



SALON INTERNATIONAL DE LA PEINTURE DE DELME **Exposition du 08 février au 08 juin 2025**

Marilou Bal, Kévin Blinderman, Nicolas Ceccaldi, Audrey Couppé de Kermadec, Angélique Heidler, Charlotte Houette, Jacent, Renaud Jerez, Ash Love, Matthieu Palud, Cédric Rivrain, Louise Sartor

I'll be back !¹

Bienvenue au *Salon International de la peinture de Delme*, une exposition de peintures sélectionnées parmi les œuvres d'artistes passionné·es et concerné·es par le fait de peindre aujourd'hui, alors que la peinture, et son supposé « retour » durant la décennie passée, a été récemment le sujet de nombreuses expositions². Celle-ci ne se veut pas thématique et ne souhaite pas non plus faire école, ce qui se comprendra par les styles et démarches des artistes exposé·es demeurant très disparates : parmi les peintures présentées, certaines obéissent à des techniques de représentation figurative rigoureuses, d'autres sont plutôt abstraites, virant parfois vers des formes psychédéliques. D'autres font appel à la technologie, soit par leur mode de réalisation, soit parce qu'elle en devient le sujet. Certaines enfin, posent un regard critique sur les régimes économiques en place, portent un message socio-politique ou remettent en question l'historicité de l'art pictural.

Cette présentation éclectique s'inspire néanmoins du format des salons de peintures, à la fois ceux des associations d'artistes amateur·ices locales, aux types d'accrochages et de souplesse dans le choix des œuvres bien connus (et parfois très inspirants), mais aussi ceux, plus historiques, des associations d'artistes indépendant·es de la fin du XIX^{ème} – début XX^{ème}, tel que le premier salon des impressionnistes dans l'atelier de Nadar, qui fête ses 150 ans en 2024³.

1 *Terminator*, James Cameron, 1984.

2 *Painting 2.0: Expression in the Information Age*, Museum Brandhorst, Munich (2015); *The Vitalist Economy of Painting*, Galerie Neu, Berlin (2018); *Stop Painting*, Fondazione Prada, Venise (2021); *Les Apparences*, CAC – À cent mètres du monde, Perpignan (2021); *Immortelle*, MOCO, Montpellier (2023); *Voir en peinture, La jeune figuration en France*, Musée d'art moderne et contemporain des Sables-d'Olonne (2023); *Between pixel and pigment. Hybrid painting in post-digital times*, Marta Herford et Kunsthalle Bielefeld (2024); *Le jour des peintres. 80 peintres contemporains de la scène française à la rencontre des visiteurs*, Musée d'Orsay, Paris (2024); *The Living End: Painting and Other Technologies, 1970–2020*, Museum of Contemporary Art, Chicago (2024); *Ordinary People: Photorealism and the Work of Art since 1968*, MOCA, Los Angeles (2024)...

3 Voir l'exposition *Paris 1874. Inventer l'impressionnisme*, Musée d'Orsay, Paris (2024).

Il s'agit de rendre hommage ici à toutes les dynamiques et énergies dépensées par les artistes de tout temps afin de présenter leurs œuvres au public, souvent par leur propres moyens alors que le passage par des structures institutionnelles n'est pas, pour des raisons différentes selon l'époque, aisé ou immédiat. Nous remarquons que de nombreux·ses artistes réunis ici n'ont pas directement eu recours à l'institution pour présenter leurs peintures. Ils ont d'abord emprunté un circuit parallèle de lieux auto-gérés – les « artist run-spaces » –, grâce à des invitations d'autres artistes ou de commissaires d'expositions indépendants dans des « project spaces » et autres endroits improvisés, seulement repérés par leurs pairs, disposant de peu de moyens de communication. Le *Salon International de la peinture de Delme* se présente donc comme une exposition collective dans la veine de ces différentes typologies de salons, sans thématique autre que de montrer de la peinture, tout en rendant hommage à tous·tes ces artistes ayant su et eu le courage de créer elles·eux-mêmes les conditions de diffusion de leurs œuvres.

