Amber Plexiglass, etc.) comme un des moyens pour produire une rupture qu'il aurait cherché à opérer avec la tradition esthétique de l'illusion. C'est comme si, constatent les deux artistes, elle regardait davantage les dénominations de ces couleurs que les couleurs elles-mêmes et les formes à travers lesquelles elles apparaissaient, comme si le fait de puiser désormais dans le registre des catalogues industriels l'emportait sur la réalité de la couleur, et finalement sur la perception de l'œuvre ; les échantillonnages de Perrot (*Oh! Le bel aujourd'hui*, 1999) visent, précisément, à mettre en évidence la diversité qualitative d'une telle approche. Quant au *minimal art*, les œuvres de Judd, Morris, Flavin, McCracken, Grosvenor, et d'autres, avec leurs surfaces réfléchissantes et formes lumineuses, avec leurs dimensions concurrentielles par rapport aux espaces les contenant, installent le spectateur d'emblée dans la réalité de l'illusion ; illusion d'un autre type, certes, mais illusion quand même. Cela semble avoir été ignoré par la critique qui ne s'en est *visiblement* pas aperçu, comme si son regard avait été aveuglé par son propre discours. Il aurait pourtant suffi de lire les textes, notamment ceux de Robert Morris, pour se convaincre que sa lecture de Merleau-Ponty laissait une large place à l'interprétation de l'ambiguïté perceptive, c'est-à-dire à l'illusion. Le spectateur, qui a ici le privilège d'entrer véritablement *dans* l'œuvre, expérimente un vaste réseau de relations entre le fond et la forme, voire l'antiforme, entre le volume et l'espace, entre le vu et le voyant, ou encore, dans d'autres cas, entre la peinture, la sculpture et l'architecture. Mais alors doit-on supposer que l'aveuglement ait été réciproque et que, en retour, la perception des œuvres a même empêché la lecture correcte des textes fondateurs du *minimal art* ? En fait la couleur semble n'avoir été perçue que nominalement, comme une *couleur sans qualités*, simple écran entre l'œuvre et la tradition.

¹⁰ Le rapprochement que Briand-Picard et Perrot opèrent entre les concepts de la couleur importée et du ready-made s'inscrit dans l'approfondissement de l'idée défendue par Thierry de Duve selon laquelle, malgré les apparences qui le lient à la sculpture, le ready-made appartient à la tradition de la peinture.



Antoine Perrot, *Oh ! Le bel aujourd'hui, n° 6*, 1999, ouatine, plomb, acrylique, médium, 81 x 124 cm.

Est-ce une propriété inhérente à la couleur importée que d'être invisible au regard, elle, qui vient à l'œuvre avec une matière colorée ? Toujours est-il que l'exemple du *minimal art* n'est pas un cas isolé dans l'histoire de l'art. Arrivés à Rennes pour le vernissage de *Tulle et Koto*, Briand-Picard et Perrot sont allés voir les lieux d'exposition dans la ville. Tel est en fait leur mode de travail commun : discuter devant les œuvres mais garder une entière autonomie dans leurs réalisations respectives, au point de découvrir l'un de l'autre leurs nouveaux travaux lors des expositions, comme celle à la Galerie *Art & Essai*, qu'ils font ensemble. Cette fois-ci, au Théâtre National de Bretagne (TNB), ils ont pu voir l'exposition *Un art incertain du réel. La collection du Frac Franche-Comté*, présentant entre autres un ensemble de 6 *animaux* de Xavier Veilhan, réalisé en résine de coloration grise/verte. Il s'agissait donc d'une couleur importée. La notice à l'usage des spectateurs déclarait que les différences entre les six formes animales « se trouvaient uniformisées par une couleur particulièrement irréaliste ». L'auteur de cette notice a donc pu observer comment leur couleur – « particulièrement irréaliste » – déstructurait la figuration en contribuant à annuler les différences spécifiques des formes animales, dépossédées ainsi de leurs espèces. Or, cette couleur, comme le remarquent Briand-Picard et Perrot, n'en créait pas moins la même irréalité que le bronze dans les sculptures animalières de François Pompon, réalisées au début du XX^e siècle. La stupéfaction des artistes venait du fait que l'histoire de l'art n'a pas vu cette action irréalisante de la couleur du bronze. On pourrait parler d'une couleur « invue » par l'histoire de l'art. Quelles conditions la rendent visible aujourd'hui ? Qu'est-ce qui fait que presque la même couleur apparaît, selon le cas, tantôt comme inscrite de manière organique dans la figuration, tantôt comme susceptible d'en favoriser une déréalisation ?

Dans un premier temps, on peut simplement constater le changement des conditions de l'expérience esthétique, notamment sous l'effet de la suppression de la frontière entre œuvre et non-œuvre. De plus

en plus souvent, la couleur dans la peinture résulte d'un *import*¹¹ des objets ou des matières, alors que pendant des siècles elle était l'effet du *recouvrement*. Dans le questionnaire envoyé aux artistes en vue d'une nouvelle publication, Briand-Picard et Perrot posent donc les questions relatives à ces deux modes de fonctionnement de la couleur : *import* et *recouvrement*. En effet, ces attitudes surprenantes face à la couleur importée autorisent à penser que le recouvrement de la surface, procédé consubstantiel à la création des apparences, est devenu au fil des siècles une condition impensée de l'expérience esthétique¹². Lorsque la couleur n'est pas introduite dans une peinture à travers le recouvrement, tout se passe comme si l'expérience esthétique ne s'engageait pas et comme si alors la perception restait fixée dans son mode de fonctionnement journalier dont on sait qu'il est lacunaire et qu'il ne tient compte que des qualités visuelles susceptibles de servir à identifier ou à reconnaître les objets, les espaces, les matières, bref : à s'orienter dans le monde. La couleur importée – dans la tradition de la sculpture en bronze par exemple – a donc été tout au long de l'histoire marquée par un voilement : aveuglement par l'absence de recouvrement, car la couleur ne signifie alors que la matière qui l'importe. Hypothèse interprétative qu'il conviendrait encore de légitimer par une analyse phénoménologique du recouvrement. Comment cette modalité de la présence colorée se donne-t-elle à voir ? Est-elle discernable directement ou seulement comprise par une déduction instinctive, et dans ce cas, à partir de quelles données visuelles procède-t-elle ? C'est l'étude des œuvres de Briand-Picard et de Perrot qui doit éclairer ces questions.



Claude Briand-Picard, *Sans titre*, 1999, tulle jaune, acrylique mat et fluorescent sur bois, 200 x 42 x 7 cm.

¹¹ *Import* n'est pas un mot français, mais on l'utilise dans le domaine du commerce en parlant d'*import/export*. Or, suite à l'exposition *Tulle et Koto*, le Groupe de Recherche en Art et Communication (GRAC) de l'Université Rennes 2 décida d'engager un travail commun de réflexion sur ce sujet : *import/export* comme réflexion sur des nouveaux lieux de la peinture face à l'univers industriel de la société contemporaine.

