

Colleen Barry

→ Tearz, 61 x 40,6 cm, 2020.

Photo : permission de l'artiste |
courtesy of the artist

Corps narratifs et intimité dans la peinture figurative contem- poraine

Sûrya Buis



Le retour de la peinture périodiquement annoncé depuis 10 ans fait généralement peu de cas du style figuratif, ses adeptes étant surtout porté.e.s par un goût pour l'innovation et pour l'hybridité des genres. Pourtant, cet emploi traditionnel de la peinture ne semble pas avoir été délaissé ; sa ductilité réceptive, qui permet d'arrimer un échange réflexif entre regardeur ou regardeuse et représentation, sait inspirer les artistes en tout temps.



De nos jours, l'usage de ce style ne s'inscrit pas forcément dans une volonté de renouveau; références passées et présentes peuvent être combinées pour constituer des compositions hétérochroniques qui suscitent une réception moins intellectuelle que sensible dans une logique de continuité. Suivant cette perspective, l'intérêt pour la peinture figurative est-il un véritable retour, ou un simple choix esthétique qui a toujours existé et qui permet d'exprimer l'essence émotionnelle d'une œuvre? En observant le travail de trois peintres contemporains à la facture classique, je vais tenter d'analyser les éléments qui occasionnent cette rencontre émotionnelle.

Dans les toiles de l'artiste français Guillaume Bresson, c'est l'obscurité et le réalisme de la mise en scène qui frappent, au premier regard. Sa touche n'est pas sans rappeler le courant caravagesque : les lignes sont modulées suivant un jeu d'ombre et de lumière qui confère au contexte réaliste une note dramatique. Cette orientation pourrait donner à ses compositions une dimension cérémonieuse; toutefois, c'est une douceur latente qui en émane – due, notamment, à l'utilisation d'une palette cendreuse et uniforme –, créant un paradoxe avec les images médiatiques violentes auxquelles elles font référence. Pas de sordidité ou d'agressivité inutile dans ces peintures; plutôt un mélange de naturalisme et de sacralité au cœur d'un paysage urbain : parking souterrain, aire d'autoroute et pièce vétuste posent le décor. Le pinceau appuie ici l'expressivité chorégraphique des figures fantomatiques – car l'accent n'est pas mis sur les visages – en réaction les unes avec les autres. Cette véhémence sourde est retenue par une technique picturale méticuleuse et donne à la scénographie classique des airs de Cène. Cela est particulièrement visible dans des tableaux de 2012 au sein desquels s'incarnent des groupes d'hommes à la gestuelle ample et animée qui paraissent s'être donné rendez-vous pour mener un conciliabule nocturne. Il n'est pas question, à proprement parler, d'un retour aux règles d'école pour contrefaire un style ancien, mais plutôt de l'utilisation de celles-ci dans le but de convoquer un imaginaire collectif et de jouer avec les images mentales que forgent l'éducation occidentale et les médias : scène de rue tumultueuse, documentaire intimiste et iconographie chrétienne sont quelques-uns des éléments dilués dans notre quotidien qu'évoquent les productions de Bresson.

Colleen Barry, peintre américaine, utilise des carnations et un graphisme évoquant les peintures hollandaises du 17^e siècle. On pourrait aisément penser qu'il s'agit d'œuvres appartenant à cette époque, tant les codes sont bien respectés. Les expressions sibyllines, le dépouillement du second plan dont la stérilité canalise le regard, ainsi que le genre du portrait, sont autant de détails d'une « candeur mathématique¹ » (selon les termes de Paul Claudel) qui cultivent l'ambiguïté temporelle. Cependant, l'objectif premier ne semble pas être de revenir à une technique dite authentique, mais de représenter des personnages qui, par leur

singularité ou leur beauté, ont accroché l'œil de l'artiste et marqué son existence. Leur nature, profondément humaine, est soulignée par la palette souvent sombre de l'arrière-plan, qui met en exergue une mise en corps saisissante : l'inflexion de l'éclairage souligne la délicatesse des traits faciaux, sa précision capte le monde intérieur sans pour autant l'explicitier. Nous sommes, de ce fait, maintenu.e.s dans une position d'attente – mais pas de passivité – semblable à celle des sujets représentés. Comme chez le maître du genre, Vermeer, le mystère reste entier; nous l'approchons sans le pénétrer. Qu'ils appartiennent à sa mère, à une amie ou à Barry elle-même, ces visages féminins s'imposent à notre regard de manière troublante, tant par leur réalisme que par leur aura magnétique qui marquent une pause à la fois dans le temps et dans la salle d'exposition.

