

L'éblouissement moderniste

L'éblouissement moderniste

L'éblouissement moderniste

Mutations du regard
à travers l'art contemporain

Gérard Larnac

CLM Editeur

69 rue de Paris

91400 Orsay - France

Tél. : 01 60 92 53 26

E-mail : clm.com@wanadoo.fr

www.clm-com.com

« L'art ne reproduit pas le visible, il *rend* visible »

– Paul Klee –

Préface

Ceci n'est pas une Histoire de l'Art, mais une histoire de regards.

Une histoire racontée un peu à la manière sautillante que l'on prend pour franchir un torrent de montagne : en prenant appui, parfois consciemment, parfois aléatoirement, sur quelques pierres saillantes qui jalonnent notre parcours et offrent prise à notre bondissement. Sachant qu'au final c'est le franchissement qui compte, et non telle ou telle vérité ponctuelle qui aura pu être dite.

Qu'on ne prête donc pas à ce petit essai une quelconque prétention à expliquer une fois de plus l'émergence de tel ou tel style, ni l'apparition de tel ou tel génie singulier. Il s'agit plutôt d'illustrer par l'exemple – et pour le plaisir – la théorie qui le sous-tend.

L'art ne donne pas seulement à voir ; il anticipe le regard.

Nous lui sommes redevables, au-delà même de toute sensation esthétique, de notre capacité à « ouvrir les yeux ». Non content de produire de nouvelles visibilitées, il transforme le regard collectif pour que celui-ci puisse faire une place, aussi ténue soit-elle, à ce « jamais vu ».

C'est l'histoire de cette transformation du regard, et non celle des œuvres, que nous avons voulu saisir sur le vif. Parce qu'à travers ce regard-là, chaque fois, c'est le monde qui recommence.

Paris, avril 2004.

I

L'œil artiste

« La peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité ». Ainsi s'exprimait Merleau-Ponty dans *L'œil et l'Esprit*. La main du peintre guide nos regards à venir. Avait-on « vu » le soleil du midi avant Vincent van Gogh, dans ce trait jaillissant de lumière extrudée, comme consumé par sa propre effusion, et que l'on n'avait jamais peint avant lui ?

L'œuvre d'art se constitue contre la fausse évidence du voir. La toile attend à la sérénité satisfaite du visible. Mieux : elle s'inscrit comme choc de l'imprévisible à l'intérieur du visible. Elle lui inflige son désordre. Le somme de s'expliquer. Elle nous emmène au lieu le plus obscur, rebat les cartes avant de les redistribuer selon une logique qui lui est propre. Elle nous rappelle que le voir n'est pas donné une fois pour toute ;

qu'il est chaque fois étrange, chaque fois singulier. L'art resitue le regard dans l'éveil premier des choses – jusqu'à, parfois, lui intimer de ne pas voir.

Notre regard se constitue à partir de la mémoire que nous conservons de tous nos regards passés, des identités qui se sont nouées autour de ce regard collectif que l'on nomme « culture », « civilisation ». Regards partagés, regards référentiels. Si l'homme regarde individuellement, c'est collectivement qu'il voit. Où mieux que dans le musée imaginaire de notre patrimoine visuel s'élaborent les logiques et les stratégies de ce voir collectif ? Comment notre regard s'est-il transformé à travers les mutations de l'art ?

L'art suit son cours, non en se perfectionnant, mais en déplaçant ses enjeux. En s'éloignant du réalisme dès la première moitié du XIX^{ème} siècle, l'art contemporain rompt progressivement avec l'idée de « reproduction » de la réalité (celle-ci est désormais prise en charge par la photographie), intègre les découvertes des sciences de la perception, pour se poser finalement comme irréductible au réel. Impressionnisme, fauvisme, cubisme, abstraction... *Le Traité des couleurs* de Goethe (1810), les travaux de Thomas Young sur la théorie ondulatoire de la lumière, mais aussi les découvertes en physiologie et en sciences de la perception vont ouvrir de nouveaux territoires et préparer la venue de l'abstraction^[1]. Les phénomènes visuels, mais aussi les notions scientifiques de vibration, de longueur d'onde, vont séparer la couleur de la figure. Le motif disparaît peu à peu dans l'effusion rythmique

[1] *Aux origines de l'abstraction*, musée d'Orsay-Paris (2003).

de la couleur enfin délivrée de tout alibi mimétique.

Cézanne impose à ses figures une progressive géométrisation, une dé-hiérarchisation des motifs et des tons. « La matière de notre art est là, dans ce que pensent les yeux », dit-il. Paraît alors, peu à peu, puis de façon de plus en plus insistante, la réalité d'une surface couverte de couleur. Le visible dans le tableau va diverger d'avec le principe de ressemblance. L'irruption de la photographie va intensifier ce délaissement ; en se multipliant à l'infini, la représentation « plus vraie que nature » perd définitivement son statut d'art. Le respect du réel dans la représentation qui, à l'instar des raisins peints par Zeuxis et que les pigeons venaient picorer, était tenu depuis l'Antiquité pour le sommet de l'art, est violemment rejeté par la modernité : l'art mimétique, illusionniste, est un art pompier. C'est au contraire le sentiment de facticité qui fait naître désormais le plaisir esthétique.

Depuis l'abstraction et le cubisme prônant l'abandon progressif de la figure d'après nature, les artistes laissent flotter les différents éléments picturaux au-delà de tout ordre, de toute hiérarchie, négociant la part du doute et du réel, de la subjectivité et de la connaissance objective, à seule fin de proposer « de nouvelles approches perceptives » (Pierre Restany). L'œuvre contemporaine s'ouvre sur le processus au cours duquel elle se constitue. Elle ne « représente » plus rien : elle rend ce processus interne physiquement, chimiquement présent. L'horizon scopique se voile. Après avoir exploré le monde visible, l'art s'est progressivement tourné vers l'expression de ses propres conditions d'apparition. L'art,

devenu conscient de lui-même (et c'est peut-être en cela qu'il se définit véritablement comme « moderne »), s'inscrit sur la toile non plus comme reproduction mimétique mais comme expression de cette conscience de soi. En attirant l'œil du côté des conditions de la création et non plus sur ce qu'il y a à voir, il place le spectateur dans le camp de l'artiste.

« C'est du n'importe quoi ! », « il n'y a rien à voir ! » s'emporte parfois un public agacé et comme saisi d'un doute. Aussi les foules passent-elles, somnambuliennes, devant les œuvres, comme si elles nourrissaient la peur de s'y brûler, d'y consumer leur raison, comme si elles se refusaient à leur propre regard.

Au hasard des galeries, des musées et des rétrospectives, qu'est-ce qui se manifeste dans cette confrontation soudaine avec l'œuvre ? Quel est cet improvisiste, cette mise en présence qui « dépayse », bouscule, dérange l'œil ? Quelles approches et quels évitements tentent donc le regard, le corps, l'esprit du spectateur qui déambule, silencieux, entre les cimaises ?

Observez l'arrivée du public, au terme de sa visite, dans la galerie marchande des musées : une véritable délivrance ! De quel poids s'y débarrasse-t-on ? Que signifie cette frénésie consistant à acheter l'image plus ou moins bien reproduite d'une œuvre pourtant à peine regardée, et dont on n'a pourtant rien voulu savoir de la vigueur et de la singularité dans l'instant même de sa présence ? Alors quoi ? Musée, ou foire commerciale ? Attestation de présence, ou amour véritable de l'art ? L'œuvre de face, dans toute sa force, sa frontalité, présente jusqu'au vertige, ou bien sa reproduction

infinie, purement consommatoire – affiches, cartes postales, produits dérivés ? L'art est-il cette intuition à ce point intense qu'on ne la supporte que de biais ?

Le fond de l'art effraie...

C'est que la modernité est le lieu d'une double déception : elle est la marque de ce réel dépossédé de son plan de consistance, en même temps que l'expression d'un sujet définitivement révoqué.

La révolution picturale qui s'épanouit au tout début du XX^{ème} siècle est d'abord une révolution du regard. Encore faut-il s'entendre sur le terme : une révolution n'est qu'une façon d'accélérer un processus déjà à l'œuvre, dont on pressent la possibilité – mieux, l'imminence. Nous autres occidentaux avons le culte du « moment fondateur », du « génie » inaugural ; alors que ces « moments fondateurs » et ces « génies » ne sont que des points d'émergence d'un procès en cours.

Il se trouve qu'au cours du XIX^{ème} siècle, le regard des peintres a commencé à se détourner de la part visible du réel : en partie parce qu'une représentation fidèle, généralisée et reproductible à l'infini est rendue possible par la photographie ; en partie parce que la science jette un doute radical sur la réalité objective du monde. Certains artistes choisiront d'aller vers l'invisible par démarche spiritualiste (Kandinsky), d'autres vers la nature même du visible (Klee). Mystique ou laïc, un même mystère se noue là, au moment où disparaissent les choses. « Il faut se hâter, tout disparaît », s'exclame Cézanne. Les visibilités traditionnelles sont

désormais caduques ; et le rejet de cette caducité, c'est ce que nous connaissons sous le nom de « modernité ».

« La beauté n'est pas dans les choses, elle est dans le regard », affirme David Hockney. Le mythe du point de vue unique, qui tient l'unité picturale durant toute la période classique, vole en éclats. L'art affirme, à l'instar de la physique quantique, le rôle prépondérant du sujet sur la chose vue. « Le peintre ne doit pas peindre ce qu'il voit en face de lui, mais aussi ce qu'il voit en lui », écrit Caspar David Friedrich. Une distance irréductible entre moi et le monde est ouverte, un essentiel éloignement. Tout se joue là, quelque part, dans l'entre-deux. L'œuvre d'art nous donnera donc à voir un monde étrange qui se rapproche de nous à mesure qu'il nous fuit. L'abstraction, cet « écart tragique » (Nietzsche), révèle cette nouvelle dimension de la réalité que la science, notamment par les travaux sur la perception et l'inconscient, commence à assumer : l'intériorité, la puissance expressive de la subjectivité. Puis d'autres formes encore, libérées de toute subjectivité, laissant l'œuvre advenir par elle-même.

De cette déconnexion majeure entre la visibilité de l'œuvre et la visibilité du monde jaillira l'art dit « moderne ». Un art que l'on pourrait définir comme stratégie d'évitement du réel en tant que formes constituées. Comme raisonnée et méthodique occultation du regard. Il s'agit désormais d'autre chose : de rythmes, de vibrations, d'organisation chromatique, de processus, de dispositifs.

A cet éloignement des formes naturelles va s'ajouter le poids d'une seconde, douloureuse, occultation du regard : « La

découverte des camps de concentration ouvre une période de crise de la représentation », note Harry Bellet. La révélation que l'apocalypse a déjà eu lieu soustrait définitivement le XX^{ème} siècle à la possibilité même d'un sens. Après l'infigurabilité monstruosité de ce siècle étourdissant de progrès techniques et de barbaries, le monde se fait plus indiscernable que jamais. Au-delà d'une fonction purement mémoriale ou testimoniale, l'art est le lieu suprême du doute et du suprême réquisitoire : car il ne tente pas de dire l'indicible, il nous met face à l'indicible. Ce sont ainsi nos propres enfers que nous sommes conviés à traverser : terrible leçon de ténèbres.

Cette seconde crise de la représentation va se développer à partir des années 50, autour d'une question essentielle : comment réinstaller la modernité au sein de la société qui a pu accoucher d'Auschwitz et d'Hiroshima ? Nouvelles sont les questions, immense est la tâche – à la mesure des douleurs, à la mesure de la déception de toute une civilisation qui connaît désormais le degré de barbarie qu'elle porte en elle... Il s'agit de réaffirmer à la fois l'identité, la légitimité ou l'impuissance de l'art, à partir de positions plus ouvertes que naguère, plus aléatoires, débarrassées de tout dogme. C'en est fini des conventions et des « règles de l'art », du Beau avec un B majuscule ; on n'est plus sûr de rien. Si l'abstraction sacrifiait la perception immédiate du réel pour magnifier un sentiment d'harmonie, la barbarie du XX^{ème} siècle défigure l'image même que l'homme avait de lui-même. L'Histoire a saccagé par avance toute figuration possible. Le non-figuratif, qui était tenu sous le règne de l'abstraction pour l'accomplissement moderniste d'un progrès conjoint des sciences

de la perception et des arts, tient désormais de l'impératif moral.

A partir des années 60, l'art conceptuel va même jusqu'à soustraire l'œuvre au regard du public. Celui-ci visite alors des salles d'exposition vides, des cimaises pour tableaux absents. En 1964, actualisant le coup de force de Duchamp avec ses *ready-made*, Andy Warhol attire l'attention en exposant à New York des barils de lessive de marque Brillo. Ce qui fait œuvre devient le geste d'exposer. La création n'appartient plus à la composition, mais à un pur état de civilisation qui autorise un artiste à imposer comme légitime son geste à l'ensemble du champ artistique.

Le regard contemporain naît d'une ambivalence. D'un côté la modernité se donne comme culture du Voir, otage plus ou moins volontaire du Principe-Regard (kaléidoscope multimédia, déferlement continu d'images, « temps réel » du direct, webcam, *real TV*, etc...) ; de l'autre, à travers un art affranchi de toute représentation, elle s'inscrit en rupture avec le Principe-Regard. C'est sous ce double auspice, saturation et occultation, qu'il nous faut désormais envisager notre fréquentation visuelle des œuvres de ce temps.

II

L'illusionnisme perspectif : une révolution du regard

Entre le XV^{ème} et XVII^{ème} siècle, aux portes de la modernité, l'Occident est en proie à une singulière conversion du regard. La géométrisation de l'espace se substitue à l'image unitaire du Cosmos. Le sentiment d'harmonie, d'appartenance au Grand Tout, s'estompe peu à peu. De même les magies anciennes. Le regard ne se laisse plus fasciner (œil de Dieu, « mauvais œil », forces obscures) : il devient, sur le mode rationnel, une expérience particulière. Se mêlent alors le voir et le savoir. Peu à peu le lisible s'impose au visible. Le monde est avant tout un système de signes qu'il s'agit de décrypter. Le voir se fait intellection. Voir, c'est comprendre.

Un événement considérable va venir sceller ces rapports nouveaux entre l'homme et le visible : l'apparition de la perspective, théorisée pendant la Renaissance italienne. A

l'orée du Quattrocento, l'architecte florentin Brunelleschi formule pour la première fois les règles de la perspective (dont l'antiquité en faisait un usage instinctif). Il inverse en quelque sorte la pyramide visuelle de l'optique géométrique. Traditionnellement (Euclide au début du III^{ème} siècle avant le Christ ; Ptolémée au II^{ème} siècle après le Christ), on figurait la vision à l'aide de rayons visuels sortant de l'œil et formant un cône dont le sommet se situait grossièrement au milieu du globe oculaire. Or, au début du XI^{ème} siècle, à Bagdad, le savant Ibn al-Haytham (ou Alhazen), parvient à démontrer la théorie inverse, à savoir que la vision se produit par l'intromission de rayons lumineux qui, venus du dehors, pénètrent dans l'œil. Pour Gérard Simon, les travaux du savant de Bagdad représentent les « conditions préalables à l'apparition de la perspective »^[2]. Dès lors l'observateur ne se situe plus au sommet de la pyramide visuelle mais à sa base. D'émetteur il devient réceptacle. Par un quadrillage régulier de lignes intersectrices, il va être possible d'architecturer l'espace de la représentation autour de trois points fondamentaux : le point de vue de l'observateur, qui donne l'angle ; le point de fuite vers lequel convergent à l'horizon toutes les lignes de la pyramide visuelle ; la source de la lumière qui oriente les ombres.

La perspective commence toutefois sur une invisibilité qui accouche d'un leurre : l'artiste va donner à une surface

[2] Gérard Simon, *Optique et perspective : Ptolémée, Alhazen, Alberti*, in *Peinture et Musique - penser la vision, penser l'audition* (Presses Universitaires du septentrion, 2002).

à deux dimensions l'illusion de la profondeur et du relief. L'élément structurant du tableau devient le vide, l'espace, et non plus l'objet. Les choses ne tiennent entre elles que dans un rapport de plans successifs, de compartiments visuels liés les uns aux autres par les lignes de fuite.

L'image ainsi obtenue par géométrisation de l'espace se présente comme une rupture de flux entre l'individu et le monde : la scène mise en perspective ne constitue qu'un moment arrêté entre un avant et un après qui demeurent, eux, dans l'implicite. Le temps fait son entrée dans l'ordre du représenté. Le vu devient un instant suspendu entre deux invisibilités. La présence d'un sujet regardant, depuis un point de vue particulier, est postulé avant même la chose à voir. L'homme, décentré pourtant par les nouvelles théories de la vision pour lesquelles il n'est plus le principe actif qui émet des rayons visuels, redevient centre absolu de la scène visuelle. L'espace perspectif attend la venue de l'homme par les prédéterminations géométriques qui lui sont préalablement imposées.

Le visible change de statut ; il se réduit à l'espace de l'organisation rationnelle. Le chaos s'apparente à l'invisible. Le désordre à l'indiscernable. La perspective règle l'ordre des apparitions au sein de l'unité temporelle de leur rencontre fortuite. A ce titre, elle représente, à travers distances et proportions, des relations légitimes plus que des objets.

La perspective se présente comme l'histoire particulière d'un regard en train de se constituer. Un récit, renvoyant non plus à un monde mais à un sujet. Ce que l'on voit compte

moins que le lieu à partir duquel la chose est vue : le point de vue. Ce regard en perspective sur le monde institue l'individu regardant comme sujet moderne.

En introduisant une troisième dimension, conformément à la géométrie euclidienne, la vérité du représenté ne s'obtient pas sans violence. Ce n'est qu'au prix d'une virtualisation grandissante de la réalité que l'on peut représenter celle-ci avec la précision la plus grande. Descartes, dans sa *Dioptrique* : « Suivant les règles de la perspective souvent elles représentent mieux des cercles par des ovales (...) et des carrés (...) par des losanges ». On ne s'approche de la figuration fidèle du réel qu'à mesure que l'on s'en écarte, selon les règles de la géométrie. En même temps qu'elle simule le vrai dans ses trois dimensions perceptibles, la perspective apparaît avant tout comme un construit, un artifice dépendant de la rationalité humaine. Il y a là une fondamentale ambiguïté : pour restituer le plus fidèlement la réalité, il est nécessaire de la déconstruire, puis de la rebâtir selon les règles géométriques de la vision humaine. Premier pas vers un constructivisme phénoménologique. La représentation ne « rend » le vrai que parce qu'elle est fautive. Elle ne semble naturelle qu'à proportion de ses artifices. Descartes, toujours dans ce même passage de *La Dioptrique*, parle ainsi des tailles-douces : « ...pour être plus parfaites en qualité d'image et représenter mieux un objet, elles doivent ne lui pas ressembler ».

Dans son *Traité de Perspective* qui paraît en 1701, Bernard Lamy, entre vérité et ressemblance, élabore la notion

de *vraisemblance*. Pour autant le but du tableau n'est pas de perdre le spectateur dans la pure illusion. Celui-ci n'est pas dupe ; il fait comme si. Autre chose est en jeu. Chacun sait que la représentation n'est pas la chose. Le trouble est dans l'entre-deux, l'ambiguïté – dans cette ouverture du monde objectif à son possible, tel que l'artiste le figure. Au cours de la grande querelle des images, l'Eglise a fini par admettre l'icône en tant qu'elle n'est pas le modèle. L'image ne recèle aucune part substantielle de la réalité dont elle donne la représentation. C'est précisément cette étanchéité qui la rend acceptable aux yeux du clergé.

Ce sur quoi porte l'intérêt du spectateur n'est donc pas la réalité, mais bien l'image de la réalité. Cette distance, ce moyen terme : non le vrai, non le ressemblant – le vraisemblable. « La peinture ne plaît qu'autant qu'on aperçoit cet art », écrit Bernard Lamy^[3]. Alors que toute la tradition était tendue dans l'effort mimétique, c'est de ce sentiment de facticité que va naître le plaisir esthétique.

Ce faisant, de l'œil au visible une ligne s'interrompt. Quelque chose s'est perdue. En donnant à lire le monde comme structure organisée rationnellement et connaissable, la perspective substitue au réel sa représentation. Et réorganise du même coup la vision que nous avons du monde.

A travers la perspective le regard s'objectivise, objecte le monde, le met à distance. Il devient perspicace : il passe à travers (*per-spicere*). La représentation perspective, dit

[3] Cité par Philippe Hamou dans *Peindre comme l'œil voit - le naturalisme optique à l'âge classique*, in *Peinture et Musique*, op.cit.

Panofsky, est la «forme symbolique d'une objectivation du subjectif». L'élaboration d'une souveraineté du regard, à travers son éloignement. Sa perspicacité lui vient de cette irréductible distance aux choses que la perspective vient d'inventer.

Pour autant la rigueur de la géométrie, avec cet effet de vérité qui surgit de la perspective, va autoriser des procédés qui seront très en vogue tout au long de la Renaissance: le trompe-l'œil, l'aberration, l'anamorphose, bref tout ce que l'on va appeler les «perspectives dépravées». Piéger le regard, jouer de cette hauteur nouvelle où il se tient désormais devient aussi la grande affaire, comme pour désamorcer l'effet de réalité contenu dans ce nouvel usage de l'espace de représentation.

C'est que la perspective elle-même, de par sa nature, constitue déjà un trompe-l'œil. Elle est au fond parfaitement inverse à ce qu'elle annonce. Voulant approcher une ressemblance parfaite avec son modèle réel, elle s'en éloigne par l'opération de pure géométrie qu'elle requiert. Se prévalant avant tout d'un point de vue sur la réalité, celui du peintre, elle constitue bien la première étape de cette conversion du regard : à travers la perspective, c'est avant tout l'homme qui se constitue comme sujet, en tant qu'acteur conscient de la représentation du monde désormais conditionné par le point de vue.

En introduisant le temps dans l'espace du représenté, la perspective de la Renaissance italienne fait de l'invisible un simple visible différé. Ce qui n'est pas là, nous sommes libres

d'aller à sa rencontre. Entre le visible et l'invisible une voie est désormais ouverte. Le monde se donne ainsi, désenchanté – hors de la puissance de l'invisible qui structurerait jusque là les sociétés traditionnelles – désenchanté mais connaissable.

Le point de fuite n'est plus l'ouverture à la transcendance du divin mais l'appel où notre désir profane nous convainc d'aller. Désormais le « ravissement » se tourne vers le séjour terrestre. Notre horizon est dans ce monde. La perspective a laïcisé le visible.

Le Quattrocento produit une architecture de l'image, organise un espace techniquement cohérent, c'est-à-dire conforme aux théories de la science mathématique et géométrique.