¹² La visibilité de la couleur évolue d'ailleurs au cours de l'histoire, et surtout au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, lorsque la couleur devient enfin surface (Maurice Denis). Mais alors le recouvrement reste toujours la loi du phénomène coloré. On peut d'ailleurs songer également au fond d'or dans la peinture byzantine ou dans les icônes, où le recouvrement est en même temps *import*. Cependant, ce n'est pas cette tradition qui a structuré notre expérience esthétique, celle justement dont le recouvrement est devenu une condition impensée.

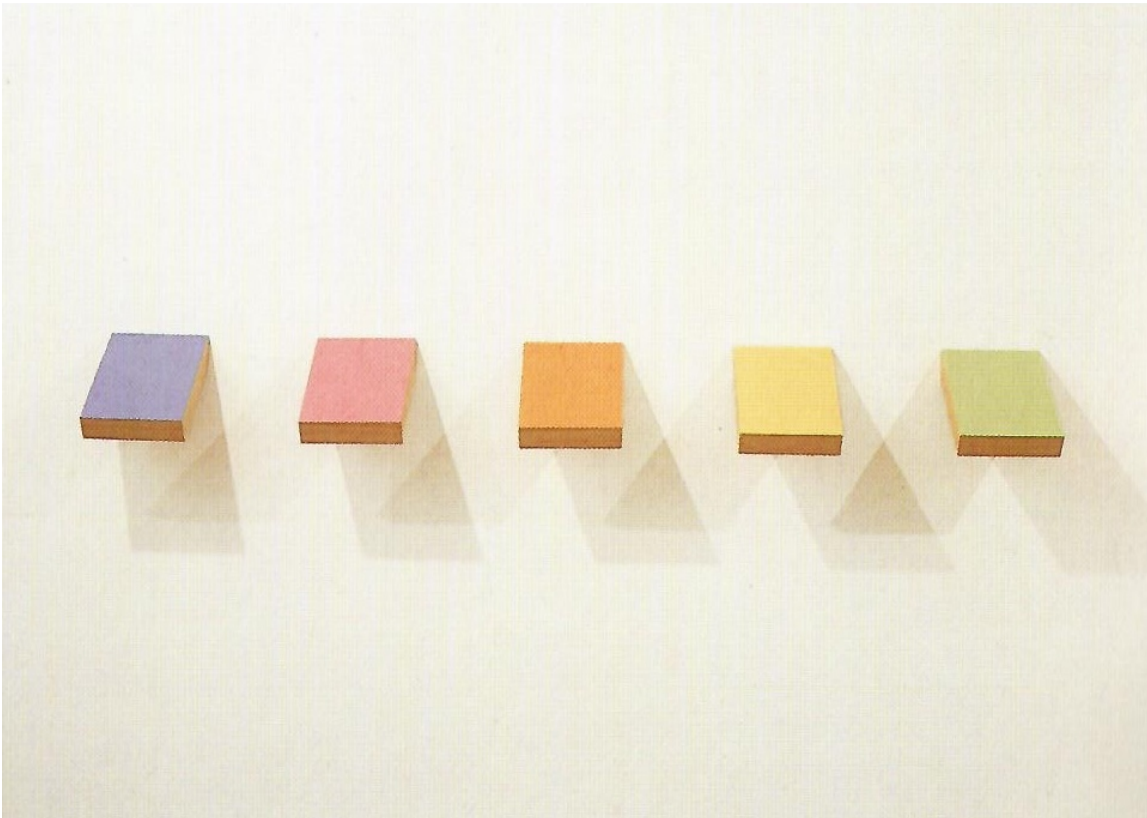
Explicite est à cet égard la série *Modèles 205* d'Antoine Perrot dans laquelle est utilisé comme fond le « triply », une sorte d'aggloméré grossier venu d'Amérique. Recouvrement et import sont ici mis en relation directe. Les impressions que laissent les deux œuvres de cette série, exposées à la Galerie *Art & Essai*, ouvrent sur les interprétations divergentes, ce qui est dû, précisément, aux diverses modalités de la présence colorée. En effet, lorsque, dans un cas, la partie manifeste de la matière *importée* du triply est confrontée avec une couche d'en dessous de cette matière, *recouverte* par la couleur violette, sur le mode du monochrome, la partie manifeste du triply ressemble étrangement – et l'impression est très forte – à une calligraphie de Mark Tobey ou à un autre geste pictural d'expression lyrique, comme si le ton de l'expérience était donné par l'esthétique du *recouvrement*. Lorsque, dans l'autre cas, les trois couches d'en dessous, recouvertes de couleurs, ne sont visibles qu'à travers les tranches, c'est la peinture qui ressemble à du triply, et non pas l'inverse. L'on reste alors en face de l'aggloméré qui ne parvient pas à susciter une attitude contemplative à l'égard des qualités visuelles qu'elle déploie.

Dans un travail de Briand-Picard de 1997, réalisés avec tissu imprimé, toile cirée, styroglass, spray argenté et tulle (l'exposition des deux artistes à la Galerie *Art & Essai* porte le titre « Tulle et Koto »), les jeux entre *recouvrement* et *import* sont tout aussi subtils, mais plus troubles et par conséquent plus difficiles à déceler. En effet, les ambiguïtés se superposent ici les unes aux autres. Un échange s'engage où, d'un côté, le *recouvrement* a le caractère d'*import* (spray sur styroglass), mais, de l'autre, la toile cirée (matière importée) ressemble à une surface peinte traditionnellement, en sorte qu'un trompe-l'œil inouï s'établit – une imitation de l'imitation en trompe-l'œil – qui est le fait et l'effet de l'import. Un troisième mode de la présentation de la couleur s'y ajoute enfin : l'impression qui est en même temps import et recouvrement.

Ce qui préoccupe ces artistes, ce n'est donc pas la question de savoir s'il faut, oui ou non, réécrire l'histoire de la sculpture en bronze, mais la réflexion sur les nouvelles conditions de l'expérience esthétique dans le monde contemporain. Que la création picturale ait toujours été conditionnée par la technique, cela est généralement admis, bien que parfois à demi-mot. L'éclaircissement et l'élargissement de la palette au XVIII^e siècle était l'effet direct des progrès accomplis par la chimie ; l'impressionnisme ne serait pas possible sans l'apparition sur le marché de la peinture en tubes et sans l'inspiration de la photographie. Les collages cubistes et les readymades marquent une nouvelle étape dans ces conditionnements : la réalité de l'œuvre est désormais envahie par la réalité *tout court*, avec son lot d'artificiel, à commencer par le papier peint et les objets artisanaux et jusqu'aux compressions de voitures (César) ou aux déchets industriels (Tony Gragg). Le recouvrement perd alors son statut prédominant dans la présence de la couleur et les conditions de l'expérience esthétique s'en trouvent profondément bouleversées. Mais Briand-Picard et Perrot ne s'arrêtent pas là, ils ne se limitent pas à constater un aveuglement face à la couleur importée, corrélatif à l'ouverture des frontières de l'œuvre, car le fait d'y ouvrir les yeux ne peut avoir qu'un effet rétroactif sur le sens du passé. S'ils creusent davantage les nouvelles conditions de l'expérience esthétique, c'est parce que, aujourd'hui, la traversée entre œuvre et non-œuvre n'est plus un mouvement à sens unique. Il n'y a pas que l'art qui soit l'instance d'appropriation : emprunteur et/ou importateur. Par l'intermédiaire du design et du marketing, l'industrie, elle aussi, s'est emparée de certaines problématiques artistiques, en leur assignant, bien évidemment des objectifs fort intéressés. La valeur évocatrice des couleurs commercialisées sous des noms à résonances aphrodisiaques, à évocation mythique, à connotation euphorique, etc. en est un exemple. S'il est important de prendre en compte cette interpénétration de l'espace de la culture industrielle par des recherches qui ont eu leur source dans l'art, c'est, justement, parce que l'emprunt devient désormais une des modalités déterminantes de la production artistique ; mais du readymade duchampien aux œuvres du *minimal art*, cette modalité a cessé d'être une donnée naturelle et innocente, comme l'a encore été la couleur éblouissante des carrosseries des automobiles qui a tant fasciné les futuristes.

