

Peinture possible ou la libération de l'art pictural

François Ristori

Number 67, Summer 1972

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57909ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ristori, F. (1972). Peinture possible ou la libération de l'art pictural. *Vie des arts*, (67), 61–64.

FRANÇOIS RISTORI

Peinture possible

ou la libération de l'art pictural

RISTORI, François. Né le 7 mars 1936 en Normandie. Vit et travaille à Paris depuis 1956. Voyages et séjours prolongés: Algérie, Italie, Espagne et Canada à titre de boursier du Conseil des Arts. Expositions: Jeune Peinture; Biennale de Paris; Galerie Yvon Lambert, Paris. Bibliographie: *arTitudes*, Printemps 1972.

Nous allons tenter d'expliquer globalement à travers une réflexion sur l'histoire de l'art, ainsi que par un travail de déconstruction, LE POURQUOI DE L'EXISTENCE DE LA PROPOSITION EN QUESTION.

Il est entendu que l'art a toujours opéré dans le mensonge ou l'illusion, et reflété le rêve ou le mythe. L'artiste, projetant sur les choses sa vision du monde, les teintait de son expression personnelle et déguisait donc la réalité; le spectateur contemplait le faux miroir qu'était l'oeuvre d'art, et qu'il prenait pour vrai; il irréalisait alors la réalité.

L'art était aussi un instrument de propagande pour la religion, l'armée, la politique, la morale, les loisirs; et on peut même se demander si l'art, a

part peut-être quelques rares exceptions, n'a pas été une entrave à l'évolution de la pensée humaine, s'il n'a pas enchaîné l'homme. Une oeuvre d'art devient dans l'histoire un document qui a dominé et dirigé la pensée, inconsciemment ou non, en lui imposant une vision fautive des choses.

L'artiste était de plus ce magicien qui présentait toujours, après maintes supercheries/artifices (esquisses préparatoires, mise au carreau, chambre noire, etc.) une oeuvre parfaite, extraordinaire, inexplicable, qui médusait le spectateur d'admiration, cachant toujours les moments de non-réussite en les masquant/maquillant (corrections, arrangements).

Il faudra attendre longtemps pour qu'avec des artistes comme Mondrian et Malévitch l'art commence à perdre son rôle social et que l'artiste s'efforce de se débarrasser de tout ce qui était attributs du génie (dons, tempérament, talent, etc.). Mais on ne fera que transporter les règles et principes du passé dans la non-figuration. Sur un tout autre plan, Marcel Duchamp poussera le faux dans l'art jusqu'à l'absurde: un porte-bouteille parmi d'autres, approprié par l'artiste, devient objet d'art.

C'est seulement à partir de Pollock que l'art pictural tentera de rompre définitivement avec les principes et lois en vigueur qui avaient servi à l'art jusqu'alors. Mais si l'artiste n'était plus esclave de la figuration ni d'aucune forme connue, pour prôner et mettre

en valeur d'autres notions, telles que: instinct, fureur du geste, non-préméditation, non-choix d'une composition préétablie, vitesse d'exécution, etc., il ne se libérait pas pour autant de tous les facteurs qui amenaient toujours à l'élaboration de l'oeuvre finale: improvisation, satisfaction, vision intérieure, impulsions, inspiration, expression individuelle, intuition, etc.; chaque acte artistique avait toujours pour but de mettre à jour une oeuvre unique, irremplaçable et, comme ses prédécesseurs, l'artiste était délivré de son angoisse quand l'oeuvre était terminée.

Plus que jamais il imposait aux autres cette part de lui-même qu'il poursuivait.

Fondamentalement rien n'était changé, l'art était toujours la porte ouverte sur le rêve et l'illusion.

« L'art peut finir, ce n'est pas une nécessité » dira Fontana, « les ingénieurs ont remplacé les artistes », mais il voulait dire tout simplement que « l'art avait terminé sa fonction sociale » et « bourgeoise », et qu'il devait ouvrir les portes sur « autre chose »; il s'agissait seulement d'abandonner l'usage des formes connues; c'était un aspect nouveau de l'art, celui-ci était toujours préservé. De même qu'avec Yves Klein la peinture s'était libérée de toute forme, ligne, démarcation de couleurs, pour n'être qu'expression pure. Il disait rechercher « la plus parfaite expression du bleu »: cette idée d'infini bleu—espace pur. Devant ses monochromes (ne parlons que de

ses monochromes et non de ses autres tentatives) le spectateur n'avait plus à voir aucun spectacle, il pouvait alors donner libre cours à son imagination et à son rêve et, partant de là, toutes images redevenaient alors possibles.