Dans cette dialectique du proche et du lointain que constitue l'art de la perspective, l'horizon, traditionnellement ouvert à l'inconnu, au doute, au péril mais aussi au possible, se trouve soudainement domestiqué ; il n'est que ce point de fuite qui renvoie avec exactitude au point de vue perspectif du premier plan, accordé pareillement à la sage discipline qui y prévaut.

Le tableau, selon Alberti, devient une fenêtre ouverte sur le monde. Du coup on regarde le tableau comme le monde réel, le monde réel comme un tableau. Héritage italien, dans ses « jardins à la française », Le Nôtre stabilise l'exubérance de la nature pour la fixer dans un cadre harmonieux aux équilibres et aux symétries strictement géométriques (parterres rectilignes, feuillages taillés selon des formes idéales).

Mais la perspective n'était pas pour autant un passage

obligé vers la modernité. La peinture chinoise par exemple n'y a pas eu recours ; l'effet de profondeur est donné le plus souvent par effet d'estompe et de contraste de plans. Ménageant des vides où l'esprit reconstruit lui-même les continuités non figurées mais devinées, la peinture chinoise absorbe le spectateur à travers ses montagnes sans contours, ses figures sans traits, ses espaces indécidables parce qu'elle l'implique profondément dans son élaboration sans fin et sans cesse rejouée.

Il faudra attendre l'art moderne, et plus particulièrement le cubisme, pour voir se défaire l'empire du point de vue unique.

A partir du Quattrocento, la perspective ne propose pas seulement une représentation nouvelle, mais bien une réorganisation des espaces à la mesure de l'esprit de rationalité en train de se constituer. La modélisation géométrique de l'espace coupe le voir de tout rapport immédiat avec le monde. Elle en construit une représentation. La présence aux choses s'est perdue ici, au seuil de la modernité. Entre l'homme et le réel quelque chose s'est glissé, intercalaire, qui procède au renversement du regard : ainsi le monde ne sera jamais pour nous, modernes, qu'une image, une construction mentale.

Avec une précision de scalpel, la perspective traverse le plan, ouvre la toile, met tout à vue. Et s'enfuit déjà avec son butin vers d'autres choses à voir. « Le peintre n'a affaire qu'avec ce qui se voit », affirme Alberti. Avec elle pas de mystère. Le réel désacralisé par cet art de géomètres. John Berger écrit : « Les hommes de Cro-Magnon vivaient

dans l'effroi et l'émerveillement, au sein d'une culture de l'Arrivée, et étaient confrontés à de nombreux mystères. Leur culture a duré quelque vingt mille ans. Nous vivons dans une culture d'incessant Départ et de Progrès qui, jusqu'ici, n'a que deux ou trois siècles d'existence. La culture d'aujourd'hui, au lieu d'être confrontée à des mystères, essaie sans arrêt de les esquiver. »

Avec l'invention de la perspective comme technique de représentation, c'est le regard qui constituera désormais les conditions du visible.

III

Entre la toile et les couleurs : le dernier des sujets

Si à travers la perspective l'homme se constitue en tant que sujet, on se souvient que Michel Foucault^[4] vit dans *Les Ménines* de Velazquez la touche indicielle par laquelle ce même sujet fut, selon ses propres termes, « éliidé » d'un tableau pour la première fois – et dont il voulu faire l'image augurale de l'homme moderne comme sujet évanescent.

Peint en 1656, cette toile du maître espagnol pose problème. Jusqu'à l'obsession, dirait-on. Ce n'est pas pour rien que Picasso en réalisa une quarantaine de variations.

« Une représentation de la représentation classique », dit Foucault. C'est qu'elle se compose comme une véritable encyclopédie du visible. Tout y est. Le dos de la toile, énorme

[4] Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Gallimard, 1966), chapitre 1.

masse grise en amorce sur toute la gauche du tableau – toile dont on ne voit rien que sa grossière matérialité ; le regard du peintre, immobile, pinceau levé, dans le temps suspendu où son regard s'imprègne de son sujet ; pas moins de sept personnages assistent à la séance de pose et tissent un réseau complexe de regards ; le sujet du tableau, le roi Philippe IV d'Espagne, on ne le voit pas ; ou que l'on voit, c'est selon, dans l'image spéculaire d'un miroir auquel aucun des personnages de la scène ne porte attention ; le centre parfait du tableau est le regard de l'Infante qui nous regarde ; mais précisément : qui, « nous » ? C'est bien le problème : « En ce lieu précis, le regardant et le regardé s'échangent sans cesse. Nul regard n'est stable, ou plutôt, dans le sillon neutre du regard qui transperce la toile à la perpendiculaire, le sujet et l'objet, le spectateur et le modèle inversent leur rôle à l'infini », note Foucault.

Velasquez défait le socle ontologique de la représentation classique ; il plonge l'esprit dans une stupéfiante confrontation avec le « soupçon » : quel est ce vide que tout à la fois nous saisissons dans le tableau et qui finalement nous échappe ? Comme si au fond cette vision ne nous était pas destinée et nous restait problématique.

Spectateur d'un tableau qui nous demeure invisible, relégué au rang d'intrus, à la fois regardant et regardé, nous prenons la place du royal modèle sous les regards de la petite compagnie. Notre consolation est d'apercevoir tout de même, dans le reflet du miroir placé en face de nous, le roi et la reine d'Espagne en train de poser, tels qu'ils doivent apparaître sur la toile de Velasquez dont nous n'apercevons que l'envers.

Cet homme qui, tout au fond du tableau, parfaitement en face de nous, arrive par un escalier, n'est-il pas notre double, pareillement hésitant sur la nature de ce à quoi il est en train d'assister ?

Cette représentation d'un séance de pose se regarde comme la partie strictement complémentaire au portrait véritable, son double d'ordinaire caché. Or la fonction de ce tableau sera précisément d'être caché. Daniel Arasse, dans son livre *On n'y voit rien*^[5], précise qu'une fois terminé (et alors que son titre était encore *Le Tableau de la Famille*), il fut accroché dans le bureau d'été du souverain, à son usage exclusif. Tout s'éclaire : le tableau n'a pas besoin de sujet puisque son sujet, précisément, est le seul à pouvoir le contempler. Chiasme saisissant : le sujet manquant du tableau devient l'unique spectateur de la famille royale qui le regarde. Le tableau n'est complet que sous le seul regard du souverain. Une fois disparu ce regard ne reste que le vide, immense, d'une scène qui ne peut plus être regardée.

Autre chose. Si le roi d'Espagne est ainsi exclu en tant que sujet, c'est à seule fin de l'éterniser. Car ne nous méprenons pas : Velasquez est un peintre de cour, au faîte de sa carrière et sensible aux honneurs. Toute l'étrangeté des *Ménines* n'est pas faite pour porter atteinte à la grandeur royale ; au contraire, elle l'exalte. Elle l'absolutise. S'il y a « élision » du sujet, ce n'est que pour lui donner sa place définitive de monarque, en l'installant dans le mystère de traits non fixés. Velasquez enlève son sujet hors de la sphère

[5] Daniel Arasse, *On n'y voit rien* (Editions Denoël, 2000).

du visible à seule fin de le porter dans l'éternité. Si le sujet se tient ainsi en retrait dans l'invisible, il devient « origine et condition de la représentation » – à l'égal d'un dieu.

Pourtant il y a ce miroir qui, lui, fixe l'image terrestre du roi. Mais n'est-ce pas là la meilleure définition qui se puisse donner de la royauté : un pied dans le temporel, un autre dans l'éternité ?

Dans ce tableau de Velasquez qui, par les questions nouvelles qu'il soulève, jette un pont vers la modernité, on est passé, ainsi que le suggère Foucault, de la représentation classique d'un sujet à la représentation des conditions de cette représentation. Car depuis *Les Ménines*, la place du sujet n'est plus assurée ; plus personne ne s'intéresse à lui. Vélasquez a fait de Philippe IV le dernier des sujets possibles, le Sujet des sujets. Si l'absence au regard grandit les monarques, le sujet plus commun, lui, est décentré, effacé. En garant de la gloire éternelle de son roi, Velasquez prive désormais la peinture à venir de tout rapport classique au sujet.

Désormais libérée du sujet, la représentation, ainsi que l'énonce Foucault, « peut se donner comme pure représentation ». Dans *Les Ménines*, la phénoménologie nouvelle a été substituée à l'ordre ancien de l'ontologie traditionnelle.

IV

Le réel hors les cadres : Delacroix

En 1824 meurt Géricault. Eugène Delacroix devient le nouveau chef de file des romantiques. Mais l'imitation de l'antique qui, sous l'influence de David et de son école, avait régné de la Révolution à l'Empire, n'est pas du goût du jeune peintre. Aux recettes de l'académisme celui-ci préfère la « libre manifestation » de ses impressions personnelles. Carnages et splendeurs se liguent sur des toiles qu'il peint comme on prend part à une insurrection.

La vigueur de ses compositions tient en bonne part à la rapidité de son trait et à sa palette de couleurs vives. En accentuant le contraste des plans, il entend s'affranchir du trait, de ces contours trop nets, trop précisés, qui imposent habituellement une limite au surgissement chromatique.

La Mort de Sardanapale, exposé au salon de 1828, vaut à Delacroix d'être mis à l'index par l'administration des Beaux-Arts. Mais la direction est prise. Bousculant le canon Grec hérité de David, il subjugué en laissant libre cours à un furieux désir d'Orient : « Allez en Barbarie, vous y verrez le naturel qui est toujours déguisé dans nos contrées ! Allez en Barbarie apprendre la patience et la philosophie ! », s'écrie-t-il dans sa Correspondance. En 1832, il entreprend ses pérégrinations marocaines, via l'Espagne et l'Algérie.

Si sa notoriété est désormais solidement constituée, sa carrière ne va pas sans controverse. « MM. Delacroix et Ingres se partagent la faveur et la haine publiques », écrit alors Charles Baudelaire.

Son inépuisable recherche technique va le conduire à pratiquer la division des couleurs qui influencera tant les impressionnistes. Il privilégie de plus en plus ce qu'il appelle « la touche expressive » : « La touche est un moyen comme un autre de contribuer à rendre la pensée dans la peinture », explique Delacroix dans son *Journal* en date du 13 janvier 1857. C'est qu'il a lu « De la loi de contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés », ouvrage déterminant dû au chimiste français Michel Eugène Chevreul et paru à Paris en 1839.

Le réalisme ? Il n'y croit plus : « Pour que le réalisme ne soit pas un mot vide de sens, il faudrait que tous les hommes eussent le même esprit, la même façon de concevoir les choses ». Et plus loin : « Il faudrait définir le réalisme comme l'antipode de l'art ».

Bien des années après la mort du Maître, Van Gogh, en ce mois de décembre 1888 qu'il passe en Arles, écrit à Théo : « Je trouve que ce que j'ai appris à Paris «s'en va». Et je serais peu étonné si sous peu les impressionnistes trouvaient à redire à ma façon de faire, qui a été plutôt fécondée par les idées de Delacroix que par les leurs. Car au lieu de chercher à rendre exactement ce que j'ai sous les yeux, je me sers de la couleur plus arbitrairement pour m'exprimer fortement ».

Après avoir quitté le plan du symbolisme, l'art est en train, pas à pas, de rompre avec le réalisme en devenant peu à peu l'expression même de la subjectivité de l'artiste.

L'intentionnalité comme dépassement de la réalité, déjà.

L'antique *mimesis* a cédé la place à une fonction irréductible à toute réalité extérieure. L'art se revendique désormais comme langage à part entière.

V

L'art du paysage : naissance et rémanences

Simple fond pour scènes mythologiques, nature idéalisée du XVIII^{ème} ou bien donnée enfin pour ce qu'il est, le paysage traverse une mutation qui dit aussi l'histoire de notre regard sur le monde.

La nature commune fut le premier modèle de l'art. Le succès de l'imitation d'une nature moins commune fit sentir l'avantage du choix ; et le choix le plus rigoureux conduisit à la nécessité d'embellir ou de rassembler dans un seul objet les beautés que la nature ne montrait qu'éparses, estimait Diderot. Peindre d'après nature impose à l'artiste une maîtrise parfaite de la composition qui est, précisément, cette technique dont l'objet consiste à rapprocher ce qui est d'ordinaire séparé à l'état naturel : ménager artificiellement la rencontre, c'est produire la sensation de beauté.

Mais le paysage, loin s'en faut, ne fut pas de tout temps un motif de prédilection. Volontairement ignoré par le Moyen Age, il faut attendre la Renaissance pour le retrouver à titre de décor grâce à l'apparition de la perspective. Ce que nous montrent les peintres d'alors s'apparente surtout à une traversée du paysage, un espace mis en mouvement par les lignes de fuite. Avec la perspective, c'est l'ailleurs qui est convoqué au détriment du là. Comme l'écrit Régis Debray, « si la nature est partout, le paysage ne peut naître que dans l'œil du citadin qui le regarde de loin parce qu'il n'a pas à y travailler chaque jour, le nez dessus... ». C'est l'éloignement du regard qui crée le motif. Du lent retour sur la chose d'un regard objectivé par l'absence d'enjeu personnel : ni espérance, ni souffrance. Comment dire au paysan la beauté de ses labours ? Au marin l'esthétique de la tempête ? La nature naît dans les yeux de celui qui n'a rien à lui demander. Qui ne se livre avec elle à aucun corps à corps quotidien pour la survie.

Il faut attendre les Flamands et les Hollandais du XVII^{ème} siècle (période au cours de laquelle l'Angleterre « invente » le parc naturel) pour voir sur la palette se recomposer le paysage en tant que motif pictural à proprement parler. Sans rien écarter de ses aspects humbles, la campagne, les ciels gris. Silhouettes humaines débarrassées de toute grandeur mythologique mais prises au contraire dans leur réalité la plus prosaïque, à la limite de l'effacement au sein du décor naturel, courbées, laborieuses, à la tâche, comme chez Ruisdael. Le paysage comme champ d'un travail sans fin.

Tout le contraire en somme de l'école française du paysage, représentée par Poussin et Le Lorrain, et dominée par les exigences de l'idéal classique né du désir de donner une forme poétique à la nature tenue pour « vulgaire ».

Dans l'Angleterre du XVIII^{ème} se produit une double rencontre paysagère : l'art du jardin comme nostalgie d'un paradis perdu, dissemblable du jardin à la française hérité de la Renaissance avec ses effets de perspectives linéaires ; le paysage normé de la révolution agricole en marche (sur fond d'*enclosure* : les anciennes pâtures communautaires sont privatisées par les grands propriétaires terriens au nom de la productivité).

A l'aube du XIX^{ème} siècle, le paysage est donc l'objet d'une double approche : simple décor pour élever un sujet à la grandeur mythologique, ou au contraire motif à part entière, portant en lui-même sa propre nécessité picturale sans rien gommer de sa réalité concrète. Introduit par le néoclassicisme, le paysage avait pour fonction principale de servir de cadre à une mise en scène historique. Si les études se faisaient en plein air, la réalisation finale avait toujours lieu en atelier. Pourtant, peu à peu, un sens de l'observation nouveau va être perceptible dans les tableaux. Le vent du dehors commence à animer réellement la composition.

Les romantiques cherchent avec le paysage le moment, sacré entre tous, où l'âme singulière s'éveille à l'harmonie cosmique pour se fondre dans la totalité. A travers ses contemplations solitaires, un Caspar David Friedrich nous plonge dans l'interfusion du moi et du monde, depuis de

saisissants points de vue : le sommet d'une montagne perdue au dessus d'une mer de nuages, ou encore le mystère des grèves nocturnes.

Dès 1845, l'Ecole provençale, sous l'impulsion d'Emile Loubon, veut exalter les lieux et la lumière ; par de petits formats au trait souvent spontané, le paysage impose ses désordres. Ce mouvement prépare la venue de la génération des Impressionnistes, des Van Gogh, des Cézanne, des Gauguin.

Mais le vrai tournant vint dans les années 1870 lorsque quelques peintres indépendants décidèrent d'aller planter leur chevalet *in situ*. Tel fut le cas de Louis-Gabriel Moreau et de Georges Michel. Les romantiques allaient se reconnaître dans ce geste de « sortie », ainsi que les réalistes. Le mouvement le plus représentatif fut à cet égard l'Ecole de Barbizon (Jean-François Millet, Théodore Rousseau,...) ; un nouveau besoin d'exprimer la lumière, les effets atmosphériques, les subtiles variations des heures et des saisons. Le dessin perdit de la précision au profit d'un flou propice à la rêverie. Si la forêt de Fontainebleau devient la principale source d'inspiration, les peintres n'hésitent plus à parcourir la France en quête de motifs nouveaux.

La sortie des peintres hors des ateliers pour s'installer en pleine nature contribua au renouveau de l'art et façonna durablement notre perception du monde. Avait-on vu la montagne Sainte-Victoire avant Cézanne ? Non ; parce qu'il y fallait ce chevalet planté là, devant elle, pour que le regard autochtone puisse enfin atteindre au cœur de ce qui lui était

jusque là par trop familier, pour qu'enfin elle fasse motif – la chose même, vue à travers le dévoilement soudain de son étrangeté.

Aujourd'hui, nous n'envisageons plus notre habitat par rapport à l'agrément d'un paysage mais en fonction de liens de proximité : école, commerce, infrastructures autoroutières,... Le contact avec un paysage s'est évanoui à la fin du XX^{ème} siècle. Il a fait place à l'aménagement du territoire. Pour compenser cette déterritorialisation, nous inventons de nouveaux rites : les vacances servent le plus souvent à réinscrire dans notre quotidien la proximité avec un lieu consacré ; et *Monument Valley* devient un équivalent à la Vallée des Rois. Le paysage est devenu un rêve, une quête qui symbolise l'équilibre, le bien-être, la liberté. Mais il n'est plus une donnée immédiate : médiatisé par la forte symbolique publicitaire et sociale, il n'en finit pas de nous échapper.

Ces néo-paysages, c'est ce qu'exprime la peinture d'un David Hockney, peintre post-pop, chez qui dominant le ravissement chromatique et le sens de la dissonance à travers sa représentation les grands espaces américains : montagnes, canyons, autoroutes, océan – la nature déborde l'univers machinique urbain, mélange les échelles à travers des perspectives impossibles (quand ses compositions n'optent pas pour une planéité radicale). Vision mosaïque, composite, dont l'unité tient à l'assemblage de divers points de vue entre eux par le cadre général du paysage. Mais que l'on s'approche, et chaque fragment dissout l'unité globale dans la particularité de son point de vue spécifique. Ainsi une multitude d'espaces

se révèle-t-elle à travers la lecture fractale d'un seul et même paysage. Se perdre dans l'incompréhensible panoramique d'un espace illimité. L'œuvre de David Hockney, influencée par la poésie de Walt Whitman^[6], quitte l'art du paysage pour nous faire entrer dans la perception postmoderne de l'espace paysagé.

VI

Le réel éberlué : déconstruction de l'image

Au cours des années 1870, le quartier de l'Europe à Paris, au centre duquel se trouve la gare Saint-Lazare, est le foyer de la « nouvelle peinture ». Manet, chef de file des Impressionnistes, y possède son atelier, de même que Monet, Caillebotte et quelques autres. Ces artistes, connus alors sous le nom d'École de la Place de l'Europe, incarnent la contestation de l'académisme.

Réalisé par Edouard Manet entre 1872 et 1873, *Le Chemin de fer* est objet de scandale. La présence obsédante d'une grille qui coupe le tableau selon deux plans inconciliables, de même que l'absence absolue de relation entre les deux personnages vont grandement perturber la critique.

[6] Walt Whitman, le chantre des grands espaces américains et de « la route ouverte », auteur de *Feuilles d'Herbe* (Grasset cahiers rouges, 1996).

Que voit-on ? D'abord la figure massive d'une femme au regard perdu, assise, qui nous fait face. Son doigt marque la page d'une lecture suspendue, tandis qu'un chiot somnole paisiblement sur ses genoux. Immobilité. Nostalgie.

Près d'elle, de dos, une fillette – ce pourrait être sa propre fille, mais l'absence de regards entre elles empêche toute affirmation – observe avec attention ce qui se passe de l'autre côté d'une grille donnant sur les voies de chemin de fer en contrebas.

Difficile de décrire avec précision ce sur quoi porte son regard : un écran de fumée, épais, voile presque entièrement le décor – trouée du sens, absence, blancheur mallarméenne (on se souvient que Manet, qui exécuta en 1876 le célèbre portrait du poète, fut le voisin et ami de l'auteur du *Coup de dé*^[7]). Au fond on aperçoit, quoique à peine, l'entrée de l'atelier de l'artiste. En fait on ne voit rien. Le paysage manque. C'est comme si la vitesse l'avait arraché à son plan d'immanence. On sait seulement qu'un bolide à vapeur est passé... Ainsi le chemin de fer, pourtant titre du tableau, désigne-t-il un espace invisible, dissimulé au regard du spectateur – perdu de fumée.

Dans ces années-là, la devise de Manet, c'est : « Etre de son temps et faire ce que l'on voit ». Or quel est ce Paris qu'il a sous les yeux ? Bouleversé par Haussmann et sa monomanie de la ligne droite, la capitale est devenue l'un des foyers de l'ardente fureur du temps. En moins de quinze ans, les aimables pâtures qui s'étendaient encore en sortie de ville sont

métamorphosées par cette modernité vibronnante, fumante, éructante. Une accélération qui rompt définitivement avec les temps immémoriaux de la ruralité (dont la grappe de raisin que l'on aperçoit dans le coin droit du tableau constitue le rappel nostalgique). Un vacarme visuel, grandissant, oblitère le sens même de ce que l'on voit.

Derrière la grille, épaisse, menaçante, se fait entendre le fracas de cette modernité qui s'apprête à couvrir le monde d'un tumulte plus épais que la fumée des trains. Le lien intergénérationnel est rompu. La linéarité ancestrale s'achève dans cette violence d'impact que constitue désormais le présent spectaculaire et machinique de la modernité en marche.

Le passé semble brusquement plus vieux que de coutume. Le souvenir plus lourd à porter. C'est vers des temps à jamais révolus que se perd le regard à la fois désespéré et interrogateur de la lectrice, tandis que la nouvelle génération est déjà tournée vers cet avenir dont l'ambivalence nous interloque : est-il porteur d'espoir ou bien de menace ?

Entre chantier et catastrophe, l'esprit hésite. Le progrès que l'on croyait voué au bonheur des hommes inaugure l'ère de l'inquiétude – la quiétude des paysages étant à jamais perdue – dans cette violence machinique qui conduit à l'impossibilité même de voir – et pour l'artiste à cette impossibilité rageuse de représenter.

C'est de cet espace vide, de cette mise en retrait de la figure, que va émerger peu à peu l'art moderne. De ce paysage brouillé par la modernité va surgir l'abstraction. On pense à

[7] Mallarmé qui disait : « Peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit ».