Un des moments fondateurs de la démarche de Briand-Picard et de Perrot est précisément cette prise de conscience et la volonté d'assumer l'emprunt pictural comme fortement chargé de significations. Les couleurs ne proviennent plus de la nature ; le paysage où les peintres puisent leurs expériences avec la couleur et la lumière est celui des magasins Leroy Merlin, Castorama, Bricorama, etc., bref : un paysage industriel. Bien que ce soit dans une attitude dont l'optimisme sonne déjà la désuétude, le mérite d'avoir attiré l'attention sur ces nouveaux contextes revient peut-être à Douglas Davis qui a ouvert son livre sur les relations entre l'art, la science et la technologie, *Art and the Future*, par le cha-

pitre intitulé : « Technologie comme paysage¹³ ». Les titres des œuvres de Perrot évoquent souvent les noms sous lesquels sont commercialisées les couleurs employées dans ces œuvres, comme par exemple *Sud*, *Pivoine*, *Émeraude* de 1996, ou *Pétunia*, *bergamote et autres* de 1999. Comment alors la peinture peut-elle survivre dans un monde où l'industrie, orientée par les stratégies commerciales, fait aussi bien qu'elle, sinon mieux ? Cette question, délibérément simplificatrice, doit rappeler un autre questionnement provoqué il y a un siècle et demi par la confrontation entre la peinture et la photographie (Charles Baudelaire et Paul Delaroche). On sait d'ailleurs l'extraordinaire épanouissement de la peinture qui s'en est suivi. A cette question, qui a tout de même l'avantage de mettre le doigt sur un des points névralgiques dans le statut paradoxal de la peinture aujourd'hui, Antoine Perrot répond par une belle métaphore, dont il faudra explorer différents registres du sens : *Même en Arcadie j'existe : Et in Arcadia ego*¹⁴. Briand-Picard, lui, remarque que le choix de l'abstraction dans ce nouveau contexte n'écarte pas le peintre de la réalité. Quant aux couleurs importées, « leur usage social change leur connotation. Ces couleurs se trouvent ainsi contaminées par les signes du quotidien. Elles participent d'une réalité sociologique et en les utilisant », constate-t-il, « nous les réinscrivons dans l'actualité¹⁵ ».



Antoine Perrot, *Pétunia, bergamotte et autres*, 1998, acrylique, cp plaqué koto, 5 éléments : 16 x 155 x 17 cm.

Qu'est-ce donc que cette Arcadie d'aujourd'hui, dans laquelle les peintres cherchent pourtant à intervenir sur l'actualité ? Et quelle peinture se cache derrière ce paradis : je ne *peins* plus donc j'existe ? Si le peintre ne peint plus, c'est parce que, de nos jours, le paysage-environnement est déjà peint, les recherches picturales en font partie ; il est transformé par les efforts conjoints des trois instances : design, l'industrie et marketing capitalistes, qui fabriquent cette Arcadie pour le bonheur de ses habitants, en s'accaparant de certaines recherches menées dans l'art. La consommation est la représentation capitaliste du bonheur, et ces trois instances mènent des recherches afin d'établir, par exemple, *la forme* la plus ergonomique de la poignée de la brosse à dent. De même pour le plus pratique et le plus

¹³ Douglas Davis, *Art and the Future. A history/prophecy of the collaboration between science, technology and art*, New York, Praeger Publishers, 1975³.

¹⁴ « Quelques notes », catalogue de l'exposition personnelle à la Galerie Lahumière, Paris 1997, p. 14-17. Texte reproduit dans le catalogue de l'exposition Acquisitions 97. FDAC Val-de-Marne, Créteil, 1998, p. 32.

¹⁵ Claude Briand-Picard, Christophe Cuzin, Antoine Perrot, « A propos d'une enquête », *art press*, hors-série n° 16, 1995 : *Où est passé la peinture?*, p. 182.

bel angle d'ouverture de l'emballage des biscuits, et ainsi de suite. On n'oubliera pas que *la publicité* est l'archétype même de cette Nouvelle Arcadie : les extases du bonheur face à un imaginaire si simple qu'un papier toilette – très résistant ! – ou une gorgée d'eau qui sont un vrai raffinement bienheureux. L'Univers élégiaque où tout rime d'ailleurs avec le sexe : le yaourt et le chocolat, ce qui après tout pourrait être considéré comme normal ; mais l'assurance vie ? les retraites complémentaires ? et ainsi de suite ? Désormais, il n'y a plus que la forme qui vibre à l'unisson d'un tel bonheur : la matière, elle aussi, est porteuse d'une intensité et d'un sens, chargés d'éveiller nos désirs. Avec le parfum, le son et la couleur, nous entrons dans une autre catégorie.

Quant au parfum, on l'a toujours su, il est la sensualité pure, donc l'érotique. Une très puissante industrie est aujourd'hui à sa garde. La musique est aussi une sensualité, mais peut-être, comparée au parfum, un peu moins pure que Kierkegaard ne l'a cru. Des études récentes ont tenté de cerner la musique la plus heureuse pour le temps de faire ses courses en grande surface, ni trop lente ni trop rapide, bien sûr. Tout pour nos bonheurs, mais aussi à la recherche de nos désirs. Des études pointues ont été, enfin, conduites par de grandes marques, de même, afin de déterminer les couleurs les plus plaisantes, les plus excitantes, les plus propices aux rêves pour toutes les circonstances. Pourquoi ces études sont-elles tenues secrètes : c'est ce que Briand-Picard et Perrot n'ont pas réussi de savoir. C'est parce qu'elles sont menées pour optimiser le conditionnement des désirs auxquels la psychanalyse a depuis longtemps fourni la légitimité nécessaire. Les désirs émergeant de l'inconscient, ce conditionnement doit lui aussi rester inconscient, caché pour la conscience, donc secret¹⁶. Si le XIX^e siècle avait besoin d'une herméneutique du soupçon, herméneutique qui institue un sens pour en destituer un autre, c'est parce qu'il étouffait les désirs en les obligeant par là à se travestir ; si le XXI^e siècle en aura besoin plus que tous les autres, c'est parce que le XX^e les aura affranchis, c'est-à-dire les aura fait entrer de plein droit dans l'espace public où ils sont soumis à toutes les manipulations. Dès lors que mes désirs ne sont plus miens, le besoin d'interprétation est de nature ontologique et non seulement artistique.