La peinture, si elle demeure encore aujourd'hui le médium de référence lorsqu'on parle d'art, fait l'objet d'un débat inadéquat à propos de sa légitimité en tant que pratique pertinente en ce début de XXI^{ème} siècle. Parmi les griefs qu'on lui impute, on retrouve pêle-mêle son rejet de la part des avant-gardes du XX^{ème} siècle⁴, toujours très vivace aujourd'hui; sa proximité avec le marché de l'art, la peinture restant le médium le plus propice à la spéculation; une forme d'art « bourgeoise » auquel il serait difficile de se rattacher pour être un artiste crédible, notamment aujourd'hui, alors qu'être un·e artiste utile à la société sied davantage, et plus que jamais, aux démarches artistiques plutôt que de faire de l'art pour l'art, ou de réagir à l'art par l'art. Par ailleurs, la peinture serait la forme la moins progressiste en art puisqu'il serait difficile de la renouveler dans un sens comme dans un autre, dans un monde où tout aurait déjà été fait, et se condamnerait elle-même à reproduire éternellement des langages picturaux déjà éculés (critique du « like art »⁵), par phénomènes de rétrogradations morbides (« zombie painting », « zombie figuration »⁶). La peinture serait donc morte, une première fois parce que la modernité l'aurait formellement réduite à son terme, et une deuxième fois puisqu'elle serait inapte à s'adapter à une vision socialement progressiste de l'art.

La dernière avant-garde en peinture, soit le dernier engouement du monde de l'art pour ce médium, qu'il s'agisse de la trans-avant-garde en Italie, de la Figuration libre en France, du Néo-expressionnisme allemand ou de la peinture new yorkaise des années 80 pour ne citer qu'elles, remonte au début des années 80 et fut rapidement considérée comme réactionnaire ou commerciale par des critiques d'art tels que ceux de l'influente revue *October*⁷. Mais cela a-t-il suffit à stopper la peinture, ou plutôt stopper les peintres d'en concevoir ?

4 La peinture comme médium obsolète chez Dada; la peinture comme projet social dans le Constructivisme, Bauhaus et De Stijl; la peinture devant s'émanciper du cadre dans les performances d'Allan Kaprow ou les environnements d'Hélio Oiticica..

5 Rob Colvin, « Everybody Likes 'Like Art' », in *Hyperallergic*, 1^{er} mars 2017.

6 Alex Greenberger, « First There Was Zombie Formalism—Now There's Zombie Figuration », in *ARTnews*, 20 juillet 2020 et Dean Kissick, « The Rise of Bad Figurative Painting », in *The Spectator*, 30 juillet 2021.

7 Douglas Crimp, « The End of Painting » et Benjamin H. D. Buchloh, « Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting » in *October*, Vol. 16, Art World Follies, printemps 1981.

Et doit-on considérer la peinture comme hermétique aux tournants post-conceptuels et performatifs des années 90, jusqu'à la fin des années 2000 ?

Je pense pour ma part que la peinture est justement intéressante pour sa versatilité lui permettant de se placer au dessus des critiques et de sa position hors-jeu, comme si cette exclusion ne la concernait pas. Parce que la peinture n'est ni blanche ni noire, mais composée de multiples réalités, aussi déroutantes que contradictoires. « La vérité de la peinture », pour paraphraser Paul Cézanne⁸, est qu'elle ne meurt pas et ne peut pas mourir. C'est sa complexité même qui rend tout discours sur sa supposée mort caduque.

