

ÉCOLE DOCTORALE – UNISTRA – ED 520

[ EA 3402 – ACCRA ]

**THÈSE** présentée par :

[ **Philippe GUÉRIN** ]

soutenue le : 26 novembre 2019

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Art – Arts visuels

**TITRE de la thèse**

**Résurgence classique dans la peinture  
contemporaine :**

**Le filtre de la modernité**

**THÈSE dirigée par :**

[Mr PAYOT Daniel]

Professeur HDR, université de Strasbourg

**RAPPORTEURS :**

[Mme ROHMER Odile]

Professeur HDR, université de Strasbourg

[Mr ATTALI Jean Prénom]

Professeur Émérite HDR, ENSAPM

**AUTRES MEMBRES DU JURY :**

[Mme MAZZONI Cristiana]

Professeur HDR, ENSAPV

[Mr ROESZ Germain]

Professeur Émérite HDR, université d Strasbourg

[Mme SAND Olivia]

Journaliste spécialisée pour l'art contemporain

[Mme MAILLIER Carole]

Directrice cellule VAE, université de Strasbourg

***Résurgence classique  
dans  
la peinture  
contemporaine :  
Le filtre de la Modernité***

**Thèse**

**Philippe Guérin / Doctorant**

**Daniel Payot / Directeur de thèse et accompagnateur  
disciplinaire / EA 3402 Approches contemporaines de la  
création et de la réflexion artistiques (ACCRA)**

**Céline Hoffert / Accompagnatrice / Service VAE**



## Remerciements

Cette thèse est l'aboutissement d'une rédaction intense pendant presque deux années. Elle est aussi le fruit d'échanges, de lectures, de regards sur la peinture pendant cinq décennies. Il me serait donc impossible de remercier toutes les personnes qui, indirectement, auront participé à son élaboration. Parce que ma mémoire n'est pas infaillible, et afin de pallier tout oubli, mes premiers remerciements vont à celles et ceux dont les textes et les œuvres d'art m'ont tant appris depuis mon adolescence jusqu'à aujourd'hui. Parmi les auteurs(e)s, je souhaite mentionner Nathalie Heinich et Hans Belting qui eurent la gentillesse, en 2012, de répondre aux courriers que je leur avais adressés après la lecture de leurs ouvrages respectifs qui, au-delà des contenus, furent aussi source de réflexion pédagogique.

Mais cette recherche n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien assidu de celles et ceux qui en ont accompagné l'écriture pendant ces deux années.

Pour commencer, je tiens à adresser mes très vifs remerciements à Daniel Payot. Il s'est engagé bien au-delà du rôle d'accompagnateur pour lequel il fut sollicité au départ. La régularité de nos échanges a permis de développer une confiance réciproque quant aux idées qu'il fallait développer, son livre *Anachronies de l'œuvre d'art* ayant été à l'origine de cette rencontre. En réalité, il fut un directeur de thèse attentif, loyal, déterminé et toujours d'une grande précision dans ses remarques.

Merci également à Cristiana Mazzoni, pour ses encouragements magnifiques depuis tant d'années, à Sandrine Dubouilh, pour son aide vigilante quant aux règles de la rigueur académique, à Jean Attali, toujours plein de tact et dont l'esprit de synthèse est précieux. Leurs lettres de recommandation furent d'un grand réconfort pour oser entreprendre cette démarche.

Merci à Olivia Sand pour ses avis constamment bien informés sur la scène artistique internationale, et aux autres membres du jury, Odile Rohmer, qui en est la présidente, Carole Maillier, directrice de la cellule VAE, et Germain Roesz, qui a aimablement accepté d'y participer.

Merci à Catherine Schnedecker et Pierre Litzler, qui ont validé ma demande pour présenter un doctorat dans le cadre de l'École Doctorales des Humanités, l'UNISTRA, à Strasbourg.

Merci à Philippe Bach pour le soutien de l'ENSA Paris-Val de Seine.

Je tiens aussi à remercier toutes les personnes du service de la VAE de l'UNISTRA et plus particulièrement Anne Laidebeur et Céline Hoffert qui se sont relayées pour accompagner mes démarches avec une disponibilité efficace.

Merci à Caroline Varlet, pour ses conseils méthodologiques au début du travail, et à Anne-Sophie Vergne, pour sa relecture bienveillante et scrupuleuse de l'ensemble des textes.

Merci enfin aux ami(e)s, collègues et étudiant(e)s qui auront, à leur manière, participé à l'élaboration de ce travail par des dialogues fructueux.

## ***Résurgence classique dans la peinture contemporaine : Le filtre de la Modernité***

**Ed.humanites.unistra.fr**

Philippe Guérin / Doctorant

Céline Hoffert / Accompagnatrice / Service VAE

Daniel Payot / Directeur de thèse et accompagnateur disciplinaire / EA 3402 Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques (ACCRA)

**Nota Bene** : Les reproductions de toutes les images figurant dans la présente thèse le sont dans le cadre exclusif d'un travail de recherche universitaire et ne peuvent en aucun cas faire l'objet de publication, sous tout support quel qu'il soit, sans une demande préalable d'autorisation à qui de droit. Toutefois, beaucoup de ces images ont été retirées de la version mise en ligne sur Internet et ont été remplacées par des cadres vides, de format homothétique à celui qu'occupe l'alignement des vignettes sur la version Extranet. Il en reste une vingtaine pour les chapitres I à V sans compter celles du chapitre VI correspondant au travail de l'auteur.

## **Sommaire**

**Remerciements** p. 3.

**Sommaire** p. 4 à 5.

**Introduction** p. 7 à 11.

**1. Le plan pictural** p. 12 à 58.

1.1. Prologue p. 12 à 13.

1.2. Le plan du tableau, vue frontale, vue latérale p. 13 à 16.

1.3. Le blanc en réserve, le blanc immense p. 16 à 20.

1.4. Blanc ou noir les lumières du tableau p. 20 à 24.

1.5. Juxtaposition, superposition, s'abstraire p. 24 à 28.

1.6. Présentation, représentation, présence p. 29 à 35.

1.7. Résurgence et survivance figurale p. 35 à 58.

**2. Trois études de cas** p. 59 à 100.

2.1. Gérard Garouste p. 59 à 72.

2.2. David Hockney p. 72 à 83.

2.3. Martial Raysse p. 84 à 100.

### **3. Le filtre de la modernité** p. 101 à 138.

#### **3.1. Entre survivance et résurgence, le potentiel de l'inter-temps** p. 101 à 116.

- 3.1.1. Le continuum de la peinture classique : réalité ou illusion p. 105 à 110.
- 3.1.2. Copies et variations, l'exemple de la *Sainte Anne* de Léonard de Vinci p. 110 à 116.

#### **3.2. Classique et contemporain, ensemble ou sous-ensemble** p. 116 à 138.

- 3.2.1. Mona Lisa et son aventure moderne p. 117 à 123.
- 3.2.2. Mona Lisa à l'international, Paris, New-York, Pékin p. 124 à 138.

### **4. Le temps différé** p. 139 à 181.

#### **4.1. Persistance et nouveau paradigme, mémoire et actualité** p. 141 à 167.

- 4.1.1. Une référence originelle : l'antique p. 148 à 156.
- 4.1.2. D'un retour à l'autre, celui du métier, celui de l'art p. 156 à 167.

#### **4.2. Explicite ou implicite : citation, modèle ou référence** p. 167 à 181.

- 4.2.1. Migration des images, inclusion, variation, métamorphose p. 168 à 172.
- 4.2.2. Du retour au détournement, peinture ou ready-made p. 172 à 181.

### **5. Hybridations confondues** p. 182 à 238.

#### **5.1. Profondeur et transformation, écartèlement du temps** p. 183 à 205.

- 5.1.1. Cadrage et décadage, démembrement, amalgame et coagulation p. 191 à 205.
- 5.1.2. Juxtaposition, superposition, plénitude et concrétion p. 183 à 205.

#### **5.2. Histoire et géographie, la stratégie de l'hybridation** p. 205 à 238.

- 5.2.1. La peinture contemporaine, paradigme ou stratégie, rupture et continuité p. 207 à 220.
- 5.2.2. Entre local et global, classique ou universel, la bascule de l'obsolescence p. 220 à 238.

### **6. Retour sur expériences** p. 239 à 274.

- 6.1. Premières recherches p. 240 à 243.
- 6.2. Apprentissage moderne p. 244 à 248.
- 6.3. Résurgence et profondeur p. 248 à 252.
- 6.4. Visages retrouvés p. 252 à 256.
- 6.5. Revendication du dessin p. 257 à 262.
- 6.6. Appartenance européenne p. 262 à 268.
- 6.7. Révélation classique p. 268 à 272.
- 6.8. Plat et profond p. 272 à 274.

### **Conclusion** p. 275 à 284.

### **Annexes** p. 285 à 308.



## Introduction

Ce travail interroge l'histoire de la Peinture. Celle-ci peut-elle encore s'inscrire dans un *continuum* classique quand elle traverse les périodes moderne et contemporaine qui sont clairement énoncées par la critique, la philosophie ou la sociologie, comme des moments de rupture ? Ce que nous appelons « peinture classique » est par essence une pratique occidentale. Elle fut longtemps aussi presque exclusivement européenne. En revanche, ce que l'on nomme aujourd'hui « peinture contemporaine » se retrouve depuis plusieurs décennies sur les cinq continents. L'hypothèse de ce travail sera donc d'observer, à l'appui de propositions théoriques et d'analyses d'un corpus d'œuvres choisies, comment des pratiques anciennes, après les bouleversements de la modernité, peuvent nourrir des pratiques actuelles en les inscrivant dans un même *continuum* classique. Résurgences et survivances seront au cœur du débat.