Sans se confondre avec une critique sociale, l'art travaille justement dans l'épaisseur du sens, là où les sens se font et se défont. Cindy Sherman par exemple s'empare des pouvoirs de l'image provenant de l'univers des mass media (cinéma, publicité, presse érotique, mais également histoire de la peinture), pour les démonter par un montage rendu visible. La figuration est ici réflexivité même. Elle n'est appelée par l'artiste que pour signifier une inversion fondamentale : comme chez Platon, la *mimésis* ne signifie plus l'image qui imite la réalité, mais la réalité qui se rend conforme à l'image. Briand-Picard et Perrot, eux, ont choisi de travailler dans l'espace non-figuratif, décision qui selon eux ne se réduit pas à un parti pris esthétique¹⁷. Elle les protège, certes, contre une tentation de transformer la peinture en un outil narratif ou illustratif, mais, bien au-delà, elle leur permet de poser une nouvelle problématique picturale. C'est qu'en effet on a toujours cru que le choix de l'abstraction préservait l'autonomie de l'art, dans la mesure où le dispositif signifiait de l'art agissait à travers la forme, productrice du sens, et non pas à travers un agencement des faits et des objets, lisibles par un procédé figuratif, ramené à l'imitation. Cela fut déjà clair pour Platon (poésie et musique, *République* III) et redevint clair au XIX^e siècle (peinture, sculpture et architecture, Kant et Wölfflin). Seul l'art n'impliquant pas d'utilité, seules les formes n'impliquant pas de concepts (donc non figuratives, abstraites comme « des fantaisies (sans thèmes), et même toute la musique sans texte¹⁸ ») peuvent, selon Kant, être l'objet de la contemplation esthétique pure. Ces convictions et ces concepts peuvent-ils cependant être maintenus dans le con-

¹⁶ Dans les colonnes de *l'Internationale situationniste* on discutait de la publicité subliminale. Mais en réalité, c'était un mythe, voire un mensonge.

¹⁷ Leur démarche démystifie, en effet, l'idée de l'innocence et de la neutralité de l'artiste. On a beau être neutre, la réalité nous impose un sens... à moins que nous n'essayions de lui en imposer un. Être artiste équivaut à un engagement politique. Dans le cas d'Antoine Perrot, l'expérience artistique, qui commence pour lui en 1987, vient s'inscrire en continuité de son engagement politique tout court (une décennie d'activité syndicale, l'organisation du Comité des Artistes – Auteurs Plasticiens – CAAP, etc.). Avec beaucoup de précision, Marcelin Pleyne repéra chez Perrot ce caractère indissociable – que l'on rencontre rarement dans le monde d'aujourd'hui – de l'artistique et du politique. Dans son livre *Le plus court chemin*, Paris, nrf/Gallimard, 1997, p. 191, il reprend de longs passages de l'article publié par Perrot dans *Le Monde* du 24 octobre 1996, qui se conclut ainsi : « Aucune pensée critique ne s'inscrira jamais dans le chemin le plus court qui relie les ateliers au marché de l'art ». Et Pleyne d'ajouter : « N'y a-t-il aujourd'hui en France qu'un seul artiste pour avoir pensé cela, ou un seul qui se soit autorisé à l'écrire ? »

¹⁸ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Renaud, Paris, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1995, § 16, p. 209.

texte actuel ? Qu'est-ce qu'en effet que l'abstraction et qu'est-ce que la figuration dès lors que « tout peut être art » et que l'art est submergé par la réalité, sans et avant même qu'il ait fait appel à la figuration ? De ce « tout » est-ce la forme seule qui est signifiante ?

Cela serait intenable. La distinction, classique en esthétique, entre la forme (figure, *Gestalt*) et la matière (couleur) n'est plus opérante si la couleur, en tant que « readymade color », telle qu'elle est employée par Briand-Picard et Perrot, est elle-même porteuse de signification. Ils ont par exemple découvert récemment que, depuis peu, la grande distribution catalogue les couleurs selon des stéréotypes sociaux : « chambre de garçon », « chambre de fille », « chambre des parents », etc. Il ne s'agit point d'un sens symbolique de type : le noir – couleur du deuil, le blanc – symbole de l'innocence, etc. C'est la force évocatrice de la couleur qui semble se structurer ici. Dans un cas, c'est une convention tacite, dans l'autre, une sensualité spécifique. La couleur – simple matière du point de vue du travail du peintre – renverrait donc à un sens indépendamment de la forme que le peintre lui conférerait et indépendamment de toute convention. Comment cela est-il possible et quelles en seraient les conséquences esthétiques ? Avant d'en venir à l'idée d'un « choix préfabriqué » des couleurs, qui libère la décision artistique de l'arbitraire, sans en annuler la subjectivité¹⁹, constatons d'emblée la mise en cause du concept du figuratif. Le sens apparaît non pas comme résultat d'un agencement structural des formes, mais comme l'intensité qui investit la matière même, non pas une configuration qui dans la peinture se déploie dans l'étendue de la surface, mais l'épaisseur ou la profondeur du corps pictural, pour ainsi dire. Des formes dites abstraites, bien plus : de simples surfaces colorées, peuvent donc s'avérer aussi efficaces dans la production du sens que les formes dites figuratives. En quoi tient donc encore la distinction entre l'abstrait et le figuratif ?

Constatant qu'elle est devenue inessentielle, Jean-François Lyotard élaborera le concept du figural, fondé à la fois sur la phénoménologie de Merleau-Ponty et sur la psychanalyse de Freud. Le figural renvoie à l'investissement par le désir refoulé²⁰ (donc inconscient et par conséquent invisible) de l'invisible dans le visible. L'invisible dans la perception est la *Gestalt* – configuration des matières ou loi de leur organisation²¹. C'est elle qui structure la perception, mais autant la perception journalière reste en deçà de l'invisible²², autant l'artiste rend l'invisible visible. Entre les deux, c'est le figuratif qui se joue. Mais le figuratif est signifiant – le fait qu'un portrait de Modigliani nous regarde ou que nous ressentons la chair chez Bacon – seulement parce que la matière est déjà imprégnée du sens. La peinture de Bacon, dira Deleuze, n'est pas figurative, mais bien figurale : « La peinture doit arracher la Figure au figuratif²³ ». En effet, la maîtrise de l'invisible par l'artiste a un sens plus profond que celui qui consiste à nous faire voir les objets du monde : il consiste à préparer le visible pour accueillir nos désirs.