Turner, à cette toile de 1844 intitulée *Pluie, vapeur et vitesse : le Great Western Railways*. Dans cette seconde partie du XIX^{ème} siècle l'art va rompre le pacte millénaire de la *mimesis* platonicienne : avec l'apparition, puis la propagation de la photographie, la question de la ressemblance avec la réalité sort du champ de l'art pictural.

Dans la composition de Manet, l'atelier de l'artiste que l'on devine en arrière-plan, nous suggère peut-être l'idée que sous le tableau percent en fait les premiers linéaments d'un nouveau manifeste : premier signe tangible de la déconstruction que la modernité allait infliger à la peinture du réel.

L'espace de la modernité naît ainsi en tant qu'espace de sidération – comme empêchement du voir.

VII

Le regard révélé : photographie et reproduction en série

C'est en août 1839 que François Arago présente aux Académies des Sciences et des Beaux-Arts réunies la découverte de Daguerre, le daguerréotype, qui permet de fixer sur une plaque d'argent l'image obtenue dans une chambre obscure. L'objet ainsi représenté y est donné dans ses moindres détails, représenté dans l'instant même de sa présence, alors que sa reproduction aurait nécessité de longues et minutieuses séances. Attestant de la réalité dont elle porte la trace, la photographie ouvre de nouveaux champs à l'investigation et à la connaissance, dont la quantité, la fidélité et la divulgation sont sans commune mesure avec les procédés connus jusqu'alors : « Pour copier les millions d'hiéroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc., il faudrait des vingtaines d'années et des

légions de dessinateurs. Avec le Daguerrotypage, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail » (Arago, *Le Daguerrotypage*, discours du 19 août 1839 devant l'Académie des sciences). Ce « recensement du monde »^[8] qu'elle autorise conduit naturellement la photographie vers la science : en 1878 Charcot à la Salpêtrière crée le premier service de photographie médicale. La photo atteste, elle permet de multiplier trois aspects fondamentaux de la science moderne : l'observation, la classification et la divulgation.

L'apparition de la photographie impose également une singulière reconsidération du statut de l'art par lui-même : « Qu'avaient vu, jusqu'en 1900, ceux dont les réflexions sur l'art demeurent pour nous révélatrices ou significatives, et dont nous supposons qu'ils parlent des mêmes œuvres que nous ; que leurs références sont les nôtres ? », s'interroge Malraux^[9].

« Aujourd'hui, un étudiant dispose de la reproduction en couleurs de la plupart des œuvres magistrales, découvre nombre de peintures secondaires, les arts archaïques, les sculptures indienne, chinoise, japonaise et précolombienne des hautes époques, une partie de l'art byzantin, les fresques romanes, les arts sauvages et populaires. Combien de statues étaient reproduites en 1850 ? (...). On connaissait le Louvre (et quelques-unes de ses dépendances), dont on se souvenait comme on pouvait ; nous disposons de plus d'œuvres significatives, pour suppléer aux défaillances de notre

mémoire, que n'en pourrait contenir le plus grand musée ».

La reproduction des œuvres par la photographie ouvre ce que Malraux appelle le Musée Imaginaire, permettant la connaissance systématique et la confrontation des œuvres d'art, autorisant, par des effets d'agrandissement, de réduction, de fragmentation par le détail, des visions inédites de chef-d'œuvres que l'on croyait pourtant connaître. C'est l'ensemble de la vision de l'art qui se trouve ainsi réorganisé, dans une multiplication de focales et de points de vue. La photographie, et plus particulièrement la chronophotographie^[10] (ou photographie séquentielle), permet de voir du monde ce que l'on n'avait jamais vu : l'imperceptible intervalle du mouvement en train d'avoir lieu ; ce lieu à l'intérieur de l'image où la nature a lieu et qui restait jusque-là invisible comme un angle mort (on se souvient du Mallarmé du *Coup de dé* : « Rien n'aura eu lieu que le lieu »). Double vue : le déroulé temporel, certes, mais surtout ce qui, à l'intérieur de ce déroulé, est de l'ordre du sécable, de la séparabilité, de la mutabilité, de la rupture : il donne à voir un mouvement invisible à l'œil nu, comme l'instant suspendu du galop, en cet instant précis où le cheval ne repose sur le sol par aucune de ses pattes (Muybridge). De même que les sciences physiques vont révéler un monde bien différent de celui que nos sens nous avaient rendu familier, la réalité des corps se sépare de leur visibilité naturelle.

[8] L'expression est de Monique Sicart, *La Fabrique du regard* (Odile Jacob, 1998).

[9] André Malraux, *Le Musée Imaginaire* (Gallimard, 1965).

[10] La chronophotographie est ainsi définie par son inventeur, l'ingénieur Etienne-Jules Marey : « Images successives représentant les différentes positions qu'un être vivant cheminant à une allure quelconque a occupées dans l'espace à une série d'instantes ».

Dans le *Nu descendant un escalier* de 1912, Marcel Duchamp fait lui aussi subir à la vision du corps humain une distorsion héritée de la chronophotographie : segmentation spatiale, jamais vue jusque-là et soudain perceptible, d'un ensemble de positions relatives occupées par un corps en mouvement. L'œuvre de Francis Bacon, sous la double influence de Michel-Ange (pour l'ampleur et la grandeur de la forme) et Muybridge^[11] (pour la position), propose elle aussi au regard la forme nomade d'un corps ; cet instant précis où la forme se sépare d'elle-même dans l'accès imperceptible de sa présence au temps.

La photographie est aussi l'occasion d'un débat de fond sur la nature de l'art : l'artiste doit-il s'arrêter à la reproduction littérale de la réalité, ou ne doit-il pas plutôt restituer l'émotion, et pour cela s'en éloigner ? Confronté au saisissant effet de réel de la photographie, l'œil artiste se doit de reconstruire à travers ses œuvres de nouvelles modalités perceptives. Monique Sicart parle de cette « éphémère sensation d'un espace éclaté par la pénétration des corps circulant à vive allure »^[12], qui pourrait tenir lieu de définition à bien des œuvres à venir...

La reproductibilité des images pose elle aussi problème. Elle est due à l'association de deux procédés, celui de la presse rotative (inventée en 1845) et de l'offset (1904). Pour Walter Benjamin, c'est la massification de la vision, due aux progrès de la technique de reproduction qui, en évinçant l'autorité visuelle de l'original, a changé notre regard sur

[11], [12] Monique Sicart, *La Fabrique du regard*, op.cit.

l'art. On assiste alors à une sorte de « désacralisation » de la situation de regard. En multipliant ses apparitions, l'œuvre d'art est devenue « série visuelle ». Elle s'offre au grand public en « n'importe quelle situation » : « Le tableau a toujours eu l'insigne prétention d'être contemplé par un individu, ou par quelques individus isolés. Le fait que des tableaux aient été regardés en même temps par un grand public, comme cela commence à être le cas au XIX^{ème} siècle, est l'un des premiers symptômes de la crise de la peinture, qui ne fut en aucun cas déclenchée par la seule photographie, mais relativement indépendamment de celle-là, par le fait que l'œuvre d'art ait cherché à toucher la masse »^[13].

La reproduction mécanisée introduit une rupture de valeur entre la reproduction et l'original, au contraire de ce que le faussaire induisait : la circulation du faux permet de multiplier l'image de l'original, donne une sorte d'ubiquité à l'œuvre tout en préservant, sous couvert d'authenticité, la « sacralité » de l'approche. La sérigraphie démultiplie la notion d'original, et ne vaut que par le caractère restreint de cette diffusion. Mais la reproduction en série photographique invente une vision massive et involontaire, impromptue des œuvres qui en corrompt le caractère unique, événementiel, irremplaçable. Ainsi, à travers ce processus de désingularisation, l'œuvre la plus audacieuse verse-t-elle dans le décoratif, l'ambiance, l'anecdote.

Du coup la « fonction de l'art », si elle existe, change radicalement de nature : « La reproduction massive d'œuvre

[13] Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, in *Écrits Français*, Gallimard, 1991.

d'art n'a pas seulement un rapport avec la production en masse de produits industriels, mais aussi avec la reproduction en masse d'actions et de comportements ». Et de conclure : « Les masses beaucoup plus grandes de participants ont produit un mode transformé de participation » (Walter Benjamin).

Mais au-delà même de la duplication des œuvres et de la multiplication des échelles de représentation, l'apparition de la photographie va également dévoiler une réalité jamais vue jusque-là. Lorsque Nadar, en 1858, réalise depuis un ballon les premières vues aériennes à la perpendiculaire de la terre, « il déconnecte l'appareil photographique de l'œil de l'observateur (...). Une nouvelle conception du point de vue prend place à côté des regards placés à hauteur d'homme hérités de la Renaissance. Les compositions diagonales marquent les œuvres de nombreux peintres abstraits constructivistes »^[14], à l'image de ces vues aériennes, surfaces sans profondeurs traversées de stries, d'obliques, d'algorithmes divers.

La reproduction photographique des œuvres, à travers le « musée imaginaire », va avoir une influence considérable sur la notion même d'avant-garde ; car il fallait à l'artiste posséder visuellement la somme du patrimoine pictural pour en assurer le dépassement. C'est désormais chose faite.

Tandis que la photographie appelle à une redéfinition complète du champ artistique de l'apparaître, ouvrant ainsi une crise de la représentation, Cézanne va être celui qui va porter plus loin le regard. Que dire du monde, que la photographie ne saurait atteindre ? Il s'agit alors de « traiter

la nature selon les grands volumes géométriques qui la sous-tendent, cônes, sphères ou cylindres » (Cézanne). Aller là où seul l'artiste peut aller. Créer une œuvre en même temps qu'une légitimité nouvelle. Un art « moderne », en somme.

[14] Monique Sicart, *La Fabrique du regard*, op.cit.

VIII

La couleur toute crue : les Fauves

En 1905, le salon d'automne réunissait en un même espace un certain nombre de jeunes artistes indépendants : Matisse, Derain, Vlaminck, Marquet, Camoin, Manguin... Bousculé, ébloui par tant de coloris affranchis du trait et devenus maîtres de la composition, le critique Louis Vauxcelles les nomme « les Fauves ». Sans constituer pour autant une école, ceux-ci ont en commun d'inscrire leurs œuvres dans des questionnements et des gestes nouveaux propres à renouveler l'art de peindre. La couleur sort de son rôle descriptif et gagne une sorte d'autonomie. Elle se fait plus immédiate, plus agressive. Elle suscite une charge expressive à travers la radicalité, voire la grossièreté des moyens. Il s'agit de rendre perceptible, non pas une représentation de la réalité, mais l'élan et l'authenticité de l'acte créateur. En ce sens, les Fauves annoncent le cubisme

(Derain) et l'abstraction (Kandinsky, Kupka).

D'autres grandes figures vont progressivement rallier le mouvement : Van Dongen, Braque, Dufy, Friez. L'influence du fauvisme s'étend rapidement à l'ensemble de l'Europe. Avec leur exubérance colorée pour seule théorie, les Fauves manifestent une ardeur dévorante et jettent au regard du spectateur la radicale matérialité de leurs images intérieures. Rendre, à travers la décohésion du trait et de la couleur, une sensation sans contours. Non sans violence. Non sans excès. Un impact chromatique d'où jaillit l'expressionnisme. Apollinaire, à propos de Matisse : « C'est un des rares artistes qui se soient complètement dégagé de l'impressionnisme. Il s'efforce non pas d'imiter la nature mais d'exprimer ce qu'il voit et ce qu'il sent par la matière même du tableau... »

Dès l'origine la critique se heurta à cette surprenante déconstruction du visible à laquelle se livrent les Fauves : « Ils ont volé les couchers de soleil et les arcs-en-ciel, les ont découpés en carrés et en cercles et les ont projetés, crus et saignants, sur leurs toiles... » Art du carnage déconstructif, de la primitivité fondamentale, de l'orgiaque. Les couleurs « crient ». Elles n'accompagnent plus ; elles cherchent l'issue, le paroxysme, la rupture avec la notion fade et décorative du Beau. La composition elle-même devient le champ où s'équilibrent les dysharmonies. Crudité, cruauté du « sauvage ».

C'est que les temps nouveaux favorisent l'émergence d'intensités nouvelles. L'industrie promène sur des villes devenues mégapoles les panneaux criards de la publicité

naissante. Les messages polychromes envahissent le regard jusqu'à saturation. Ils sont taillés pour de nouvelles magies, de nouveaux rites : production, diffusion, consommation, communication. La machine s'emballe ; les empires déclinant ne lui suffisent plus, il lui faudra deux guerres mondiales pour apaiser son irrépressible désir d'énergie et d'expansion : un sacrifice tel qu'aucun temps, aucun pouvoir, n'en a jamais exigé de semblable. Les Fauves sont chargés de cette fureur, tout en cherchant à renouer avec une fondamentale primitivité que le siècle est en train d'effacer irrémédiablement. Ils sont à la croisée de cet ancien monde qui disparaît et de ce nouveau qui s'impose avec brutalité. La violence du cru répond à cette violence industrielle. A la question « Pourquoi peignez-vous ? », Matisse répondait : « Pour traduire mes émotions, mes sentiments et les réactions de ma sensibilité en termes de couleur et de forme, ce que ne peuvent faire ni l'appareil photographique le plus perfectionné, même en couleurs, ni le cinéma. »

La couleur comme dévoration intérieure.

IX

Le vol d'Icare avant la chute : Fernand Léger

Fernand Léger avait vingt ans aux premiers jours du XX^{ème} siècle. Quoi de plus logique dans ces conditions qu'il ait su à ce point capter la sauvage exaltation d'une société en train de devenir moderne ! Chantre de l'esthétique de la machine et de son bel ordre géométrique, Léger s'émerveille devant l'audace inouïe des structures nouvelles, appelant des rythmes nouveaux et des couleurs nouvelles. Au Louvre il préfère le salon de l'aviation. Poursuivant des études d'architecture, il admire sans retenue les gratte-ciel : « Cet événement qu'est New York, la nuit, vu d'un quarantième étage ! », s'exclame-t-il avec gourmandise.

Après une première période impressionniste (il détruira un bon nombre de ses œuvres d'alors), il s'installe à Paris où il fréquente assidûment Delaunay, Chagall, Laurens, Soutine.

Sans oublier les poètes – et de fameux : Cendrars, Apollinaire, Reverdy. Comme eux il est las des mondes anciens. Il faut trouver autre chose, un style qui soit comme une signature à ce début de siècle effervescent.

Les foules qui se pressent le long des avenues de ces grandes cités modernes provoquent une grande confusion visuelle : « A qui la tête, à qui les bras, à qui les jambes... », écrit-il. Les silhouettes se fondent en un étonnant puzzle où se combinent différemment les couleurs les mouvements et les formes. Léger sent la nécessité de construire la figure de cette nouvelle corporalité qui émerge au milieu de poutrelles métalliques, de chantiers, de vertigineux bâtis en construction. Comment figurer les interactions nouvelles dans cet univers machinique ?

Univers de la fragmentation et de la construction, du mouvement et du poids des corps, de la vitesse et de la présence – un univers dont l'homme n'est déjà plus la figure centrale et dont l'évanescence semble proportionnelle à sa fureur de bâtir, d'ériger, d'inventer de nouvelles formes et de nouveaux appétits. Se développent cependant, en lieu et place de cette disparition, une sensualité nouvelle, une esthétique objective et stimulante.

Ainsi Fernand Léger devint-il, en dépit des violentes critiques qu'il ne manqua pas de susciter, le premier peintre à révéler aussi clairement le potentiel plastique et sensuel de la vie moderne.

En exil à New York durant la Seconde Guerre mondiale, Léger découvre sur Broadway le jeu des enseignes

lumineuses sur les corps : ce décalage entre le trait et la couleur que manifestait déjà l'*Olympia* de Manet – et qui en fait toute la modernité. Lignes et couleurs se chevauchent, se débordent. Chacune prend son indépendance. La rue, avec la multiplication infinie de ses événements colorés, rythmes, couleurs criardes, lumières des enseignes, typographiques géantes des panneaux de la réclame – crée une zone d'intensité où l'univers technologique déborde et prend le pas sur l'univers humain. Un état d'équivoque sans précédent, noces de l'organique et du mécanique. Corps aux reflets métal, artefacts devenus éléments de composition pour des natures mortes d'un style nouveau : les motifs organiques et les motifs mécaniques se confrontent et s'interpénètrent.

Une nouvelle sensualité est dans l'air – une sensualité objective, réfractaire à l'émotion.

Esthétique de la rencontre, de l'hybridation. Un « art du nouveau réalisme, à la fois architectonique et monumental qui fût une synthèse des attitudes d'avant-garde vis-à-vis du style, de l'humanisme, l'engagement politique, l'esthétique industrielle et du sentiment dynamique de l'espace, un art fait pour durer » (Léger).

Son œuvre va restituer le choc visuel et émotionnel de cette époque : « Toute création objective humaine est dépendante des lois géométriques absolues, écrivait-il. Toute création plastique humaine est dans le même rapport. Le rapport des volumes, des lignes et des couleurs demande une orchestration et un ordre absolus. Toutes ces valeurs-là sont indiscutablement en puissance et dispersées dans les objets

modernes comme les avions, automobiles, machines agricoles, etc... Au lieu d'opposer des personnages comiques et tragiques, des états scéniques contraires, j'organise l'opposition des valeurs, des lignes et des courbes contraires. J'oppose des courbes à des droites, des surfaces planes à des formes modelées, des tons locaux purs à des gris nuancés. J'arrive à un état « multiplicatif » que tout objet fabriqué peut difficilement atteindre, n'ayant qu'un but strictement utile. Je reconnais que la vie moderne est souvent en état de contrastes et facilite le travail. L'exemple le plus fréquent c'est le panneau-réclame dur et sec, couleurs violentes, lettres typographiques, qui coupe un paysage mélodieux...

La matière première utilisable est partout autour de nous, il s'agit de tomber juste. »

En rappelant à notre mémoire le formidable appétit que suscita en son temps la modernité naissante, l'œuvre de Fernand Léger nous permet aussi de mesurer combien l'élan initial du progrès n'a pas tenu ses promesses (deux guerres mondiales hautement technologiques sont passées par là), combien s'est poursuivi – sur le mode de la catastrophe – l'effacement progressif du sujet au profit d'une matérialité devenue agressive. L'œuvre de Léger est ainsi, suspendue à des promesses qui ne seront jamais tenues – le vol d'Icare avant la chute.

X

La nécessité intérieure : Kandinsky

On se souvient du récit que fit Kandinsky de sa découverte des impressionnistes à l'occasion d'une exposition à Moscou. Devant *Les Meules* de Monet, il ne reconnaît pas le motif représenté. C'est précisément cette façon qu'a l'objet « meule » de se soustraire à sa propre représentation qui le frappe. Quelque chose d'autre transparaît, un motif de substitution. Un motif « abstrait ». Un sens dégagé de toute figure. Louant la « puissance insoupçonnée de la palette », il ajoute : « La peinture en reçut une force et un éclat fabuleux. Mais inconsciemment aussi, l'objet en tant qu'élément indispensable du tableau en fut discrédité »^[15].

Alors qu'il assiste à une représentation de *Lohengrin*, l'opéra de Wagner, Kandinsky est sujet à une sensation

[15] Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes* (Hermann, 1974).

synesthésique : « Je voyais en esprit toutes mes couleurs, elles se tenaient devant mes yeux. Des lignes sauvages presque folles se dessinaient devant moi ». Tandis que l'expérience de confusion visuelle face à la toile de Monet l'invite à désertier le monde extérieur pour y trouver des motifs, l'expérience synesthésique lui montre quelle puissance créatrice recèle l'esprit. Rencontre de l'ouïe et du voir.

Monde secrètement convergent des divers canaux perceptifs. Des lignes *sauvages*, presque *folles* : sans référent dans la réalité du monde extérieur, mais directement issues des mondes intérieurs, libérées des conventions de la raison selon une rythmique qui leur est propre.

Les intenses intuitions du peintre vont être également confortées par l'attention qu'il porte aux découvertes de la science, et notamment de la physique : « La désintégration de l'atome était la même chose, dans mon âme, que la désintégration du monde entier. Les murs les plus épais s'écroulaient soudain. Tout devenait précaire, instable, mou. Je ne me serais pas étonné de voir une pierre fondre en l'air devant moi et devenir invisible ». Le monde, en devenant moderne, a perdu son plan de consistance. Les divers registres, naguère opposables, tendent à se confondre – faux, vrai ; rêve, réalité ; monde extérieur, monde intérieur – tout communique, tout est mélangé. Lettres d'un alphabet désormais illisible. La peinture des corps désormais le répugne : « Dans plusieurs positions certains corps produisaient sur moi par leurs lignes un effet repoussant ».

La beauté académique du Nu n'a plus cours. La Nature

est dénaturée par la vision nouvelle qu'en donne la physique moderne.

L'anecdote, là encore, est connue ; dans la semi-pénombre de son atelier, Kandinsky remarque l'une de ses toiles. L'ombre masque le motif, absente le concret, épure les lignes : « Maintenant j'étais fixé, l'objet nuisait à mes tableaux ». L'art moderne sera spirituel ou ne sera pas.

1910. Kandinsky peint la première aquarelle non-figurative. La nature à jamais méconnaissable. Tous les traditionnels repères visuels égarés. Ni sol, ni ciel. La Forme rompt définitivement avec la notion platonicienne pour s'entretenir directement avec la fureur de son urgence, la vitesse de son surgissement. Sa peinture abandonne résolument la réalité du monde perceptible ; pas la réalité. « La forme est l'expression extérieure du contenu intérieur », affirme-t-il. Elle est le produit d'une *nécessité intérieure* qu'il définit dans son manifeste de 1912 intitulé *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* : « L'effet de la nécessité intérieure est une extériorisation progressante de l'éternel-objectif dans le temporel-subjectif. Et donc, d'autre part, la lutte de l'objectif contre le subjectif ». Le vrai en art ne dépendra pas seulement de la seule sensibilité de l'artiste. Engageant la peinture vers le domaine de la spiritualité, Kandinsky opère le grand renversement : ce qui vient au visible sur la toile du peintre provient des tréfonds invisibles de l'esprit et du monde. La nécessité intérieure transcende la subjectivité, l'arbitraire de l'artiste, pour donner à voir la réalité absolue de la réalité objective – son invisibilité même.

C'est que le monde ne se dévoile pas directement à nos yeux, même si nous vivons dans une assidue fréquentation de ses mystères. Une initiation s'impose. Il est nécessaire de sortir de son histoire personnelle pour commencer à entrer dans l'objectivité radicale de la réalité. Ainsi la toile est-elle avant tout la trace d'une expérience intérieure. Où le visible serait la tombée de l'éternel dans le temporel, la chute et la lutte de l'objectif au sein du subjectif. La toile comme envers du voile qui nous cache d'ordinaire le monde tel qu'il est réellement. Rien qui soit « communicable » vraiment ; du moins l'expérience de cette rencontre est-elle susceptible d'être montrée. Formes et couleurs constituent les signes d'un nouveau langage pictural, rendus à leur objectivité, à leur « sauvagerie ».