Si les artistes conceptuel·les des années 60-70, à la suite de Marcel Duchamp, proposèrent de faire de l'art sans en passer par l'objet⁹ ou d'accepter que leur art puisse être exécuté par quelqu'un d'autre¹⁰ – une aberration du point de vue traditionnel sur l'art –, on remarque par la suite que des peintres se mirent à penser comme des artistes conceptuel·les, et pas seulement comme des peintres (Gerard Richter, Albert Oehlen, Christopher Wool, Heimo Zobernig, Sylvie Fanchon ou Peter Halley. À ne pas confondre avec des artistes conceptuels tels que Robert Barry ou Mel Bochner qui se mirent à faire des peintures, peut-être pour mieux vendre leur travail, ce qui engendra malheureusement de très mauvaises œuvres). Iels accordèrent autant d'importance à la subjectivité du geste qu'à la nécessité de formaliser un discours critique en peinture, portant sur l'art et son milieu, sur sa porosité avec le monde. Dès la fin des années 70, Martin Kippenberger travailla beaucoup sur lui-même et la place de l'artiste dans le milieu de l'art, réfléchit au contexte de production dans une économie indexée sur celle des marchés financiers ou encore à la réalité de l'artiste comme travailleur de l'art, entre clown et mauvais garçon. D'une grande influence, ses réflexions se poursuivirent dans les démarches d'artistes tel·les que Michael Krebber, Jutta Koether, Michel Majerus, Cosima Von Bonin, Amy Sillman, Fabienne Audéoud ou encore Merlin Carpenter. À ce propos, le critique d'art David Joselit fut l'un des rares à renouveler le discours sur la peinture à la fin des années 2000 dans son texte « Painting Beside Itself »¹¹. Dans celui-ci, l'auteur met en avant cette nécessité pour des peintres d'accorder leur création picturale au système de l'art ambiant, qu'il s'agisse du fait social rattaché à son monde professionnel, ses relations au contexte (la galerie, l'implantation du musée, la gentrification), le poids de son histoire, ou encore à son économie. Parfois dans un certain prolongement des méthodes de la critique institutionnelle, mais par le biais de la peinture cette fois-ci. Par ces stratégies, la peinture pouvait sortir de son cadre formel et autocentré, essentialiste et autonome, pour se définir comme faisant partie d'un contexte général indéniable, avec lequel il fallait interagir, rendre visible ou contre lequel il fallait résister et se défendre. Elle parvenait alors à s'ouvrir à l'extérieur, sans pour autant rejeter ses particularités historiques: non pas une fin en soi, mais un point de départ

8 « Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai », extrait de la Lettre du 23 octobre 1905 de Paul Cézanne à Emile Bernard.

9 L'artiste conceptuel Douglas Huebler déclara en 1969 que « le monde est rempli d'objets plus ou moins intéressants; je ne souhaite pas en rajouter ».

10 En 1968, l'artiste Lawrence Wiener décréta à propos de son art que: 1) l'artiste peut fabriquer l'œuvre; 2) l'œuvre peut être fabriquée par un tiers; 3) l'œuvre peut exister sans être fabriquée.

11 David Joselit, « Painting Beside Itself » in *October*, Vol.130, MIT Press, automne 2009.

vers lequel il est toujours possible de revenir.

Malgré cette persistance (plus discrète mais bien présente) dans les années 90 jusqu'à aujourd'hui, il existe actuellement en France une préoccupante attitude revancharde à propos d'un prétendu rejet de la peinture pendant 30 ans, à laquelle il est difficile de souscrire. On a pu voir des expositions¹² défendant la peinture de manière réactionnaire, voire même belliqueuse, comme s'il s'agissait forcément d'un médium sans accointance avec l'art conceptuel, comme si elle possédait un caractère immuable, ne fonctionnant que pour elle-même, seule à incarner la représentation pure et le beau éternel. Or la peinture a aussi digéré l'art conceptuel, et se l'est parfois approprié pour devenir, pour certain·es artistes, post-conceptuelle. À l'heure de la transdisciplinarité des démarches artistiques, la peinture ne saurait occuper cette place exclusive au centre du *zeitgeist* ou du *Kunstwollen*. Elle n'a pas été abandonnée, ni rejetée par les institutions ou les commissaires, elle a seulement dû céder la place à d'autres médiums, à d'autres expérimentations nécessitant un développement chez les artistes. Peut-être peut-on supposer que la peinture se trouvait un peu limitée, et dès lors, ne convenait pas à ce que voulaient exprimer certain·es artistes souhaitant donner forme à leurs idées dans un contexte précis. Car tel est le propre de l'art, de passer d'un goût à un autre, d'une tendance à une autre, d'une manière de s'exprimer à une autre. Aussi est-il étrange de s'offusquer que la peinture n'ait pas toujours eu la primeur dans l'art, ou chez ceux dont la mission est de le montrer, ces dernières décennies¹³. Je suis tenté de rappeler, peut-être de manière un peu abrupte, qu'il n'y a pas que la peinture, et encore heureux ! Il est important de s'accorder la possibilité de composer avec autre chose que de la peinture. Il y a aussi celle·ux qui pensent peinture, tout en en faisant autrement...