Dans un premier temps, il nous fallait définir avec le plus de précision possible ce que nous nommons « plan pictural », lequel deviendra le terrain privilégié de notre investigation, et finalement, presque exclusif de notre recherche. Cette orientation s'est faite spontanément lors de notre première discussion avec Monsieur Daniel Payot qui a suggéré de démarrer librement et d'écrire sur cette notion que nous venions de lui présenter pour tenter de situer notre approche initiale. Au départ, ce choix a permis une écriture assez fluide. Puis, au fil des idées qui se présentaient, un enchaînement, non anticipé, s'est développé avec cohérence. Ensuite, après la rédaction des trois premières études de cas, la problématique s'est resserrée et il fut alors décidé d'organiser l'ensemble de la thèse selon un plan en cinq, puis six chapitres. Ce texte introductif présente donc successivement la méthodologie, la problématique et le plan déroulé de la thèse.

### **1. Méthodologie. Un terrain de recherche spécifique à définir et à cadrer**

La méthodologie est celle d'un doctorat par validation des acquis de l'expérience. Il s'agit donc, à partir de nos expériences qui sont directement liées, soit à un processus de travail de mise en œuvre picturale, soit aux processus pédagogiques d'enseignements initiant la recherche dans les écoles d'architecture, de prendre un recul théorique plus large en définissant un positionnement et en l'énonçant de manière strictement académique. Aussi, pour prendre cette distance, il était indispensable de confronter nos questionnements à la réalité vive de l'art contemporain et plus précisément à celle la peinture contemporaine figurative. Le cœur du corpus est donc constitué d'œuvres appartenant aux arts visuels et de discours qui s'y rattachent. Nous nous limiterons au tableau et détaillerons cela dans le paragraphe suivant. D'une manière générale, la méthode est celle d'un travail analytique et comparatif reliant des œuvres, des contextes d'émergence de ces œuvres et des discours qu'elles contiennent ou élaborés à partir d'elles, des locuteurs (artistes, critiques, philosophes,



historiens, théoriciens, sociologues, etc.), des temps historiques et des espaces géographiques ainsi mis dans des « rapports différentiels<sup>1</sup>. »

Notre point de départ, la pratique picturale, se définit aujourd’hui comme celle d’un médium ancien et historique. Pour autant, ce médium reste d’actualité puisque des artistes contemporains, importants sur la scène artistique internationale et simultanément sur le marché de l’art, continuent de pratiquer la peinture et de le faire de manière privilégiée par le biais du tableau peint. Nous nous intéresserons donc plus particulièrement à cette mise en œuvre singulière qu’est la peinture d’un tableau. Ce mode d’expression fait son apparition à la toute fin du Moyen Âge<sup>2</sup> et prend ensuite toute son ampleur avec l’invention de la perspective de la Renaissance italienne. Dès lors, il ne cesse de se développer dans tout l’Occident jusqu’au XIX<sup>e</sup> siècle, se transforme pendant la période moderne de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle avant de se déconstruire à la fin de ce même siècle. Finalement, il connaît un nouvel essor aujourd’hui dans le monde entier selon les codifications essentielles qui lui sont propres. En revanche, dans le cadre de cette étude, ne seront abordées aucune des mises en œuvre picturales liées aux fresques, ou de celles liées à d’autres organisations formelles, ou à d’autres techniques que celles qui découlent directement de la peinture sur tableau.

Cette pratique de la peinture d’un tableau, au sens strict du terme, n’occupe aujourd’hui qu’une place relativement faible dans la globalité des pratiques contemporaines des arts plastiques et visuels. On peut d’ailleurs s’interroger sur la pertinence actuelle de cette dénomination – Arts plastiques et visuels – tant sont nombreuses les approches hybrides présentes dans les arts émergents, avec des croisements pluridisciplinaires et multiculturels, des techniques ou technologies de mises en œuvre très diversifiées, et bien sûr aussi les innovations constantes des moyens de communication liés au numérique. C’est pourquoi la problématique que nous souhaitons présenter et développer dans cette thèse, intitulée *Résurgence classique dans la peinture contemporaine : le filtre de la modernité*, propose d’observer ce qui est retenu, empêché et probablement abandonné, ou au contraire ce qui passe, traverse et finalement survit aujourd’hui dans l’exercice de cette discipline. Dans un premier temps, il nous fallait d’abord déterminer un terrain d’investigation pour notre recherche. Il se situera précisément au niveau de ce que nous nommons « le plan pictural », lequel fera l’objet du premier chapitre de cette thèse. Nous l’étudierons à travers des exemples permettant progressivement de mieux définir ses caractéristiques entre concept originel et productions factuelles.

## 2. Problématique. Résurgences et survivances, passer pour durer

Reprenons maintenant l’hypothèse de départ : l’histoire de la Peinture peut-elle encore s’inscrire dans un *continuum* classique quand elle traverse les périodes moderne et contemporaine qui sont clairement énoncées par la critique, la philosophie ou la

---

<sup>1</sup> Pleyne Marcelin, *Système de la peinture, chapitre 3, Le Bauhaus et son enseignement*, Paris, Éd. Seuil, 1977, p. 162.

<sup>2</sup> Belting Hans, *Miroir du Monde – Invention du tableau dans les Pays-Bas*, Paris, Éd. Hazan, 2014.

sociologie, comme des moments de rupture ? Par déduction, si la peinture continue d'être pratiquée dans l'art contemporain, quelles sont alors les conditions qui lui permettent d'exister et de rivaliser avec les nouvelles pratiques artistiques des arts plastiques et visuels ? Pour établir notre recherche dans une même filiation formelle, nous concentrerons donc notre investigation sur ce concept du tableau peint, qui s'affirme avec la Renaissance italienne, et dont le principe d'organisation spatiale reste d'actualité quand on le retrouve sur la scène artistique internationale, que ce soit dans les musées et les galeries, ou bien entendu sur les grands marchés et principaux réseaux commerciaux.

Selon l'expression de Catherine Millet, l'art contemporain serait « un pôle d'attraction<sup>3</sup> » pour de nouveaux champs disciplinaires en recherche d'un statut artistique. Par ailleurs, la globalisation actuelle de l'art entraîne une situation d'une complexité de plus en plus grande, où la notion d'art elle-même est parfois remise en question. C'est donc dans ce contexte général, particulièrement mouvant, que la pratique très ancienne qu'est la peinture occupe à nouveau l'actualité de manière presque incontestée. Dans un premier temps, nous tenterons de bien définir la notion de tableau peint et par conséquent, nous nous intéresserons plus particulièrement à celle du plan pictural où se situe notre terrain de recherche. Et si nous partons de l'hypothèse d'un *continuum* de la pratique picturale, alors quelles ont été, sont ou seraient, les différentes transformations qui s'emparent de ce médium – celui du tableau peint – pour lui permettre d'évoluer dans les différentes périodes citées ? Ou plus précisément, comment le tableau peint, issu d'une antériorité historique, scientifique, et finalement classique, peut-il être présent dans l'art contemporain, aujourd'hui encore, après avoir traversé la Modernité<sup>4</sup>, qui fut un moment de changement radical, une rupture considérable, ou considérée comme telle ? Et qu'en est-il des artistes, et notamment des peintres, qui continuent d'utiliser ce mode d'expression ? Et par quels moyens parviennent-ils de nos jours à le porter vers de nouveaux sommets ? On notera d'ailleurs que cette pratique fut délaissée et même rejetée par un grand nombre d'artistes et de critiques pendant presque deux ou trois décennies<sup>5</sup>, c'est-à-dire celles des avant-gardes se développant avec force dans les années soixante. Cette situation fut d'ailleurs particulièrement exacerbée en France, peut-être en partie suite à l'héritage de Marcel Duchamp ?

A travers plusieurs études de cas, nous observerons comment tel protagoniste ou tel autre a su maintenir certains usages ou faits anciens, traditionnels et classiques dans leur pratique actuelle. La recherche tentera d'établir comment ils ont contribué à l'évolution de ces usages ou de ces faits pour traverser ou ignorer la période moderne qui s'inscrivait en rupture avec la précédente. Comment, ensuite, ils ont travaillé en gardant certains usages et certains faits tout en en rejetant d'autres pour définir et développer leur engagement artistique, d'où l'hypothèse d'une pratique du tableau peint, filtrée – ou infiltrée – par la Modernité. En d'autres termes, comment passer pour durer ? De manière à circonscrire une étude pertinente, nous

---

<sup>3</sup> Millet Catherine, *L'art contemporain, histoire et géographie*, Paris, Éd. Flammarion, 2006, p.171.

<sup>4</sup> Nous opterons pour une période allant *grosso modo* de 1906 à 1968, notamment définie par Jean Clair, et nous développerons ce choix dans le chapitre 3.

<sup>5</sup> Nous parlons des avant-gardes commençant à la fin des années 1950 et se prolongeant jusqu'au début des années 1980.

concentrerons nos études de cas sur des artistes qui ont continuellement interrogé, totalement ou partiellement, la figure peinte et notamment la représentation humaine, quand bien d'autres médiums, la photographie, le cinéma ou d'autres encore se déployant dans l'actualité artistique, pouvaient sembler plus adaptés aux enjeux contemporains.

### 3. Plan. Enchaînement et restitution de la construction d'une pensée

Dans une première partie, nous allons donc définir avec le plus de précision possible le plan pictural, puisqu'annoncé comme étant le terrain privilégié de notre investigation. Il s'agit de voir comment il peut rassembler et cristalliser l'ensemble des postulats que l'artiste active dans la réalisation de son œuvre. Nous étudierons ensuite, à travers cette élaboration intellectuelle et matérielle, comment l'artiste se positionne dans sa relation au monde. Ce premier corpus rassemble des peintres classiques, modernes ou contemporains, dont les œuvres nous permettent de bien expliciter ce que nous entendons avec cette notion de plan pictural. Par conséquent, nous aborderons des œuvres figuratives ou abstraites, nous nous intéresserons à des écrits divers, de philosophes, de critiques ou d'artistes, pour préciser notre pensée.