Or, ce que Lyotard n'a pas vu, c'est le fait que cette maîtrise de l'invisible n'est plus une prérogative réservée au peintre, et c'est justement cela que Briand-Picard et Perrot découvrent dans leur pratique picturale. Découverte qui pousse à l'élargissement de la portée du concept du figural afin qu'il couvre également la culture de l'industrie. Celle-ci, en effet, cherche à greffer le désir sur la matière même : le son, la couleur, les ambiances. Elle veut influencer sur nos sens avant même que les sensations ne se structurent et ne deviennent perceptions, concepts, idées, c'est-à-dire avant qu'elles ne deviennent l'étoffe de la conscience. Le « corps sans organes²⁴ » est devenu un bien commun. Mais si l'artiste n'est plus ce maître de l'invisible qui prépare les matières perceptives à s'imprégner du sens, car nos désirs adhèrent aux matériaux préfigurés par l'industrie et le commerce et – pour tout dire – deviennent des désirs préfabriqués, quel pourrait encore être le statut de l'artiste en Arcadie, cette industrie du désir et du bonheur qu'est devenue la culture capitaliste ?

¹⁹ Faire la différence entre l'arbitraire et le subjectif, Jacques Sato repère cette préoccupation dans le travail des artistes qui pratiquent le *performance art*, « L'œuvre légendée : les figures de l'artiste », dans *L'artiste en personne*, Actes du colloque organisé par le Département Arts Plastiques de Université Rennes 2 Haute Bretagne, Rennes, P.U.R., 1998, p. 110.

²⁰ Image-matrice chez Lyotard : *Discours, figure*, Paris, Editions Klincksieck, 1971, p. 271.

²¹ Image-figure chez Lyotard.

²² Image-forme chez Lyotard.

²³ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éd. de la différence, coll. « La Vue Le Texte », 1984, t. I, p. 13.

²⁴ *Ibid.* p. 33.

Ce nouveau contexte dans lequel travaille l'artiste d'aujourd'hui, prémisse de la démarche de Briand-Picard et de Perrot, met en question une tendance puissante dans la tradition du ready-made, à savoir l'idée de l'installation qui se sert d'objets comme d'un système de significations : discours d'objets en quelque sorte, épreuve du sens dans un monde qui n'en a plus. L'utopie du monde qui a rompu son long silence, et vision candide qui renoue avec l'origine à partir de la fin de l'histoire. L'objet dans les installations peut, certes, prendre le relais d'un mot qui manque au poète, mais à cette vision idyllique Briand-Picard et Perrot opposent une conscience politique : Arcadie est déjà là et le combat a changé de front. Même Bachelard s'est montré comme jamais incrédule à l'égard de la possibilité de retrouver un monde plein de sens : « Mais ces temps du monde parlant ne peuvent-ils renaître ?²⁵ »

S'il est intéressant de penser avec Thierry de Duve que le ready-made appartient à la tradition de la peinture, c'est parce que cela permet d'envisager l'inscription de la peinture dans la tradition de l'art conceptuel (ou inversement : l'art conceptuel dans la postérité de la peinture), et tel est justement le projet poursuivi par Claude Briand-Picard et Antoine Perrot. « Ready-made color, une esthétique du déplacement. Un processus qui fusionne deux déplacements », écrit Perrot : « un effet de déréalisation du matériau importé et un effet d'esthétisation de l'environnement quotidien²⁶ ». On pourrait penser dans un premier temps que cette esthétique du déplacement signifie la continuation de deux thèmes modernistes : d'un côté, l'avènement de l'utopie esthétique (constructivisme, Bauhaus), imposée finalement non pas par les artistes mais par le capitalisme, d'un autre côté, le retour à une pureté originelle de la peinture où, à nouveau, tout redeviendrait possible. Mais cette lecture serait unilatérale. L'idée de l'esthétique du déplacement ne saurait s'y ramener, car elle implique une circularité entre l'environnement et l'art. Dès lors que l'un s'emprunte à l'autre, la recherche d'un sens originaire n'est plus l'étoile qui guide le travail des artistes. Briand-Picard et Perrot assument, au contraire, le fait que le sens est toujours déjà là, et que la forme artistique structure, déstructure ou restructure un présent, en l'occurrence élaboré industriellement à travers des méthodes relativement sophistiquées. Le sens est donc à la fois antérieur et postérieur, il va de l'avant à l'après, dans un mouvement circulaire, qui ne permet pas d'en identifier la source ultime. Peut-être a-t-elle d'abord été dans l'art, mais désormais il y retourne seulement, après avoir effectué le passage par l'industrie du désir, ce qui modifie la nature même du choix artistique et en annule, justement, le caractère strictement esthétique. C'est donc à travers les conséquences de ces déplacements circulaires, qui caractérisent la nouvelle situation picturale, que la démarche de Briand-Picard et de Perrot semble rejoindre la conscience critique de l'art conceptuel, en trois points notamment :

1. dans le rejet du concept de l'expression picturale, remplacé par la réflexion critique sur le mécanisme de la signification, car l'intériorité ne s'inscrit plus dans l'œuvre, bien que l'œuvre soit toujours susceptible de la désigner ;
2. dans le déplacement de l'intérêt porté à l'imaginaire : celui-ci n'entre dans la création que dans la mesure où il résulte d'une préfabrication industrielle, car c'est dans ces deux aspects que, de la manière la plus explicite, se manifeste la tendance anti-subjectiviste, présente dans leur travail, visant à limiter l'arbitraire du choix artistique ;
3. dans la modification du statut des qualités visuelles de l'œuvre, enfin. En effet, autant la volonté d'assumer ces qualités – qualités pendant longtemps refoulées dans l'inconscient esthétique, mais bien présentes dans les œuvres mêmes de la tradition « post ready-made » – prédomine dans le travail de ces artistes, autant il n'est pas question pour eux de revenir sur les modes traditionnels de la réception des œuvres, entendue comme appréciation contemplative d'harmonies esthétiques. Mais en même temps le type d'expérience esthétique, supposé pour les ready-mades – un simple coup d'œil pour identifier l'objet et pouvoir y réfléchir à partir de là – semble insuffisant dans la mesure où, justement, il ignore, voire occulte, la présence et le sens des qualités visuelles (esthésiques, et non esthétiques) de l'œuvre. La question se pose alors de savoir quelle est la nature de l'expérience esthétique propre à la démarche telle que celle de Briand-Picard et de Perrot et au nouveau statut de la peinture qui en découle ? Quelle est dans ce cas la modalité de la réception de l'œuvre ? Qu'est-ce qui désormais dans l'expérience picturale tient lieu de contemplation esthétique ?

²⁵ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1984, p. 161.

²⁶ Perrot, « Quelques notes », *loc. cit.* p. 17.

