

Al Held Le peintre du doute

Jean-Émile Verdier

Volume 38, Number 151, Summer 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53596ac>

[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

Verdier, J.-É. (1993). Al Held : le peintre du doute. *Vie des arts*, 38(151), 38–41.

AL HELD LE PEINTRE DU DOUUTE

Jean-Émile Verdier

■
Les œuvres récentes de l'artiste américain Al Held présentent une extraordinaire tension entre la profondeur des paysages géométriques que l'artiste dessine et la surface plane du tableau. Et si cette tension n'était pas une tension ? La peinture alors serait-elle possible ? Telles sont les audacieuses

questions que se pose Al Held et ... qu'il lance au regard des visiteurs de ses aquarelles et de ses acryliques. Il s'agit de la première exposition de cet artiste à Montréal. On peut voir les œuvres à la Galerie d'art Landau.

Duccio V. 1992.
Acrylique sur toile de lin,
122 x 144 cm.



L'idée de profondeur est suggérée lorsque les titres ou la composition des images font allusion à une période de l'Histoire de la peinture, le Quattrocento en particulier, où la représentation de la profondeur était au centre de la construction de l'image mais au service de la représentation de l'Histoire Sainte. Duccio V est, à ce titre, exemplaire.



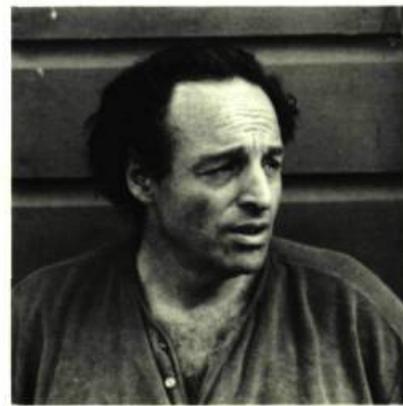
Ivan the Terrible, 1961.
Acrylique sur toile,
366 x 290 cm.

Le peintre joue avec les oppositions et se joue des illusions. Par exemple, il oppose couleur et noir et blanc; dans la partie supérieure se détache en relief un X, dans la partie inférieure se dessine à plat un T; à moins que ce soit l'inverse.

Les vingt-quatre aquarelles et acryliques réalisées en 1991 et 1992 par Al Held et exposées à la galerie Landau défient nos habitudes de perception en représentant des enchevêtrements complexes d'espaces. Les uns sont circonscrits par des plans et dessinent des parallélépipèdes, des cylindres et des prismes presque jamais fermés à leurs extrémités. Ils débouchent ainsi sur d'autres volumes de même nature, ou encore laissent voir l'étendue de l'espace fictif dans lequel ils se situent. Ces *vedute*, véritables images dans l'image, produisent d'étranges effets de peinture. Les motifs qui les composent perdent leurs indices de profondeur. Les plans que nous interprétons comme la représentation des surfaces d'un volume ou la limite la plus éloignée d'un espace infiniment grand, se rabattent dans le plan du tableau et deviennent des formes géométriques planes, des plans de couleur en soi. D'ailleurs les couleurs désignent d'autant plus des plans qu'elles sont appliquées en aplat.

L'image, dans son ensemble, nous impose le point de vue de la profondeur; et,

en même temps, elle est ponctuée de ces moments de peinture qui se déroulent dans un temps de perception où il n'y a plus ni dessus, ni dessous, où les plans s'organisent côte à côte; c'est le jeu des couleurs qui commande alors le regard. Au registre inférieur de *Duccio III*, par exemple, un parallélépipède circonscrit par quatre plans semble en suspension sur un fond bleu. Devant lui, flotte un tube cylindrique et, plus en avant encore, un prisme, lui aussi dessiné par des plans. Le jeu des tonalités allant d'un rouge foncé à un orangé clair distingue les plans entre eux et les surfaces extérieures par rapport aux surfaces intérieures. Dans la superposition de ces volumes rouges apparaissent alors trois triangles bleus d'inégales grandeurs qui représentent des trouées sur le fond. Ces trois moments bleus appartiennent à une perception consciente de l'espace qui se déploie entre le premier plan et le plan du fond, ils répondent également à une perception qui rassemble les triangles dans un seul et même plan dont il est bien difficile de dire où il se situe par rapport à tout ce qui l'entoure.