Klein, comme tout artiste, cherchait un idéal dans l'irréel et imposait aux autres une vision aussi fausse, aussi illusoire que ses prédécesseurs. C'était une nouvelle façon de peindre, de s'exprimer, de faire de l'art.

Il suffit de réfléchir sur l'évolution de l'art pour s'apercevoir qu'il est arrivé, par degrés successifs, à force de multiples possibilités de renouvellement, de transformation, de libération en libération, à un essoufflement inévitable, qui permet de dire que l'art assiste aujourd'hui à l'effondrement du processus d'évolution dont il était porteur. On peut en effet constater que toutes les formes d'art qui se sont succédé depuis quelques années ne subsistent que sous l'aspect d'académismes ou de réminiscences de schèmes de pensées déjà connus; on sélectionne les meilleurs prototypes, en y ajoutant de petites variantes personnelles, et le tour est joué. C'est ainsi que certains, inconscients ou non, croient même avoir rompu avec les formes antérieures et faire du neuf, parce qu'ils utilisent pour s'exprimer des matériaux nouveaux, ou autres que la peinture (1), plastique, sacs, néon, etc. Ces oeuvres, comme les autres, cachent évidemment sous une nouvelle étiquette la conserve d'un langage trafiqué, rafistolé et qui remonte à un demi-siècle en arrière, et parfois bien plus loin. Elles ne sauraient changer ni remettre en question quoi que ce soit. Il serait temps que ces acrobates qui se livrent à ces mystifications prennent enfin conscience une fois pour toutes de l'inutilité de leur démarche. Il ne pourra s'agir d'autre chose que de produits qui ne seront, faute de mieux, que des variantes nostalgiques du passé, sans valeur, voire malhonnêtes pour les raisons que nous avons explicitées; et de ce fait l'art devient encore plus inacceptable; on ne peut se contenter de jouer à cache-cache avec lui en camouflant les formes antérieures pour mieux les retrouver. On ne saurait se leurrer plus longtemps en voulant à tout prix lui mettre des béquilles.

Il est tout aussi inutile de vouloir conférer à l'art une tentative de survie en lui annexant des moyens d'expres-

PROPOSITION - PEINTURE

« TRACES-FORMES » hexagonales se présentant conjointement, alternativement en bleu, en rouge, en blanc, et jusqu'à couvrir toute la surface donnée, OBTENUES en opérant systématiquement sur chacun des côtés de chaque hexagone d'une trame, à partir de points de repère, une « intervention » - ici action qui s'effectue toujours selon un même processus, et suivant des principes déterminés.

Les « Traces-formes » s'engendrent les unes les autres progressivement, et se montrent dans leur succession à travers des répliques différentielles, définies par le système même qui régit les « interventions ».

Le format extérieur de la surface donnée possède une extensibilité variable et par principe illimitée.

Le bleu, le rouge, le blanc toujours répétées sont utilisés pour leur possibilité visuelle, ainsi que pour la lisibilité immédiate de la proposition (bleu et rouge, opposés et séquant sans confusion, et formant avec le blanc trois présences distinctes, évidentes, et de nature différentes en dehors de toute problématique).