On pourrait essayer de le décrire en disant que l'artiste organise des expériences dans lesquelles un basculement doit se produire vers l'art, comme si, au départ de la confrontation entre le spectateur et l'œuvre, la nature de l'expérience était encore indéfinie. En effet, l'esthétique du déplacement implique une ambiguïté entre le « faire » et le « défaire ». La réalisation d'une peinture par l'artiste crée les conditions d'une déréalisation du matériau, déréalisation qui doit s'achever dans l'expérience esthétique. Dégager un sens de l'œuvre c'est en même temps dégager l'œuvre d'un sens qui pèse sur lui du fait de son implication dans l'esthétique de l'« environnement quotidien ». Le spectateur entre donc dans le jeu par un mouvement négatif, ce qui explique peut-être une certaine résistance que ces travaux opposent aux spectateurs, résistance d'autant plus grande que le sens attaché à certains matériaux ou couleurs résulte, on l'a vu, d'un investissement émanant des sources psychiques profondes. Le spectateur qui s'est habitué à vivre en symbiose avec le paysage industriel se trouve dérouté dès lors que, pour constituer le sens de l'œuvre, il est forcé de défaire en soi des désirs préfabriqués. Ainsi s'affirme la fonction critique de l'art.

L'appel fait au paysage industriel implique un réseau de finalités dans lequel sont prises les matières importées. Mais, puisque importées, elles sont délogées de leur univers d'origine. Le maintien dans leurs réseaux initiaux de sens n'étant plus possible, la promesse de l'art d'inscrire ces objets dans un tissu de « finalités sans fin » pour en faire des œuvres devient – peut-être – plus réaliste. Un équilibre instable s'installe alors entre les deux réseaux du sens où un basculement peut se produire vers l'art. Perrot signale lui-même cette ambiguïté, en ironisant sur certains de ses travaux qu'il situe alors entre œuvre d'art et meuble d'IKEA (*Et in Arcadia ego n°3*, où est manifeste le placage de bois – le « Koto » du titre de l'exposition –, ou en proposant de retourner certaines œuvres pour en faire une boîte à lettre, une étagère ou un jouet d'enfant (*Prototype n° 78*). Cette réflexion sur la façon dont le sens vient à l'œuvre, lorsque celle-ci pratique l'import des matières colorées, invite à repenser la question de l'expérience esthétique, du sens et de son interprétation, dans la tradition des readymades, déterminée justement par le transfert des réalités entre le non-art et l'art. Les débats organisés avec les étudiants et les enseignants du Département Arts Plastiques à l'Université Rennes 2 à l'occasion de l'exposition « Tulle et Koto » ont mis en évidence la nécessité de clarifier cette question de la frontière entre divers réseaux de sens où s'installe l'indécision qui marque l'ouverture du jeu esthétique : la déréalisation des matériaux est déjà en route, l'art n'est pas encore là.



Exposition « Tulle et Koto », 1999, Galerie Art & Essai, Université Rennes 2.

Deux distinctions pourraient notamment être tracées afin de ne pas confondre cette situation limite avec, d'une part, la problématique du ratage et, d'autre part, la question de la limite de l'art ou de la peinture.

La démarche pratiquée par Briand-Picard et Perrot consiste à organiser des expériences dans lesquelles le sens de l'œuvre s'affirme et s'affine à partir d'un enchevêtrement initial de plusieurs systèmes de références qui se disjoignent les uns des autres à travers l'interprétation, et aboutissent, le cas échéant mais pas systématiquement, à assigner à l'œuvre son sens et son statut d'œuvre. Cette démarche ne doit cependant pas être assimilée à une démarche classique du peintre qui constate que son œuvre est ratée (pour la reprendre éventuellement) dès lors que lui-même en tant que spectateur ne parvient pas à enclencher à partir d'elle une expérience esthétique satisfaisante. Un spectateur de Briand-Picard et de Perrot ne parvient-il pas à entrer dans une expérience esthétique à partir de leurs peintures ? Du moins reste-t-il dérouté, lui, qui parvient toutefois à juger de la valeur esthétique des couleurs des carrosseries des voitures ou d'autres objets de design. La situation esthétique reste donc ouverte malgré la résistance qui s'est manifestée, résistance qui n'est pas ici la marque de l'échec d'une œuvre ratée, mais qui témoigne plutôt d'une expérience qui s'est arrêtée à mi-chemin. Car cette peinture n'est point réfractaire au plaisir esthétique, mais refuse de considérer ce plaisir comme sa légitimation ou encore comme l'aspect de l'expérience picturale à travers lequel on pourrait déterminer sa différence spécifique. « Le plaisir ? Lorsque la peinture échappe enfin à toute énonciation²⁷ ». Comme dans la tradition du sublime, le plaisir et le déplaisir font partie de la même expérience, le plaisir étant toujours lié à un dépassement, un délaissement, une prise de conscience plus ou moins douloureuse dans la mesure où, justement, elle concerne l'être du spectateur. Malgré la résistance initiale, l'œuvre a toujours besoin des spectateurs pour continuer à jouer son jeu subversif, dont le spectateur dérouté n'a fait qu'une première expérience. Le spectateur, lui, a toujours besoin des œuvres – et non seulement des justifications institutionnelles – pour actualiser leur pouvoir critique et subversif, car les couleurs, telles que Briand-Picard et Perrot les utilisent, à la fois picturales et industrielles, évocatrices et manipulatrices, « de même qu'elles suscitent un trouble visuel, elles échappent à toute dénomination durable²⁸ ».

L'autre distinction à opérer est relative à la limite de l'art lui-même, et par conséquent de la peinture. Si la description de l'expérience esthétique telle qu'elle semble être impliquée par le travail de Briand-Picard et de Perrot est correcte – à savoir une différenciation trouble des réseaux entremêlés de finalités, à travers laquelle un arrachement se produit par rapport au paysage industriel/quotidien et un basculement s'opère éventuellement qui installe l'objet de contemplation dans son statut d'œuvre – alors le spectateur est entraîné dans un jeu à deux niveaux : non seulement il interprète une œuvre, mais encore, et en principe sans le savoir, il procède à une délimitation entre l'art et le non-art. Une contradiction apparente doit alors être résolue dans la mesure où la pratique même de ces peintres repose, précisément, sur l'idée de l'annulation de la frontière entre œuvre et non-œuvre, et par conséquent sur la conviction qu'il n'est pas possible d'assigner à la peinture des limites. Comment alors « limiter l'illimité²⁹ », pour reprendre la formule de Cassirer ? On pourrait répondre à cette difficulté en travestissant Kant : comme les mathématiques, la peinture connaît certes des bornes, mais point de limites. L'on constate en effet qu'elle a été conduite par les peintres jusqu'à un certain état de choses, mais il serait futile de déclarer que sa progression interne puisse s'arrêter définitivement sur un état donné³⁰. Et on pourrait en dire autant de l'art. Les œuvres d'art apparaissent donc comme autant de bornes frontalières qui jalonnent l'interminable chemin de l'art.