Dans une deuxième partie, nous développerons un corpus de trois études de cas spécifiques avec trois artistes dont les œuvres et les écrits seront analysés en fonction de la problématique en lien avec différentes thématiques ou autres paramètres de travail. Il s'agit de Gérard Garouste, David Hockney et Martial Raysse, qui tous, à un moment de leur carrière, ont revendiqué clairement leur choix d'une appartenance à la peinture classique. Pour chaque cas, nous choisirons d'étudier des œuvres spécifiques tout en prenant soin de les situer dans la totalité du parcours de chacun d'entre eux. Ces trois analyses, enrichies ponctuellement par des comparaisons avec quelques œuvres signées par d'autres artistes, vont nous permettre de dégager progressivement les principaux critères, à partir desquels nous pourrons ensuite développer notre problématique et en préciser davantage les enjeux.

Dans la troisième, quatrième et cinquième partie, nous suivrons directement, cette fois, trois thématiques essentielles pour notre problématique, en croisant les critères étudiés précédemment avec de nouvelles études de cas, plus nombreuses et plus variées, tout en ouvrant le protocole de recherche sur des chronologies<sup>6</sup> et des localisations<sup>7</sup> élargies. C'est à ce moment-là que nous structurerons véritablement notre approche pour tenter de répondre au mieux aux interrogations et hypothèses de travail. Ainsi, un même aspect de la problématique pourra être étudié et approfondi en le confrontant successivement à une série d'études de cas appropriées. Ensuite, un autre aspect sera à son tour confronté à une autre série d'études de cas, etc. Il y aura bien sûr de nombreux recoupements dans ce qui ressemblera à une organisation avec abscisses et ordonnées. Ces trois parties seront respectivement intitulées *Le Filtre de la modernité*, *Le Temps différé* et *Hybridations confondues*. Elles seront introduites

---

<sup>6</sup> Certains peintres, encore présents dans la période contemporaine (Balthus, Bacon, Delvaux, etc.) étaient déjà actifs à la fin de la période moderne (1906 -1968/70) telle que définie dans ce travail.

<sup>7</sup> D'autres peintres, pleinement actifs dans la période contemporaine seront cités car mettant en miroir culture occidentale et culture asiatique.

par des textes plus spécifiquement philosophiques et historiques afin d'assurer une liaison pertinente entre ces trois corpus qui, au départ, avaient été imaginés d'un seul tenant.

Enfin, dans la sixième partie, appelée *Retour sur expériences*, sera développée notre approche personnelle de la problématique, c'est-à-dire comment ces questions et hypothèses de travail sont apparues et se sont structurées dans le cadre de notre pratique picturale. Nous suivrons, *grosso modo*, leur déroulé réel et nous verrons comment elles peuvent, justement, surgir d'une pratique et être ensuite peu à peu théorisées, par des allers-retours entre lectures et visites d'exposition, pour finalement être réintroduites dans de nouvelles mises en œuvre. Nous verrons comment la rédaction de cette thèse permet à l'auteur de se positionner avec plus de finesse puisqu'il peut passer de l'extérieur à l'intérieur du tableau<sup>8</sup> dans l'analyse des études de cas visées par la problématique, et *vice versa*, dans la poursuite de son engagement de peintre pour la finalisation et réalisation des œuvres en cours et à venir.

---

<sup>8</sup> Dans ce cas précis, le mot tableau est aussi la terminologie utilisée par les sociologues...

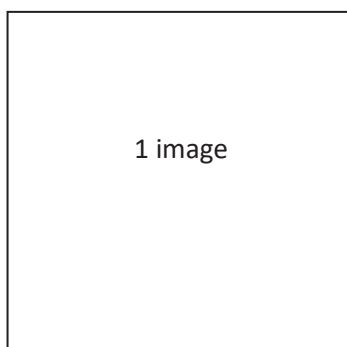
## 1. Le plan pictural

Ce premier chapitre a pour objectif de définir notre terrain de recherche. Nous retrouvons çà et là quelques notions récurrentes qui émergeront dans le déroulé de l'exposé. A ce stade, les titres des sous-parties apportent plutôt un éclairage spécifique sur quelques idées qui participent progressivement de la construction du texte, quant à la manière dont nous allons appréhender la problématique. Ces sous-parties sont brèves, environ quatre pages pour les quatre premières, et six pages pour la cinquième. Elles permettent de dégager rapidement quelques outils. En revanche, la dernière sous-partie est beaucoup plus longue et installe progressivement, sur une vingtaine de pages, la problématique dans un contexte plus général.

### 1.1. Prologue

Dans le cadre de l'émission télévisuelle *Le Grand Tour*<sup>9</sup>, le peintre Gérard Garouste et le journaliste Patrick de Carolis échangent sur Gustav Klimt et son œuvre dans la galerie du Belvédère à Vienne. Dans cette interview de Gérard Garouste, face au célèbre tableau *Le Baiser* de Gustav Klimt exposé à Vienne, le journaliste parle de dorure, de doré, de sacré. Garouste évoque alors les premières secondes si déterminantes à la réception d'une œuvre :

Le premier choc de ce tableau, c'est la délicatesse de ces visages par rapport à cette composition qui n'a rien à voir avec la peinture, qui est sortie d'un panneau décoratif, on est dans du décor et moi qui suis peintre, je me dis mais alors où commence la peinture, où commence le décor, c'est un jeu.<sup>10</sup>



Gustave Klimt, *Le Baiser*, 1908-1909, huile et feuille d'or sur toile, 180 x180 cm, Vienne, Galerie du Belvédère

Vienne est la croisée des chemins entre l'Europe orientale et l'Europe occidentale et on retrouve dans la peinture de Klimt des éléments appartenant à l'icône byzantine et d'autres,

---

<sup>9</sup> *Le Grand Tour* est une émission de télévision documentaire française diffusée depuis 2012 sur France 3 et présentée par Patrick de Carolis. Source Wikipédia. Consultation le 22 07 2019.

<sup>10</sup> Garouste Gérard, interview avec Patrick de Carolis, Vienne, France 3 - replay, diffusion le 16 07 2014. [http://www.legrandtour.fr/fr/module/99999648/160/extrait\\_interview\\_de\\_gerard\\_garouste\\_partie\\_1](http://www.legrandtour.fr/fr/module/99999648/160/extrait_interview_de_gerard_garouste_partie_1) (Consultation le 24 08 2019)

bien sûr, venant directement de la Renaissance italienne. A cet égard, il est intéressant de noter que le grand Rainer Maria Rilke, écrivain et surtout poète, né à Prague et cependant autrichien lui aussi, s'exprime sur ce rapport forme/fond/figure avec une merveilleuse simplicité dans un petit ouvrage intitulé *Notes sur la mélodie des choses* :

Cela me vient en observant ceci : que nous en sommes encore à peindre les hommes sur fond d'or, comme les tout premiers primitifs. Ils se tiennent devant de l'indéterminé. Parfois de l'or, parfois du gris. Dans la lumière parfois, et souvent avec, derrière eux, une insondable obscurité.<sup>11</sup>

Dans un deuxième extrait, Garouste précise ensuite que « Gustave Klimt parle de lui » et « que c'est son aventure personnelle qu'il met en scène<sup>12</sup> ». Il évoque également l'époque de « ces nouveaux peintres qui se mettent à peindre leurs fantasmes, leurs illusions, leurs désirs [...]»<sup>13</sup> ; ce qui, certes, choque à l'époque, mais n'oublions pas que Sigmund Freud exerçait à Vienne. En réalité, ce phénomène est aussi une donnée fondamentale de l'œuvre de Gérard Garouste, qui lui-même puise dans la profondeur de l'intime pour renouveler les récits mythologiques qui caractérisent un grand nombre de ses peintures. Nous développerons cet aspect de son travail dans le deuxième chapitre de la thèse.

Si on reste sur l'analyse de Gérard Garouste quant à son observation première du tableau, on constate que sont en présence, dans ce même tableau, sur la même surface, deux entités différentes, en tout cas différenciées dans le commentaire : l'une relèverait de la peinture et l'autre relèverait du panneau décoratif ou du décor. On aurait donc la juxtaposition de deux entités bien distinctes sur un même plan. Par extrapolation, l'une serait la peinture, l'autre serait l'entourage de la peinture, son cadre, détouré, doré ou décoré mais qui se fondrait sur ce même plan. On aurait donc, si on poursuit le raisonnement, deux sous-ensembles contenant respectivement la peinture et le décor et simultanément contenus et finalement unifiés car appartenant à un même ensemble, le plan pictural.

## 1.2. Le plan du tableau, vue frontale, vue latérale

A propos du célèbre « petit pan de mur jaune<sup>14</sup> », ainsi nommé par Marcel Proust, décrivant *La vue de Delft* de Johannes Vermeer, Georges Didi-Huberman écrira que, dans le tableau, « le pan n'est qu'un pur symptôme de la peinture<sup>15</sup> ». Nous reviendrons plusieurs fois sur ce point, ici ou ailleurs dans le déroulé du texte. Pour l'instant, en l'état, on peut donc dire que ce pan révèle la peinture du tableau en son essence, qu'il est tenu par et dans le plan pictural sans lequel rien, ni la peinture, ni le tableau, ne pourrait exister. Ce plan pictural est à la fois théorique, conceptuel, c'est une surface plane mathématique, mais aussi très concret, c'est un support, un matériau. C'est enfin également une mise en œuvre technique, celle de sa

---

<sup>11</sup> Rilke Rainer Maria, *Notes sur la mélodie des choses*, (1898), Union Européenne, Éd. Allia, 2018, p. III.

<sup>12</sup> Garouste Gérard, suite de l'entretien. (Consultation 24 08 2019).

<http://www.legrandtour.fr/fr/module/99999648/119/extrait-interview-de-grard-garouste-partie-2>

<sup>13</sup> Ibid., <http://www.legrandtour.fr/fr/module/99999648/118/extrait-interview-de-grard-garouste-partie-3>

<sup>14</sup> Proust Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Éd. Bibliothèque de la Pléiade, 1954, (1983), Tome III, p. 186.

