

REGARDS DE LA PEINTURE

Romain Mathieu

■ *Immortelle* et *Voir en peinture* attestent que le refoulement de la peinture figurative en France est en train de craquer. Si les catalogues des deux expositions font l'histoire de ce rejet spécifiquement hexagonal, il ne fait pas de doute que cette hostilité se fissure face à une jeune génération de peintres qui, indifférente semble-t-il aux anciennes ostracisations, s'affiche insolemment sur les murs des galeries et assume pleinement de faire image. En effet, si le terme peut être discuté, il semble bien que ce soit l'image, dont se saisissent ces artistes dans un lien évident au numérique, qui est la source de leurs représentations, quand elle n'apparaît pas comme motif à travers une variété d'écrans. Comprendre cette nécessité de s'emparer de l'image numérique chez des artistes nés après le début des années 1980 est assez aisé. Dans une époque où la circulation des images organise leur effacement de la manière la plus efficace, par une quantité telle qui rend impossible au regard individuel et *a fortiori* collectif de s'en saisir, la peinture offrirait une réponse à cette saturation.

L'image picturale est une image construite dans un certain temps qui s'oppose à l'immédiateté de l'image numérique où se confondent sa réalisation et sa circulation. Elle est indissociable de son histoire dans laquelle s'inscrit chacune de ses représentations. Le regard que convoque la peinture est fait d'une épaisseur mémorielle, qu'elle soit citation consciente ou survivance inconsciente.

Faut-il en conclure que toute peinture représentant des images serait une réponse à leur dissolution dans le flux numérique et rétablirait ainsi leur pouvoir de révélation? La critique d'art serait-elle dépourvue de critères discriminants au point de se contenter de commenter le seul contenu des images?

ALLER VOIR

Ce serait oublier que la matérialité singulière de la peinture affecte l'image et affirme la capacité de construction d'un regard. On peut assez aisément s'accorder sur ce que serait une mauvaise peinture : une œuvre où les qualités techniques sont uniquement mises au service de l'image qui pourra être tour à tour

banale, illustrative, simplement efficace et opportuniste, à moins que le faire se charge d'une lourdeur convenue ou d'un pédagogisme ennuyeux. Mais, plus profondément, c'est la qualité du regard qui se manifeste dans une peinture qui permet d'aborder sa relation à l'image.

Annie Le Brun et Juri Armanda constatent que l'ultravisibilité contemporaine s'accompagne d'un contrôle et d'un effacement du regard dans sa capacité à se saisir de l'invisible qui est le moteur de la représentation et permet de voir mais aussi d'inventer le monde. « Le monde pouvait être ce qu'il était, jusqu'à présent notre regard l'avait toujours sauvé, pour en faire surgir formes en instance, beautés imprévisibles, horizons éperdus, perspectives renversantes, aberrations optiques... (1) » C'est bien la manière dont la peinture peut créer un pli, une faille, dans lesquels s'immiscerait le regard par-delà le gigantesque flux des images, qui lui donne sa nécessité.

Encore faut-il ajouter que l'image est devenue aussi réelle que le réel est devenu image. Par leur utilisation des images numériques, les peintres indiquent qu'on ne peut s'extraire naïvement de cette clôture de l'image sur elle-même. Nul dehors, nulle position surplombante pour « toucher » le réel, mais une question d'usage ou, pour le dire autrement, de point de vue.

ABSENCE ET DOUTE

On comprend alors que la réduction à l'image à laquelle pourrait encourager le développement des études visuelles (2) ne saurait être d'aucun secours pour *apprécier* ces peintures, pas plus que les approches critiques qui, ici ou là, se limitent, avec les meilleurs sentiments, à l'identification d'un sujet (couleur de peau, genre...) comme l'affichage d'un slogan publicitaire. Non, en peinture, il faut encore *aller voir*, voir comment ces images convoquent un regard travaillé par la peinture, faisant surgir un inconnu face à un monde qui reste à interpréter et transformer. Parmi les jeunes artistes de ces expositions, nous pouvons donc relever, sans être exhaustif, quelques modes d'activation de ce regard pictural comme autant de choix critiques.