Dans cette chute sans cesse reprise de l'objectif au sein du subjectif se dégage soudain, comme en creux, la manifestation de la temporalité humaine. L'œuvre abstraite renoue avec le temps, que la perspective du Quattrocento convoquait de tout autre façon et pour de tout autres raisons : le temps d'une objectivité se dévoilant progressivement devant une subjectivité. Le temps comme rencontre. Comme hasard et comme chance.

Kandinsky rompt avec la philosophique héritée de Kant et son idée d'une séparation entre phénomène et chose en soi. En accomplissant son geste, en lançant son manifeste, il éveille les puissances de l'esprit à ce moment où le visible se donne conjointement avec les forces invisibles d'où il jaillit, traversant les contingences d'une époque de la subjectivité

pour exprimer toute l'énergie vitale de l'éternel qui est en lui.

XI

L'éblouissement moderniste

Si Cézanne, Van Gogh et Gauguin se disputent aujourd'hui les faveurs des Français, c'est qu'ils sont à la fois rassurants et flatteurs. Rassurants : ils incarnent les derniers feux du figuratif. On y reconnaît encore quelque chose du monde. Flatteurs : ils font entrer la peinture dans la modernité. On n'y reconnaît déjà plus tout à fait les choses de ce monde, parce que la subjectivité de l'artiste est venue subvertir l'ordre du monde extérieur. Cette modernité, à quel moment particulier va-t-elle infléchir le cours de l'art et dissoudre définitivement, au cœur des toiles, la réalité même – en un suprême outrage ? Kandinsky contemple dans la pénombre de l'atelier un de ses tableaux. Les formes ont disparu. Subsistent quelques contours. Dans l'intuition de ce regard-là, ce jour-là, on dit que l'art est devenu abstrait. En 1907, Picasso, ayant

poussé la porte du musée d'anthropologie du Trocadéro, comprit, devant les fétiches et les totems d'Afrique, que seul l'élémentaire touchait au fondamental ; que par conséquent la vieille notion humaniste de « goût » héritée de Kant était désormais périmée au profit de formes premières, frustrées, anti-esthétiques – mais chargées de mystère. Dès lors, l'art va retrouver ses sources primitives, ses conversations anciennes avec les forces de l'invisible, abandonnant peu à peu l'idée de reproduire la réalité. L'art moderne, au carrefour de ces naissances multiples, procède (aussi) de ce renversement.

Pour autant ces deux singularités humaines, Kandinsky et Picasso, aussi géniales soient-elles, n'ont été possibles – ou perceptibles – que par le contexte plus général où elles sont apparues. Qu'est-ce qui, dans l'affirmation du regard moderne, rend l'œuvre de Kandinsky ou de Picasso « visibles » ? Telle est la question. N'est-ce pas surtout l'extraordinaire énergie de toute une civilisation en mouvement qui va accoucher de la modernité – et de ce qui en reste sa figure la plus emblématique, l'art abstrait ? Il est nécessaire de s'intéresser à ces mutations du regard qui traversent toute une société pour comprendre les conditions du surgissement de l'abstraction – sans doute la rupture scopique la plus importante depuis que l'homme est sorti de Lascaux.

Diderot, déjà, notait ceci : « La peinture, pour ainsi dire, a son soleil, qui n'est pas celui de l'univers ». Atteindre la vérité *par* la peinture n'est plus la question centrale. La question centrale consiste désormais à atteindre la vérité *de* la peinture.

La révolution de l'abstraction ne survient pas seulement d'une filiation naturelle d'artiste à artiste qui, comme on l'a souvent dit, prendrait son origine chez Manet, puis passerait par l'impressionnisme, le postimpressionnisme (Gauguin, Cézanne, Van Gogh, Seurat), les Nabis, le fauvisme, le cubisme, pour finalement éclore et s'épanouir en une sorte d'apothéose logique, puis serait à son tour dépassée par les mouvements suivants. Cela fait déjà longtemps que la figure géométrique constitue un lien entre le visible et l'invisible : sans remonter à Lascaux, l'arabesque et plus généralement la stylisation permettent de représenter la perfection universelle grâce au chiffre, sans recours à l'image imitative des œuvres de dieu jugée impie par les religions iconoclastes.

Plus récemment a été mis en lumière le contenu spiritualiste, mystique, dont le point de départ serait constitué par le manifeste de Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art* (Munich, 1912). Mais là encore, un élément central semble faire défaut. Autre généalogie possible : l'art décoratif, composé de lignes, d'algorithmes, de surfaces et de couleurs, dépourvu de figures et de signification – pure organisation formelle.

Toutes ces filiations ont cherché des raisons endogènes au monde des arts. N'en déplaise à une vision un peu trop démiurgique, il est beaucoup plus tentant de renvoyer les artistes aux préoccupations de leur temps, notamment dans leurs rapports aux recherches scientifiques d'alors. On comprend qu'elles les aient passionnés. Les *Formes circulaires* et les *Contrastes simultanés* de Delaunay, les

Disques de Newton, de Kupka, autant de titres qui traduisent clairement l'importance pour les artistes des recherches scientifiques sur la couleur.

Au XIX^{ème} siècle, la couleur constitue la ligne de rencontre entre l'art, la science et la philosophie, notamment au travers des travaux de Young, Chevreul, Rood, Maxwell et Helmholtz – Goethe, Schelling, Schopenhauer et Husserl pour la philosophie. Au siècle précédent, déjà, le mathématicien suisse Leonhard Euler (1707-1783) avait montré la corrélation entre le phénomène de la perception des couleurs et les longueurs d'ondes du spectre lumineux. Depuis le XIX^{ème} siècle, la perception est au centre de toutes les attentions. En 1810, en désaccord avec les théories de Newton, Goethe publie son fameux *Traité des couleurs*. Ses découvertes, qu'il adresse aux artistes après son voyage en Italie, vont bouleverser le rapport des peintres avec leur propre palette. Car le célèbre poète allemand, qui fait là œuvre de scientifique de premier plan, met en lumière la primauté des rapports de contrastes de couleur dans la perception des formes, ainsi que la nature relative des couleurs. « On s'identifie à la couleur, écrit Goethe ; l'œil et l'esprit sont à l'unisson avec elle ». Il propose son fameux cercle chromatique : « Qu'on imagine, dans le cercle chromatique que nous avons indiqué, un diamètre mobile que l'on fait tourner tout le long du cercle ; ainsi les deux extrémités indiqueront tour à tour les couleurs qui s'appellent, qui peuvent naturellement être ramenées à trois oppositions simples. Le jaune appelle le bleu-rouge, le bleu appelle le jaune-rouge, le pourpre appelle le vert et inversement ».

On connaît, depuis Aristote, la relativité des couleurs. Un même violet peut paraître différent selon qu'il est placé sur un fond de laine blanche ou un fond de laine noire. Une couleur change selon qu'on l'examine à la pleine lumière du jour ou à la lueur d'une bougie. Au début du XVII^{ème} siècle, un prêtre astronome finlandais du nom de Aron Sigrid Forsius dresse le premier système de couleur connu. Newton, lui, prétend que la lumière blanche est la synthèse des sept couleurs primaires. Johann Heinrich Lambert propose une pyramide des couleurs où doit figurer l'ensemble des possibilités chromatiques à partir des trois couleurs fondamentales, le nombre de nuances allant croissant vers la base de la pyramide. C'est Hermann von Helmholtz qui définira la couleur selon trois variables : le ton, la saturation et la clarté.

Ces nombreux traités sur les couleurs, ceux du chimiste français Michel Eugène Chevreul (1839) et du physicien américain Nicholas Odgen Rood (1879) notamment, nous apprennent que la perception d'une couleur dépend des couleurs qui lui sont associées. C'est la technique des couleurs « complémentaires » : un bleu sera intensifié par sa complémentaire, l'orange. « A chaque couleur, quelle que soit sa teinte, sa nuance ou sa composition, en correspond une autre en parfaite harmonie avec elle qui est son complément et peut être appelée son compagnon », résume le physicien américain Benjamin Thomson. L'œil recherche également la couleur opposée. Ainsi le rouge appellera le vert.

Le concept de « contraste simultané » chez Eugène Chevreul permet d'étudier l'influence que deux

couleurs peuvent avoir l'une sur l'autre quand on les voit simultanément.

On distinguera aussi entre couleurs froides (bleu, vert, violet) et couleurs chaudes (jaune, orangé, rouge). Dès lors, sur la toile des peintres, la distribution des couleurs va commencer à s'imposer à la figure. L'organisation ainsi précisée des couleurs entre elles conduit, comme dans les compositions de Robert et Sonia Delaunay, à l'autonomisation de la couleur par rapport au motif.

Les différents traités permettent aux peintres de comprendre que « la sensation des différentes couleurs dépend de la différence de fréquence des vibrations qui sont excitées par la lumière dans la rétine » (Thomas Young), que par conséquent la sensation de couleur dépend des couleurs qui l'entourent. Le motif tend à disparaître dans la profusion algorithmique de la couleur répartie de façon séquentielle selon un ordre rationnel. Comme le note Paul Klee, la toile tend à devenir « un arrangement où puisse se justifier la place de chaque couleur ».

Delacroix, Turner, Pissaro, Monet, Kandinsky, Kupka, Seurat, Signac, Sonia et Robert Delaunay, Léger, Picabia (et plus près de nous Dali) accompagnent par leur œuvre une science et une philosophie de plus en plus tournées vers la recherche d'une meilleure compréhension de la perception et des phénomènes de la vision. Si on peut lui faire parfois reproche de ne rien donner à voir, l'abstraction prend au contraire sa source dans l'étude de la perception visuelle. « Les premières années du XIX^{ème} siècle voient naître les

débuts de l'acoustique et la confirmation des premières théories ondulatoires de la lumière et du son. L'image baigne dans un « monde de vibrations » que le peintre va chercher à transcrire sur la toile au moyen des lignes et des couleurs, autorisant l'avènement d'une « peinture pure », dégagée des modes de représentations traditionnels » (Pascal Rousseau^[16]).

La question scientifique des « seuils de visibilité » est déjà à l'ordre du jour dans les éblouissements, les ténèbres et les brouillards de la peinture romantique : chez un Turner, chez un Caspar David Friedrich. Que voit-on aux limites les plus extrêmes de la perception ? « Turner puis, à sa suite, les peintres impressionnistes^[17], cherchent à représenter sur la toile ce possible frayage de la lumière au cœur du brouillard », explique Pascal Rousseau. Dans leur recherche de l'harmonie fusionnelle avec le Grand Tout, les romantiques, à travers l'obscur sans fond ou au contraire dans le phénomène d'éblouissement, montrent le naufrage de la forme. Et cette indétermination, ce flottement du formel, vient capter le regard bien davantage que le motif qui se pare soudain d'invisibilité. Des événements atmosphériques extraordinaires mais pourtant bien réels servent aussi de motifs : le ciel rouge du *Cri* que Munch peint en 1893 fut effectivement visible en Europe, dix ans plus tôt, à l'occasion de l'éruption du Krakatoa.

Etrange composition que celle de *Regulus*, peint par Turner entre 1828 et 1837. Ce tableau fait en quelque sorte

[16] Pascal Rousseau, *Aux origines de l'abstraction*, novembre 2003, musée d'Orsay.

[17] Pissaro et Monet notamment.

pendant aux *Ménines* de Vélasquez. Regulus est ce centurion romain dont parle Horace dans les *Odes*, condamné à avoir les paupières arrachées, puis que l'on force à regarder le soleil en face jusqu'à ce qu'il en devienne aveugle. Or le tableau ne montre pas le centurion, seulement un port antique dévoré par une lumière insoutenable qui vient frapper le regard de l'observateur. Turner ne figure pas le centurion mais la souffrance de sa rétine agressée par la saturation lumineuse. Regulus n'est pas là. De même que chez Vélasquez, le spectateur prend la place du sujet de la composition : il voit ce que voit le sujet. Le spectateur accède ainsi à un point de vue impossible, absolu. Mais il n'y a pas ici la même mise en abyme que chez Vélasquez, cette « représentation de la représentation » dont parlait Foucault. Dans ce phénomène d'aveuglement fusionnel auquel le spectateur prend part, nous percevons le visible en sa perte. Le point de fusion absolu entre le visible et le regard, l'abolition de la distance entre le sujet et l'objet, entre la subjectivité de la perception et l'objectivité de la chose en soi.

C'est là, précisément, où toute l'œuvre dernière de Turner nous mène : vers la dissolution rayonnante de toute phénoménologie au cœur d'un éblouissement fusionnel. La lumière de Turner subvertit les contours et abolit les formes dans un chaos formel que transcende la couleur. Peinture apocalyptique, au sens où elle fait retour vers l'indétermination originelle, le tohu-bohu, dans la révélation de la profonde unité entre le moi et le monde.

L'œuvre de Turner est augurale d'une culture visuelle en

plein bouleversement : « L'indifférenciation de l'apocalypse est l'un de ces puissants motifs qui, dans ses dernières œuvres, résorbent toute opposition entre figure et fond, entre sujet et objet, entre expérience intérieure et événements extérieurs, lumière et ténèbres, proximité et lointain, centre et périphérie. L'art de Turner constitue, avec la poésie et les images de William Blake, l'un de ces moments cruciaux de la modernité où l'aspiration au dépassement radical des limites de l'expérience sensorielle fait écho à l'éclosion convulsive de mutations sociales, politiques et technologiques »^[18].

Par ces jeux d'ombres et de lumières, l'image mimétique s'est brouillée, passé ce point fusionnel. Comme ce flou à travers le tube du microscope quand on s'est avancé trop loin : et ce que le regard découvre alors, au terme de son parcours ainsi prolongé, c'est une autre dimension de la nature, coupée de nos perceptions ordinaires.

Le monde, ordonné mais au-delà de toute signification particulière, de la couleur pure.

Suivant en cela la théorie de Goethe, la forme surgit dans l'ordre du visible à la lisière entre la clarté et l'obscur. L'aventure que nous proposent les peintres n'est autre que celle de la disparition de la forme au cœur vibrant de la toile, entre lumière aveuglante et ténèbres absolues. « Les peintres n'appréhendent plus la couleur pour sa valeur représentative mais pour ses qualités optiques. A l'appui des traités scientifiques sur la vision des couleurs,

[18] Jonathan Crary, *Aveuglante lumière* in *Aux origines de l'abstraction 1800-1914* (Ed. de la Réunion des Musées Nationaux, 2003).

la vibration de la touche chère aux impressionnistes est élevée au rang d'un véritable principe esthétique » (Pascal Rousseau). Entre fulgurance et évanescence, ce trop plein du visible qui aveugle le regard et où la forme perd pied, c'est désormais à l'esprit de le saisir et de le méditer.

Mais il y a plus : la peinture va rencontrer une abstraction connue, la musique. Déjà existe un lointain cousinage entre les deux disciplines, puisque Newton n'avait d'autre but, en « inventant » la couleur orange et l'indigo, que de porter à sept le nombre des couleurs ; sept, comme les notes de la gamme. « Cette analogie secrète entre la lumière et le son donne lieu de soupçonner que toutes les choses de la nature ont des rapports cachés », estime Voltaire en 1738, dans un texte paru à Amsterdam sous le titre : « Eléments de la philosophie de Newton mis à la portée de tout le monde ». De nombreuses tentatives existent pour créer une passerelle entre les deux disciplines : c'est le « clavecin oculaire » du père Castel ; « l'orgue à lumière » de Jameson (1844) ; « l'orgue chromatique » de Rimington (1893) ; « le piano optophonique » de Baranoff-Rossiné (1915)...

La recherche d'une corrélation entre couleurs et sons est donc naturelle, sur le modèle de la synesthésie rimbaldienne, mais aussi selon les théories ondulatoires qui rapprochent le son et la lumière par leur mode identique de propagation. Baudelaire allait même jusqu'à prétendre que « ce qui serait surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie ». Ernst Florens Chladni, au début du

XIX^{ème} siècle, a rendu visible, à l'aide de tracés géométriques, la vibration : de sorte que le son et le trait sont désormais en étroite corrélation. Mais c'est avec la couleur que la musicalité de l'art pictural va atteindre son apogée. Les toiles, chez Kandinsky et Kupka^[19], deviennent alors symphonies chromatiques (expérience de synesthésie chez Kandinsky).

Les couleurs se combinent comme des notes de musique. Désormais, « l'œil écoute » (Craudelel). La peinture entre alors de plain-pied « dans le domaine du rythme, des mathématiques et des constructions abstraites » (Kandinsky). Combinatoire, suite logique, algorithmique, scansion : le temps qui avait fait son entrée dans le tableau à l'époque de la Renaissance avec l'apparition de la perspective linéaire devient rythme, pulsation polyphonique.

Cette idée de « correspondance »^[20] entre musique et peinture est également présente chez Gauguin : « Pensez aussi à la part musicale que prendra désormais la couleur dans la peinture. La couleur qui est vibration de même que la musique est à même d'atteindre ce qu'il y a de plus général et partant de plus vague dans sa nature : sa force intérieure ».

La couleur a désormais plus à voir avec un son qu'avec une quelconque représentation du réel. Elle s'est

[19] « Kandinsky et de Kupka intitulent leurs œuvres Fugue. Mais, à la différence de leurs contemporains plus besogneux, ils ne s'enferment pas dans les règles d'une transcription systématique : ils improvisent avec la couleur, ils la font respirer et vibrer. Ils composent comme des musiciens, et non d'après des musiciens. La différence est considérable : c'est affaire de spécificité des matériaux et de subjectivité du peintre ». Philippe Dagen, *Quand l'abstraction naissait en lumière et en musique*, *Le Monde* du 12 novembre 2003.

[20] La notion de « Correspondance » si chère à Rimbaud naît de la recherche d'une harmonie générale qui unirait chaque chose au Grand Tout, et de l'exigence corrélatrice d'un « art total » susceptible d'exprimer cette harmonie.

définitivement détachée de la figure. Comme la note, elle fait sens, produit de l'émotion, dans la production rythmique d'un couple forme-texture qui ne dépend que d'elle.

Si la perspective représente une distribution séquentielle non arbitraire de l'espace, l'abstraction devient une distribution séquentielle non arbitraire de la couleur. L'abstraction paraît comme naissance de l'intersubjectivité ; par un chiasme saisissant, elle contraint le regard du spectateur à revivre de l'intérieur le geste de l'artiste, dans l'intuition de la subjectivité qui a guidé sa main à l'instant même de la création. Le temps, qui entre dans le tableau avec la perspective, est chassé de la toile ; tandis que le spectateur entre dans le temps immémorial, quasi magique, de la création de l'œuvre ; se confronte à sa genèse.

Jusqu'à l'abstraction, voir une couleur, c'était voir la couleur de quelque chose. Désormais ce quelque chose a été retiré ; ne reste plus qu'une pure grammaticalité chromatique, une gamme, une suite de signes. En devenant langage, cette décomposition de la peinture ainsi ramenée à l'unité primordiale de la couleur met fin à la quête de la ressemblance, de la similitude. La peinture sort définitivement de la *mimesis* pour entrer dans la *diegesis* : début du voir pictural comme discours. Auto-production de l'œuvre comme récit légendaire de sa propre genèse.

Mais l'abstraction n'entretient pas pour autant une rupture avec la nature. En touchant à la possibilité même de « monde » à travers la phénoménologie des couleurs et des lignes perturbées par des « éclairages désorganiseurs »

(André Breton), dans la rencontre entre la lumière du dehors et notre cortex cérébral, l'art abstrait nous rend soudainement contemporains du monde – un monde désormais possible, c'est-à-dire habitable en conscience.

C'est cet « effet de contemporanéité » que nous appelons peut-être, faute d'un mot plus juste, la « modernité ».

XII

Monde blanc du Suprématisme

« Nous sommes un mystère, nous cachant l'image humaine à nous-mêmes. La philosophie suprématisiste a une attitude sceptique face à ce mystère, car elle doute que cette image existe après tout dans la réalité... Pas une seule œuvre représentant la face ne représente l'homme, elle représente seulement un masque à travers lequel coule une certaine sensation laide, et nous appelons cela un homme, demain il sera une bête, et le jour d'après un ange, cela dépendra de l'existence particulière de la sensation ».

Nous sommes un peu avant la Grande Guerre. Un jeune peintre de l'avant-garde russe peint d'étranges monochromes : Kasimir Malévitch résorbe les infinies variations colorées de la peinture classique en un scandaleux « ton sur ton » qui ne donne, strictement, rien à voir. Un méticuleux et acharné processus de recouvrement, de disparition. Comme si toute

la phénoménologie, toute la culture visuelle, structurée et fluidifiée par la perspective, sublimée dans l'éblouissement moderniste, venait soudain s'abolir dans sa toile, s'y secrètement engloutir dans une sorte d'invisibilité acharnée qui aurait soudainement été, pourtant, surprise dans le champ du regard. « Le suprématisme, dit-il, est un prisme à travers lequel on ne voit pas un quelconque « quoi ». Dans le prisme suprématisme « le monde » est au-delà de la limite, dans le prisme « le monde » des choses n'est pas réfracté, car elles n'existent pas, elles sont non-objectives ».

Petit précis de décomposition.

Le peintre nabi Maurice Denis, en 1890, disait : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote est essentiellement une surface recouverte de couleurs en un certains ordre assemblées ». Essentiellement, c'est-à-dire : en son essence. C'est là ce à quoi l'œuvre de Malévitch veut atteindre : à l'essence même du représenté qui échappe au champ de la représentation. Telle l'icône des temps religieux, qui est moins une image que le transfert et l'accueil de l'instance céleste au sein du monde terrestre.

Où l'œil ne pénètre pas l'esprit poursuit sa route. Les compositions suprématises, avec ses blancs sur blancs, vont au-devant de l'effacement de toute chose, de toute qualité ; rien d'autre dans toute cette absence au voir que l'infini de l'espace intérieur où le moi se dissout pour n'être plus que cela, pure incandescence. Vide, vide des origines. Une pure absence de formes mais déjà comme un recommencement.

Il faut voir dans ce vide, longuement, longuement. Se laisser subjugué par cette étrangeté. Entrer dans cet au-delà des faits et des situations, dans cet univers où toute dualité s'est finalement résorbée dans l'absence saturée du blanc.

« J'ai commencé à dissoudre les événements », écrit Malévitch. Le support seul est narration : c'est désormais, très profondément, ce qu'il y a à voir. C'est en surface que se noue l'énigme du visible. Blancher toujours migrant vers les profondeurs.