<sup>15</sup> Didi-Huberman Georges, *La Peinture incarnée, suivi de, Le Chef-d'œuvre inconnu*, par Honoré de Balzac, Paris, Éd. de Minuit, 2012, p. 57.

réalisation. Pourrait-on dire alors que ce plan est une interface, un « *go between* » entre l'idée et sa révélation ? En effet, c'est là que vont s'organiser les apports de matière, se déposer les couleurs, s'appliquer les touches (du pinceau, de la brosse, du couteau, des doigts, etc.) car ce plan pictural est donc aussi un support résistant qui, avec plus ou moins de souplesse, plus ou moins de réactivité, va répondre aux coups qu'il reçoit : coups de pinceaux, très souvent, mais également coups de toute sorte, parfois coups de couteau comme avec Lucio Fontana qui le percute et le transperce, parfois coups d'instrument les plus divers qui vont griffer, racler, décaper, plier, brûler ou très différemment, glisser, caresser, laver, dénuder la surface du plan pictural.

Tout se joue entre son idée virtuelle (le plan du tableau géométrique, perspectif) et son incarnation propre à la peinture de tableau. La fameuse citation de Maurice Denis nous rappelle inlassablement cet état de fait irréductible pour la peinture figurative, certes, mais qui est tout aussi vrai pour la peinture en général : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées<sup>16</sup> ». Dans ce cas, ne convient-il pas que ce recouvrement se tienne uniquement dans l'épaisseur du plan pictural lorsqu'il s'agit de la surface plane quadrangulaire du tableau peint, initialement le panneau de bois, puis la toile tendue sur un châssis ? Le premier, rigide, est structurellement homogène et nécessitera même que le *verso* du *recto* soit également peint pour pallier les déformations. Le second acquiert une hétérogénéité entre la toile tendue et la structure, la plupart du temps en bois, parfois de nos jours en métal et plus particulièrement en aluminium, ce qui optimise au maximum la qualité de tension de la surface obtenue. Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, cette hétérogénéité construite par assemblage, engendrera des interrogations et des déconstructions partielles et momentanées de cet objet trivial qui porte et contient le concept du tableau et donc de son plan pictural.

Le tableau est fait pour être vu de face et depuis la Renaissance, il intercepte de manière perpendiculaire l'axe du regard monoculaire dans le dispositif d'une perspective centrée, dont la mise en œuvre s'adresse directement au spectateur quand son point de vue est celui de « l'œil du prince ». Cité par Daniel Arasse dans son ouvrage *l'homme en perspective*, Michel-Ange en personne nous rappelle que le peintre doit avoir « le compas dans l'œil<sup>17</sup> ». On sait aussi que notre vue du tableau pourra être optimisée selon certains rapports de mesure qui se jouent entre la distance qui nous en sépare et sa dimension propre. Cependant, lors de nos déplacements, de nos déambulations dans les musées, nous sommes parfois surpris par l'impression reçue de loin d'un tableau vers lequel on se dirige ou également de quelque autre tableau devant lequel on va passer pour rejoindre celui qu'on souhaite observer de plus près et avec plus d'attention. Ces déplacements peuvent être riches d'informations si on mémorise son impression première (nous venons de le constater avec l'observation de Gérard Garouste ci-dessus) ou si on concentre son observation sur les déformations ressenties par le regard latéral sur une image alors que celle-ci est construite pour une position monofocale de face. Souvent, on peut facilement s'exercer à décrypter la mouvance formelle de cette représentation et plus précisément le moment où on quitte – et où on perd finalement –

<sup>16</sup> Denis Maurice, *Paroles d'artiste, Maurice Denis, (Art et critique, 1890)*, Lyon, Éd. Fage, 2018, planche 4.

<sup>17</sup> Michel-Ange, in Arasse Daniel, *L'homme en perspective*, Paris, Éd. Hazan, 2011, p. 156.

l'image<sup>18</sup> au profit d'une surface plane plus ou moins homogène. Or, l'homogénéité de la surface peinte, parfois très relative, est particulièrement intéressante dans le cadre de la peinture ancienne dont la protection est assurée par un vernis final, c'est-à-dire assez souvent par plusieurs couches de l'ordre du micron auquel s'ajoutent en général la patine et parfois aussi l'usure du temps. C'est ainsi que selon les incidences lumineuses, se révèlent à nos yeux et éventuellement à notre attention, les différents aléas, accidents ou au contraire restaurations qui ont accompagné la vie d'un tableau. Ces reflets vont révéler, chahuter, altérer l'unité de cette surface peinte. Quelquefois, c'est magnifique ! Quelquefois tout s'écroule et on ne peut plus regarder le tableau de la même manière.

Ainsi, une lecture latérale d'un tableau, de gauche à droite mais aussi de bas en haut, nous renseigne sur le processus de mise en œuvre en fonction des différents reliefs superficiels qui sont parfois le résultat de dessiccations différentes selon les pigments choisis, selon les touches ou les empâtements, selon les tempi rapides ou lents, virtuoses ou laborieux, selon la gestuelle du peintre ou des différents intervenants. Le lecteur pourra aisément s'amuser à en faire l'expérience dans les musées, et par exemple, observer à quel moment la matière picturale engloutit l'image peinte dans le monde mystérieux du plan pictural, monde en suspens, banalement tenu et porté dans un objet accroché sur un mur.

Il est alors passionnant de plonger pour ensuite s'immerger – c'est un peu paradoxal puisqu'il s'agit d'une surface – dans cette lumière singulière où se rencontrent celle de l'intérieur, propre à la peinture d'un artiste, et celle de l'extérieur, celle d'un éclairage, naturel ou artificiel, stable ou changeant. C'est cette double lumière qui nous donne à voir véritablement le tableau. Cette rencontre s'établit simultanément sur et dans la matière picturale elle-même et c'est probablement la qualité de cette dernière qui entre en jeu et détermine un état de perception singulier. André Derain est cité par le peintre contemporain François Rouan. Ce dernier a particulièrement bien interrogé le plan pictural en déstructurant sa surface par l'entrelacement et le « tressage » de bandes découpées provenant souvent de différents supports utilisés dans son propre travail. Dans son dialogue avec Derain, il nous donne quelques indications significatives de ce qui se passe.

Tu avances d'ailleurs que : "la seule matière de la peinture est la lumière », mais en nous indiquant les écarts entre ce que tu désignes comme lumière intérieure" et l'autre lumière, réelle, dis-tu, qui est celle de l'éclairage. Une vraie leçon d'étymologie pour nous donner à entendre les jeux entre lux et lumen, entre éclairer et briller.<sup>19</sup>

Dans ce même petit opus, « cet admirateur de Matisse<sup>20</sup> », qu'est François Rouan, évoquait quelques lignes auparavant « "le battement du blanc sous la couleur<sup>21</sup>" , pour utiliser [écrit-il]

---

<sup>18</sup> Holbein le jeune, dans son célèbre tableau, *Les Ambassadeurs*, a su parfaitement tirer parti de ces déformations ou, si on préfère, de ce jeu avec l'image qui, selon la place qu'occupe le spectateur, peut apparaître ou disparaître. Ainsi, l'approche monofocale du tableau, correspondant à la construction d'une perspective centrale, nous montre les deux ambassadeurs dans une scénographie très virtuose. Cependant, en jouant avec un second point de vue, latéral cette fois, le peintre nous révèle son anamorphose, illisible dans la première approche alors qu'elle représente une vanité flottant aux pieds des brillants jeunes gens, donnant un tout autre sens à ce double portrait officiel dès qu'on quitte le regard centré.

<sup>19</sup> Rouan François, *Mon Cher André Derain*, Paris, Éd. L'Échoppe, 1995, p. 11.

<sup>20</sup> Tasset Jean-Marie, « Aux portes de Rouan », (*Le Figaro*, 9 février 1993), in *Galerie Templon/50 years*, Italie, Éd. Galerie Daniel Templon, 2016, p. 464.

<sup>21</sup> Bois Alain-Yve, in Rouan François, *Mon Cher André Derain*, op. cit., p. 11.



la formule renversante d'Yve-Alain Bois qui caractérise ainsi un aspect de la peinture de Matisse<sup>22</sup>[...] ». On pourrait développer quelques remarques sur l'adjectif « renversant » car il y a bien là – au-delà de la formule, ou à extrapoler à partir de ladite formule – un renversement de situation, conceptuel, quant à la manière de penser et de produire la lumière d'un tableau. La montée progressive des accents de blanc sur un fond sombre caractérise le processus de mise en œuvre de la peinture ancienne classique. Au contraire, ou tout au moins de manière très différente, les couleurs, et donc également le noir, viennent couvrir la surface blanche du support et caractérisent ainsi une nouvelle lumière, celle de la peinture moderne, celle qui s'affirme progressivement au début du XX<sup>e</sup> siècle. En réalité, cette utilisation de la lumière propre à tout support n'est pas nouvelle et un grand nombre de dessins, esquisses ou ébauches de la période classique, utilise déjà ce processus de recouvrements successifs pour produire parfois d'admirables petits chefs d'œuvres que nos regards contemporains scrutent avec de plus en plus d'attention aujourd'hui en leur donnant un statut d'autonomie artistique qu'ils n'avaient pas toujours à l'époque de leur réalisation ; et parfois d'ailleurs, cette « autonomie », nous la reconsidérons autrement par le biais des agrandissements considérables obtenus de nos jours avec les progrès de la « reproductibilité technique<sup>23</sup> » et bien sûr aussi technologique.