Thomas Lévy-Lasne. *Devant l'arbre*. 2020. Huile sur toile oil on canvas. 150 x 200 cm. (Court. galerie Les filles du calvaire, Paris)

Les tableaux de Thomas Lévy-Lasne se caractérisent par une extrême précision, un soin particulier accordé à chaque détail, auquel s'ajoute un traitement pictural dépourvu d'ombres, avec des contours précis et des couleurs vives, qui renvoie à la photographie numérique et introduit une distance avec la représentation. Dans *Devant l'arbre* (2020), l'attitude passive d'un groupe de personnes de dos auquel un guide « explique » un arbre fait naître le sentiment d'une absence, absence au monde, à la nature qui l'entoure où chacun reste étranger, une séparation qui implique l'action illusoire de se « reconnecter » à la nature par ce type d'activité. Cependant, nous sommes, comme

spectateurs du tableau, nous aussi devant l'arbre, un arbre peint et, en nous désignant cette absence, la peinture affirme sa propre présence. Ce passage de l'absence à la présence dans lequel le regard vient se réaffirmer ne se limite pas à la nature, il se manifeste face aux images de l'histoire de l'art. Dans *Devant Courbet* (2011), c'est l'attitude placide des spectateurs écoutant le guide devant *le Sommeil* (1866) de Gustave Courbet qui, par contraste, restitue dans notre regard la charge érotique de l'œuvre.

Ce sentiment d'absence peut également être perçu dans les peintures de Nathanaëlle Herbelin. Au sein de ses espaces intérieurs au

traitement presque abstrait, quelques objets s'éparpillent dans le vide architectural, traces de vie, d'activités qui restent mystérieuses puisque figées dans la représentation. Les corps eux-mêmes, lorsqu'ils sont présents, se caractérisent par leur immobilité qui les intègre au décor. Nul air ne circule dans ces œuvres et la lumière qui imprègne ces peintures aux blancs lumineux se fige, sans qu'on puisse en déceler la source. Il en résulte un sentiment d'étrangeté. Dans ce temps arrêté par la peinture, ces banals intérieurs deviennent l'expression d'un mystère au sein du visible, qui est la condition de l'émerveillement.

Mireille Blanc peint non pas des objets mais des photographies d'objets qui se désignent à l'intérieur de la peinture, comme dans *Feutre, tee-shirt* (2020), où une auréole est celle d'une photographie abîmée, dégradée mais qui apparaît ainsi dans sa matérialité. Le cadrage étrange rend le motif du tee-shirt peu identifiable, informe, le coloriage au feutre du tissu se confond avec un ensemble de traits picturaux qui perdent toute fonction représentative. La tache se mélange à la liquidité de la peinture. Ces éléments font naître un doute sur ce qui est vu. Ce doute est redoublé par l'aller-retour que fait le regard entre le référent photographique et l'autonomie de la peinture

la figuration, malgré tout

Bilal Hamdad. *L'Attente II*. 2021.
Huile sur toile *oil on canvas*. 162 x 130 cm.
(Court. H Gallery, Paris)

en dehors de son sujet. Les tableaux de Mireille Blanc manifestent une sensualité de la matière picturale, une onctuosité de la couleur qui s'associent avec humour aux motifs de gâteaux qui, récurrents, font se confondre le sujet avec la peinture elle-même. Le doute fait évoluer le regard entre représentation et abstraction, il suspend la relation à l'image (3). En 2018, l'artiste réalise une toile intitulée *Barton Fink* en référence au film de Joel et Ethan Coen où le personnage principal contemple un chromo de femme au bord de la mer qui se matérialise précisément devant lui dans la dernière scène. On ne saura pas, dans le film, si Barton Fink a transféré dans la réalité l'image qu'il a contemplée ou si, par cette apparition, il sort d'un monde fantasmagorique pour entrer dans la réalité. En prenant pour motif ce chromo, Mireille Blanc indique que la peinture se situe à l'intersection des deux, construisant notre rapport au monde tout en le représentant.

IMAGE DIALECTIQUE

Chez plusieurs artistes, enfin, le temps propre de la peinture devient une conflagration ou, à tout le moins, une interpénétration du passé et du présent, de la mémoire et de l'instant. Cyril Duret peint ses amis, des personnalités du monde de l'art dans leurs intérieurs tandis que la luminosité jaune ou verte des fonds et la touche relativement épaisse évoquent les Nabis. Les portraits mondains dont il se revendique creusent un abîme temporel où se mélangent la peinture du 19^e siècle, le portrait photographique et le cinéma.