Ce double jeu de la peinture appelle à la fois l'image et le mot, l'attention accrue aux qualités picturales, d'une part, et, d'autre part, la réflexion susceptible de créer à partir de là un espace politique d'argumentation et d'échanges. Lyotard défendait le figural comme lieu irréductible au discours dans l'expérience humaine. L'idée, qui est celle de Briand-Picard et de Perrot, de recréer un espace pictural dans la tradition des *readymades* s'inscrit dans le même combat : préserver l'autonomie des qualités

²⁷ *Ibid.*, p. 182.

²⁸ *Ibid.*, p. 182.

²⁹ Ernst Cassirer, « Espace mythique, espace esthétique et espace théorique » (1931), dans *Écrits sur l'art, Œuvres XII*, Paris, Ed. du Cerf, 1995, p. 107.

³⁰ Emmanuel Kant, *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, 1783, dans *Œuvres philosophique II*, Paris, nrf/Gallimard, coll. « La pléiade », 1985, § 57, p. 136.

visuelles comme porteuses d'un sens pictural, sans pour autant renoncer à la prise de conscience critique que le ready-made a rendue possible. Les mots s'intercalent donc entre le visuel et le discursif pour lier les signes iconiques avec le sens qui les inscrit à leur tour dans l'horizon de leur monde. Dans l'article « Panofsky et Poussin en Arcadie », Louis Marin explique la place centrale, « entre les *a priori* de la sensibilité et les idées régulatrices de la raison », qu'occupe l'analyse iconographique chez Panofsky³¹. Dans la peinture abstraite, et dans le travail de Briand-Picard et de Perrot en particulier, c'est, précisément, l'absence de la figuration, et à plus forte raison de l'iconographie, qui favorise la jonction entre les mots et les couleurs : ceux-là devant aller s'accrocher directement sur celles-ci. Non seulement les mots, qui supplantent l'imaginaire traditionnellement considéré comme pivot conceptuel de l'esthétique, deviennent centraux dans cette expérience, mais encore, et grâce à eux, les qualités esthétiques – sonnée sensible et non une valeur – prennent dans leur travail de l'importance particulière, et acquièrent une visibilité spéciale, car « *ce qui se montre à moi est mesuré par ce qu'il m'est possible d'en dire*³² », comme l'écrit Vincent Descombes à propos de la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty. Les mots mesurent à la fois ma capacité de voir et ma capacité d'entrer dans un échange intersubjectif : deux dimensions dans lesquelles la subjectivité doit se dépasser constamment afin d'être au monde et avec les autres. Des mots. Les dialogues devant les œuvres, les entretiens, les notes, l'article enfin... Jamais je n'ai eu l'impression d'être si peu l'auteur d'un texte que je signe. Impression rassurante pour moi : les idées s'inventent dans l'espace qu'on aurait tort de vouloir s'approprier. Ici, je n'ai fait qu'adhérer à ce qui se passait déjà autour des œuvres, et si j'ai quand même réussi à préciser quelques idées qui se sont détachées des œuvres, cet article n'en est pas moins écrit à trois.

Les mots doivent donc toucher. Toucher ce que l'on voit et toucher ceux qui voient. Ils doivent conférer une force particulière au voir, force d'autant plus nécessaire pour conduire à bien cette expérience que – alors que la phénoménologie lie à la *morphé* (forme) le pouvoir de la donation du sens –, c'est la *hylé*, c'est-à-dire la matière même du visuel qui est ici déjà donnée avec un sens. L'abandon de la figuration et de la représentation s'accompagne donc dans le travail de Briand-Picard et de Perrot d'une herméneutique du visuel qui reprend à son compte la circularité indivise de la matière et de la forme, de la sensibilité et de la rationalité, du désir et du discours, de la perception et du mot.

Cette implication réciproque des termes qui cessent d'être ainsi présentés comme opposés les uns aux autres, on peut l'observer chez Briand-Picard par exemple dans deux mouvements parallèles : d'un côté l'*import* des matières colorées, mais d'un autre côté la *contestation* de l'espace rectangulaire, privilégié par la tradition de l'art à cause de son efficacité en tant qu'écran de projection. Mais, précisément, lorsque la peinture devient écran, les qualités visuelles de la surface tendent à disparaître. « Par rapport à nos travaux », remarque l'artiste, « je me demande s'ils échappent au regard parce qu'ils ne sont pas contenus dans un écran. [...] Nos contemporains regardent le monde à travers un écran, qui est bien délimité et de plus en plus plat. [...] Et combien d'installations fonctionnent aussi sur des jeux de lumières projetées, comme une sorte de lumière à partir des objets exposés³³ ». Ses travaux proposent donc un réapprentissage du voir par une mise en cause systématique de la pratique de l'écran dans la peinture. Briand-Picard déforme les rectangles de ses œuvres, sans les empêcher pour autant de se redresser dans la vue perspective. Il emploie comme champ visuel des triangles qui remplacent la référence à l'écran par des allusions à la fois plus libres et moins chargées, celles d'un puzzle ou de la colonne infinie. Mais alors que chez Perrot, la couleur est en général monochrome et appliquée à plat, Briand-Picard déploie un *éventail de nuances picturales*, tout en restant rigoureusement dans la problématique de la *couleur importée*. Le styroglass lui permet, par exemple dans le travail de 1997, évoqué ci-dessus, de jouer en même temps avec trois aspects visuels : une texture régulière, la transparence du matériau et une nuance colorée, introduite par le tulle enfermé dans le caisson qu'il recouvre de styroglass. Le spectateur est confronté à une expérience complexe dans laquelle la perception des couleurs importées se déroule dans des conditions esthétiques modifiées, situation qui mobilise des connaissances culturelles et des savoirs quotidiens, le regard et l'interprétation. « Les travaux proches des nôtres [...] », conclut donc l'artiste, « sont difficilement viables, puisque le regardeur demande son

³¹ Erwin Panofsky, *Cahier pour un temps*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Editions, 1983, p. 156. Reproduit dans Louis Marin, *Sublime Poussin*, Paris, Editions du Seuil, 1995, p. 114. Il n'est pas nécessaire d'insister sur l'origine kantienne de cette conception. Selon Marin, l'iconographie de Panofsky réinterprète le schématisme de l'imagination transcendante de Kant.