Le Suprématisme de Malévitch, c'est l'envers sacré de la perspective. Son point de renversement. L'exact opposé de son intentionnalité phénoménologique, déployant le subjectivisme triomphant du point de vue. Le Carré Blanc est une ontophanie vide de forme et de couleur. Une objectivité ontologique : un pur « ça ». Un « ça » qui apparaît ; qui nous regarde. Libéré du « poids inutile de l'objet », Malévitch va, selon ses propres termes, jusqu'au désert, jusqu'au « monde blanc » ; car il sait que c'est aussi dans le désert que naît la transcendance.

« Je me suis transfiguré dans le zéro des formes et suis allé au-delà du zéro vers la création, c'est-à-dire vers le suprématisme, vers un nouveau réalisme pictural, vers la création non figurative ». L'absence de figure n'est pas chez lui assimilable à une rupture avec le réel ; c'est un approfondissement du réel, une convocation du voir aux sources même de l'apparaître.

« Vois ! », nous intime, blanc sur blanc, le Carré suprématisme. Mais voir quoi, où regarder, depuis quel lieu ?

Regarder depuis la révocation du sujet par Vélasquez. Depuis cette élision, exactement. Entrer dans le blanc de cette place définitivement vide. Devenir ce blanc ; et regarder.

Monde évacué, libre de toute intentionnalité. N'être plus que cela, entièrement : regard, regard sur « ça », jusqu'à ce qu'il n'y ait plus ni regard ni « ça », seulement cet état blanc – fusionnel. Extase.

En se donnant comme phénoménologie pure, « çaité » pure de l'en-soi, le Carré suprématisme réimplique l'ontologie par l'injonction de cette abrupte mise en présence. Rien ne préexiste à la venue de ce phénomène pur : la toile se tient à la frontière, au point de bascule et de retournement. Car si rien ne l'annonce, si rien ne lui préexiste, c'est que ce phénomène pur est aussi le fond ontologique dont il émane. Le Carré de Malévitch est ainsi ontologie phénoménologique réalisée. En dissuadant l'intentionnalité qui le vise, il réinstalle le phénomène comme ouverture transcendante vers la « çaité ».

Rompant avec la narration de l'image tridimensionnelle hérité de la Renaissance, Malévitch fait retour vers la transcendance de l'icône. En décevant notre désir de voir, le suprématisme démasque le dispositif phénoménologique, le renvoie à l'ontologie fondatrice propre au sacré.

XIII

L'œil à l'état sauvage : les Surréalistes

Tandis que le monde glisse vers le premier conflit mondial, André Breton, jeune étudiant en médecine, écrit ses premiers vers. En 1915, il est mobilisé dans l'artillerie. L'heure de la catastrophe a sonné. Les progrès de la raison que l'on disait sans fin vont engendrer la première guerre technologique. Nulle irrationalité n'aurait pu contenir plus de barbarie que cette rationalité là. Une ligne s'est brisée.

« Ce carnage injustifiable, cette duperie monstrueuse, c'est à partir d'eux que je me suis persuadé que la parole écrite ne devait pas être seulement instrument de charme, mais encore qu'elle devait avoir prise sur la vie », écrira Breton. L'art se change en un instrument d'exploration et de résistance.

A l'occasion d'une affectation au service neuro-

psychiatrique de l'hôpital militaire de Saint-Dizier, Breton découvre, notamment derrière l'étude des phénomènes hystériques, les ressources créatrices de la parole incontrôlée. Il va nourrir le projet d'une « écriture automatique », dégagée des conventions comme de la subjectivité. A travers elle s'exprime « la voix intérieure ». Il s'agit, sous la « dictée magique » de l'inconscient (activité de médium à laquelle Freud, à Vienne, vient de donner une dimension scientifique), de laisser les mots « chimiquement » réagir entre eux – rendant ainsi au langage sa liberté. Epier la panique de la raison dont les années de guerre marquent la faillite définitive. Echapper à la tentation esthétique et aux canons du bon goût. Echapper à la fatigue du « sens ».

Tristan Tzara, instigateur en Suisse du mouvement Dada, est à Paris. Breton lui écrit : « Tuer l'art est ce qui paraît aussi le plus urgent, mais nous ne pouvons guère opérer en plein jour ». Il retrouve dans le mouvement Dada le détachement insolent et amusé de son ami Jacques Vaché. Mais il entend bien dépasser le nihilisme de Tzara. En 1922, c'est la rupture. André Breton est en route vers... autre chose.

Esprit foisonnant, il organise la première exposition de Max Ernst, rencontre Freud en compagnie d'Eluard, devient conseiller de Jacques Doucet pour le compte duquel il acquiert *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso. En 1924 paraît son *Manifeste du Surréalisme*. Il expose Arp, de Chirico, Klee, Masson, Miro, Man Ray... « L'œil existe à l'état sauvage », affirme-t-il^[21]. Tout est art. Tout fait signe. Le moindre objet

est un totem et tout lieu un mandala.

Lautréamont déjà avait énoncé les principes de l'esthétique nouvelle : « Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie ! », s'était-il exclamé en son temps^[22]. Les surréalistes sauront retenir la leçon. C'en est fini de la représentation de la nature et des belles conformités envers la perception visuelle. Il s'agit de s'évader de soi, de tenter le grand saut – non plus se contenter de percevoir, mais entrer de plain-pied, à la faveur d'événements fortuits, dans la nécessité absolue de l'œuvre. L'œil est un despote dont le rêve nous délivre. Le surréalisme ne tente pas de sortir de la nature, mais de faire surgir cette possibilité continuelle à l'œuvre, mystérieusement orageuse, dans la nature. Faire entrer le rêve dans la vie éveillée. Les diverses parties constituantes de l'objet s'affranchissent de lui, s'autonomisent dans des processus métamorphiques qui, tout en échappant au principe de réalité, établissent de nouvelles relations sur le mode de l'association libre et spontanée, de l'onirisme, du hasard étrangement coïncidant. Breton : « Le modèle ancien, pris dans le monde extérieur, n'est plus, ne peut plus être. Celui qui va lui succéder, pris dans le monde intérieur, n'est pas encore découvert ».

Expérience hallucinatoire des associations incongrues : « Alors que certains nient qu'une peinture surréaliste puisse être, d'autres inclinent à penser qu'elle se trouve en puissance dans certaines œuvres récentes ou même qu'elle existe déjà. Indépendamment de ce qu'elle peut devoir, à ce moment,

[21] André Breton, *Le surréalisme et la peinture* (Gallimard, 1965).

[22] Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Chant VI.

dans la direction du rêve à Chirico, dans celle de l'acceptation du hasard à Duchamp, à Arp et au Man Ray des rayogrammes photographiques, dans celle de l'automatisme (partiel) à Klee, il est aisé de reconnaître à distance qu'elle est alors en plein essor dans l'œuvre de Max Ernst. En effet, le surréalisme a d'emblée trouvé son compte dans les *collages* de 1920, dans lesquels se traduit une proposition d'organisation visuelle absolument vierge, mais correspondant à ce qui a été voulu en poésie par Lautréamont et Rimbaud. Je me souviens de l'émotion, d'une qualité inédite par la suite, qui nous saisit, Tzara, Aragon, Soupault et moi, à leur découverte... L'objet extérieur avait rompu avec son champ habituel, ses parties constituantes s'étaient en quelque sorte émancipées de lui-même, de manière à entretenir avec d'autres éléments des rapports entièrement nouveaux, échappant au principe de réalité mais n'en tirant pas moins à conséquence sur le plan réel (bouleversement de la notion de relation) » (Breton).

Mondes sous-jacents, plein de fulgurances et de prémonitions. Sans abri, loin dehors, à peine atteindre cette ivresse de mots perdus. Voir, se faire « Voyant », à la façon de Rimbaud. L'image est moins la trace de l'homme que l'homme n'est le rêve de cette image qu'il laisse derrière lui. Entrer dans ce rêve, c'est dire l'homme lui-même, dans sa vraie nature, sa réelle dimension.

L'automatisme est le moyen pour parvenir à l'*unité rythmique*, par delà les distinctions arbitraires admises entre qualités sensibles et qualités formelles, entre fonctions sensibles et fonctions intellectuelles : «Une œuvre ne peut

être tenue pour surréaliste qu'autant que l'artiste s'est efforcé d'atteindre le champ psychophysique total (...). L'autre route qui s'est offerte au surréalisme, la fixation dite « en trompe l'œil » des images de rêve, s'est avérée beaucoup moins sûre et même abondant en risque d'égarement (...). La découverte essentielle du surréalisme est, en effet, que, sans intention préconçue, la plume qui court pour écrire, ou le crayon qui court pour dessiner, *file* une substance infiniment précieuse... ». S'en remettre aux forces qui s'emparent de l'homme mais qui ne sont pas lui. Le plus propre à l'individu est aussi ce qui lui est le plus étranger. Renoncer à l'homme mesure de toute chose. A l'homme « sujet ».

Giorgio de Chirico en 1913 : « Pour qu'une œuvre d'art soit vraiment immortelle il faut qu'elle sorte complètement des limites de l'humain : le bon sens et la logique y feront défaut. De cette façon elle s'approchera du rêve et de la mentalité enfantine (...). Ce qu'il faut surtout c'est débarrasser l'art de tout ce qu'il contient de connu jusqu'à présent, tout sujet, toute idée, toute pensée, tout symbole doit être mis de côté (...). Il n'y a que ce que mes yeux voient ouverts et plus encore fermés ».

En 1929 Luis Bunuel tourne *Un Chien andalou*. Rencontre pas si fortuite que ça d'une lame de rasoir et d'un globe oculaire sur une pellicule anarcho-surréaliste. Le Voir ancestral, définitivement, rageusement révoqué. Salvador Dali, co-scénariste, évoque ainsi cet épisode : « Cette chose immonde que l'on appelait l'art abstrait ou non-figuratif tombait à nos pieds, blessée à mort, et pour ne

plus s'en relever, après avoir vu un œil de jeune fille coupé en deux par un rasoir, au début de notre film. Il n'y avait plus place en Europe pour les petits losanges maniaques de M. Mondrian ».

XIV

L'effondrement du goût kantien et l'émergence de l'antiesthétique

L'art moderne sera donc le lieu d'un double défi et d'une double déception : il est la marque de ce réel dépossédé de son plan de consistance, l'indice d'un sujet infiniment différé. L'œuvre peut-être devient cette table autour de laquelle se négocie la part du doute et du réel, de la subjectivité et de l'inatteignable chose-là. Si *Le Chemin de Fer* de Manet a pu faire scandale, c'est bien en tant qu'il se refuse au « motif » académique et au prétexte facile de l'allégorie. Depuis lors, c'est précisément cette porosité jubilatoire entre art et non-art qui est au centre de l'intervention artistique. L'art est avant tout un questionnement sur son statut (d'où la surenchère : jusqu'où est-il possible d'aller trop loin), tout en dépassant la nécessité d'une réponse, d'une justification possible. D'où l'autonomie visuelle et propositionnelle dans laquelle elle se

situé aujourd'hui - non sans complaisance.

Depuis le *ready-made* de Duchamp en 1917, l'œuvre cherche à se situer dans le champ d'une faible interaction expressive avec le public, tout en faisant choc visuel. Abandonnant l'emphase de la « signification », du « message », pour ne plus proposer d'autre récit que celui, maigre, ténu, de son propre surgissement aléatoire. L'œuvre devient une sorte d'aérolite qui traverse par surprise le champ du regard.

C'est peut-être le jour où un certain Picasso revint du musée anthropologique que l'art se décida d'être « moderne » pour de bon. En ces jours-là, les forces obscures habitant la forme brute des arts premiers s'apprêtaient à surgir sur la toile des peintres; chassant le « goût » au sens kantien, cette double instance de la subjectivité et de l'universel, devant la puissance objective des totems silencieux : le mystère absolu de la présence, la danse immémoriale de l'immanence et de la transcendance.

C'est peut-être le jour où la magie de la ressemblance fut abandonnée à la photographie. Ou bien le jour où Léger vit à New York la couleur sauter hors du cercle de la figure - ce que Delacroix avait vu avant lui. Ou n'est-ce pas plutôt lorsque les sciences se mirent à parler de séquences, de fréquences, de vibrations, quand la couleur se trouva plus de parenté avec la musique qu'avec le contour d'un dessin - tandis que commençaient à se préciser les enjeux de la perception ?

Comment, or donc, devient-on moderne ? (« Modernes » est, au sens strict, ce que nous ne serons jamais plus).

Duchamp (*Fontaine*, 1917) et Warhol (*Boîte Brillo*, 1964) redéfinissent le champ artistique. Le regard est validé par le lieu d'où l'on voit, à savoir la salle d'exposition de la galerie d'art ou du musée. Dès lors, les *ready-made* opèrent-ils par eux-mêmes, existent-ils autrement que référés à l'espace qui les reçoit ? Touchent-ils à l'essence de l'art, vraiment, ou seulement au champ de l'apparition artistique consacrée ? Un doute nous effleure : la force de sidération contenue dans *Fontaine* ou *Boîte Brillo* touche moins à la question de l'art que de sa mise en visibilité publique - de l'admissibilité de l'œuvre en un lieu consacré. C'est l'incongruité de leur présence qui fait sens. Admise, celle-ci perd toute espèce de valeur. Le *ready-made* ne fonctionne que comme commémoration perpétuelle de son scandale initial. Ce qui le condamne à n'être définitivement que cette question de l'admissibilité phénoménologique au sein de l'institution muséale. Bref un problème de conservateur plus que d'artiste. La différence entre un baril de lessive de marque Brillo et l'œuvre *Boîte Brillo* d'Andy Warhol ne tient pas à l'essence de l'objet, mais à l'introduction, grâce à l'autorité de Warhol, d'un produit de supermarché au sein d'une galerie d'art. Ce qui a changé, ce sont les conditions de visibilité de ce produit. Non pas ce que l'on voit, mais comment on le regarde.

Par conséquent il est inexact de prétendre, comme le fait Arthur Danto^[24], que *Boîte Brillo* met fin à l'histoire de l'art ; car *Boîte Brillo* appartient beaucoup plus à l'histoire des expositions artistiques qu'à l'histoire de l'art en tant que

[24] Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'Histoire* (Seuil, 2000).

telle. L'œuvre de Warhol interroge plus la nature de ce qui est digne d'être exposé en tant qu'art que l'art lui-même. Ce que Danto nomme « fin de l'art », c'est en fait l'interrogation flambant neuve sur la légitimité de certains objets ordinaires dans l'enceinte de l'art. Peut-on exposer *Boîte Brillo* ? A partir de quelles modalités du regard ? « Tout le monde est un artiste », disait Beuys. Et Warhol prédisait à chaque quidam son quart d'heure de célébrité. Désacralisé, l'art est dans la rue comme la rue est dans l'art. Rien ne fait plus, en soi, autorité. Les conditions de visibilité priment sur ce qu'il y a désormais réellement à voir. Si c'est dans un musée, c'est une œuvre ; si c'est en tête de gondole, c'est un baril de lessive. Le sens a quitté la chose. Il appartient tout entier au regard.

XV

Figurer après l'irreprésentable

Pourquoi la peinture ? Pourquoi la peinture plutôt que rien ? L'art est ce qui nous précède dans la formulation de questions inouïes. Pas de réponse encore. L'œil aveugle, recueilli en lui-même, tout entier habité par son contraire. Ce moment où il faut attendre que la peinture se fasse, là, sous nos yeux.

Un nom vient pourtant mettre un terme à l'idéal de la modernité : Auschwitz. Un rêve est passé. La révélation de l'horreur des camps. L'hébétude sans joie des rescapés ; et cette menace totalitaire dont on ne peut dire au juste si elle s'éloigne ou se rapproche, parce qu'on la sait désormais inscrite dans le possible de l'expérience humaine. « Le réel insupportable fait craquer la consistance du moi et des réalités », écrit Jean-François Lyotard. Les visions hallucinées et prophétiques des

Dali, Miro, Masson, Magritte, le pandémonium de Bosch se sont réalisés. L'homme s'efface de la scène du visible dans le visage non identifiable des *Otages* de Fautrier. Réel défiguré. Monde devenu infigurable. « Ecrire un poème après Auschwitz est barbare », lance Adorno. Pas un interdit ; plutôt un tourment essentiel, une gravité qui va traverser de part en part l'art de *l'après*.

Enormité sans nom de la catastrophe. Car il s'est passé quelque chose en plus que l'antisémitisme de toujours. Il s'est passé la fin méthodique, industrialisée de l'homme. Et toute la culture accumulée n'a rien pu faire. Nous savons désormais que l'art n'est qu'un début, pas une fin. Qu'il ne se suffit pas à lui-même. Auschwitz. Rien n'a su conjurer la catastrophe. En ayant soin d'éviter l'illustration, certains artistes comme Zoran Music vont tenter de rendre perceptible, un peu, l'horreur qu'ils ont eux-mêmes traversée : « J'étais fasciné par ces tas de corps, entassés comme des bûches, bras et jambes dépassant, en raison de leur espèce de beauté, de beauté tragique. Certains n'étaient pas tout à fait morts, leurs membres bougeaient encore et leurs yeux vous suivaient, quêtant une aide. Puis, pendant la nuit, un peu de neige tombait. Le tas ne bougerait plus ».

Offrir par l'œuvre à tous ces corps à jamais manquant l'ultime sépulture du souvenir et de l'hommage. Après un retour à Dachau, Zoran Music en 1972 exécute la série *Nous ne sommes pas les derniers*. L'avertissement est clair. Nous ne sortirons pas d'Auschwitz. Mais la peinture est un lieu de résistance. Le long de ces « paysages de cadavres » qui

hantent désormais notre rétine, l'art promène « l'amère obstination d'une question errante » (Edmond Jabès).

L'insoutenable esthétique du charnier va rendre définitivement caduque toute figuration. L'art ne sera jamais plus innocent. Le motif n'entrera sur la toile qu'accompagné d'un doute radical. « Impossible aujourd'hui de prendre la peinture de face, comme si le cinéma, les deux Marcel (Duchamp et Broodthaers) et surtout Auschwitz n'avaient pas bouleversé notre faculté de dire le monde », constate Jean-Michel Albérola.

Dès lors que voit-on ? Que sait-on de ce à quoi nous assistons ? A quoi collaborons-nous ? Le Vu et le Beau ont été remplacés au sein de l'œuvre d'art par le caractère frappant, profondément énigmatique du geste créateur. Il s'agit pour l'artiste de s'installer au cœur des ruptures, d'ausculter les instabilités, de chevaucher les dissonances, de traverser le chaos. L'autonomie gagnée à travers le modernisme, mais augmentée d'une responsabilité en plus : un devoir de résistance, de mémoire, de témoignage. L'art moderne, qui se posait non sans affectation comme irréductible au réel, ne devant qu'à lui-même sa propre vérité, ne peut plus faire l'économie du monde extérieur, au risque sinon de devenir un art de la collaboration et du négationnisme.

Il s'agit désormais de renverser la proposition du quotidien qui nous est faite en initiant le regard et l'esprit à l'étrange violence de ce monde post-catastrophique. Non pas revenir à la figure, mais exprimer ce monde là. L'enfer sur terre a déjà eu lieu. Le reste ne sera plus que le récit

d'un ressaisissement possible, sans cesse retardé, sans cesse insuffisant.

XVI

Les méditations chromatiques de Mark Rothko

Peintre des espaces clos durant sa période réaliste des années 30, Mark Rothko (1903-1970) rencontre le surréalisme dont les principaux représentants (Breton, Miro, Ernst, Duchamp, Dali, Matta, Masson...) sont exilés à New York pendant la seconde guerre mondiale. Ses larges bandes colorées - dont on dit, parce qu'il est grand lecteur de Freud et de Jung, qu'elles représentent les différentes strates de l'inconscient - vont faire de lui un des peintres majeurs de l'expressionnisme abstrait. C'est au cours des années 1947-1948 que la couleur se substitue définitivement chez lui à la notion de sujet. Tout motif, toute narration sont exclus. Ne reste que la sensation pure, l'approche lente et émerveillée de l'événement chromatique. Cet horizon d'absence où nulle figure ne vient ne serait-ce qu'affleurer porte en lui une sorte

de plénitude – mais une plénitude humaine, c'est-à-dire affolée, tourmentée, d'où toute violence n'est jamais tout à fait écartée.

En 1949, Mark Rothko étudie attentivement *L'Atelier Rouge* de Matisse au Museum of Modern Art de New York : « Quand vous regardez cette peinture, constate-t-il, vous devenez cette couleur rouge, vous en êtes entièrement saturé ».

Il en ira désormais de même dans sa propre œuvre en cours. L'accrochage, en présentant la toile, généralement de grand format, très près du sol, renforce l'effet. La couleur submerge littéralement l'ensemble du champ visuel.

Bien loin de toute tentation « décorative », l'artiste cherche ce qu'il appelle lui-même « la force de l'indéniable ». La surface colorée, à travers l'émotion suscitée par le caractère frappant de son omniprésence, n'est là qu'en tant que révélateur. Elle ne fait pas écran, bien au contraire. Le regard y pénètre, y découvre peu à peu les profondeurs du « cela ». Elle devient ainsi le lieu d'une méditation : un mandala.

« Mes tableaux peuvent avoir deux caractéristiques, déclarait Rothko en 1953 : soit leur surface se dilate et s'ouvre dans toutes les directions, soit elle se contracte et se referme précipitamment dans toutes les directions. Entre ces deux pôles, se trouvent toutes les choses que j'ai à dire ». Un mouvement intérieur anime la toile selon les deux principes qui gouvernent l'univers : l'expansion et la contraction. Rien de statique donc, rien d'arrêté dans ces compositions. Quelque chose est en cours, au-delà même de toute signification

possible. Lisible désormais sur la toile comme un passé intangible dont l'œil spectateur remonterait le cours. Ainsi donc, à travers ce travail spirituel sur l'espace et la couleur, le tableau finalement compose avec le temps. Là s'opère le renversement : la profondeur de l'espace coloré de Rothko inscrit, en creux, une méditation sur le temps.

Méditation qui s'achèvera, avec le dernier tournant de son œuvre, dans l'obscurité obsédante de ses compositions finales, noires sur gris.

XVII

Défaire l'horizon optique : Jackson Pollock

L'immédiate après-guerre voit fleurir une nouvelle génération de peintres non figuratifs un peu partout dans le monde. Les artistes américains, très influencés par le surréalisme (New York, comme nous l'avons dit, a accueilli les principales figures du mouvement durant la guerre, et une importante exposition fut organisée) réactivent le souhait d'Emerson (1803-1882) : puiser dans l'Amérique les ferments de son expression artistique et philosophique, tout en se libérant de l'héritage européen. Rothko, Gottlieb, Newman se tournent vers le patrimoine visuel des Indiens. « Ma méthode s'apparente à celle des Indiens de l'Ouest des Etats-Unis qui créent des formes sur le sol avec des sables de couleur », dira lui aussi Jackson Pollock.