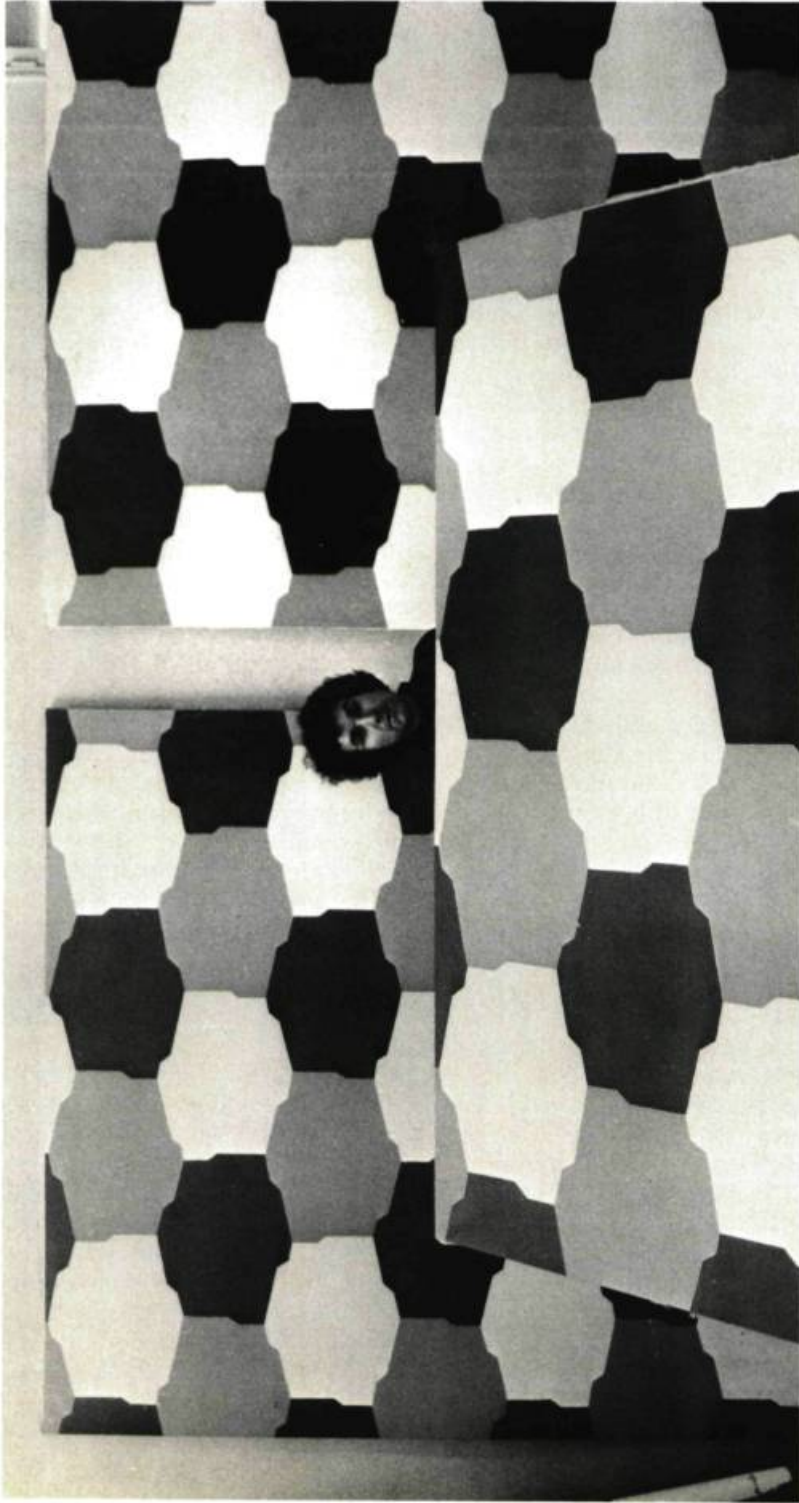


Photo prise dans l'atelier de François RISTORI 21 Bis Allée Grande-Promenade 78. L'ACELLE SAINT-CLOUD, où le travail, réel, est visible; ce travail peut également être vu chez Yvon Lambert 15 rue de L'échaude Paris 63.

Depuis 1967-68 sont obtenues des « Traces-formes » hexagonales se présentant conjointement, alternativement en bleu, en rouge, en blanc, et jusqu'à couvrir toute la surface donnée.

FRANÇOIS RISTORI

sion tirés d'autres artifices tels que cinéma, odeur, électricité par exemple. C'est vouloir toujours préserver l'art.

Nous pouvons affirmer que toutes les tentatives de prolongement en fonction de l'art, ces dernières années, ont été toujours liées, inconsciemment ou non, à des idées préexistantes, et des réminiscences multiples à tous les niveaux; on n'a fait que ranimer des flambeaux. Et nous pourrions même faire allusion ici à des manoeuvres plus récentes dont il sera inutile de préciser d'où vient l'héritage, comme de décider qu'une promenade ou une rencontre deviendra un geste artistique, ou de jeter une balle de caoutchouc dans les chutes du Niagara, ou encore de s'exposer dans une cage de verre, ou d'envoyer un paquet à des adresses qui n'existent pas et calculer le nombre de kilomètres parcourus, etc.

Il est peut-être temps d'être conscient!