Presque tous furent élaborés sur des papiers. Bien sûr, on objectera peut-être à ce choix, et à juste titre, que beaucoup d'œuvres graphiques des périodes anciennes furent également réalisées sur des papiers préparés et diversement colorés, sur lesquels l'artiste procédait par étapes successives et souvent terminait son dessin par des rehauts de blanc, procédé caractéristique, comme nous venons de le voir, de la peinture à l'huile de cette même période. Toutefois, pour étayer notre propos, il nous est possible d'examiner aussi beaucoup d'œuvres sur papier, dont le blanc, sans être pur, révèle cependant cette lumière singulière qui émane directement du support et irradie l'image et la représentation ainsi suggérée. De manière à bien analyser cette filiation entre classique et moderne, il me semble que l'exemple de Nicolas Poussin, suivi de celui de Paul Cézanne, peuvent nous permettre aisément, puisque cette filiation est revendiquée par le second, d'observer ce qui se passe et de mieux comprendre à quel moment va apparaître ce « renversement » évoqué par François Rouan à propos de la formule de d'Yve-Alain Bois.

### 1.3. Le blanc en réserve, le blanc immense

Nous allons donc nous intéresser aux dessins et lavis préparatoires du premier, aux aquarelles colorées du second. Dans l'introduction d'un livre consacré aux aquarelles de Cézanne, deux citations d'Antoine Terrasse ouvrent et posent clairement le débat.

"L'obstination que je mets à poursuivre la réalisation de cette partie de la nature, qui, tombant sous nos yeux, nous donne le tableau..." : qui, avant Cézanne, nous avait rappelé avec une telle insistance que le tableau est un fragment, que le peintre opère une réduction ; et que de ce fragment, de cette

<sup>22</sup> Rouan François, *Mon Cher André Derain, op. cit.*, p. 11.

<sup>23</sup> Benjamin Walter, *L'Œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, (1936, 1939, 1<sup>ère</sup> publication en allemand 1955), Paris, Éd. Allia, 2005.

réduction, il doit faire un tout ordonné ? Réduction en effet, le sujet lui-même. Réduction, la surface plane de la toile sur laquelle il faut suggérer la profondeur. Réduction, le nombre des couleurs qu'il est possible d'utiliser afin de les unir harmonieusement. Et toutes ces mesures qu'il s'agit de réduire à une échelle nouvelle... L'œuvre d'art – peinture ou sculpture – s'offre à nous immédiatement, dans sa totalité, contrairement à une composition musicale ou à un livre, dont nous éprouvons nécessairement la durée du premier au dernier accord, du premier au dernier mot. Pas de durée, ici, le premier aspect d'une peinture est un, total et absolu.<sup>24</sup>

[...] A quelle approche est parvenu Cézanne, nous le mesurons devant ces aquarelles dont les taches impondérables de couleur sont dans le blanc immense du papier comme au bord de l'infini.<sup>25</sup>

Cette citation nous rappelle bien que Cézanne cherche à assembler deux entités de nature différente, celle de la surface plane de la toile et celle de la profondeur suggérée. La première est réelle, elle est peinte et se présente directement à nous. La seconde est fictive, c'est une représentation et c'est alors sous cette forme qu'elle s'offre aussi à nous. A nous d'y croire, d'y entrer ou de la refuser. « Un, total et absolu, [...] est au bord de l'infini<sup>26</sup> ». C'est probablement dans ce moment charnière que devient possible « la Délectation<sup>27</sup> » de la peinture comme l'entend Poussin et que se forme le goût d'une culture, et avec le temps, une incontournable filiation culturelle.

C'est une Imitation faite avec des lignes et couleurs en quelques superficies, de tout ce qui se voit dessous le soleil ; sa fin est la Délectation.<sup>28</sup>

Est-ce aussi pour cette raison, qu'avec le recul de l'histoire, et malgré la rupture établie par les critiques, il nous est tout à fait possible de pouvoir encore assembler deux mondes distincts, ou plus précisément deux parties d'un même monde appartenant à un même ensemble, la peinture européenne, puisque Nicolas Poussin est considéré comme le peintre français classique par excellence – il l'était déjà de son vivant – quand Paul Cézanne fut considéré par ses condisciples comme le père de la peinture moderne ? Et comment alors peut-on évaluer ce renversement de situation, directement cette fois dans le tableau peint, lorsqu'on regarde certaines toiles de Cézanne ? Le reflet ou l'éclat de lumière se « dématérialise », en tout cas se désolidarise parfois de la touche picturale par de fines interstices non peintes, par des réserves de blanc, parfois très résiduelles, infimes et pourtant si justes. Ainsi, on peut les observer dans ses peintures fameuses comme le *Portrait de Madame Cézanne*, de 1885-1886, à Philadelphie, ou celui de la *Dame en bleu*, de 1904, à Saint-Pétersbourg. On retrouve encore ce contact avec la toile simplement préparée sur les mains de la *Femme à la cafetière* du Musée d'Orsay ou sur *Le Garçon au gilet rouge* de la *National Gallery of Art*. Toutefois, ces absences de peinture restent très parcimonieuses dans l'ensemble de ses portraits sur toile quand ses aquarelles offrent soudain à nos yeux « le blanc immense du papier<sup>29</sup> » avec une liberté, une générosité qu'un travail simplement esquissé a sans doute permises plus facilement.

<sup>24</sup> Terrasse Antoine, *Les Aquarelles de Cézanne*, Paris, Éd. Flammarion, 1995, p. 9.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>27</sup> Poussin Nicolas, *La peinture comme délectation*, Clamecy, Paris, Éd. Mille et une nuits : Fayard, 2015, p. 71. Extrait de la lettre de Nicolas Poussin à M. Roland Fréart de Chambray. 7 mars 1665, à Rome.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>29</sup> Terrasse Antoine, *Les Aquarelles de Cézanne*, *op. cit.*, p. 9.

Et bientôt, ce même « blanc immense » qui va « battre sous la couleur » de Matisse, entrainera le champ coloré qui se développera Outre-Atlantique, et qu'on retrouvera un peu plus tard quand il deviendra le blanc « éblouissant » de la peinture de Simon Hantaï, autre grand admirateur de Cézanne, de Matisse et également de Jackson Pollock. Nous y reviendrons plus tard.

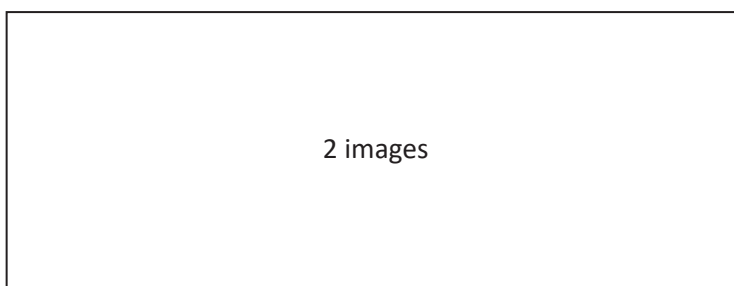
L'histoire du pliage n'est pas seulement une question de chronologie interne, mais aussi une histoire des origines et des affiliations revendiquées rétrospectivement par l'artiste. Les références de Hantaï au Couronnement de la vierge d'Enguerrand Quarton, du milieu du XV<sup>e</sup> siècle, et aux aquarelles de Paul Cézanne, indiquent une multitude de points de vue d'où on peut repenser les toiles pliées et réécrire leur histoire.<sup>30</sup>

On notera au passage que les deux peintres contemporains que nous venons de citer, dans l'ordre François Rouan et Simon Hantaï, ont abordé respectivement le plan pictural en le déconstruisant, en tout cas en le libérant, un temps, de sa majestueuse planéité, car c'est bien elle qui caractérise le plan pictural, c'est bien elle qui donne le ton et impose la règle à partir de laquelle nous pouvons convoquer le tableau peint. Cette libération n'aura qu'un temps, car en effet, si les processus de mise en œuvre déployés, tressage pour Rouan, pliage pour Hantaï, nécessitent la liberté du support dans l'espace – comme le nécessitaient les découpages de Matisse – la présentation des œuvres produites impose tôt ou tard, peu ou prou, de rentrer dans cette règle du tableau peint et donc de retrouver cette surface plane, tendue ou retendue, laquelle sera offerte au regard du public. De la même manière, si de nombreuses photographies de l'œuvre de Simon Hantaï, notamment celles de l'exposition au CAPC de Bordeaux en 1981, ou celles de l'atelier de Meun ou de Paris, nous montrent le déploiement resté libre d'un grand nombre de toiles, la rétrospective récente du Centre Pompidou, en 2013, nous a montré, au contraire, que l'ensemble des œuvres choisies avaient été remontées et présentées sur châssis. Il en fut d'ailleurs de même pour les œuvres de Jackson Pollock, ce dont plus personne ne s'étonne aujourd'hui. Au-delà des contraintes de conservation, qui jouent certainement un rôle déterminant, le fait très concret d'offrir au public une présentation codifiée, selon la règle du tableau peint, nous éloigne de l'installation (comme ce fut le cas pour l'exposition de CAPC de Bordeaux) au profit d'une mise en avant du plan pictural comme projet ultime de la peinture de ces deux grands artistes contemporains. Tout en ayant été proches des avant-gardes – mais quel sens donner aujourd'hui à cette proximité ? – ils s'inscrivent l'un comme l'autre dans des filiations qui transcendent la rupture, théorique ou réelle, entre les périodes classique, moderne et contemporaine, puisque le plan pictural, loin de minimiser les différences, voire les oppositions, nous permet cependant de vraiment les comparer, de mieux les analyser par l'intermédiaire de ce *continuum* déterminant que reste, en la circonstance, le plan pictural, très souvent celui d'une surface quadrangulaire. Bref, avec un peu d'humour, nous pourrions dire que nous pouvons ainsi les remettre sur le même plan.