De quoi s'agit-il ? Le peintre explique : « Je ne fais pas une peinture de chevalet. Je ne tends pratiquement jamais ma toile avant de la peindre. Je préfère la clouer non tendue sur un mur ou un plancher. J'ai besoin de la résistance d'une surface dure. Sur le plancher je me sens plus à l'aise. Je me sens plus proche de la peinture, je m'y intègre davantage puisque je peux ainsi en faire le tour, travailler à partir des quatre côtés et littéralement être dans la peinture (...). De plus, j'abandonne les instruments de la peinture traditionnelle tels que le chevalet, la palette, les pinceaux, etc. Je préfère les bâtons, les truelles, les couteaux, faire couler (« dripping ») de la peinture liquide ou bien en pâte épaisse mélangée de sable, de verre pilé et d'autres matières (...). La peinture a une vie qui lui est propre. J'essaie de la laisser se manifester. C'est seulement quand je perds contact avec la peinture que le résultat est un gâchis. Autrement, il y a une harmonie pure, un échange facile et la peinture sort bien ».

Refus de tout ancrage visuel figuratif. Dans le monde hyper-rationalisé de l'Amérique de l'après-guerre où tout est planifié, l'art tente une ultime échappée. Une liberté totale, lorsque le geste, unique, concentré, est soudainement lâché au dessus de la toile. Jackson Pollock peint avec son corps. Ses tableaux, c'est donc avec le corps qu'il faut les éprouver. Refaisant mentalement la danse de l'artiste. Pénétrant dans son mandala. Les yeux nous indiquent *où c'est* ; le corps *ce que c'est*. Jackson Pollock, et plus généralement l'expressionnisme abstrait, déploient un espace pictural qui parle au corps plus qu'à l'œil, invoque le rythme plus que

le temps, incite à la transe chamanique plus qu'à la passive contemplation des œuvres. « Je ne peins pas d'après la nature, explique Pollock ; lorsque je peins, je *suis* la nature ».

Les coulures bien connues n'avaient été jusque là que des incidents d'atelier. Multipliées, entrelacées, déployées à seule fin de complètement recouvrir l'étendue de la toile, elles sont appelées dans l'œuvre de Pollock à structurer toute visibilité, dissolvant jusqu'à l'idée même de forme. Ces points aux éclaboussures légères, là où la ligne se reprend et continue cette danse où le geste même de l'artiste semble s'abstraire, se dissoudre lui aussi vers quelque principe universel. Pour n'être plus que cela, entièrement, parcours, vitesse, mouvement brownien, algorithme fou, rythmique sans cesse changeante, trajectoire, fusées de couleurs, multipliant les interférences jusqu'à ne plus les voir – l'ordre esthétique, comme un inattendu repos, subjuguant ce chaos.

Le travail de l'artiste quitte progressivement l'horizon optique pour s'en remettre au geste pur. Une gestuelle qui serait comme la métonymie de la nature elle-même surprise dans son processus d'auto-engendrement. Par des lignes intuitives, des coulées de peinture, des tâches et des recouvrements, le hasard surgit sur le support non pas comme désorganisation mais comme somme de toutes les organisations possibles ; tendant à saturer, dépasser, l'ensemble des probabilités figuratives. La résultante de ce passage de l'optique au gestuel donne à l'horizon visuel une tout autre dimension. Il y faut, préalablement à la contemplation de l'œuvre, une acceptation de principe. Cette déconnexion visuelle, ce repli

du figuratif au sein de la représentation contraint le spectateur à s'impliquer dans la toile bien au-delà de l'œil : c'est le corps tout entier qui vit le tableau plus qu'il ne le voit. C'est physiquement, de tous ses muscles, de tous ses nerfs, qu'il accompagne le mouvement du créateur, qu'il le rejoint dans l'instant même du peindre, y découvrant la puissance sous-jacente d'une nature libérée des contraintes en train de revenir, sauvagement, souverainement à elle. « L'homme découvre le rythme comme matière et matériau (...). La main se libère, et se sert de bâtons, d'éponges, de chiffons et de seringues : *Action Painting*, « danse frénétique » du peintre autour du tableau, ou plutôt dans le tableau, qui n'est pas tendu sur chevalet, mais cloué non tendu sur le sol. Car il y a eu une conversion de l'horizon au sol : l'horizon optique s'est tout entier reverti en sol tactile »^[25].

Cette sobriété qu'il faut au peintre pour contenir cette véhémence, cette virevoltante opiniâtreté du trait qui s'ébroue comme s'il voulait sortir de lui-même. Recherchant non pas l'émergence comme chez Michaux mais la continuité. L'impossibilité pour la ligne de parvenir à son point d'arrêt. « Un geste dont il n'est pas question de voir la limite », écrivait Michel Tapié en 1952, à l'occasion de la première exposition parisienne de Jackson Pollock. Illustration du « Tu continues tu continues tu continues », le grand principe rhétorique de son ami Jack Kerouac.

Les toiles de Pollock me rappellent le premier plan du film de Dino Risi, *Le Fanfaron* (1962), avec Vittorio Gassman

tournant comme un fou à bord de sa décapotable à l'intérieur d'une cité nouvellement bâtie – comme le fauve nouvellement captif qui ne se résout pas aux dimensions de sa cage, blessé à l'idée qu'on ait pu imaginer une seule seconde qu'il puisse accepter de s'en accommoder...

Comme l'énergie accumulée dans l'atmosphère libère soudain la foudre, le geste de Pollock se libère au-delà de toute notion d'organisation, de planification, d'intentionnalité. L'artiste n'est plus le Créateur mais le transcripteur. Son activité s'apparente à l'activité médiumnique. Le résultat reste aléatoire, non prévisible.

C'est là le grand renversement de l'expressionnisme abstrait que de rompre avec la synchronie ordinaire de l'art. Si le surréalisme avait su opérer une telle rupture dans la pratique de l'écriture automatique, en revanche demeurait dans la peinture surréaliste le souci de la composition ; reconstruction a posteriori d'un rêve, d'une vision. Mais ce rêve ou cette vision restent premiers. Ils demeurent le préalable à l'œuvre, la devancent. Même dans le *ready-made*, l'objet est déjà fait, certes, mais il reste à l'inclure dans une intentionnalité qui le signe et le signifie comme *ready-made*.

Chez Pollock au contraire le geste va plus vite que la vision et court-circuite toute possibilité intentionnelle. Désormais la toile est visible avant la méditation à laquelle elle doit son apparition. L'objet précède son élaboration. Conformément à la physique nouvelle, l'art y précède sa source comme l'effet y précède la cause.

[25] Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation* (Seuil, 2002).

XVIII

Promotion de l'art, art de la promotion

Au cours des années 60 et 70, l'absolutisme de la marchandise, de la publicité et du médiatique devient le centre de nouveaux enjeux esthétiques. Cette survisibilité du banal confère aux objets qui peuplent le quotidien une dimension inattendue, « transcendant » en ce sens qu'elle dépasse le cadre initialement prévu – qui est celui de la production-consommation – qu'elles saturent notre champ de regard jusqu'à produire, sur le mode trivial, dérisoire et désenchanté, une *esthétique*.

Ce qui fait question à travers le Pop Art est moins l'idée de *représentation* (au sens de la *mimesis* platonicienne dont nous avons dit plus haut qu'elle avait quitté le champ artistique) que celle de *reproduction*. « Je veux être une machine », clame Andy Warhol. Parvenir à la beauté parfaitement

oubliable du reproductible. A cette fugacité effervescente qui est la marque de ce temps. Dans une connivence profonde, ludique et profonde, avec le jeu du regardant, l'artiste tend à remplacer la rigueur de la composition par l'aspect burlesque, aléatoire et stupéfiant de la rencontre avec l'objet.

La production. La consommation. Le sériel. Le modèle standard. La reproduction. Le packaging. Les médias. Le marketing. La BD. La publicité... Le Pop Art magnifie le banal des mass media et de la sous-culture visuelle imposée par l'univers de la marchandise. Dans *Rétrospective multicolore* de 1979, Warhol présente sur un même plan les icônes de Marilyn Monroe, Mona Lisa, la boîte de conserve Campbell's Tomato Soup et Mao Tze Dong. Moment panique de la raison où tout doit être consommé-consumé en même temps, où toute production n'est là que pour être périmée demain, jetée, oubliée.

Il faut en chercher l'origine dans les années 50 et la naissance de la société de consommation, dans le temps de cet après-guerre halluciné qui vit apparaître l'hypermarché, Disneyland et Las Vegas... Le jeu, la subsistance et les loisirs ont opéré à cette époque une jonction inédite. Le rêve américain, versus cauchemar climatisé. En 2001, le célèbre Guggenheim Museum de New York ouvrait deux hôtels-casinos-musées à Las Vegas...

Sous cette formidable mythologie du banal idyllique, ce grand destin de la classe moyenne accédant aux joies du confort ménager, la crainte d'un homme unidimensionnel, sériel, normé, aux ordres ; l'apocalypse d'une humanité

réduite à rien.

En accompagnant la société de consommation façon musique d'ascenseur, le Pop Art valide sa logique de production et de reproduction sans fin de la domination, son esthétique du laid, du kitsch, du tape-à-l'œil et de l'ordinaire – ce qu'en d'autres temps nous n'aurions pas hésité à qualifier de « vulgaire ». Oui mais voilà : cette vulgarité est résolument moderne, c'est-à-dire second degré. Rendue acceptable par cette indifférence de bon ton qui s'exprime désormais avec ostentation à l'égard de la réalité, la société de consommation trouve dans le Pop Art de flambants oripeaux .

Le Pop Art va cependant rectifier le tir : il va se présenter comme le miroir grossissant de cette aliénation de l'individu à l'objet manufacturé, sériel, commercial. Devant la mystification planétaire qu'impose le nouveau conformisme ambiant, l'artiste dénonce l'utilisation des images à des fins de propagande et invite le spectateur à en déjouer les pièges. Il s'empare des signes de la société de consommation et d'abondance, les transforme, les détourne. Véhémence protestataire un peu tard venue, tentative dernière de préserver une dimension utopique au sein d'une société de plus en plus réduite à ce positivisme si particulier qui réduit le monde aux seules lois du marché.

Le Pop Art reste le marqueur d'une époque qui, selon Claes Oldenburg, est à la recherche « d'un art aussi doux et stupide que l'existence ». Un art consommable pour société de consommation. Warhol peint en 1962 son *One Dollar Bills*. Jean Baudrillard : « C'est Warhol qui est allé le plus loin dans

l'anéantissement du sujet de l'art, celui de l'artiste, dans le désinvestissement de l'acte créateur. Derrière ce snobisme machinal, il s'agit en réalité d'une montée en puissance de l'objet, du signe, de l'image, du simulacre de la valeur dont le plus bel exemple aujourd'hui est le marché de l'art lui-même (...). Nous sommes dans le fétichisme de la valeur qui fait éclater la notion même de marché et qui, du même coup, anéantit l'œuvre d'art en tant que telle ».

Le phénomène de la consommation de l'art à grande échelle date de 1958, première grande vente médiatique à Londres chez Sotheby's ; il s'agissait de la collection Goldsmith (Manet, Renoir, Van Gogh, Cézanne). Dans son livre intitulé *Art Business, marché de l'Art ou l'Art du marché*, Judith Benhamou-Huet brosse le portrait de Steve Wynn, milliardaire de Las Vegas et propriétaire de la chaîne hôtelière *Mirage Resort*, dont la collection d'œuvres impressionnistes est estimée à trois cent millions de dollars : celui qui fut le plus gros acheteur d'art des années 90 est frappé d'une maladie dégénérative de l'œil, la rétinite pigmentaire, qui le conduit inéluctablement à la cécité. En devenant un marché, l'art peut désormais se passer de la vision. Le mirage de l'art est passé : reste la monnaie. Sonnante et trébuchante.

A mesure qu'il se réduit de plus en plus à un système boursier de cotations marchandes et à l'écho médiatique suscité par les « ventes records », l'art se dématérialise. Quelque chose s'est perdue ; l'immanence de la création, sa violence effractive, le mystère de son apparition. L'œuvre n'est plus qu'une référence dans une suite de références dont rien,

si ce n'est le chiffre de sa mise à prix, ne la distingue plus. Sa visibilité n'est légitimée que par sa valeur spéculative^[26] et la publicité qui entoure celle-ci : l'art devient ainsi clef de voûte du régime capitaliste dont il assure la transcendance, assoit la respectabilité et assume la promotion.

[26] « L'œuvre d'art en elle-même ne suffit plus (...). Les prix grimpent avec la publicité faite autour de l'identité du propriétaire. C'est ce que l'on appelle l'impact du pedigree (...). La consommation d'art tend à faire disparaître l'œuvre », indique Judith Benhamou-Huet dans son livre *Art Business, le marché de l'Art ou l'Art du marché* (Ed.Assouline, 2001).

XIX

La traversée de la chair

Arrêtons un instant le fil de la chronologie pour nous tourner vers le motif le plus central, le plus constant de la peinture : le nu.

Le nu représente cet incessant questionnement autour de la triple stratégie du visible, du visuel et de l'inmontrable, confronté aux émois plus ou moins licites de celui qui regarde. Parlant du nu c'est toujours d'autre chose dont on parle – et en même temps non, il s'agit bien de cela, une forme humaine donnée dans toute la candeur de sa libre nature. On ne sortira pas de cette ambiguïté : la Vénus de Botticelli est incontestablement une femme, et toute la mythologie grecque ne peut rien contre la forme parfaite d'un sein.

L'art semble avoir fait du corps humain son sujet de prédilection. Même sous sa forme idéalisée, il n'en reste pas

moins cette stupéfiante mise en présence entre le spectateur et le modèle. Le nu demeure lié à l'essence même de l'art occidental, en même temps qu'il enferme le modèle dans sa forme particulière. Regardez la statuaire grecque : le modelé de ces ventres atteint une telle perfection mimétique qu'on croit les voir respirer ! Mais qui respire ? L'Idée mythologique ou le modèle humain ? Pourquoi tant de visiteurs de musée ont-ils toutes les peines du monde à réfréner ce désir de caresser les statues ? Peut-on vouloir à ce point toucher du doigt une Idée ?

A la vérité éidétique de l'œuvre répond la vérité sensible d'un corps individué, mis à vue, malgré tout. Par-delà telle scène purement symbolique (mythologique ou religieuse), le nu prend corps ; et suprême contradiction, laisse finalement apparaître la nudité du modèle de chair, de ce corps-là, désacralisé, sans alibi – vivant. Laisant éclater sa double nature, l'œuvre est la scène d'un coup de théâtre : vérité de la forme idéale, mais vérité aussi de la forme individualisée, dans toute sa trivialité et son impudeur, sa présence déroutante. Il faut se souvenir que les Grecs, à travers le souci de l'harmonie universelle, n'étaient nullement insensibles à la beauté physique de leurs représentations du corps humain. Le nu apparaît dans la culture occidentale comme modélisation, au cœur d'une forme particulière, de l'essence même de la chose. A la fois dévoilement total et saisie de sa nature profonde, hérité de la pensée grecque, il part du singulier pour atteindre à l'universel. « Le nu, dit François Jullien, symbolise ce parti pris d'une pensée de l'essence qui la fixe dans une

forme »^[27]. Le nu appelle l'Idée, l'Idéal. C'est la raison pour laquelle il n'existe pas, par exemple, dans l'art chinois qui est une pensée de l'occasion, de la coïncidence et du processus en cours. Toucher au nu, c'est toucher à l'être.

Mais les Grecs voient aussi dans la nudité le symbole de l'énergie : nus sont représentés leurs athlètes (qui d'ailleurs pratiquent ainsi) et leurs héros. Le corps en action, le corps triomphal, est nu.

« C'est de cette ambivalence que se conçoit la possibilité du nu: que, à travers la forme sensible, nous voulions remonter à la « forme première », modèle, archétype, tel est le nu. Car le nu n'est pas une forme parmi d'autres, il est la forme par excellence (le Nu). Il est la forme essentielle apparaissant à même le sensible; comme, en sens inverse, il est *la* forme sensible rejoignant la forme-idée ; au fond, nous n'avons cessé de rechercher, dans le Nu, une hypostase de la Forme ». (François Jullien)

Le nu est aux sources de l'art académique comme de l'art moderne. Partout présent, tel que les musées et les encyclopédies nous le restitue. Autant dire que nous en possédons en Occident une très forte culture visuelle. Des fresques érotiques de Pompéi à la Chapelle Sixtine, du *Bain turc* d'Ingres (où Elie Faure voyait un grouillement de larves) au *Nu descendant l'escalier* de Marcel Duchamp, le corps dévoilé traverse les siècles et l'histoire de nos obsessions.

« Qu'est-ce que le nu ?, se demande Kenneth Clark. Le nu est une forme d'art inventée par les Grecs au V^{ème} siècle

[27] François Jullien, *De l'essence ou du nu* (Seuil, 2000).

avant J.-C, de même que l'opéra est une forme d'art inventée en Italie au XVII^{ème} siècle. Cette conclusion, évidemment trop simpliste, a toutefois le mérite de souligner que le nu n'est pas un sujet mais une forme d'art... »^[28].

La tradition grecque représente les dieux et les morts dans la beauté idéalisée de leur nudité. Il s'agit d'une nudité essentiellement masculine. Les femmes, elles, resteront drapées jusqu'au IV^{ème} siècle : « La prédominance du nu féminin sur le nu masculin, qui se manifeste pour la première fois dans le *Jugement de Pâris* de Raphaël, devait s'accroître pendant les deux siècles suivants et devenir absolue au XIX^{ème} siècle », constate Kenneth Clark.

La Renaissance commence à explorer le nu – au moment même où la nudité jusque-là plus ou moins admise dans la société est combattue au motif d'indécence. « Couvrez ce sein que je ne saurais voir », ordonne Tartuffe à Dorine. Mais ce sont surtout les peintres du rococo français tels que Fragonard qui font de la représentation de la nudité féminine un thème à la fois récurrent et dégagé de toute préterition, de tout alibi mythologique.

Le nu sert aussi à soutenir l'architecture du corps. Certains peintres (dont Raphaël) commencent les esquisses préliminaires de leurs œuvres en figurant nus leurs sujets dans le seul but de les représenter ensuite vêtus, avec des mouvements de drapés rigoureusement conformes à leur posture, leur geste et leur anatomie. Le muscle invisible dicte secrètement le pli du vêtement.

[28] Kenneth Clark, *Le Nu* (Hachette-Pluriel, 1987).

Mais l'œil finit par se révolter. Le nu représenté va progressivement rompre avec la notion platonicienne d'harmonie et de proportion idéales. Il va quitter son rôle de simple architecture implicite sous les lourdes draperies. En dépit des efforts d'un Dürer, l'abstraction mathématique ni la précision géométrique ne coïncident exactement avec le corps humain. Celui-ci n'est pas modelé d'après un calque divin. C'est avant tout de ses inattendues singularités qu'il surgit. Stupéfiant de beauté lorsqu'il est conforme aux canons esthétiques du moment, mais aussi stupéfiant par la dysharmonie de ses irrégularités, la surprise de ses laideurs, de ses accidents. Au-delà du corps, la chair réclame son dû et prend des libertés. Les ventres s'arrondissent, les plis s'affirment, les pilosités apparaissent. Le nu prend corps.

Et voilà que tout à coup l'allégorie, au milieu du XIX^{ème} siècle, revendique sa part de réalité. Avec sa façon de regarder le spectateur droit dans les yeux, l'*Olympia* de Manet descend de son Olympe : c'est une femme qui nous regarde à travers sa simple nudité de chair, nous renvoyant non pas à l'exhibition d'elle-même mais au voyeurisme du spectateur que nous sommes. Car celui-ci ne dispose plus pour justifier sa présence devant le tableau des prétextes esthétiques et parfaitement codifiés de la tradition. « *Olympia* ne s'explique d'aucun point de vue, même en la prenant pour ce qu'elle est, un chétif modèle, étendu sur un drap .» (Théophile Gautier). C'est cette absence de point de vue (ou plus exactement ce point de vue impensable pour l'ordre moral) qui fait la vraie nudité et le vrai scandale d'*Olympia* ; cette impossibilité de

voir autre chose que ce corps maigrelet, cru comme le vrai. Le vertige *d'Olympia*, c'est avant tout ce danger inassumé de coït visuel, de jouissance érotique qui rôdent pourtant d'un bout à l'autre de l'art. C'est la soudaine mise à vue du corps sans prestige, inconvenant, dépourvu des fards traditionnels du symbolisme – inconcevablement réel.

Gustave Courbet va plus loin encore. Sa sulfureuse *Naissance du monde* (titre donné à la célèbre toile de 1866 par d'autres que lui à seule fin de circonvenir le scandale de la monstration crue par un retour factice à l'allégorie) constitue la plus magistrale rupture artistique avec le discours symbolique. C'est un sexe de femme, rien qu'un sexe, de toute la force de sa présence frontale. Courbet atteint dans ce tableau le cri ultime de la chose même : une immanence absolue. Détourner le regard ?

A l'origine l'art du portrait est né pour éterniser la présence d'un être remarquable. Bien plus tard, il infère une certitude administrative, une preuve, celle de l'identification. Ici l'identité vacille. Le commissariat aux certitudes baisse les bras. Le visage a perdu ses prérogatives, son empire sur la détermination de l'ensemble du schéma corporel est passé. Courbet le place délibérément hors champ, perdu derrière un ensemble de formes, de volumes jamais vus.

Ainsi le véritable scandale de *La naissance du monde* de Courbet (ce tableau que Lacan, lorsqu'il en était le propriétaire, tenait soigneusement caché !) n'est-il pas tant de montrer crûment un sexe de femme, que de donner à la représentation d'un sexe de femme dénué de tout prétexte

symbolique le statut d'un portrait classique.

Dix ans auparavant, déjà, dans son tableau de 1855 intitulé *L'Atelier du peintre ou l'allégorie réelle*, Courbet s'affronte au thème du modèle échappant à la visée symbolique : la femme qui pose se tient derrière l'artiste, hors de son champ de regard. Elle est pensive, et le drap qu'elle remonte le long de son corps n'est pas là pour dissimuler, mais au contraire pour préciser encore sa nudité bien en chair. Elle n'a décidément rien d'une idée pure, rien d'une allégorie : un corps de femme au centre de l'atelier, au milieu de la foule des élèves du maître, de tout le poids de son buste opulent et de toute la rondeur de ses hanches. Premier regard porté sur le modèle en tant que tel. Fin d'un monde visuel – aurore pour de nouvelles visibilitées.