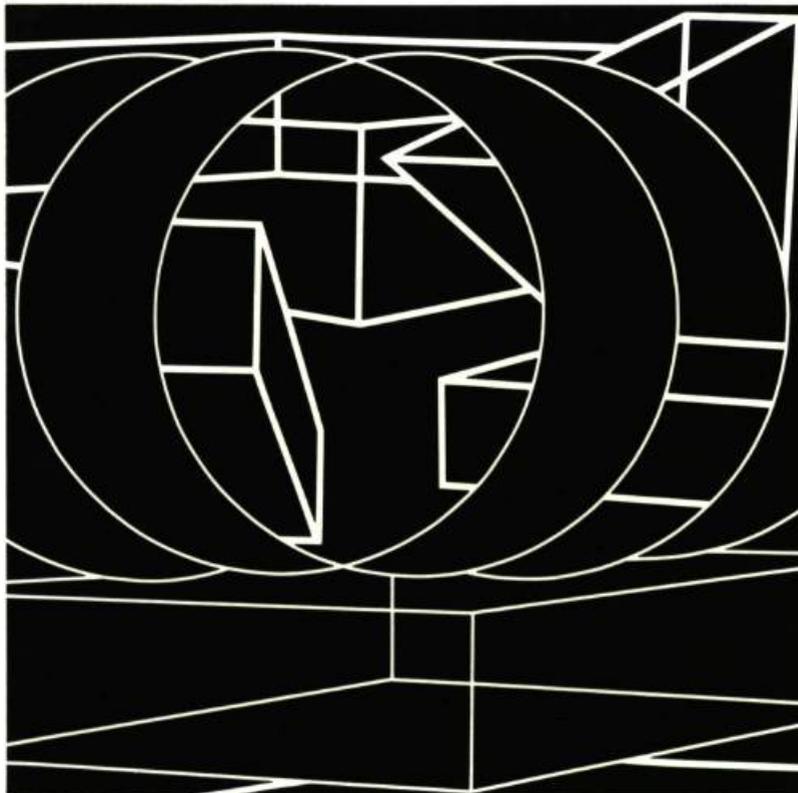


AL HELD

Al Held est né à Brooklyn, en 1928. Il réside à New York mais partage maintenant son temps de travail entre New York et Todi, en Italie. Il s'oriente vers la peinture, en 1948, en prenant des cours à la Art Students League. Il opte alors pour une peinture politiquement engagée dans le style du Réalisme social américain. Entre 1949 et 1953, il séjourne en France. Il fréquente les peintres de «l'École de Paris.» Il fait la connaissance d'artistes comme Dubuffet et Fautrier dont il reconnaît l'influence. Al Held commence à exposer régulièrement à New York à partir de 1955. Entre 1954 et 1959, sa peinture est abstraite et très texturée. Il délaisse la manière expressionniste pour faire de grandes compositions géométriques hautes en couleurs appliqués en aplat où l'image paraît toujours interrompue par les bords du support. Ce type de travail s'échelonne de 1960 à 1967. En 1962, il commence à enseigner à la Yale University. Il poursuivra sa carrière de professeur jusqu'en 1980.

C'est en 1967, qu'Al Held délaisse l'exploration de la frontalité et réalise ses premières peintures illusionnistes. Elles représentent des arrangements complexes de volumes s'emboîtant les uns dans les autres. L'image est toute en ligne, tantôt noire sur fond blanc, tantôt l'inverse. L'épaisseur des lignes variera, les volumes s'évideront, de petites formes simples ponctueront la surface de la toile, les espaces se complexifient. Depuis 1978, Al Held explore de tels espaces auxquels il a ajouté la couleur.