Nous sommes à dire vrai, confrontés à un problème de catégorisation, comme s'il fallait que la peinture soit une catégorie: il y aurait la peinture d'un côté, la sculpture d'un autre, l'art conceptuel, la performance d'un autre, etc. Qu'en serait-il de la peinture comme état d'esprit ? Duchamp déjà le disait: « Autrement dit, j'ai seulement sorti la peinture à l'huile de la toile et je l'ai mise dans ma vie à la place. Je m'en suis servi pour me peindre en respirant et en sautant. Je suis mon propre *readymade* vivant pour ainsi dire¹⁴ ». Il faudrait une bonne fois pour toute accepter que la peinture, suite à l'évolution de l'art au XX^{ème} siècle, descende de son piédestal, celui de l'unique forme d'art sérieuse. Elle pourrait alors cesser de se débattre dans une lutte illusoire puisqu'elle n'a jamais été mise en danger. La peinture n'est pas l'art, elle appartient à l'art au même titre que d'autres médiums. Essayons de surpasser cet incompris de l'art conceptuel, fondé sur une lecture erronée de Duchamp, pour ne pas faire tout un drame du reflux périodique de la peinture dans le champ de l'art.

12 *Les Apparences*, CAC – À cent mètres du monde, Perpignan (2021); *Immortelle*, MOCO, Montpellier (2023); *Le jour des peintres. 80 peintres contemporains de la scène française à la rencontre des visiteurs*, Musée d'Orsay, Paris (2024).

13 « Pendant trente ans, on a méprisé les peintres », entretien entre Thomas Lévy-Lasne et Violaine de Montclos, *Le Point en ligne*, 8 septembre 2024.

14 *Marcel Duchamp. La peinture, même*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou-Musée national d'art moderne, 24 septembre 2014 – 5 janvier 2015, Paris, p. 37.

Car il résulte effectivement de cet état d'esprit – en outre très contagieux –, une persistance de cette croyance chez la majorité de nos contemporain·es, qui voudrait que le bon art soit une peinture bien faite (ou une sculpture d'ailleurs). Cet assentiment a pour effet de maintenir un écart dramatique entre ces contemporain·es et la création polymorphe de l'art actuel, ces contemporain·es qui, par conséquent, ne comprennent pas la création de leur temps, et pire encore, s'en sentent rejeté·es¹⁵ !

Le propos selon moi, n'est pas d'affirmer une fois de plus que la peinture est un médium obsolète et rétrograde, ou de dire que c'est au contraire le médium éternel, l'essence de l'art, etc. Ces visions antinomiques qui s'imposent à nous depuis trop longtemps, nuisent à la peinture et l'enferment dans un discours sans issue, alors qu'il faut bien reconnaître que, parallèlement, ce type d'art dure et perdure. Il nous paraît plus intéressant de se demander comment et pourquoi la peinture parvient à évoluer ou demeurer, malgré toute cette peine à s'affirmer comme peintre, autrement que pour des raisons commerciales. Si la peinture demeure, c'est peut-être bien qu'elle permet de faire advenir et de dire des choses qui autrement n'aurait pas la même consistance. Et encore que les caractéristiques socio-culturelles de chaque époque demandent urgemment une représentation picturale, peu importe abstraite ou figurative, de leur réalité. Aussi, il faudrait envisager la peinture ni sous l'angle de l'opportunisme, ni sous celui de la défiance, mais sous une forme de malléabilité par rapport à la plasticité et la fluidité du passage du temps.

En tant qu'objet circulant, la peinture est inévitablement soumise aux lois du régime capitaliste, quoi qu'on en dise. Tout artiste prétendant le contraire serait un·e imposteur·ice. Mais les artistes faisant de la peinture dans un tel contexte ne peuvent pas être automatiquement considéré·es comme des vendu·es. Beaucoup restent honnêtes et lucides sur leur condition de production, mais refusent néanmoins d'arrêter de peindre sous prétexte qu'iels pratiquent un médium économiquement et politiquement condamné d'avance. Certes, iels travaillent pour vivre et atteindre une certaine reconnaissance (comme tout un chacun dans sa propre activité), mais aussi pour le plaisir de faire de l'art, de partager intellectuellement et visuellement un langage libre.