« On ne connaît guère d'images plus horribles que ces peintures de prostituées nues exécutées par Rouault dans les années 1903-1904. Quels motifs incitèrent le doux élève de Gustave Moreau à abandonner les scènes bibliques et les paysages à la Rembrandt pour se tourner vers ces monstres de dépravation ? », s'indigne Kenneth Clark avant de poursuivre : « Tous les sentiments délicats qui se mêlent à notre joie lorsque nous contemplons un corps humain idéalisé, la Vénus de Botticelli ou de Giorgione par exemple, sont brisés et profanés. A la sublimation du désir s'est substituée la honte de son existence même ; notre rêve d'une humanité perfectible se réduit à cette cruelle évocation de ce que l'homme s'est ingénié à tirer de la matière vierge qui lui fut attribuée au berceau ; et, du point de vue formel, tout

ce que l'art du nu avait apporté dès sa naissance, sentiment d'une structure solide, formes claires, géométriques et harmonieusement combinées, tout disparaît et devient une masse de chairs bouffies et inertes... »

Tout au long de l'industriel XIX^{ème} siècle la présentation du corps à travers l'œuvre d'art va perdre tout à fait cette idéalité qui en avait fait depuis l'origine un sujet académique. La civilisation pastorale qui prévalait depuis les Grecs cède devant l'apparition de la société moderne fondée sur la manufacture et l'organisation du travail de masse. En ville, la promiscuité des corps prolétariés, usés avant l'âge d'être la première force de production, entassés les uns sur les autres, n'a décidément plus rien de mythologique. La nature que célébrait naguère la représentation du corps dénudé est désormais bafouée, ravagée.

Degas (« ce maître du trou de serrure », disait de lui Huysmans), Toulouse-Lautrec, puis plus tard Rouault, descendent guetter dans les bas-fonds, à travers des scènes de bordel, l'émergence d'un nu résolument contemporain, humain-trop humain, bien loin de l'azur des pastorales, que sa laideur urbaine rejette définitivement sur la terre. Ces artistes assistent à la résurgence désespérée des corps déracinés, transplantés dans leur nouveau milieu, affolés, meurtris, trop à l'étroit entre les tours de briques et le béton armé, regards perdus au milieu d'un cauchemar de machines à vapeur, de pistons, de fabriques et de hauts-fourneaux – rendus fous par l'accélération inhumaine du temps et la dévastation sans fin de l'espace commun. Sur la toile des peintres, en lieu et place

des muses d'antan, la vision de poivrotes et de prostituées obscènes au sexe hirsute, ouvert, génital. Les idéalités platoniciennes se sont transformées tout à coup en d'obscures idoles des mondes inférieurs : mollesse de la chair déballée, nue contre la dureté métallique des machines des temps nouveaux. Dêités prolétariennes, hideuses, malodorantes, amoraux et nues dans le cambouis et les fumées infernales des nouvelles villes-machines.

En 1895 apparaissent les rayons X et la radiographie. Nouvelle lecture, nouvelle visibilité des corps. Sur la toile des peintres, le XX^{ème} siècle naissant désunit le corps humain, lui fait subir maintes métamorphoses, le fonde dans le paysage, égare ses morceaux, le réifie, le tronque, le minéralise. L'art moderne va chercher dans les formes humaines désassemblées la représentation d'une anamorphose dont l'image globale ne semble pas l'intéresser. C'est ce travail d'anamorphose qui compte, non la figure seconde qui pourrait en surgir. Un mystère à éprouver physiquement plus qu'un secret à percer. Le mystère de l'incarnation, de ce temps partagé avec nos semblables durant notre courte parenthèse terrestre.

Tout commence chez Cézanne, qui voyait dans le corps humain un objet comme un autre, entrant dans la composition sans plus d'affect ni de valeur qu'un comptoir sur un guéridon. Observant des soldats nus dans une rivière, il peint des baigneuses. Tout n'est que motif, organisation, composition. La figure humaine se fonde dans un ensemble qui l'absorbe et où il ne compte pas plus que les autres éléments du tableau.

Le corps nu est comme au-delà des sens, de la sensualité, de la licence ; il est comme désamorcé. Aux voiles mythologiques qui avaient patiemment élaboré les conditions de sa visibilité, succèdent des voiles compositionnels où un cul bien pommelé peut être l'équivalent visuel d'un compotier rempli de fruits. La composition soumet le corps à ses impératifs, au mépris de toute cohérence anatomique.

Cézanne, ou la danse des corps déshabités.

Mais c'est Picasso, et plus généralement le cubisme, qui va porter le coup de grâce. « Picasso «désémotionnalise» les corps », écrit Werner Spies. Rompant avec l'expressivité du modèle, il révèle la forme dans son essence, en dehors de toute narration. C'est *Le Bain Turc* d'Ingres (« cette encyclopédie du Nu », d'après Spies) qui pousse le peintre catalan à accorder à l'étude du Nu une si haute importance. Il fait du travail sur le corps son sujet de prédilection. Entre son enthousiasme pour le célèbre tableau d'Ingres qu'il découvre au Salon d'Automne de 1905 et sa fascination devant les arts premiers à partir de 1906 (grâce en partie à la complicité de Matisse), il conçoit une nouvelle vision des formes humaines. A travers l'influence des arts d'Afrique et d'Océanie (masques, totems, fétiches), Picasso dégage un système de formes constituant un champ autonome. Totémisme premier contre idéalité grecque : sortie complète de l'héritage culturel d'Occident. Nul exotisme à la Gauguin, mais un retour à la forme en son état sauvage, présymbolique, prénarratif. La dimension rituelle s'estompe au profit d'une composante visuelle a-normale, déstabilisatrice, exacerbée, qui engage

l'œuvre dans un perpétuel mouvement de transformation et fait flotter le processus formel au-delà des limites.

Yves Klein à partir de 1960 traque dans ses anthropométries l'instant précaire de la disparition. La séance de 1961 est fameuse : tandis qu'un orchestre joue la symphonie « monoton » (une note unique tenue par l'orchestre durant vingt minutes, à quoi succède un silence de vingt autres minutes), et sous le regard attentif de spectateurs en habits de soirée, des modèles évoluent, dans le plus simple appareil, transportent les pots de peinture, se teignent le corps du pigment « Bleu Klein » et viennent se frotter à la toile pour y apposer la trace de leur passage.

Enduit de ce fameux bleu outremer dont Klein a déposé le brevet, le corps du modèle se fait, selon l'expression du peintre, « pinceau vivant », instrument de l'image à venir. C'est lui qui imprime la couleur au support. Rencontre de la chair nue et de la toile : du haut des seins jusqu'au genou, le corps enduit de pigment étreint la surface sensible du tableau, y étale la couleur par compression de ses volumes et frottements de sa peau. Figurant vaguement des « Victoires de Samothrace » indécises aux ailes rognées.

Le modèle sort définitivement de son rôle traditionnel ; il devient acteur de la création. A l'immobilité de la pose d'autrefois se substitue l'activité ; quant à la nudité, elle est quelque peu éclipsée sous le bleu industriel de Klein. L'instant de la création de l'œuvre devient performance, art en soi. C'est *L'Atelier* de Courbet rejoué « live », théâtralisé avec une solennité de rituel.

Ces « Anthropométries », malgré leur appellation, ne prétendent à une objectivité archivistique que par antiphrase. Car en lieu et place de l'identité, du signe particulier qui vous désigne à la police et confirme un signalement, ne reste que la trace d'un corps furtif, anonyme, passé par là. Rencontre, par le corps, du plus intime et du plus anonyme, où la singularité d'une mise en présence nous renvoie à l'universel d'une condition tragique, dérisoire mais lourde d'une grave sensualité.

La transgression comme figure seconde de la sublimation, comme chemin vers la rédemption et l'extase. Entre 1962 et 1973, l'Actionnisme viennois va multiplier les provocations à chacune de ses performances post-apocalyptiques. Jusqu'au point de valoir à ses auteurs quelques séjours en prison...

Si l'on peut définir l'art moderne comme immédiateté perceptive, mise en présence au détriment de la représentation, l'Actionnisme viennois (Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Otto Muhl, Günter Brus) est résolument moderne. Théâtre de la cruauté à la Artaud, il oppose à l'Autriche bien-pensante et si peu dénazifiée une scénographie de l'insoutenable. Nudité, scatologie, exhibitions sexuelles, automutilation, l'Actionnisme viennois mêle le sens du tragique à celui de l'excès et de l'exubérance pour produire une sorte d'expectoration visuelle, tant mystique que parodique. Suspendre le mouvement erratique des regards sur l'art par un moment de sidération absolue : c'est que le XX^{ème} siècle est aussi celui de la violence paroxystique. Des gueules cassées de la Grande Guerre (Otto Dix) aux corps-cadavres purement

réifiés des camps d'extermination du III^{ème} Reich (Zoran Music), la Shoah accouche d'une nouvelle représentation (un témoignage plus qu'une représentation, une trace plus qu'une figuration) : celle d'une humanité horrifique, hébétée et atroce, visions de cauchemars. Hantise inédite où les survivants ne peuvent s'arracher au pays des morts auquel ils viennent de réchapper. Victimes désormais hybrides, flottant à jamais entre les vivants et les morts. Le corps esthétisant du classicisme paraîtrait désormais une injure faite à ce temps. Le corps éclate dans des figures ambiguës et sauvages, se dilue sur les toiles de Bacon. Ne reste que la carcasse fondamentale au milieu de ses flux divers, pestilentielle, ouverte comme un crâne parmi la foule des cadavres aperçue sur un champ de carnage à la lueur lugubre d'une fusée éclairante.

Francis Bacon, avec ces écorchés présentés comme de vivantes anamorphoses, nous fait passer à travers la cadavérité du corps – cette qualité de cadavre qui est aussi son ultime vérité. De la chair à la viande. Visions d'abattoirs. L'œuvre de Bacon s'inscrit dans une double influence : d'un côté Michel-Ange pour l'ampleur et la grandeur de la forme des corps, de l'autre Muybridge pour la position des corps. La photographie séquentielle (ou chronophotographie) donne à voir, à l'intérieur du déroulé temporel, ce qui est de l'ordre du sécable, de la séparabilité, de la rupture – de la mutabilité. Il donne à voir le mouvement invisible des corps – cet instant, inaperçu jusque là, où le corps se sépare en quelque sorte de lui-même, échappe à sa visibilité naturelle. Ainsi le corps, que l'on croyait connaître, recèle-t-il une forme nomade : instant

précis où il se sépare de sa forme dans l'accès imperceptible de sa présence au temps. Francis Bacon éclate sa figure pour laisser le mouvement travailler son sujet, le dépecer, le livrer à la mue inexorable, à la métamorphose sans fin des choses et des êtres soumis au temps. Le corps – figure toujours prête à surgir hors d'elle-même, moins mobile que tentaculaire à travers la tension permanente de ce devenir qui l'emporte, co-présente à son passé, à l'instant, à ce toujours autre qui l'entraîne.

Définitivement débarrassé du voile de la symbolique, privé de tout alibi, le nu au XX^{ème} siècle n'a plus que la peau sur les os. Viande sexuée, et encore. L'homme, image sacrée du Dieu judéo-chrétien, ravalé au rang de matière : parcours terminal qui nous a conduit du spirituel au trivial le plus insupportable.

Une image hante toute l'après-guerre : les corps décharnés des camps de concentrations, masses de corps innombrables amoncelés, entassés pêle-mêle comme de fragiles branchages entrelacés. Corps à jamais perdus. Corps irrattrapables. Après la boucherie des tranchées de la Grande Guerre il y a, au cours de la Seconde Guerre Mondiale, cette idée de néantisation technologique, méthodique, rationnelle, productiviste, des corps civils. La Shoah va au-delà de l'extermination : elle est négation des êtres. Alors on regarde ces survivants aux yeux creux qui nous regardent à leur tour depuis un au-delà des souffrances, un au-delà du dicible. Là où, comme disait René Char, seul le regard crie.

Ces corps-là nous accompagnent désormais. Ils sont

l'absolue sidération de notre temps. C'est à travers eux que nous regardons le monde présent. L'Actionnisme viennois est là pour nous rappeler à cette vision fondatrice.

« La peau est toujours décevante... Je n'ai jamais la peau de qui je suis. Il n'y a pas d'exception à la règle parce que je ne suis jamais ce que j'ai ». C'est pour avoir lu de telles affirmations dans le livre *La robe* de la psychanalyste lacanienne Eugénie Lemoine-Luccioni qu'Orlan a conçu peu à peu la mise à distance du soi et de l'enveloppe corporelle. En désengageant la phénoménologie (en tant que processus du percevoir en rapport avec un être profond) de la contingence de l'avoir (« la tête que j'ai »), Orlan va instaurer une coupure sémiotique, un sentiment de violente étrangeté au corps. Par l'utilisation de la chirurgie plastique comme moteur de ses performances, elle se livre sur son propre corps à une expérimentation inédite. Au cours d'une chirurgie-performance à New York en 1993, elle se fait installer des implants en silicone de chaque côté du front afin de déformer son visage qu'elle va ensuite maquiller. L'artiste devient sa propre sculpture et ose expérimenter dans sa chair le processus de transformation qu'impose le geste créateur. Le bloc opératoire devient atelier d'artiste. Chirurgie plastique contre anthropométrie. Corps-matériau contre image du corps. La chair en révolte contre l'identité.

La chirurgie-performance s'oppose à l'idée même de chirurgie esthétique et à son fondement normatif. Par cet acte volontaire et parfaitement gratuit (par opposition à l'opération chirurgicale subie et nécessaire des corps accidentés ou

malades), Orlan pilote le processus de transformation de ses chairs, choisit les différentes images qu'elle veut donner d'elle-même comme sur catalogue, fait jaillir le possible des capacités adaptatives de son propre corps.

Son acte transgressif accompagne une mutation sans précédent : désormais la salle d'opération n'est plus le théâtre où le corps n'est qu'objet : anesthésies locales et analgésiques permettent au patient de rester présent à la scène. La question posée – et réglée – par les professionnels de l'intervention (chirurgiens, infirmières) est celle du regard. Corps sujet, certes, mais dont le regard est occulté, empêché : le patient ne doit pas contempler ses entrailles mises à nu. Comme si ce voir-là était le comble de l'indécence.

Orlan, elle, nous donne à voir ce qui doit rester derrière le paravent. Elle fait avancer d'un cran la focale de notre regard. « Mes performances-chirurgicales nous obligent, vous comme moi, à regarder les images qui (dans la plupart des cas) nous rendent aveugles ».

Travestissements, strip-teases, exposition de traînées de sperme, vomissements publics : le corps se mesure surtout à l'irregardable. « Je désigne l'irregardable en somme. Par exemple, dans une performance réalisée au musée Sammlung Ludwig d'Aix la Chapelle, en Allemagne : il s'agissait devant une énorme loupe d'exposer mon sexe (dont les poils d'un côté étaient peints en bleu) et ce, au moment de mes règles, un moniteur vidéo montrait la tête de celui ou celle qui allait voir, un autre montrait la têtes de ceux ou celles en train de voir, à la sortie le texte de Freud sur la tête de méduse était

distribué (texte qui dit : « A la vue de la vulve le diable même s'enfuit ») »^[29].

Plus étonnant encore. Sur le modèle des dissections publiques de cadavres qui eurent lieu en Europe du XVI^{ème} jusqu'au milieu du XIX^{ème} siècle, les expositions et performances controversées de Gunther von Hagens connaissent aujourd'hui un succès public considérable.

Médecin anatomiste, von Hagens expose le corps mort qu'il préserve de la putréfaction grâce à une technique inédite, la « plastination ». Il s'agit de remplacer tous les liquides et corps gras par du silicone qui permet la conservation parfaite des tissus : le cadavre devient alors inodore, sec, imputrescible. Présentable, en somme.

Inspiré de Germain Richier qui sculptait au XVI^{ème} siècle son célèbre « écorché », Gunther von Hagens, entre leçon d'anatomie et happening artistique, présente les corps dans des poses imitées de la statuaire antique, ou au contraire issues de gestuelles triviales, le plus souvent sportives : ainsi peut-on voir un cycliste, un joueur de basket, un gardien de but. Le corps peut être peint. Les organes apparents. Rien d'obscène cependant : pure anatomie. Le corps cadavre persistant dans la sphère du visible par ce travestissement de cette pseudo-statuaire transgressive, un brin comique.

L'œuvre de von Hagens tente de faire réémerger le corps de cet enfouissement, cette fosse commune où, collectivement, les hommes du XX^{ème} siècle l'ont vu disparaître. Dans

[29] *Surtout pas sage comme une image*, in Quasimodo n°5 intitulée *Art à contre corps*, printemps 1998.

sa danse d'équilibriste au-dessus du vide métaphysique, l'anatomiste allemand construit une persistance rétinienne, une scène posthume où la mise à vue est aussi une mise en présence : trace vive d'un mort éternisé dans sa pose de statue. André Vésale inventa au XV^{ème} le geste chirurgical parce qu'en dépit de l'horreur et des interdits religieux il sut plonger son regard sous la peau des cadavres disséqués pour en extraire une science. Devant les cadavres de von Hagens tombent autant d'interdits majeurs. Pour un savoir qui, pour ne pas être bien clair, ne nous interloque pas moins.

Le corps, ainsi que le regard qui le contemple, sont deux productions sociales. De la statuaire grecque à celle de von Hagens, l'aventure du corps représenté se poursuit. Comme s'il nous était rigoureusement impossible de détourner de lui notre attention. Nouvelles visibilitées. Nouveaux enjeux. « La beauté seule rend tolérable un besoin de désordre, de violence et d'indignité qui est la racine de l'amour », disait George Bataille.

XX

Vers une absence au Voir

« L'histoire de l'art est la lutte de toutes les expériences optiques, des espaces inventés et des figurations », disait Carl Einstein. En accédant à la « modernité », l'art s'est en quelque sorte débrayé du plan de son essence, s'est défait de son socle ontophanique (arts premiers, arts sacrés, dont la fonction est de permettre un surgissement de l'être). L'œuvre est au contraire remise au mouvement, au pur glissement temporel de la phénoménologie, prise dans une série et jugée en fonction de la position relative qu'elle y occupe. Elle n'est pas « en soi » ; elle ne possède d'existence légitime que par la marque qu'elle imprime dans le cours de « l'Histoire de l'Art ». Elle est là parce que là. Pure tautologie optique et conceptuelle, au-delà de toute « qualité » intrinsèque.

Lorsqu'en 1912 Guillaume Apollinaire invente la notion d'avant-gardisme, il élève gaillardement le présent à la hauteur de l'avenir. Dans un même mouvement il le constitue et l'égale, voire le dépasse éternellement de par le point de vue surplombant d'où il le considère. Bribes, fragments, hasards, associations fortuites, vitesse, brouillage, simultanéité... Dans l'affirmation sans fin de ce tournant radical que représente l'avant-gardisme se consomment, au centre de la scène visuelle, les distinctions héritées ; notamment celles, millénaires, entre le sacré et le profane. Les affiches criardes de la réclame se mêlent aux fétiches d'Océanie, équivalences scopiques, toute signification en allée. L'icône commerciale et la figure des dieux obscurs, retirés. Ne restent que des formes. Des signes auquel un langage nouveau, l'esthétisme avant-gardiste, vient prêter un sens nouveau. Toute hiérarchie visuelle abolie.

En 1966, sur le catalogue de l'exposition, on pouvait lire à propos de la toile intitulée *Signet 20* de l'Américain Robert Ryman : « Les toiles de Ryman ne sont pas des tableaux, elles ne représentent rien du tout, même pas une abstraction, au sens où le terme est habituellement entendu. Elles ne sont ni des signes ni des expressions, seulement des expériences... ».

Franck Stella dit cela autrement : « Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez ». Le tel quel qu'appelait déjà Paul Valéry. « Devant le volume de Donald Judd, vous n'aurez donc rien d'autre à voir que sa volumétrie même, sa nature de parallélépipède qui ne représente rien que lui-même à travers la saisie immédiate, et irréfutable, de sa propre nature

de parallélépipède (...). Toujours devant cette œuvre vous voyez ce que vous voyez, toujours devant cette œuvre vous verrez ce que vous avez vu : la *même chose*. Ni plus, ni moins. Cela s'appelle un « objet spécifique ». Cela pourrait s'appeler un objet visuel tautologique. Ou le rêve visuel de la *chose même* »^[30].

L'art a peu à peu libéré le regard de l'image, à travers l'appauvrissement visuel des œuvres. C'est la confrontation qui compte, non la chose vue. Regarder une œuvre ne se résume pas à voir une image ; le spectateur est invité à participer à un processus en cours.

Mais les artistes eux-mêmes s'éloignent de la vision. Prenez De Kooning. Il peint à œil fermé. Sans doute afin de mieux traverser la figure, afin de mieux parvenir au trait. Au-delà même : à un jaillissement, une rapidité. L'œil aveugle libère le geste. La vérité n'est qu'un mensonge qui fait du genre. Seule existe la surface. L'apparence pour l'apparence. Parvenir, mais très vite, à cet inachevé. Mais comme sans le vouloir. Sans préméditation. Sur la toile, l'attente d'une complétude qui ne vient pas. Montrer comment l'œuvre ne se réaccorde jamais exactement au monde. Comme tout cela reste irréconciliable. Suspendu. Lointain. Etrange. Le XX^{ème} siècle nous a appris que l'œuvre était aussi l'autre de la ruine.

Dans l'innocence sauvage et colorée de ses idoles païennes, dans leur grimace, De Kooning s'avance. Libéré

[30] Georges Didi-Hubermann, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Minuit, 1992).

de l'œil et libéré de l'esprit, ne reste que le geste. « D'avoir fermé les yeux plus et mieux que ne le pourra aucun sommeil, vous permet de les ouvrir au-delà des limites permises », dit Sollers.

Les Nouveaux Réalistes piègent les objets familiers : machines à mouvements inutiles (Jean Tinguely), compressions (César), accumulations (Armand), emballages monumentaux (Cristo). Ils déforment, transforment les échelles de représentation afin de reconstituer les conditions d'une confrontation nouvelle avec les choses et les lieux du quotidien.

Jean Degottex, Simon Hantai, Martin Barré, Raymond Hains, Jacques Villeglé, à travers des techniques aussi diverses qu'impersonnelles (décollages, lacérations, bombages...) prennent leurs distances avec les rhétoriques convenues du surréalisme et de l'abstraction. Ils abandonnent de bon cœur la posture avantageuse de l'artiste pour s'en remettre au geste brut, débarrassé de toute signification, de toute « expression » ; un geste qui ne présente pas d'autre histoire que celle de son propre parcours et de ses propres aléas. Créant ainsi, chacun à sa façon, un univers générateur de signes mais non de sens, un monde sans repère ni directive, ni fait ni à faire – simplement là, proposé au regard. Martin Barré : « Je voulais montrer, par des traces ou des points d'impact dans une surface claire, ce que serait une peinture « désencombrée » de l'objet, de la couleur et de la forme, n'offrant plus que des fragments d'un espace existant aussi bien ailleurs que dans ses fragments tangibles ».