Comme nous pouvons l'observer dans la littérature actuelle avec des écrivaines telles que Christine Angot, Elena Ferrante ou Emma Becker, la peinture peut servir d'outil pour investir et exposer l'intimité. Un de ces peintres à exploiter la sphère privée comme source d'inspiration est George Rorris; dans son travail, les tableaux se présentent comme une invitation timide à pénétrer dans l'univers secret des personnes dépeintes. La retenue des sujets, presque neurasthéniques, attribue une puissance sensible à ces figures purement humaines dont les corps décrivent les maux : elles paraissent désabusées face au regard incisif du spectateur ou de la spectatrice et au plaisir voyeur qui peut en découler. L'esthétique nébuleuse, le regard plongé dans un vide cosmique et le corps nu présentent l'érotisme sous un jour morbide – similaire à la description qu'en fait Georges Bataille² –, dessinant le processus dynamique entre pulsion de vie et pulsion de mort. L'aspect des tableaux, très texturé, rend l'enveloppe charnelle palpable – les doigts seraient presque tentés d'en retracer les contours –, créant une relation tactile entre regardeur ou regardeuse et œuvre d'art. Toutefois, les espaces sinistres et anxiogènes qui organisent les compositions condamnent le désir, et c'est plutôt vers un sentiment empathique que se dirige l'esprit. Cette tension entre solitude pathologique et énergie libidinale pénètre chaque toile de Rorris à la manière d'un leitmotiv; en cela, l'artiste rappelle les expressionnistes modernes tels que Lucian Freud ou Edvard Munch. Eux aussi, en offrant au regard une chair accidentée afin de mieux cerner les névroses de leur modèle, rendent la matière expressive.

La virtuosité de ces peintres est à souligner, mais c'est sans doute la narrativité sensible de leurs tableaux qui captive par-dessus tout. Leur savoir-faire n'imité pas seulement celui de leurs prédécesseurs : il s'imprègne de l'histoire de l'art pour partager une vision personnelle de l'être humain et des conflits externes et internes qui l'animent. Dans cette optique, la peinture donne accès à une parcelle du monologue intérieur des sujets, tandis que son autre versant, dissimulé, stimule l'imagination par ellipse. L'art figuratif pourrait, en ce sens, satisfaire le gout

contemporain du spectateur pour la publication esthétisée et romancée de la vie privée; cependant, ces tableaux n'affichent pas, ils suggèrent seulement, pointant vers le caractère partial du langage artistique. Cette partialité met en lumière la qualité insondable de l'intimité et l'expérience subjective qui lui est inhérente.

Vecteur d'histoires sociales (Bresson), biographiques (Barry) ou névrotiques (Rorris), la figuration dans la peinture permet au spectateur de pénétrer dans un monde qui lui est à la fois étranger et familier. Le véhicule artistique serait un moyen d'adoucir la rencontre, parfois violente, de l'homme avec sa matérialité psychique et physiologique. Dans un entretien sur les ondes de France Culture, Guillaume Bresson souligne la dangerosité de « l'intention trop consciente³ » dans le processus artistique sur le plan visuel et social. En effet, transmettre une image explicite peut s'apparenter à une illustration vaine et radicalement d'un pan de la réalité. Toutefois, les artistes présentés ici ne tendent pas vers une figuration caustique ou critique de la condition humaine, mais préfèrent se concentrer sur sa dimension affective. Cette condition humaine picturale est atemporelle; le point de vue contemporain paraît évoluer selon la subjectivité artistique et non selon une volonté de retour aux codes académiques pour suivre la tendance instaurée. ●

1 — Pierre-Marie Auzas, « La peinture hollandaise vue par Fromentin et par Claudel », *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 96 (1984), p. 3-16.