Dernièrement, alors que le discours des minorités bénéficie enfin de la visibilité et de l'éclairage qui lui est dû, la peinture (figurative) regagne une légitimité en ce qu'elle permet de redonner visage et une voix aux sujets invisibilisés tels que ceux des communautés LGBTQIA+ et celles africaines ou afro-descendantes¹⁶. Et des artistes issu·es de ces communautés deviennent les nouvelles·aux champion·nes du marché de l'art, tout en revendiquant un art politique portant des voix jusqu'alors minorées. La peinture portant et donnant à voir des revendications politiques fortes, permet aux artistes ostracisé·es ou non-occidentaux·ales de participer à l'histoire de l'art et d'inspirer les artistes de demain, tout en se vendant des milliers de dollars.

15 Voir à ce sujet, Estelle Zhong Mengual et Baptiste Morizot, *Esthétique de la rencontre: L'énigme de l'art contemporain*, Le Seuil, 2018.

16 John-Baptiste Oduor, « The Politics of Black Figurative Art Today » in *Frieze*, Issue 240, janvier-février 2024; Ayodeji Rotinwa, « L'ordinaire est radical: pour les jeunes artistes émergent·es de Lagos, peintres réalistes d'une existence noire » in *La Belle revue*, n°11, ed. In extenso, Clermont-Ferrand, 2021; Emily Watlington, « New Talent: 6 Queer Figurative Painters Reimagining Intimacy », in *ARTnews* online, 13 juillet 2021.

Au début des années 80, alors que la peinture se trouvait prise en étau critique entre ceux la considérant comme anti-progressiste et la vision rétrograde d'autres glorifiant son retour, l'artiste Thomas Lawson rappelait dans son texte « Last Exit: Painting », que « bien que cela n'ait pas de sens de continuer à faire un certain type d'art, l'art en tant que mode de discours culturel sert encore à quelque chose ». Pour lui, « c'est la peinture elle-même, en tant que dernier refuge à la mythologie de l'individualisme, qui peut être saisi pour déconstruire les illusions du présent. Car puisque la peinture ne fait qu'une avec l'illusion, quel meilleur véhicule pour la subversion ? » Et enfin, « la nature discursive de la peinture s'avère donc utile, grâce au fait qu'elle demeure un réseau sans fin de représentation »¹⁷. Sa nature équivoque parce qu'illusionniste ferait d'elle un des meilleurs moyens de subversion en art, face à la mise au pas de l'avant-garde (« radical artists ») par le régime capitaliste tardif.

Face à l'attitude revancharde en faveur d'une certaine « peinture française », une autre consiste à s'en fiche tout bonnement, en se disant qu'en peinture, seul le plaisir compte, peu importe l'attention qu'on y porte, ou quel que soit le tournant de l'art dans la société actuelle, qui pire encore que le cynisme des années 80, aboutit à un flottement hors du temps, ou rien n'aurait d'importance, tout étant égal en soi. M'étant longtemps désintéressé de la peinture, mais ne pouvant pas être indifférent à son pouvoir d'attraction chez les artistes de ma génération, j'ai plutôt envie, en ces temps de sombre capitalisme prédateur, de m'associer à Thomas Lawson sur cette voie tortueuse et semée d'embûches qu'il proposait pour ce type d'art. Car si la peinture demeure, persiste et navigue parmi les critiques les plus rédhibitoires, sa dimension discursive doit effectivement disposer d'un véritable potentiel émancipateur¹⁸. À chaque artiste de trouver comment s'en servir adroitement.

Benoît Lamy de La Chapelle

17 Thomas Lawson, « Last Exit: Painting » in *Artforum*, Octobre 1981 (traduction de l'auteur).

18 Remarquons ici que Raoul Haussman, membre influent de l'International Dada, bien qu'ayant rejeté ce médium « conventionnel » pour un langage artistique plus progressiste, se remit à la peinture à la fin des années 50. Voir à ce sujet l'exposition *Raoul Haussman – Peintre* au Musée d'art contemporain de la Haute-Vienne – château de Rochechouart (2024).