Jean Claracq peint sur bois des scènes où la mélancolie contemporaine croise la présence des écrans, l'imagerie des réseaux sociaux et la citation de miniatures médiévales, des primitifs italiens ou de la Renaissance flamande. On pourrait voir dans cet écart volontaire, cette asynchronie avec son temps, une forme de dandysme, mais c'est davantage la notion d'« images dialectiques » développée par Walter Benjamin dans *Le Livre des passages* (4) qui éclaire ces pratiques : « [...] l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. » Le flâneur, ce personnage baudelairien qu'analyse Benjamin, observe, relève chaque détail dans lequel il décèle les rêves passés et déçus, les désirs de transfigurations futures.

Les personnages isolés de Bilal Hamdad resuscitent d'une certaine manière cette figure du flâneur. Cette dialectique du passé et du présent s'épaissit en outre d'un entrecroisement des références, comme chez Nazanin Pouyandeh, où la peinture occidentale rencontre tradition iranienne, tissus décoratifs et



masques africains. L'érotisme des corps féminins prolonge ces associations, corps et décors se mêlent comme, dans un tableau, un bouvreuil sortant de la bouche d'une femme : une orgie de peinture où se manifeste la liberté des désirs.

L'absence, le doute, l'image dialectique sont donc quelques formes de ce regard pictural qui recharge l'image par le point de vue qui s'y manifeste. Les deux expositions *Voir en peinture* et *Immortelle* permettent d'en découvrir bien d'autres. ■

1 Annie Le Brun, Juri Armanda, *Ceci tuera cela. Image, regard, capital*, Stock, 2021. **2** W.J.T. Mitchell, un des auteurs de référence de ces études, présente son ouvrage majeur intitulé *Iconologie. Image, texte, idéologie* (Les Prairies ordinaires, 2009) comme un « livre écrit par un auteur aveugle pour un lecteur aveugle ». **3** On retrouve, sous un mode différent, ce basculement de l'image à la matérialité abstraite de la peinture chez Marine Wallon. **4** Walter Benjamin, *Paris, capitale du 19^e siècle. Le Livre des passages* [1989], Les éditions du Cerf, 2021.

The Gazes of Painting

Romain Mathieu

Immortelle and *Voir en peinture* bear witness to the fact that the repression of figurative painting in France is coming apart at the seams. Although the catalogues of the two exhibitions make the history of this rejection out to be specifically French, there is no doubt that this hostility is buckling in response to a young generation of painters, seemingly indifferent to the old ostracisations, who openly exhibit their work in the galleries and make no apology for creating images. Indeed, if the term is open to discussion, it would appear that images, which these artists capture in an obvious connection to digital technology, are the source of their representations, when they do not ap-



Mireille Blanc. *Feutre, tee-shirt*. 2020. Huile et spray sur toile *oil and spray on canvas*. 200 x 150 cm.
(Court. l'artiste et galerie Anne-Sarah Bénichou, Paris)

figuration, in spite of it all

our gaze had always saved it, in order to bring out its outstanding forms, unpredictable beauties, desolate horizons, stunning perspectives, optical aberrations..." (1) The necessity of painting derives from its capacity create a fold, a fault line, which the gaze can penetrate beyond the titanic flow of images.

Nevertheless, we must add that the image has become reality as much as reality has become an image. By their use of digital images, painters suggest that we cannot naively extricate ourselves from this withdrawal of the image into itself. No outside, no overlooking position to "touch" reality, but a matter of use or, to put it another way, of point of view.

We therefore understand that reducing things to images, which the development of visual studies might be said to encourage, (2) cannot be of any help in *appreciating* these paintings, any more than the occasional critical approaches which limit themselves, with the best intentions, to the identification of a subject (skin colour, gender...) as the display of an advertising slogan. No, with painting, you still have to *go and see*, see how these images summon a gaze which is then worked by the painting, making something unknown appear faced with a world that remains to be interpreted and transformed. Amongst the young artists featured in these exhibitions, without claiming to be exhaustive, we can therefore observe some modes of activation of this pictorial gaze as so many critical choices.