Revenons à l'exemple de Poussin et celui de Cézanne en comparant deux travaux sur papier qui semblent pleinement significatifs des œuvres de ces deux maîtres incontestés. Certainement, on peut trouver d'autres dessins plus légers et plus simplement esquissés chez Poussin et au contraire, des aquarelles plus chargées et plus finies chez Cézanne. Pour autant,

<sup>30</sup> Berecz Agnes, in *Simon Hantaï*, (Catalogue, sous la direction de Dominique Fourcade, Isabelle Monod-Fontaine, Alfred Pacquement), Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2013, p. 235.

le choix délibéré de ces deux feuilles nous permet d'accentuer le contraste qui les sépare tout en maintenant clairement en évidence ce qui peut faire lien. La première est plus architecturée, la seconde plus paysagée, et leur comparaison illustre plutôt bien le propos de Cézanne quand il imaginait « Poussin refait complètement d'après nature<sup>31</sup> ». En fait, ce qui différencie très nettement aussi ces deux études, c'est la densité sombre de la première et la clarté lumineuse de la seconde. En revanche, on peut remarquer que les deux formats sont presque homothétiques, avec des compositions plutôt stables, avec un mouvement oblique glissant de haut en bas sur leur partie gauche et un regroupement plus compact et vertical sur leur partie droite, en un mot, très classiques.



Nicolas Poussin, *L'Extrême-onction*, 1644(?), Plume, encre brune, lavis brun, 21,7 x 33,1 cm, Musée du Louvre

Paul Cézanne, *Arbres au bord de l'eau*, 1890-1895, Mine de plomb et aquarelle sur papier blanc, 31 x 46 cm, Collection particulière

L'une des feuilles les plus célèbres de Poussin ainsi que de l'ensemble des fonds graphiques du Louvre. La seule étude connue pour la seconde version de *L'Extrême-onction* reflète à la perfection l'engagement de l'artiste dans ce sujet qu'il disait, dans une lettre du 25 avril 1644 à son ami et commanditaire Chantelou, « digne d'un Apelle ». D'ailleurs, plus que d'engagement, ne faudrait-il pas parler ici d'immersion, tant le dessinateur s'emble s'être imprégné de son sujet au point d'en produire une image inoubliable, dans laquelle la précision du graphisme à la plume se conjugue aux épanchements lyriques d'un lavis à la profondeur plus ou moins modulée, mais toujours avec une souveraine habileté.<sup>32</sup>

Un jeu de vert émeraude juste accompagné d'un peu d'ocre jaune et de bleu suffit à colorer le paysage et à souligner le beau mouvement des arbres. Une barque et un pont se dessinent au coude de la rivière. Et toute la scène n'est que reflet de lumière.<sup>33</sup>

« Immersion » et « profondeur »... Si le terme « profondeur » est régulièrement utilisé lorsqu'on se réfère à la peinture classique, le terme « immersion » est lui abondamment sollicité pour et par l'art contemporain. Mais il est vrai qu'il y a en réalité une nuance importante : dans l'art contemporain, on parle de l'immersion du spectateur alors que le commentaire de Louis-Antoine Prat évoque l'engagement de l'artiste du XVII<sup>e</sup> siècle qui s'imprègne de son sujet pour mieux s'immerger dans son monde. Il rappelle ensuite à quel point Poussin « était mentalement capable de se pénétrer d'un thème donné<sup>34</sup> », qualité et capacité d'engagement pleinement vécues également par Cézanne qui dit vouloir « pénétrer

<sup>31</sup> Cézanne Paul, in Belting Hans, *Le Chef d'œuvre invisible*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 2003, p. 271. Citation complète de Cézanne : « Imaginez Poussin refait complètement d'après nature, et vous aurez le Classicisme tel que je l'entends. »

<sup>32</sup> Prat Louis-Antoine, in Nicolas Milovanovic et Michaël Szanto (dir.), *Poussin et Dieu*, Trento, Paris, Éd. du Louvre, 2015, p. 264.

<sup>33</sup> Terrasse Antoine, *Les aquarelles de Cézanne*, op. cit., p. 84.

<sup>34</sup> Prat Louis-Antoine, in Nicolas Milovanovic et Michaël Szanto (dir.), *Poussin et Dieu*, op. cit., p. 264.

ce qu'on a devant soi. La sensation est à la base de tout, pour un peintre.<sup>35</sup> » Toutefois, là encore il y a une nuance, le premier se pénètre de son sujet, le second pénètre son sujet. La distance n'est pas la même et c'est peut-être aussi dans ce sens qu'on peut parler également d'un espace « rapproché <sup>36</sup> » qui différencierait le plan pictural de la période classique de celui de la période moderne. Pourrait-on dire que la représentation remonte à la surface au fur et à mesure que s'atténue la profondeur de l'espace perspectif et que ce mouvement, *ipso facto*, entraîne progressivement une présence presque directement palpable par le spectateur ? Il y a là, bien sûr, un changement de concept et même de paradigme qui bouleversera l'appréhension du tableau moderne. Observons maintenant l'aquarelle de Cézanne, une de celles qui sont à la limite de l'abstraction, une de ces feuilles où se vit « le blanc immense » qui irradie de sa lumière certains paysages comme ces *Arbres au bord de l'eau*, peints entre 1890 et 1895. Cinq années pour délivrer un espace ! L'humilité dans sa plénitude ! Il est toujours émouvant d'observer le rapport qui existe entre la peinture des aquarelles de Cézanne et le temps qui lui fut parfois nécessaire pour les réaliser, sans pour autant que ne soit altérée l'apparente légèreté de ces œuvres, où une sorte de désinvolture est patiemment et sagement construite. Le résultat est là : l'air circule sur le papier laissé blanc de la feuille qui libère ainsi sa lumière.

Si nous comparons les deux processus de réalisation, on observe chez Poussin la modulation progressive des lavis bruns qui se superposent et couvrent presque toute la feuille, en l'assombrissant progressivement, tout en gardant en réserve quelques blancs, c'est-à-dire quelques minces parties de papier non peintes, restées vierges de toute intervention et qui vont donner à cette feuille, à la fois monumentale et théâtralisée, tout son éclat et sa profondeur. Dans un processus analogue, mais inversé quant au résultat délivré par l'aquarelle, on comprend que chez Cézanne, ces modulations se sont accumulées sur les lignes de force du dessin préparatoire pour donner au blanc du papier une ampleur expansive qui déborde et vient à nous.

#### 1.4. Blanc ou noir, les lumières du tableau

La référence cézannienne fut énoncée maintes fois pour l'œuvre de Simon Hantaï. Aussi, le mieux est peut-être de l'entendre directement lorsqu'il s'exprime à propos des deux séries s'intitulant *Aquarelles* (1971) et *Blancs* (1972-74) : « Le pliage est conçu de telle sorte que les zones colorées restreintes activent le blanc et en révèlent la multiplicité des valeurs. Ce sont les éclats colorés qui tiennent le rôle habituellement dévolu aux parties non peintes<sup>37</sup>. »

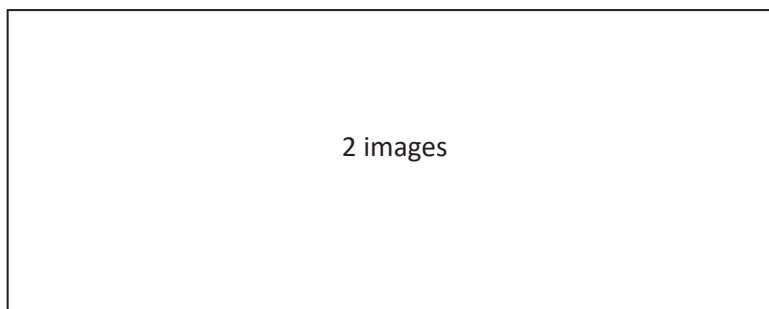
<sup>35</sup> Cézanne Paul, in Juliet Charles, *Shitao et Cézanne, Une même expérience spirituelle*, Paris, Éd. L'Échoppe, 2003, p. 11.

<sup>36</sup> Le terme fait allusion à un cours donné, *L'Espace rapproché*, sur notre proposition, par Marcelin Pleyne à l'École d'Architecture Paris-Villemin en 1997.

<sup>37</sup> Hantaï Simon, in Barnay Sylvie, « L'image acheiropoïète au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle », *La Rétrospective de l'œuvre de Simon Hantaï*, 2014, p. 14.

<https://www.cairn.info/revue-etudes-2014-5-page-73.htm?contenu=article> (Consultation le 04 08 2019), (Réf. catalogue de la donation au Musée d'Art moderne de la ville de Paris (1998), p. 146.)

Que se passe-t-il si on se concentre sur les parties non peintes d'une aquarelle de Poussin, de Cézanne et de Hantaï ? Chez Poussin, la réserve blanche devient l'éclat de lumière réverbéré par le papier blanc, qui venant à nous, « enfonce » simultanément les parties peintes au lavis brun. L'ensemble s'équilibre entre une présence lumineuse et une profondeur indicible – indéterminée dirait Rilke – qui nous invitent à suivre le peintre dans son engagement mental et sa construction spatiale. Chez Cézanne, le creusement de la feuille se produit au niveau des structures dessinées puis colorées. Celles-ci scandent l'espace, libèrent le blanc du papier « et toute la scène n'est que reflet de lumière<sup>38</sup> ». Nous sommes encore dans une représentation puisque l'auteur, Antoine Terrasse, évoque probablement les reflets des arbres dans l'eau, comme l'indique le titre de l'aquarelle, mais nous sommes aussi à la limite de l'abstraction qui sera pleine et entière chez Hantaï. Finalement, « l'œuvre de Simon Hantaï n'a pas d'autre prix que celui de sa venue au monde, par un travail d'engendrement<sup>39</sup> » et « [...] les zones colorées restreintes activent le blanc<sup>40</sup> » et deviennent alors, en d'autres termes, l'agent déclencheur du « battement du blanc sous la couleur<sup>41</sup> », propre à Matisse. Ce seraient donc ces colorations résiduelles, et parfois concentrées dans les pliures originelles, qui donneraient tout le relief de cette géométrie redevenue plane, parce qu'elles « révèlent la multiplicité des valeurs<sup>42</sup> » de « ce blanc immense », cézannien et éblouissant, car précieusement sauvegardé par la réserve du pliage. Finalement, celui-ci peut alors se développer en une dimension que, sans doute, seul l'art contemporain pouvait lui permettre d'atteindre. Peut-on dire que le blanc serait au service des bruns profonds de l'esquisse chez Poussin, alors que la couleur serait au service du blanc chez Cézanne et Hantaï ? C'est à partir du blanc poussinesque que nous creusons, alors que le blanc cézannien – et *a fortiori* celui d'Hantaï – poussent et viennent directement à nous. Ce changement est radical, c'est un « renversement<sup>43</sup> », si on peut extrapoler ce mot à partir de la formule de Rouan.