La Galerie Landau est située au 1456, rue Sherbrooke ouest. Elle est spécialisée dans l'exposition des grands maîtres de l'art du XX^e siècle. On pourra y voir au mois de septembre des œuvres d'Adolph Gottlieb.



Flemish IV. 1972.
Acrylique sur toile,
152 x 152 cm.

UN TRAVAIL QUI TÉMOIGNE DE L'ÉVOLUTION DE LA PEINTURE AMÉRICAINE

Depuis qu'il a commencé à peindre, Al Held participe à l'établissement d'une règle qui fait histoire dans la peinture américaine, règle selon laquelle les peintres se sont imposés de travailler dans le plan du tableau. Pourtant son œuvre reste difficile à classer. Le critique d'art et historien H.H. Arnason semble ne pas pouvoir décider si les premiers travaux du peintre appartiennent à la *Color Field Painting* ou à la *Hard-Edge Painting*; de même, il n'arrive pas à dire si les dernières peintures de Held marquent, oui ou non, le symptôme d'un retour à une nouvelle forme d'académisme¹. De son côté, Marcia Tucker² commente le travail de Held du point de vue de son originalité manifeste dans le contexte de la peinture abstraite américaine du moment; nous sommes alors en 1974, Held a 48 ans et, depuis 1967, sa peinture affirme un retour en force de la profondeur³.

Pourtant s'il y a un peintre dont le travail est en mesure de témoigner de l'évolution de la peinture américaine, c'est bien Al Held. Depuis le début de sa carrière, il a été de toutes les parties qui se sont jouées en peinture sur les scènes newyorkaises: du Réalisme social à la *Post-Painterly Painting*, en passant par l'Expressionnisme abstrait. Mais Al Held ne semble rien prendre pour acquis. Il est déjà le peintre du doute dès le début de sa carrière. Il explore les différentes possibilités que la peinture abstraite permet sans se soumettre aux interprétations qui ont pu en être faites.

En 1974, Al Held déclarait à Marcia Tucker que, durant les années 1960, il avait tenté de combiner ce qu'il pensait être la «totale subjectivité» de Pollock avec la «totale objectivité» de Mondrian⁴. En effet, l'on peut constater que ses images sont toujours dérivées d'une combinaison du dessin géométrique et d'un jeu de couleurs. De plus, elles se présentent comme si elles étaient des vues partielles d'un monde qui semble continuer au-delà des limites du tableau. Mais, à la manière

inaugurée par Jackson Pollock, Al Held travaille aussi dans le plan du tableau. La partie supérieure de *Ivan the Terrible*, par exemple, est composée d'un grand champ de couleur orange et de quatre triangles. Les bases de ces triangles coïncident avec les bords du champ de couleur. Si bien qu'ils peuvent être perçus comme des figures qui se découpent sur un fond orange ou, au contraire, en train de représenter le reste du fond encore visible. Le grand champ orange sans limite de profondeur est alors perçu comme une forme plane en forme de X. Dans la partie inférieure du tableau, l'image est au contraire composée de telle manière que nous ne pouvons pas dire laquelle est la figure ou le fond entre la surface noire et la bande blanche.

ILLUSIONNISME ET MYSTÈRE

Le caractère le plus marquant de la peinture actuelle d'Al Held se manifeste par le retour en force de la profondeur. On a vu comment l'espace et la couleur entretiennent désormais un rapport conflictuel en ordonnant respectivement deux temps de perception irréductibles. Dans le dessin géométrique d'abord, tracé de telle sorte qu'il fait appel à la différence proche/lointain, proximité/distance. Dans la couleur ensuite où l'obliquité qui est un indice de profondeur, se trouve réduite à la frontalité la plus stricte.