Instants subreptices. Expériences en cours. Indices.

L'artiste assiste l'avènement pictural plus qu'il ne se réclame de sa création. Son économie de moyens confine à une stricte neutralité expressive. Tout se passe en dehors de lui : entre les choses. Laissant ouverte la grande aventure du devenir. Laissant l'œuvre perpétuellement à venir, inachevée, retenue, comme perpétuellement surprise sur l'horizon de son apparaître.

Ce que l'artiste désormais soumet à nos yeux, c'est l'aventure brute et matérielle du trait en tant que trait, de la peinture en tant que peinture ; et de ce geste, inscrit, qui provoque la toile.

L'expérience du non-figuratif, loin de nous en éloigner, nous permet au contraire d'explorer le réel, dans sa substance, sa matérialité, ses énergies, ses processus. L'horizon scopique n'est plus qu'un cas particulier d'une perception multiple. « On ne peint jamais ce que l'on voit ou croit voir, écrit Nicolas de Staël ; on peint à mille vibrations, le coup reçu, un geste, un poids. Tout cela à combustion lente ».

L'œuvre n'appartient plus à l'artiste. Celui-ci ne la crée plus : il la révèle. Elle ne représente plus rien, ne ressemble à rien, se signifie rien ; mais porte les signes nouveaux d'une visibilité inédite – non, pas même des signes, des traces – là, flottant dans le champ des apparences. Remontant aux sources même du visible. « Mes œuvres existaient avant moi, dit Hains ; mais on ne les voyait pas, parce qu'elles *crevaient les yeux...* »

Deux interdits majeurs ont pesé sur la représentation : le modernisme et la Shoah. Mais l'art contemporain va plus loin

encore. Jusqu'à la rupture avec le Principe-Regard qui avait gouverné l'art et la pensée pendant des millénaires.

En 1981, le sculpteur Jean-Luc Vilmouth^[31], proche de Tony Cragg et des artistes de la nouvelle sculpture anglaise, va encore plus loin. Il proposa le plus sérieusement du monde à la NASA d'emporter une de ses œuvres à bord de la navette spatiale afin de la placer en orbite autour de la Terre.

L'argument qu'utilisa la NASA pour justifier son refus fut le suivant : « Cela ne ferait qu'ajouter aux débris qui flottent déjà sur une orbite où personne ne pourrait voir la sculpture ». Ce projet avorté et cette réponse très officielle entrèrent comme constituant de l'œuvre ; une œuvre « quand même », imperceptible au regard, mais recyclée au sein d'un discours que le plasticien tira de l'expérience à travers le livre qu'il rédigea.

Bien sûr l'espace n'est pas un musée. Il s'agit pour l'artiste d'opérer une sortie quelque part en dehors du champ du regard. Sa position esthétique manifeste une déconnexion définitive avec le Principe-Regard. Une volonté d'échapper à l'attraction de l'œil pour viser à une sorte d'apesanteur visuelle.

Dans ce geste (à la fois de rupture, mais aussi de continuité avec l'histoire de l'art contemporain dont Vilmouth ne fait que parachever la logique conceptuelle), l'intentionnalité s'impose à la phénoménologie et le projet au Voir. Signifiant par là que la beauté et la force d'évocation ne sont pas dans les choses, mais dans le regard – dans la

[31] Jean-Luc Vilmouth, *Le bruit des choses* (Jacques Damase Editeur, 1986).

capacité d'abstraction de l'esprit. Sans doute parce que nous ne sommes jamais aussi proches du monde qu'en cet instant précis où nous fermons les paupières. « Si l'homme parfois ne fermait pas *souverainement* les yeux, il finirait par ne plus voir ce qui vaut d'être regardé », écrivait René Char.

Rompre avec les impératifs dogmatiques du Beau et du « ressemblant ». Le processus artistique ne passe plus par la « reconnaissance » des formes et des figures : il se fait processus de *connaissance*.

En finir une fois pour toute avec l'hypnotique « plaisir rétinien » et les égarements visuels. Le geste artiste s'est affranchi des anciennes puissances optiques pour se porter au-devant de puissances nouvelles, vers le chaos proprement génésiaque. « C'est à l'esprit que l'art s'adresse, et non, bien sûr, aux yeux. Trop de gens se font l'idée que l'art s'adresse aux yeux. C'est en faire bien pauvre usage », disait Jean Dubuffet^[32].

Pour autant l'esprit s'ouvre parfois à d'autres critères, d'autres intérêts. Le marché porte à son paroxysme le phénomène de « dépossession rétinienne » dans lequel l'art était déjà, par nature, engagé. L'œuvre n'est plus dans l'objet visuel mais dans les relations qu'il entretient avec les différents foyers de légitimation artistique. Et le regard en retour que l'on pose sur l'œuvre n'est fait que de ce discours de légitimation préalable.

Au sein de l'institution muséale notamment, la mise en présence du spectateur avec l'œuvre reconnue prime désormais

[32] Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage* (Gallimard 1973).

sur la visualisation proprement dite de l'œuvre. Se rendre aux grandes expositions rétrospectives est devenu un élément important du rituel social sans rapport véritable avec ce que l'on y voit. C'est l'acte qui compte, et éventuellement le discours qui en découlera, soutenu par force « livres d'art » et reproductions que l'on aura soin de se procurer sur place, comme attestation indispensable de sa participation à l'événement. A cet égard, l'affiche-annonce de l'exposition, avec dates et mention du lieu, est autant, sinon plus achetée par les visiteurs que la pure et simple reproduction d'une œuvre particulière. Dans cette tentative de réappropriation individuelle, l'exposition est survalorisée par le public dans sa dimension événementielle et sociale au détriment de sa portée purement artistique. Le temps de l'œuvre se conjugue au passé, le discours de « l'avoir-vu » prime sur le voir. Devenu élément central d'une socialité consensuelle « de bon niveau », l'art, par ses fonctions spéculatives et marchandes, fait désormais partie intégrante du champ économique dont il partage volontiers l'ensemble des valeurs. Définitivement, l'art ne s'exprime plus « à l'œil »...

L'art contemporain, au-delà de ce qui apparaît, questionne les conditions même de l'apparaître. On le constate chez un Tapiès, chez un Soulages : nous assistons au retour d'une conception présocratique de l'art. Ce n'est plus la Forme (chargée de l'Idée éternelle, de l'essence) qui triomphe de la matière chaotique, mais bien la matière, comme surprise dans un processus infini de création, anonyme et désincarnée

Le geste de l'artiste, dans son effraction visuelle, tend à

s'effacer. Bien loin des prétentions démiurgiques d'autrefois. Matières pauvres, gestes minimes. On laisse les choses entre elles. On laisse faire. L'artiste tend à prendre de moins en moins la responsabilité du processus en cours. Il l'assiste mais le provoque le moins possible. Agent plus que créateur.

Cette autonomisation génère un fort sentiment d'étrangeté : car l'œuvre nous donne alors à voir le monde tel qu'il est lorsque l'homme s'en est absenté. Procédures de disparition. Retour vers un temps pré-humain. Vide des origines.

Avec les artistes de la post-modernité, la « çaité » de l'œuvre s'est définitivement imposée à l'intentionnalité de l'artiste, présence actualisée dans l'universalité abstraite de l'art, un « juste ça », un « juste comme ça » qui nous renvoie, par-delà la confrontation avec une forme, avec un contenu, à l'existence même des choses – à leur mystère irréductible.

XXI

L'art à la fortune des vents

On rapporte que les vieux maîtres chinois, trouvant sous leurs pas une pierre à l'énigmatique beauté, s'empressaient autrefois de la signer comme ils l'eussent fait d'une œuvre personnelle. Concentré de nature saisi dans toute sa radicalité, dans toute sa vigueur éveillante – réinstallé sous le regard par le geste de l'artiste.

Voici que depuis quelques années ces gestes désappris resurgissent. Où est l'artiste, l'ex-Démiurge ? On ne le voit pas ; ou si peu. Depuis que ses œuvres sont entrées en bourse, l'artiste, le vrai, est en baguenaude. Sur un chemin de brume. Une berge océanique. Collectant ça et là les éléments épars de ses visions : bois flottés, laisses de mer. Il s'est fait scrutateur d'éstran, en cette portion du rivage que la marée recouvre, déposant à chacun de ses passages son précieux chargement

de galets, d'épaves minuscules, d'os, de plumes, de fragments indistincts : des univers entiers pour qui sait voir.

En ces zones limites, ouvertes à la rencontre, au dehors, à l'altérité fondamentale, quelques-uns se sont avancés. Certains peignent, d'autres sculptent ou disposent, d'autres encore prennent des photographies. Tous écoutent. Tous regardent. Cherchant, à l'antique façon des Inuits, des Aborigènes australiens ou des Amérindiens, leur propre « œil sauvage », comme disait Breton. Plumes, squelettes d'oiseaux, fragments de filets dérivants, trucs et formes laissés, sculptés de vents et de marées, lissés par les courants de haut-fonds. L'installation viendra, elle prolongera l'écho de ces présences aléatoires, maintiendra ouverte cette visibilité première sur le champ du monde, juste avant que le regard ne soit trop conscient de lui-même et ne finisse par imposer son ordre à la scène.

Voir. Avec la netteté d'un cri. Au-delà même de la visibilité : un espace libre pour l'esprit. « Il ne s'agit pas de produire des images mais de fabriquer des instruments, des instruments de précision, de lucidité », assure le poète Kenneth White.

Magies du *land art*. Durant les rebelles années 60 du XX^{ème} siècle, l'art minimal avait mené une campagne visant à déstabiliser la notion même de « représenté ». Son emprise sur l'espace d'exposition fut marquée notamment par la généralisation de la pratique de « l'installation ». Il s'agissait de décadrer la perception de l'œuvre. D'affoler la question du territoire, de la frontière, de la limite, de la visibilité même

d'une œuvre.

Le *land art* va en quelque sorte poursuivre cette logique d'investissement de l'espace, en sortant de la galerie pour aller s'installer *in situ*, loin de l'institution muséale. Il se présente comme refus d'une intériorité de l'artiste. Il prend le parti de l'extériorité et du monde. Invente une stratégie du fragment, de l'inachevé, de l'épars. Œuvre ouverte née d'un geste frappant, disruptif, ou qui s'organise au contraire autour de la fusion avec l'environnement ; s'intégrant alors non seulement à son territoire mais aussi à son histoire, à son devenir.

L'art du territoire s'ouvre sur un nouveau territoire de l'art, sans doute le plus fertile, le plus propice à la rencontre avec l'étrangeté du monde. L'air conditionné des galeries est devenu à certains proprement irrespirable. Il fallait sortir, sortir pour se déconditionner un peu (« Je peins pour me déconditionner », disait Michaux) et continuer le geste – s'aventurer. Pour voir, il devient nécessaire au spectateur de se rendre sur place. Une humeur vagabonde saisit le spectateur-randonneur. La contemplation de l'œuvre, surgie par surprise, à l'improviste, comme prise sur le fait dans un espace parfois quasi inaccessible, implique donc tout d'abord le jarret et impose la randonnée : il faut *y aller voir*. Les œuvres du reste vivent avec les mutations du paysage : au Centre national d'art et du paysage de Vassivière, en Limousin, certaines œuvres ont, comme les arbres alentours, passablement souffert de la tempête de l'hiver 1999. Elles se sont fondues dans le devenir du territoire, dans le même paradigme d'évolution ou de dégradation. D'autres, plus

récentes (on pense à Erik Samakh replantant chênes, ormes et châtaigniers et donnant à voir ce travail en tant qu'œuvre d'art à part entière), participent même à la restauration du site, de son écosystème et de sa biodiversité.

Au travers du *land art*, le jeu ne consiste pas seulement à opposer au contexte fermé de l'exposition le contexte ouvert de l'espace. Il s'agit de se tenir dans cette ouverture – dans l'en-cours des choses. L'œuvre est confrontée moins à un espace qu'à un dehors. Car l'espace n'offre pas seulement son cadre – ou plutôt son hors cadre. Il institue le déplacement comme partie prenante de l'intervention artistique. La randonnée comme élément structurant de l'intervention.

De son côté l'œuvre retrouve ses plus anciennes fonctions : moins là pour être vue que pour fonder le territoire, au sens chamanique du terme. Son geste est avant tout fondateur. C'est un rite ontophanique. L'œuvre est là pour relier l'humain aux arrière-mondes cosmogoniques.

Toujours transgressif, parce qu'il consiste à marquer l'espace jusque-là inviolé, invu, le *land art* renouvelle notre regard à la façon dont les peintres hollandais du XVII^{ème} instituaient le paysage dans la catégorie des choses à voir. Mais si l'artiste aujourd'hui s'en va peindre un rocher au fin fond du désert, ce n'est pas pour que nous regardions ce rocher, mais pour que ce rocher nous regarde.

Epilogue : une échappée hors des arts visuels

« L'art actuel n'est plus quelque chose qui demande à être avant tout regardé », écrivait Arthur Danto^[33]. Et de poursuivre : « L'art conceptuel démontra qu'il n'était même pas indispensable qu'une chose fût un objet visuel palpable pour être de l'art visuel. Cela impliquait que désormais la signification de l'art ne pouvait plus être enseignée par des exemples. Et cela signifiait à son tour que, du point de vue des apparences extérieures, tout pouvait être une œuvre d'art. Donc, si on voulait mettre à jour l'essence de l'art, il fallait abandonner le champ de l'expérience sensible pour celui de la pensée... »

A quoi renvoie donc cette rupture avec le principe regard, sinon à la dimension magique de l'art pariétal, lorsque

[33] Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'Histoire* op.cit.

l'œil s'éloigne pour faire place à la puissance des mystères ? Les œuvres antérieures aux temps historiques que l'on découvre sur la paroi des grottes se présentent en effet comme un art voué aux ténèbres. Loin des yeux. Là où passent des lignes de force. Des énergies. Là où ça vibre.

« Chez les nomades, explique John Berger, la notion de passé et d'avenir dépend peut-être de l'expérience de l'*ailleurs*. Ce qui est passé ou ce qu'on attend est caché quelque part en un autre lieu (...). Tout se cache. Ce qui a disparu, c'est ce qui s'est soustrait aux regards. Une absence, comme après le départ des morts, est ressentie comme une perte, mais pas comme un abandon. Les morts se cachent ailleurs. »

« Ces peintures rupestres ont été peintes de manière à pouvoir exister dans les ténèbres. Elles leur étaient *destinées*. Elles ont été cachées dans les ténèbres de manière à permettre à ce qu'elles incarnaient de survivre à toute chose visible et de promettre, peut-être, la survie »^[34].

Il y a quinze mille ans, les artistes de Lascaux ou de la grotte Chauvet ornent les profondeurs de la terre. L'Homme de Cro-Magnon vit à l'extérieur, sous des tentes en peau. Il n'entre dans les grottes qu'à l'occasion de certains rites dont nous ne savons encore que bien peu de choses. De même que plus tard, lorsque les nomades commenceront à se sédentariser, les premières sculptures, représentant le plus souvent des formes féminines, seront enterrées afin d'assurer l'abondance

[34] John Berger, « Première visite à la grotte Chauvet », Le Monde diplomatique, août 2002.

de la récolte à venir. Leur fonction n'était donc pas figurative mais rituelle, propitiatoire. Dès lors l'important n'était pas de les voir, mais d'en faire bon usage : on enterre la figure de la fécondité dans le champ dont on espère une récolte abondante à l'occasion d'un cérémonial, on orne les parois au plus profond de la terre pour s'attirer les faveurs des mondes obscurs.

En enfouissant l'artefact dans les profondeurs de la terre, l'homme attend en retour d'utiliser à son profit les forces propices de l'invisible. Restitué par sa médiation à la sphère magique des mondes cachés, l'objet rituel attire sur lui les énergies bienfaisantes. Enclose dans l'invisible, la représentation d'une visibilité prend un caractère magique. Elle possède un pouvoir. L'art produit, comme le dit Kenneth White, non pas des images, mais des instruments. L'esthétique, toujours, est une mystique désertée par ses dieux. Les peintres de Lascaux et de Chauvet ne créaient pas dans un souci de représentation ni même de beauté ; ils établissaient un rapport magico-ontologique avec l'être même de l'animal figuré dans l'obscurité sans fond de leur caverne.

Echapper au principe regard, c'est donc retrouver, par ce retour à l'invisibilité qui convoque l'étrangeté même du monde, la fertilité mystérieuse des sols, la lente germination du vivant, les jeux secrets de l'énergie, les grands mouvements de ce vide qui nous porte ; c'est ouvrir son esprit aux silences opiniâtres de l'univers, ou plus simplement aller à la rencontre, physiquement, méditativement, d'une plus exacte sensation de vie.

Le visible d'autrefois s'est ouvert sur un pressentiment :

celui de l'absence irrattrapable, celui d'une destinée qui irréductiblement nous conduit hors du monde, vers l'autre du monde. Or la fermeture du regard est la condition de cette ouverture à l'autre du monde. Christian Boltanski, en 1969, intitule une de ses œuvres *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort*. L'art implique le réel dans les mille variations de ce vide architectonique où il ne paraît que pour mieux s'ouvrir au pressentiment de sa perte.

Du moins a-t-il, pour un temps compté, fondé un monde habitable en conscience.

Petite bibliographie portative

Arasse Daniel, *On n'y voit rien* (Folio-essais, 2003).

Baltrusaitis Jurgis, *Aberrations - Les perspectives dépravées I* (Flammarion, 1995). *Anamorphoses - Les perspectives dépravées II* (Flammarion, 1996).

Bavcar Eugen, *Le Voyeur absolu* (Editions du Seuil, 1992).

Benhamou-Huet Judith, *Art Business, le marché de l'Art ou l'Art du marché* (Editions Assouline, 2001).

Benjamin Walter, *Ecrits Français* (Gallimard, 1991).

Breton André, *Le surréalisme et la peinture* (Gallimard, 1965).

Brusatin Manlio, *Histoire des couleurs* (Flammarion, 1986).

Clark Kenneth, *Le Nu* (Hachette-Pluriel, 1987).

Danto Arthur, *L'art contemporain et la clôture de l'Histoire* (Editions du Seuil, 2000). *Après la fin de l'art* (Editions du Seuil, 1996).

Deleuze Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation* (Editions du Seuil, 2002). *L'Image-Temps* (Minuit, 1985) ; *L'Image-mouvement* (Minuit, 1985).

Debray Régis, *Vie et mort de l'image - une histoire du regard en Occident* (Gallimard, 1992).

Déribéré Maurice, *La couleur* (Presses Universitaires de France, 1964).

Didi-Huberman Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Editions de Minuit, 1992).

Dubuffet Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage* (Gallimard, 1973).

Foucault Michel, *Les mots et les choses* (Gallimard, 1966).

Goethe Johann Wolfgang von, *Traité des couleurs* (Triades, 1980).

Helmholtz Hermann von, *L'Optique et la peinture* (Ecole Nationale Supérieure des Beaux Art, 1994).

Jullien François, *De l'essence ou du nu* (Editions du Seuil, 2000).

Kandinsky Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (Denoël, 1989). *Regards sur le passé et autres textes* (Hermann, 1974).

Krauss Rosalind, *L'inconscient optique* (Au même titre, 2002).

Kintzler Catherine (Dir.), *Peinture et Musique - penser la vision, penser l'audition* (Presses Universitaires du Septentrion, 2002).

Lefebvre Armelle et Martelaere, Jean de, *La querelle Goethe - Newton*, in *La Lumière* (Revue Autrement, 1986).

Le Rider Jacques, *Les couleurs et les mots* (P.U.F. , 1997).

Malraux André, *Le Musée Imaginaire* (Gallimard 1965).

Marmor Michael, *La Vision de Degas* (Somogy, 2002).

Marx Ellen, *Méditer la couleur* (Pierre Zech Editeur, 1989).

Merleau-Ponty Maurice, *L'œil et l'esprit* (Gallimard, 1964).

Pastoureau Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps , symbolique et société* (Bonneton, 1992).

Pastoureau Michel et Junod Phillipe, *La couleur - regards croisés sur la couleur, du Moyen Age au XXème siècle* (4ème Cahiers du Léopard d'or, 1994 - actes du colloque de l'Université de Lausanne).

Rousseau Pascal, *Aux origines de l'abstraction 1800-1914* (Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 2003).

Schopenhauer Arthur, *Textes sur la vue et sur les couleurs* (Vrin, 1986).

Sicard Monique, *La fabrique du regard* (Odile Jacob 1998).

Simon Gérard, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'Optique de l'Antiquité* (Seuil, 1988). *Archéologie de la vision - l'Optique, le corps, la peinture* (Seuil, 2003)

Vilmouth Jean-Luc, *Le bruit des choses* (Jacques Damase Editeur, 1986).

Wittgenstein Ludwig, *Remarques sur les couleurs* (Trans-Europ-Repress, 1983).

Zuppiroli Libero, Bussac Marie-Noëlle, *Traité des couleurs* (Presses Polytechniques et Universitaires Romanes, 2003, Lausanne).

Table des matières

Préface		9
Chapitre I	L'œil artiste	11
Chapitre II	L'illusionnisme perspectif	19
Chapitre III	Entre la toile et les couleurs, le dernier des sujets	29
Chapitre IV	Le réel hors les cadres : Delacroix	33
Chapitre V	L'art du paysage : naissance et rémanences	37
Chapitre VI	Le réel éberlué : déconstruction de l'image	43
Chapitre VII	Le regard révélé : photographie et reproduction en série	47
Chapitre VIII	La couleur toute crue : les Fauves	55
Chapitre IX	Le vol d'Icare avant la chute : Fernand Léger	59
Chapitre X	La nécessité intérieure : Kandinsky	63
Chapitre XI	L'éblouissement moderniste	69
Chapitre XII	Monde blanc du Suprématisme	83

Chapitre XIII	L'œil à l'état sauvage : les Surréalistes	87
Chapitre XIV	L'effondrement du goût kantien et l'émergence de l'anti-esthétique	93
Chapitre XV	Figurer après l'irreprésentable	97
Chapitre XVI	Les méditations chromatiques de Mark Rothko	101
Chapitre XVII	Défaire l'horizon optique : Jackson Pollock	105
Chapitre XVIII	Promotion de l'art, art de la promotion	111
Chapitre XIX	La traversée de la chair	117
Chapitre XX	Vers une absence au voir	135
Chapitre XXI	L'art à la fortune des vents	145
Epilogue	Une échappée hors des arts visuels	149
Petite bibliographie portative		155

Achévé d'imprimer en mai 2004

Design de la couverture et mise en page : EXATYPO (Annecy)
www.exatypo.com