Simon Hantaï, *Blancs*, 1973-1974, acrylic on canvas, 78 x 84 5/8 inches, courtesy of Paul Kasmin Gallery

Pierre Soulages, *Peinture*, 25 février 2009, acrylique sur toile, 181 x 244 cm, Musée des Beaux-Arts de Lyon

Dans le parcours d'Hantaï, l'exposition *Tabulas Lilas*, organisée en 1982 à la galerie Jean Fournier, reste probablement le moment ultime dans la quête spirituelle de ce peintre à la

<sup>38</sup> Terrasse Antoine, *Les aquarelles de Cézanne*, *op. cit.*, p. 84.

<sup>39</sup> Barnay Sylvie, « L'image acheiropoïète au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 3.

<sup>40</sup> Hantaï Simon, in Barnay Sylvie, « L'image acheiropoïète au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 14.

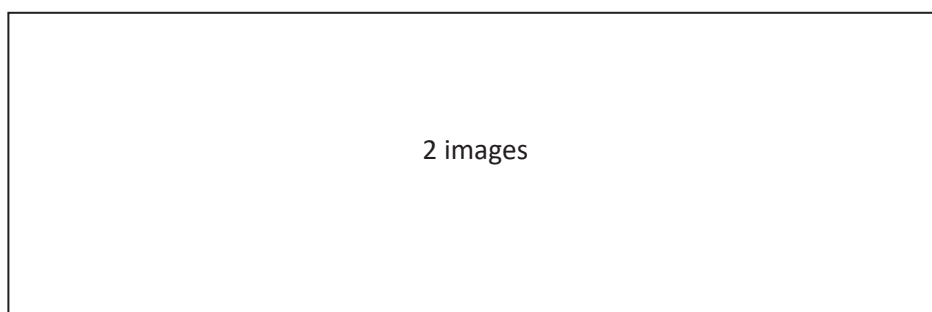
<sup>41</sup> Bois Alain-Yve, in Rouan François, *Mon Cher André Derain*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>42</sup> Hantaï Simon, in Barnay Sylvie, « L'image acheiropoïète au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 14.

<sup>43</sup> Rouan évoque la « formule renversante », d'Alain-Yve, en citant « le battement du blanc sous la couleur », in Rouan François, *Mon Cher André Derain*, *op. cit.*, p. 11.

recherche d'une lumière sublimée par la peinture. L'invitation conviait les spectateurs de venir à l'heure où la lumière zénithale et naturelle du soir inonderait l'espace<sup>44</sup> et donnerait à voir cette subtile et éphémère teinte mauve qui allait envahir les éclats de peinture blanche sur ses dernières toiles de coton blanc, présentées sur les murs et au sol de la galerie. Après, ce sera le silence.

Le peintre Pierre Soulages a opté, lui, pour un concept et un positionnement radical qu'il définit autour de la notion d'« outrenoir ». Un article récent d'Emmanuelle Lequeux, dans le Journal *Le Monde*, précise que pour Pierre Soulages, « le simple noir, alors, ne suffisait plus à l'immense peintre. Il le travaillait depuis l'après-guerre, il en maîtrisait les mille nuances, il le partageait avec d'autres maîtres de l'abstraction, Franz Kline, Ad Reinhardt ou Richard Serra. Il lui chercha donc un au-delà. Il en a les premières intuitions en 1979 et décide d'exploiter au mieux "la lumière réfléchie par la couleur noire. [...] Ce que l'on voit devant mes toiles, c'est de la lumière transformée, transmutée par le noir. Il s'agit d'une lumière qui vient du mur vers celui qui regarde. Du coup, l'espace de la toile n'est plus sur le mur, comme dans la peinture traditionnelle ou derrière, comme dans une perspective. Il est devant."<sup>45</sup> »



Simon Hantaï, Œuvres conçues pour l'espace central de l'Entrepôt Lainé, Capc, Bordeaux, 1981

Pierre Soulages, *Outrenoirs*, Peinture 324 x 362 cm, 1985 (Polyptyque A) et Peinture 324 x 362 cm, 1985 (Polyptyque E) © Archives Pierre Soulages, Exposition à Lausanne, 2017

Les grandes peintures de Soulages ont plusieurs fois, ces dernières années, délaissé l'accrochage au mur pour être suspendues directement dans le vide central des salles. Dans ce dispositif, qui peut s'apparenter à une installation, les peintures, qui en quelque sorte flottent dans l'espace du lieu, définissent ainsi les cloisonnements et les circulations d'une nouvelle architecture intérieure, encourageant le spectateur à plus de mobilité et favorisant ses déplacements autour des œuvres. Cette présentation renforce d'ailleurs la lecture des épaisseurs du médium employé qui ont vocation à jouer avec la lumière reflétée ou absorbée par les brillances ou les matités du noir. La monumentalité de certains formats permet à l'artiste de développer plus librement encore ces chorégraphies physiques et lumineuses, nous invitent à lire, à recevoir, à jouer avec les éclats de lumière, à mieux regarder, à mieux voir.

<sup>44</sup> La galerie Fournier réunissait des espaces résiduels entre plusieurs immeubles par la couverture d'une verrière. Le projet fut dessiné par Pierre Faucheux.

<sup>45</sup> Lequeux Emmanuelle, « Soulages, le continent outrenoir », "Série palette d'artistes"1/18. « Depuis quarante ans, le peintre explore cette couleur d'avant les couleurs. », *Le Monde*, le 8 août 2016.

[http://www.lemonde.fr/festival/article/2016/08/08/pierre-soulages-le-continent-outrenoir\\_4979616\\_4415198.html#lzlOSF2wvg0i2ccc.99](http://www.lemonde.fr/festival/article/2016/08/08/pierre-soulages-le-continent-outrenoir_4979616_4415198.html#lzlOSF2wvg0i2ccc.99) (consultation 01 11 2019)

[...] Il semble bien cependant que l'art contemporain ait comme fin, de part en part, de nous faire voir la pensée et il en est de fait souvent du visible comme de l'intelligible : présent avec tant d'acuité, un instant plus tard il nous est devenu étranger, allogène, lointain. Ces pensées ici sont noires et blanches, et leur émergence nous semble être d'une prégnance décisive. Il suffit de les voir, c'est-à-dire de les rendre visibles. Il apparaît alors que regarder et voir se différencient comme le désir de l'amour. Rien ne peut cependant nous dire clairement pourquoi nous voyons ou pourquoi nous ne voyons pas, aimons ou n'aimons plus, et à la question de Plotin « l'éclair que l'on voit dans la nuit, qui fait qu'il est beau ? » nous ne savons répondre.<sup>46</sup>

Ainsi s'exprime Alain Bonfand en concluant un texte commandité pour un ouvrage qui présente la collection du FRAC Poitou-Charentes en 1985. La première illustration de cet ouvrage est une œuvre de Pierre Tal Coat, *Consumée-noir*, réalisée entre 1965 et 1980. Plus loin, sur une double page se côtoient deux œuvres en noir et blanc, *Massada*, 1970 de Simon Hantaï à gauche, *Medici*, 1974, de François Rouan à droite. On y trouve aussi une deuxième œuvre entièrement noire, *Tableau relief*, 1982-1983, de Gottfried Honneger, et une autre entièrement blanche, sans titre, 1979, d'Olivier Mosset. Quant à l'ensemble des reproductions, ce sont beaucoup d'œuvres graphiques ou photographiques et quelques objets.

En réalité, ni Pierre Tal Coat, ni même Gottfried Honneger n'ont réalisé beaucoup de peintures entièrement noires. Ce sont plutôt les grands peintres abstraits américains qui développèrent une approche monumentale, soit en utilisant le noir et le blanc, comme Jackson Pollock, Franz Kline, Robert Motherwell, soit par l'immersion avec l'unique couleur noire, comme « *the ultimate paintings* » d'Ad Reinhardt ou les œuvres de Mark Rothko, en 1965, pour la chapelle qui porte son nom. Dans cette quête du noir, l'artiste anglais, Anish Kapoor, achète en 2016 le brevet du pigment *Vantablack*, absorbant jusqu'à 99,6% de la lumière. En fait, il semble que tous ces artistes recherchent plutôt l'absorption dans le noir quand Soulages s'intéresse, lui, essentiellement aux reflets de cette unique couleur ? Globalement, peut-on dire que beaucoup d'artistes du XX<sup>e</sup> siècle, pendant le déroulé de leur parcours, cocheront la « case » « œuvre blanche » ou « œuvre noire », si on accepte cette expression assez décalée et laissant à penser l'idée d'un parcours un peu obligé ? En effet, qu'en était-il après les "*blanc sur blanc*" de Malevitch et son désir « d'atteindre "le zéro de la forme", l'endroit où le soi pourrait être "transformé"<sup>47</sup> ». Qu'en était-il après les camps de concentration de la Seconde Guerre Mondiale, après la mort annoncée de l'art, celle d'un art qui n'en finirait jamais de mourir sauf, peut-être, à disparaître, par invisibilité ou volatilité, comme l'ont évoqué, en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, Hans Belting<sup>48</sup> ou Yves Michaud<sup>49</sup>.