Le dessin chez Al Held est la part de l'image qui résiste le plus au classement stylistique. C'est que la profondeur ne s'interprète en terme de style que pour établir une distinction entre une peinture illusionniste et une autre qui ne le serait plus. Or l'illusionnisme est une composante des images peintes de Held. Mais en même temps l'illusion dont il s'agit n'a plus rien de référentielle; elle n'a plus rien à voir non plus avec l'illusion optique; elle entretient, en quelque sorte, un certain mystère. De plus, en regard de la peinture contemporaine, la profondeur ne s'interprète pas en terme de spatialité, il y serait moins question d'une opposition entre proche et



Umbria XXIV, 1992.
Aquarelle montée sur châssis.
125 x 143 cm.

lointain, que d'une opposition entre devant et derrière, dessus et dessous, ultime indice de la profondeur poussée à son degré zéro et dont il fallait se débarrasser selon les tenants de la théorie moderniste de la peinture qui, au fil des décennies, auront converti la règle des peintres – celle de peindre dans le plan du tableau – en une loi historique en vertu de laquelle la peinture s'achemine inexorablement vers l'expression de son essence dans le spectacle de la pure frontalité.

Si la profondeur est omniprésente dans la peinture de Held, ce n'est pas seulement parce qu'elle dessine d'étonnants paysages géométriques et abstraits; c'est là, disons, la part décorative de l'œuvre. Elle est inévitable, parce qu'elle se présente aussi sous l'aspect d'une tension entre elle et la frontalité. Le retour à la profondeur est le moyen que le peintre se donne pour construire une image qui maintienne une telle tension.

UNE AUDACIEUSE INTERROGATION

Et si cette tension n'en était pas une, si la profondeur ne se différenciait pas de la frontalité, si la présence de l'une ne

supposait pas immédiatement l'absence de l'autre, si l'une ne cachait pas l'autre, si la peinture était faite à la fois de profondeur et de frontalité ou, ce qui revient au même, s'il n'y avait en peinture ni profondeur, ni frontalité, la peinture serait-elle encore possible? C'est une telle limite qu'Al Held explore aujourd'hui. Et les premiers résultats d'une telle recherche sont certainement à trouver dans l'affirmation des acquis formalistes de la peinture américaine – affirmation du plan du tableau – et en même temps dans la déconstruction de la théorie moderniste de la peinture: déconstruction de la frontalité en tant qu'expression de l'essence en soi de la peinture. □

(1) H.H. Arnason. *History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, Harry N. Abrams, New York, NY, troisième édition révisée et augmentée par Daniel Wheeler, 1986, pp. 495-497.

(2) Marcia Tucker est l'auteur du catalogue de la première rétrospective des travaux d'Al Held (*Al Held*, Whitney Museum of American Art, New York, NY, 1974).

(3) «Ayant à l'esprit qu'Al Held arrive à la moitié de sa carrière, j'ai choisi, dit-elle, de me confronter à son travail du point de vue de la spatialité (*from a spatial perspective*) plutôt que de le situer dans le contexte de la récente histoire de l'art. Aussi je n'ai pas discuté de sa peinture en rapport avec celle des autres artistes tels que Ellsworth Kelly, Frank Stella, Jack Youngerman, Ken Noland ou Leo Polk-Smith qui ont tous été considérés comme des peintres appartenant au courant "hard-edge" ou "minimaliste".» *Ibid.*, p.3.

(4) Marcia Tucker, *Loc. cit.*, p.7.

Quoi faire avec le plan du tableau lorsqu'il s'affirme aussi fortement et qu'il ne se soumet pas à l'expression de la pure frontalité? À regarder *Umbria XXIV*, par exemple, on peut dire que le plan du tableau sert l'expression d'un lieu. Ce lieu est imaginé: un espace flottant le représente. Le flottement constitue une porte ouverte à la fiction parce qu'il s'oppose à la pesanteur et que celle-ci est le propre de l'espace dans lequel nous vivons. Quels sujets la fiction servirait-elle alors? Quel serait le sujet d'*Umbria XXIV*? Peut-être une distance prise par rapport au Minimalisme, dès lors que les enjeux d'une telle forme d'art auront fait traverser à la peinture la frontière qui la sépare du monde des objets réels.

878-ARTS

55 PRINCE

Michel Têtreault Art International