ABSENCE

The paintings of Thomas Lévy-Lasne are characterised by an extreme precision, a particular care given to detail, which is compounded by a pictorial treatment devoid of shadows, with precise contours and bright colours which make reference to digital photography and introduce a distance from the representation. In *Devant l'arbre* (2020), the passive attitude of a group of people, seen from the back, to whom a guide is "explaining" a tree, gives rise to a sense of absence: absence from the world, from the nature that surrounds them, in which each person remains alien, a separation which implies the illusory action of "reconnecting" with nature through this type of activity. However, as spectators, we are also in front of the tree, a painted tree, and the painting affirms its own presence by designating this absence. This passage from absence to the presence in which the gaze comes to be reaffirmed is not limited to nature: it manifests when faced

pear as motifs across a variety of screens. It is relatively easy to understand the need for artists born after the early 1980s to appropriate digital imagery. In an era in which the circulation of images organises their erasure in the most efficient way, since their sheer quantity makes it impossible for them to be grasped by the individual gaze, and much less the collective one, painting would appear to offer a solution to this saturation.

The pictorial image is built up over a certain period of time, in opposition to the immediacy of the digital image, which is created and circulated simultaneously. It is inseparable from its history, in which each of its representations is inscribed. The gaze summoned by painting has a memorial depth, be it a conscious citation or an unconscious throwback.

Should we conclude from this that any painting using images is a response to their dissolution in the digital flow, and is therefore capable of restoring their revelatory power?

Is art criticism so devoid of discriminating criteria as to settle for a mere commentary on the content of images?

This would be forgetting that the singular materiality of painting affects the image and affirms the capacity to construct a gaze. It is relatively easy to agree on what makes a bad painting: a work in which technical qualities are exclusively used in the service of the image, which might be banal, illustrative, simply effective and opportunistic in turn, or that takes on a formulaic ponderousness or a monotonous pedagogy. But more profoundly, it is the quality of the gaze that manifests itself in a painting that allows us to approach its relationship to the image.

Annie Le Brun and Juri Armanda have noted that contemporary hypervisibility is accompanied by a control and erasure of the gaze in its ability to grasp the invisible, which is the engine of representation allowing us to see the world, but also to invent it." The world could be what it was, until now

with the images of art history. In *Devant Courbet* (2011), it is the placid attitude of the spectators listening to the guide in front of Courbet's *Le Sommeil* (1866) which, by contrast, restores the erotic charge of the work in our eyes. This sense of absence can also be perceived in Nathanaëlle Herbelin's paintings. In the interior spaces, treated in an almost abstract way, a few objects are scattered in the architectural void, traces of life and activities which remain mysterious since they are frozen in the representation. Bodies themselves, when present, are characterised by their immobility, by which they blend into their surroundings. No air circulates in these works and the light that permeates these bright white paintings freezes, without it being possible for us to detect its source. This results in a feeling of strangeness. In this time brought to a standstill by painting, these banal interiors become the expression of a mystery in the midst of the visible, which is the condition of wonder.

DOUBT

Mireille Blanc does not paint objects, but rather photographs of objects which identify themselves inside the paintings, as in *Feutre, tee-shirt* (2020), where a halo is that of a da-

maged or degraded photograph which thereby appears in its materiality. The strange framing makes the T-shirt motif scarcely identifiable, shapeless, the felt-tip colouring of the fabric merges with a set of pictorial traits that become divested of any representative function. The task mixes with the fluidity of the paint. These elements cast doubt over what we see. This doubt is exacerbated by the gaze travelling back and forth between the photographic referent and the autonomy of the painting outside of its subject. Mireille Blanc's paintings communicate a sensuality of the pictorial matter and an unctuousness of colour which are humorously associated with the recurrent motifs of cakes, conflating the subject and the painting itself. This doubt transforms the gaze between representation and abstraction, suspending the relationship to the image. (3) In 2018, the artist created a painting entitled *Barton Fink*, in reference to the film by Joel and Ethan Coen in which the main character contemplates a chromo of a woman at the seaside which precisely materialises in front of him in the last scene. In the film, it is unclear whether Barton Fink has transferred the image he was contemplating into reality or whether, with this apparition, he is leaving a

Nathanaëlle Herbelin. *Moi aussi j'étais là*. 2019. Huile sur toile oil on canvas. 148 x 148 cm



fantastical world to enter reality. Taking this chromo as a motif, Mireille Blanc suggests that painting lies at the intersection of the two, building our relationship to the world as it represents it.