Bien utopique aussi est le leurre, pour bon nombre d'artistes actuels, de s'escrimer à s'attaquer à la nature pour la transformer ou y laisser leur trace d'artiste; on ne sera pas dupe en apprenant que l'on creuse des tranchées dans le désert ou des cercles concentriques dans la neige de part et d'autre d'une rivière, ou que l'on trace des lignes dans un champ de pâquerettes — pour ne citer que ces exemples. L'acte ici est le fait nouveau qui consiste à translater tout simplement les formes anciennes, traditionnelles, sur un nouveau support — support idéal d'ailleurs; il s'agit toujours de peinture de chevalet.

Certains même, plus idéalistes encore, se contentent simplement de signaler une idée, comme s'ils voulaient à tout prix faire dominer leur rêve. Disons tout de suite que, s'ils évacuent par ce biais l'objet « chose à voir », ils conservent toujours, en glorifiant le concept, ce que l'art a justement de plus illusoire, à la fois son caractère allusif et son caractère

imaginaire, voire magique.

Dans tous les cas, le propos de l'artiste est toujours lié à la tradition: s'exprimer, charger, sublimer sa personnalité, diriger la pensée ou la rêverie des autres.

Nous pourrions également mentionner d'autres attitudes différentes, mais pour lesquelles nous serions amenés à faire les mêmes objections; nous voulons parler, par exemple, de ceux qui ont recours à l'interview, à la technologie, à la science.

La réflexion ici globale, sur l'art, son histoire, ainsi qu'un aperçu des sous-produits des dernières années avaient simplement pour but d'appréhender le *dilemme* dans lequel nous nous trouvons engagés depuis quelque temps déjà:

Ou bien l'art nous apparaît comme ne pouvant que se survivre à travers subterfuges et astuces, comme nous venons de le voir.

Ou bien la déconstruction totale de l'histoire de l'art, l'analyse logique de ses différents développements, et une réflexion complète sur l'art lui-même pouvaient nous conduire à une *connaissance qui soit une théorie* par laquelle une prise de conscience résolument nouvelle pouvait apparaître.

C'est cette *théorie* qui déclenchera les effets d'un travail — visible — par une pratique spécifique, ici « picturale », un travail qui ne visera plus à libérer l'art, mais bien au contraire, à *se libérer de l'art*, c'est-à-dire qu'il s'en délivrera de par les caractéristiques et les données contraires à l'art qu'il détient et dont il est fait; l'oeuvre qui en découlera, « la chose à voir », sera *en soi-même sa propre réalité*, et devra donc se définir et se signifier elle-même, n'être plus allusive — c'est-à-dire être cette chose qui est son soi-même — et par conséquent tout à fait à l'opposé d'une oeuvre « objet d'art », c'est-à-dire à l'opposé de la notion traditionnelle d'une oeuvre d'art, et nous dirons qu'elle constituera pour

l'art une interrogation ou encore qu'*par rapport à l'art elle sera questionnement*.

Dans cette volonté de se délivrer de l'art ou de rompre avec lui, avec l'art — tel qu'il nous apparaît depuis toujours — au fur et à mesure qu'il naîtra une proposition qui viendra questionner, elle ne pourra qu'être enregistrée comme réalité existante, ne pouvant être acceptée, reconnue, qu'comme question déjà posée et formulée, et non comme prototype à imiter à utiliser — comme c'était toujours cas dans l'art.

Cela pour la raison suivante: une proposition, par sa définition même, devra avoir dans son objectif sa propre fin en soi; elle ne pourra donc diverger vers aucune échappatoire possible; elle sera point-limite quant à elle-même. Notons aussi qu'une proposition naissante pourra et devra même tenir compte du signalement d'une ou plusieurs propositions déjà existantes, ce qui explique aussi que plusieurs propositions ayant la même raison effective pourront être marquées par les mêmes préoccupations et être radicalement différentes formellement et même fondamentalement; à chaque fois, il s'agira de poser à l'art une autre question ou plutôt la même question formulée différemment.

Les propositions se reconnaîtront sans se confondre pour les raisons qui viennent d'être expliquées; nous pouvons même dire ici, qu'à chaque fois la dernière proposition mise à jour viendra aussi questionner les autres propositions déjà existantes et reculer le nombre des différents possibles.

Ces remarques étaient nécessaires pour élucider et situer la proposition qui nous occupe, afin d'éviter toutes confusions possibles.

(1) Ce qui ne veut pas dire ici qu'un matériel nouveau, ou autre que la peinture, ne puisse pas être utilisé.