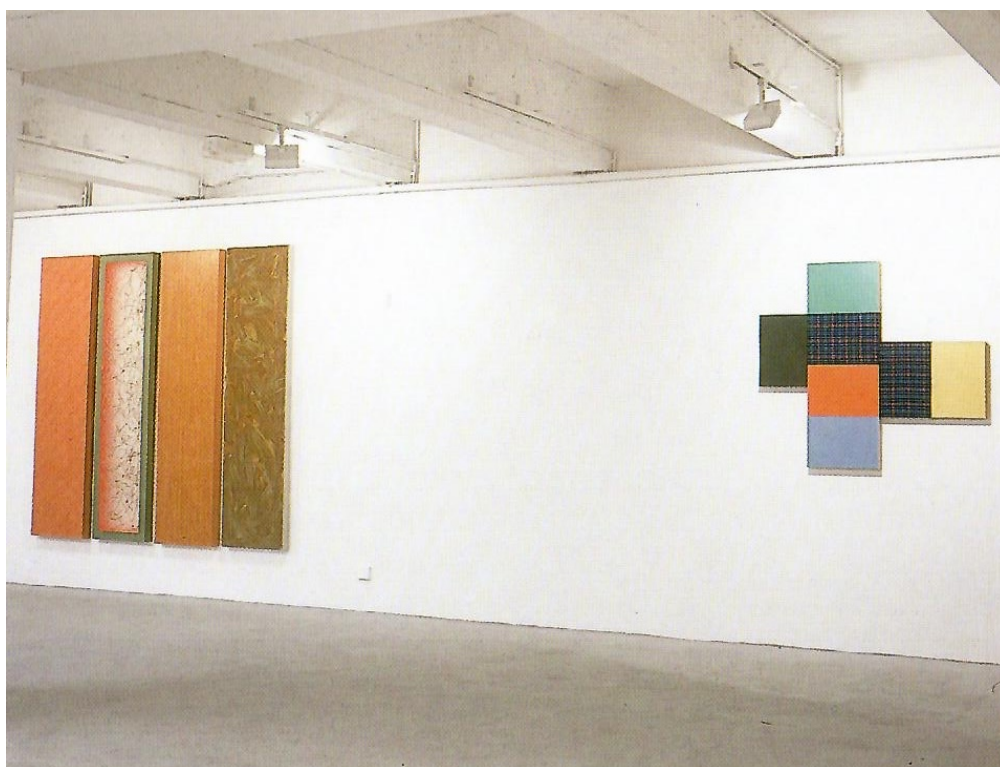
³² Vincent Descombes, *Le Même et l'Autre* (1979), Paris, Minuit, 1993, p. 76.

³³ Peindre ? *Enquête & entretiens sur la peinture abstraite*, Paris, Positions, 1996, p. 17.

plaisir, là, tout de suite ; et nous, nous proposons quelque chose – je dis vite – qui serait de l'ordre de la connaissance³⁴ ». Désamorcer l'écran – comme ouvrir les yeux sur la couleurs importée – ce sont donc des conditions complémentaires du retour du regard sur la surface.

Les œuvres de Perrot sont parfois marquées par des références lisibles à l'histoire de l'art, comme par exemple *Dépouilles, Trophées 2* de 1994, qui évoque des formes familières aux tableaux de Malevitch, comme celles que l'on peut voir dans un des tableaux, originairement d'ailleurs en rouge, exposés à *La dernière exposition futuriste 0,10* de 1915 à Pétersbourg. Mais les trois formes noires des *Dépouilles, Trophées 2* sont présentées hors cadre, de telle sorte que chacune est devenue un tableau à part, dans lequel le skaï tendu sur le châssis a remplacé la toile recouverte de couleurs, et dont l'épaisseur projette des ombres sur le mur de la galerie, devenu un nouveau fond pour ces formes. Forme-tableau, skaï, ombre : trois légers écarts qui deviennent pleinement visibles seulement grâce à la mémoire historique. En effet, la mémoire fait partie intégrante de la perception. Cependant, la recherche du renouvellement du regard par la peinture poussent souvent les artistes à s'en libérer, car une fois trop schématisée, la mémoire gêne et pétrifie le regard. *Dépouilles, Trophées 2*, tout au contraire, illustre un bon usage de la mémoire dans la perception, d'une mémoire historique qui, justement, affûte le regard et le rend sensible aux détails signifiants. Cette œuvre montre aussi qu'aujourd'hui dans la peinture le passé est présent (cette annulation du temps historique que l'on a désigné comme la fin de l'histoire), que la peinture est inséparable de son passé et que le regard que nous portons sur elle aujourd'hui porte déjà en lui l'histoire.

Peinture ? Elle ne peut subsister aujourd'hui, semblent vouloir dire les artistes, que sous une forme telle que le titre de leur exposition – « Tulle et Koto » – le laisse entendre : un peu ambiguë et un peu ironique, un peu abstraite mais en même temps très concrète par son inscription dans l'environnement, assez joyeuse mais intimement proche de l'histoire, libre mais disciplinée. Peindre ? Peindre ou balayer ? Cela peut revenir au même : dans une série de dessins intitulée *Balayer l'atelier*, 1999, Perrot célèbre la consécration de cette marge du rituel de peindre, dont le résultat – étonnant – est esthétiquement exquis : calligraphique, élégant, alambiqué, raffiné... Balayer, c'est déjà peindre. Un effet analogue, ironique par le retournement du « bas » en noble, est produit par Briand-Picard dans un travail *Sans titre* de 1998, où il parvient à dégager une expressivité majestueuse en peignant avec du limon.



Exposition « Tulle et Koto », 1999, Galerie Art & Essai, Université Rennes 2.

³⁴ *Ibid.*, p. 15.

Déroutante peinture... Pourquoi le spectateur, prêt à s'extasier devant la nouvelle gamme de coloris de ses marchandises préférées – équipement de la salle de bain, vêtements ou voitures – ressent un malaise face aux mêmes matières et couleurs qu'il rencontre dans les œuvres de la peinture ? Comme s'il refoulait ce qu'il venait de pressentir ? En effet, en travaillant à l'encontre de la pulsion picturale – éveiller les désirs, la peinture de Briand-Picard et de Perrot cherche plutôt à la défaire, à questionner cette pulsion. Peut-être est-ce parce que leur peinture se propose de déréaliser les désirs irréels et d'imprimer une impulsion à la recherche de nos désirs propres ? En tout cas, que me soit pardonnée la facilité de l'image, on ne peut être peintre qu'en travaillant à rebrousse-poil. Il en a toujours été ainsi. Mais jamais peut-être cela n'impliquait une inversion aussi profonde qu'il soit permis de parler d'une véritable fission de la substance de la peinture. C'est seulement dans le creux de cette fission que la fonction critique de la peinture semble pouvoir se renouveler aujourd'hui.

De quel droit donc *la peinture* ? Il doit désormais être clair que l'intention qu'exprime le titre de ces propos s'oppose à toute idée de « chasse gardée ». C'est tout le contraire qu'il vise. Si la peinture a su depuis plus d'un siècle absorber tous les nouveaux champs de création et devenir, grâce à cette capacité, plurielle et curieuse, multicolore et riche, c'est parce qu'elle a été comme l'*agora* de l'art : lieu où se croisaient les points de vue et les influences, où se préparait la parole de l'art et où elle cherchait à trouver une attestation dans l'expérience, fut-elle esthétique. Il ne peut être question de vouloir lui ôter cette fonction qui est une fonction politique. Le sens qu'implique l'interrogation engagée ici découle du constat selon lequel, qu'aujourd'hui, tout a changé dans la peinture et autour d'elle – son statut et ses lieux – ce qui ne peut manquer de susciter cette question : pourquoi donc, en vertu – et en vue – de quoi, faire encore toujours appel à tout ce qu'évoque la désignation, l'idée et la tradition de la peinture ? Le sens de la pratique picturale dépend plus que jamais de la réponse que l'on apporte à cette question.

Avril-mai 1999