2 — Cette dualité particulière est développée dans les écrits de Georges Bataille comme un conflit entre la piété et l'impiété associant désir et morbidité. Jouant sur le mode transgressif, cet alliage paradoxal introduit la notion de pulsion scopique. Voir Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957.

3 — Marie Richeux, « Guillaume Bresson : "C'est dangereux dans la peinture figurative d'avoir une intention trop consciente" », entretien avec Guillaume Bresson, *Par les temps qui courent*, France Culture, 30 mai 2019, accessible en ligne.

Guillaume Bresson

← *Sans titre*, 202 × 138 cm, 2019.

Photo : Bertrand Huet/Tutti image, permission de | courtesy of the artist & Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruelles



George Rorris
 ← *Self-Portrait*, 117 × 155 cm, 2003.
 Photo : Leonidas Dimakopoulos, permission
 de l'artiste | courtesy of the artist

Colleen Barry
 † *Self-Portrait with green shirt*,
 30,5 × 30,5 cm, 2017.
 Photo : permission de l'artiste |
 courtesy of the artist

Narrative Bodies and Intimacy in Contemporary Figurative Painting

Sûrya Buis

The return of painting heralded periodically for the past decade has generally glossed over figurative painting, with the debate being driven mostly by a taste for innovation and hybridity. Yet this traditional practice does not appear to have been abandoned: its receptive ductility, which ensures a reflexive exchange between viewer and representation, has always inspired artists. Today, figurative painting does not necessarily seem to offer itself up for renewal: references to past and present may be combined to create heterochronic compositions that, in a logic of continuity, elicit an affective rather than intellectual reception. Following this perspective, does the interest in figurative painting indicate a genuine revival or a simple aesthetic choice that has always existed, capable of conveying the emotional essence of a work? By examining the work of three contemporary classical painters, I will analyze the elements that create this emotional encounter.

In the works of French painter Guillaume Bresson, what is striking is the obscurity and realism of his compositions. There is something Caravaggesque about his touch: the lines are modulated through a play of light and shadow that confers a dramatic note on the realistic contexts. This approach lends an almost ceremonious dimension to his compositions, from which a latent softness emanates—due, notably, to the use of a uniform ashen palette—creating a paradox with the violent media images that they reference. There is no undue sordidness or aggressivity in these paintings; instead, naturalism and sacrality intermingle at the heart of urban landscapes: an underground parking lot, a highway rest area, or a dilapidated room form the backdrops. The brushwork supports the choreographic expressivity of the ghostly figures—without focusing specifically on their faces—as they react to one another. This subdued intensity is held up by a meticulous pictorial technique, which lends the classic scenography something of *The Last Supper*. This is particularly evident in paintings from 2012, which portray animated groups of men who seem to have met up for a nocturnal confab. Strictly speaking, in Bresson's work there is no question of revising the rules of the genre to distort a traditional style. Rather, it's the use of these rules with the aim of conjuring a collective imaginary and of

playing with the mental images that Western education and the media forge that is of importance here. Tumultuous street scenes, intimate documentary, and Christian iconography are some elements inspired by everyday life that populate Bresson's work.

American painter Colleen Barry uses the skin tones and a graphic style reminiscent of seventeenth-century Dutch painting. Respecting the codes of the period, her works could easily be mistaken for being from that era. The enigmatic expressions, the tabulated background whose sterility marshals the gaze, and the portrait genre are all details that, in the words of Paul Claudel, have a “mathematical candour”[†] and cultivate temporal ambiguity. Nevertheless, the primary objective seems to be not to return to a so-called authentic technique, but to represent figures that, through their singularity or beauty, have caught the eye of the artist and marked her life. The profoundly human nature of her subjects is highlighted by the contrast between the often sombre background palette and the vivid embodiment of the figure portrayed: the inflection of light emphasizes the delicacy of facial features and its precision subtly captures the subject's interior world. The viewer is—without being passive—held in a waiting stance, like the subject portrayed. As in the works of Vermeer, the master of the medium,

[†] — Pierre-Marie Auzas, “La peinture hollandaise vue par Fromentin et par Claudel,” *Bulletin de la Société Paul Claudel*, no. 96 (1984): 3–6.