DIALECTIC IMAGE

Finally, the time of painting becomes a conflagration or, at the very least, an interpenetration of the past and the present, of memory and the moment. Cyril Duret paints his friends, figures from the art world, in their interiors, with bright yellow or green backgrounds and thick strokes reminiscent of the Nabis. His self-avowed society portraits create a temporal chasm in which nineteenth-century painting, photographic portraits and cinema combine. Jean Claracq paints scenes on wood where contemporary melancholy meets the presence of screens, the imagery of social networks and the citation of medieval miniatures, Italian primitives or the Flemish Renaissance. This intentional distance, this asynchronism with his own time, might be seen as a form of dandyism, but his practice can be better explained by the notion of "dialectical images" developed by Benjamin in *Paris, Capital of the Nineteenth Century*: (4) "what has been comes together in a flash with the now to form a constellation." The *flâneur*, the Baudelairian character analysed by Benjamin, observes and notes every detail in which he detects past and broken dreams, the desires of future transfigurations. The isolated characters of Bilal Hamdad somehow resurrect this figure of the *flâneur*. This dialectic between past and present is also deepened by interwoven references, as in Nazanin Pouyandeh's work, where Western painting meets the Iranian tradition, decorative fabrics and African masks. The eroticism of female bodies extends these associations. Bodies and decors mingle as, in one painting, a bullfinch emerges from a woman's mouth: an orgy of painting which expresses the freedom of desires.

Absence, doubt and dialectical images are therefore some of the forms that this pictorial gaze can take, recharging the image thanks to the point of view that manifests itself there. The two exhibitions *Voir en peinture* and *Immortelle* enable us to discover many more. ■

Translation: Juliet Powys

1 A. Le Brun, J. Armanda, *Ceci tuera cela*. Image, regard, capital, Stock, 2021. 2 W. J. T. Mitchell, one of the reference authors of these studies, presented his major work *Iconology: Image, Text, Ideology* (University of Chicago Press, 1987) as a "book written by a blind author for a blind reader." 3 This shift from the image to the abstract materiality of painting can also be found in Marine Wallon's work, in a different way. 4 In Walter Benjamin, *The Arcades Project*, Belknap Press, 1999.



OLIVIER ZABAT le partage des subjectivités

Jean-Sébastien Chauvin

La 45^e édition du festival international de cinéma documentaire Cinéma du réel, au Centre Pompidou (24 mars-2 avril 2023, direction artistique Catherine Bizern), consacre une rétrospective à Olivier Zabat, cinéaste questionnant les subjectivités dans un monde matériel.

Arguments. 2019. 108 min.

(© Olivier Zabat pour tous les visuels for all pictures)

■ Il arrive souvent, au début d'un film d'Olivier Zabat, à l'entrée d'une scène, que le sens des choses en cours nous échappe. Que font ces gens marchant à pas comptés dans les herbes hautes, à la recherche de quelque chose, cueillant des fleurs (*Miguel et les mines*, 2002)? Et ce personnage tatoué, le visage envahi de piercings, se photographiant avec son téléphone (*Fading*, 2010)? Ou encore ces gens qui lisent au micro des phrases dont on ignore le sens et la nature (*Arguments*, 2019)? D'emblée, la réalité est étrange, même si lentement le sens finira par émerger et les films auront construit un chemin. Les séquences elles-mêmes ne semblent pas toujours reliées entre elles par des liens logiques. Dans *1/3 des yeux* (2004), une conférence sur l'autisme, traduite simultanément en plusieurs langues, est suivie d'un combat de boxe avant qu'une troisième scène, où un homme lit un poème dans un paysage meurtri par les bombes, achève de semer le doute sur ce qui raccorde ces morceaux de réalité. C'est à nous, si l'on veut bien accepter de se laisser guider par ce montage libre, de faire la soudure, de résoudre l'énigme initiale qui sommeille dans ces incipits. Et même si on a lu les résumés des films, quelque chose persiste de cette étrangeté-là. Comme si le monde, sous le regard de Zabat, portait en lui une irrémédiable part de mystère, était traversé par des singularités qu'il s'agit à chaque fois d'approviser.