Guillaume Bresson

[†] *Sans titre*, 170 × 300 cm, 2008.

Photo : Bertrand Huet/Tutti image, permission de | courtesy of the artist & Galerie Nathalie Obadia, Paris/Bruxelles



George Rorris

† *Eleni at night*, 215 × 205 cm, 2012–2014.

Photo : Leonidas Dimakopoulos, permission de l'artiste | courtesy of the artist

Figurative art could satisfy viewers' current taste for an aestheticized and romanticized vision of the private sphere; nevertheless, these paintings do not demonstrate, they only suggest, pointing to the partial nature of the artistic language.

the mystery remains intact; the viewer approaches without penetrating the work. Whether they belong to her mother, her friends, or Barry herself, these feminine faces impose themselves disturbingly through their realism or magnetic aura, thus marking a pause in time and in exhibition space.

As can be seen in the literary works of contemporary authors such as Christine Angot, Elena Ferrante, and Emma Becker, painting can serve as a tool for investing and exposing intimacy. One painter to exploit the private sphere as a source of inspiration is George Rorris; his paintings present themselves as timid invitations to penetrate the secret universe of the portrayed. The almost neurasthenic restraint of these purely human subjects, whose bodies depict their woes, imbues them with a sensitive power: they seem impervious to the incisive gaze of the viewer or to the voyeuristic pleasure that they might provoke. The nebulous aesthetic, the gaze plunged into a cosmic void, and the nude body together present eroticism in a morbid light—like the duality described by Georges Bataille²—drawing the dynamic process between the instincts of life and death. The extremely textured aspect of the paintings makes the carnal envelope palpable—you almost want to retrace its contours with your fingers, creating a tactile relationship between viewer and artwork. Yet the dark, anxiety-provoking spaces seem to censure desire, evoking instead an empathic response. This tension between pathological solitude and libidinal energy penetrates each painting as a leitmotif; in this sense, Rorris is reminiscent of modern expressionists such as Lucian Freud and Edvard Munch, who, by portraying raw flesh to define the neuroses afflicting the model, also render matter expressive.

The virtuosity of these painters is clearly noteworthy, but it's undoubtedly the sensitive narrativity of their paintings that make them stand out. Their savoir-faire does not merely imitate that of their predecessors: it draws directly on art history to share a vision of humanity and the internal and external conflicts that animate us. In this regard, painting gives access to fragments of the subjects' internal monologues, while that which is concealed stimulates the imagination by an ellipse. Figurative art could, in this sense, satisfy viewers' current taste for an aestheticized and romanticized vision of the private sphere; nevertheless, these paintings do

not demonstrate, they only suggest, pointing to the partial nature of the artistic language. This partiality highlights the inherent unfathomable quality of intimacy and subjective experience.

A vector for social storytelling (Bresson), biography (Barry), and neuroticism (Rorris), figuration in painting allows the viewer to penetrate worlds both strange and familiar. As an artistic vehicle, it can soften the sometimes violent encounter between humans and their psychic and physiological materiality. In an interview on France Culture, Guillaume Bresson underlines the danger of "too-conscious intent"³ in the artistic process, on a visual and social level. Indeed, transmitting an explicit image may seem like a vain and radical illustration of part of reality. Yet the artists discussed here are not using figuration as a caustic critique of the human condition, preferring to concentrate on the affective dimension. This pictorial human condition is timeless; the contemporary viewpoint seems to evolve based on artistic subjectivity rather than a will to revive academic codes to keep up with the times.

Translated from the French by **Louise Ashcroft**

² — Bataille explores this particular duality as the conflict between piety and impiety, associating desire with morbidity. In transgressive fashion, this paradoxical pairing introduces the notion of scopophilic drive. See Georges Bataille, *Eroticism* (London: Calder, 1962).

³ — Marie Richeux, "Guillaume Bresson: 'C'est dangereux dans la peinture figurative d'avoir une intention trop consciente,'" interview with Guillaume Bresson, *Par les temps qui courent*, France Culture, May 30, 2019, accessible online.