« Auschwitz » contraint à « faire de l'art » : l'art de la mémoire - de cette mémoire (absolument contemporaine) -, requiert la mémoire de tout l'art (pas uniquement contemporain).<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> Bonfand Alain, *Le noir est un ciel*, Paris, Éd. de la Différence, Coll. État des lieux / Frac Poitou-Charentes, 1985, p.18.

<sup>47</sup> Kuspit Donald, in *Art press*, n°115, 1987, p. 9. K.D. cite Kazimir Malevitch.

<sup>48</sup> Belting Hans, *Le chef d'œuvre invisible*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 2003.

<sup>49</sup> Michaud Yves, *L'Art à l'état gazeux*, Paris, Éd. Hachette, 2004.

<sup>50</sup> Salgas Jean-Pierre, in *Christian Boltanski*, [Issu du texte du film Christian Boltanski, Signalement (Centre Pompidou, 1992), cet article est paru originellement dans la revue Lignes 1992/3 (n° 17)] <http://jeanpierresalgas.fr/signalement-entretien-avec-christian-boltanski/> (consultation le 24 08 2019)



« Le noir est un ciel », nous dit Alain Bonfand. Mais alors, où est la peinture ? Où est la lumière ? Où sommes-nous ? Baignons-nous dans cette douce lumière lilas recueillie, et (dé)livrée, par Simon Hantaï, ou dans cette autre lumière, reflétée ou absorbée, activée et même réactivée par les reliefs « outrenoirs » de Pierre Soulages ? Sublimation plutôt matricielle chez l'un, presque architecturale chez l'autre. L'éblouissement du blanc chez Hantaï, l'éclat du reflet chez Soulages. Lumière impressionniste, aérienne, chez Cézanne ou chez Hantaï ; lumière théâtralisée, scénographiée, savamment calculée chez Poussin et librement éprouvée chez Soulages. Mais, *in fine*, sommes-nous dans la peinture ? Et le tableau dans tout cela ?

Dans l'étalement de l'unique noir de ces peintures noires, ce sont les différentes textures, lisses, fibreuses, calmes, tendues ou agitées qui, captant la lumière font naître les noirs gris ou les noirs profonds. Ce principe en œuvre, déjà, dans les toiles d'il y a une vingtaine d'années, est dans ces dernières peintures radicalisé. (Ce qui importe, bien entendu, est ce que sont réellement les peintures et non cet aspect de la physique de la lumière qui en est la base.)<sup>51</sup>

« Ce qui importe est, bien entendu, ce que sont réellement les peintures [...] »<sup>52</sup>, devient effectivement la question fondamentale et pour tenter d'être au plus près de cet enjeu, il nous faut bien saisir et comprendre ce qui appartient fondamentalement au plan pictural.

Comparons maintenant les procédés de Simon Hantaï et de Pierre Soulages dont les rétrospectives au Centre Pompidou se sont tenues respectivement en 2013 et 2015. L'un et l'autre travaillent sur une toile, retendue sur châssis pour Hantaï, traditionnellement prête à l'emploi pour Soulages. C'est l'aplanissement des reliefs (qui étaient nés du pliage) qui renforce la perception du tableau chez Hantaï par la nouvelle tension de la toile quand elle est remontée sur un châssis ; et c'est cette même tension de la toile, initialement préparée et directement montée sur châssis, qui permet à Soulages la fabrication d'un relief qui prend appui sur une planéité suffisamment résistante pour répondre à ses intentions gestuelles et son emploi d'un médium permettant de forts empâtements. Bruno Duborgel évoque une « planche frontale debout »<sup>53</sup>, dont il dit ensuite : « Dressée au mur et le devant, la chose picturale, avec son poids, son épaisseur, son ombre et son maçonnerie et rainurage d'objet confirmé par le toucher... »<sup>54</sup>. Il évoque même « des grands morceaux de pierres rayées irrégulières »<sup>55</sup>, approche picturale qui contraste singulièrement avec celle de Simon Hantaï pour qui « la peinture c'est le moins de peinture possible »<sup>56</sup>.

Mais alors, qu'en est-il quand « l'espace de la toile n'est plus sur le mur » qui l'héberge, mais quand « il est devant » ? Pouvons-nous tenter de définir réellement, avec les différents exemples que nous étudions, la marge de variabilité que peut contenir le plan pictural lorsqu'on passe du plan abstrait, virtuel, au plan pictural, concret, lequel doit justement se

---

<sup>51</sup> Soulages Pierre, *Soulages*, Catalogue d'exposition, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2009, p. 201.

<sup>52</sup> *Ibid.*

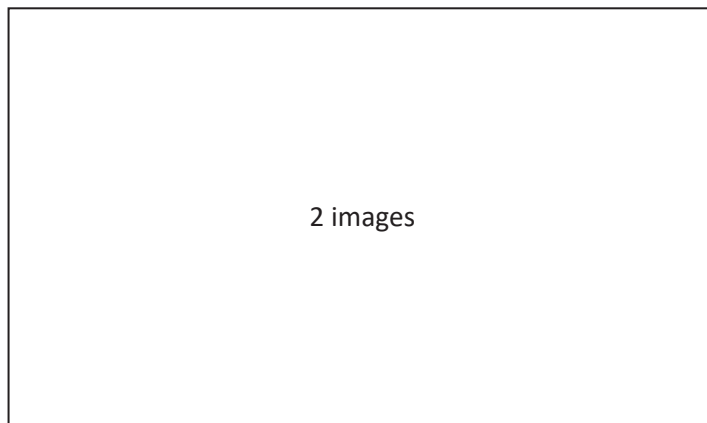
<sup>53</sup> Duborgel Bruno, *Pierre Soulages, la planche noire de la lumière*, Marseille, Éd. Les Sept Collines, 2006, p. 14.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>56</sup> Hantaï Simon, in Barnay Sylvie, « L'image acheiropoïète au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle », *op. cit.*, p. 9.

maintenir dans un équilibre ténu, mais tenu, entre son invention conceptuelle et sa réalité physique, celle de l'objet trivial, obstacle révélateur de la lumière ambiante.



Rembrandt van Rijn, *Double portrait des époux Soolmans-Coppit*, 1634, huile sur toile, 210 cm x 135 cm chaque tableau. Après un accord en 2016, le « Portrait de Marten Soolmans », Rijksmuseum, et le « Portrait d'Oopjen Coppit », Musée du Louvre, sont présentés ensemble et seront exposés alternativement à Amsterdam et Paris.

« L'outil n'est pas le noir, c'est la lumière<sup>57</sup>. » C'est la réponse de Soulages à Charles Juliet dès le début d'un entretien, daté de 1986, où il est question des dernières œuvres du peintre et de leur unique couleur, le noir. De son côté, Derain écrit : « La seule matière de la peinture est la lumière.<sup>58</sup> » Et nous l'avons noté au début de ce chapitre en distinguant deux lumières, intérieure et extérieure, pour mieux les faire se rencontrer à la surface du tableau. Jacques Laurans en ajoutera une troisième<sup>59</sup> à propos des vitraux de l'abbatiale de Conques qui « mûrissaient dans les fondements du travail pictural » de Soulages. Simon Hantaï fera, lui aussi, des recherches sur ce passage d'une telle lumière, notamment à travers des verres sérigraphiés. Mais la peinture, en son essence, lumière « outil » ou lumière « matière », devient bel et bien l'obstacle, ou le réceptacle, d'une opacité plus ou moins profonde où les jeux de (la) lumière, ainsi rassemblés, viennent vibrer sur et dans le plan pictural. Dans les *Portraits des époux Soolmans-Coppit*, peints par le jeune Rembrandt en 1634, les somptueux vêtements noirs, sans oublier leurs dentelles blanches, révèlent toute la splendeur de ces ineffables rencontres.

### 1.5. Juxtaposition, superposition, vers une abstraction, s'abstraire

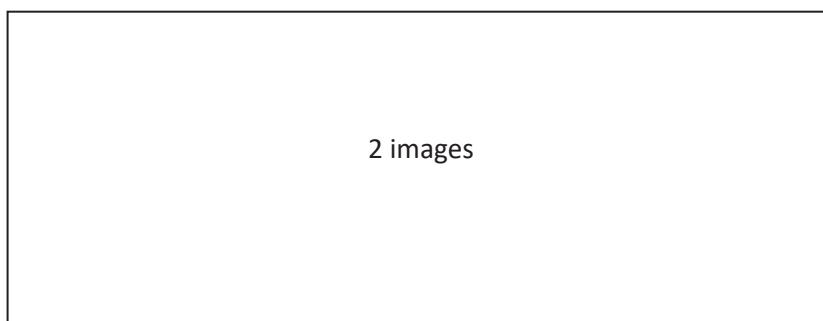
François Rouan et Christian Bonnefoi sont nés respectivement en 1943 et en 1948. Le premier a une formation de peintre (Ecole des beaux-arts de Montpellier). Le second a une formation d'historien de l'art et ne choisira la peinture qu'après la découverte des quatre bas-reliefs de Matisse (*nus nus de dos*). Les deux recevront, comme beaucoup d'artistes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, cet héritage moderne venu directement de Matisse, dont on mesure bien aujourd'hui l'étendue de l'influence quant à l'appréhension du plan pictural dans

<sup>57</sup> Soulages Pierre, in Juliet Charles, *Entretien avec Pierre Soulages*, Paris, Éd. L'échoppe, 1990, p. 13.

<sup>58</sup> Derain André, in Rouan François, *Mon cher André Derain, op. cit.*, p. 11.

<sup>59</sup> Laurens Jacques, *Pierre Soulages, trois lumières*, Paris, Éd. Verdier poche, 2009, p. 28.

toute son étendue. Ils utiliseront cet héritage à une bonne dizaine d'années d'intervalle avec bien sûr des appropriations différentes qui nourriront leurs œuvres respectives. Mais dans l'immédiat, nous observerons quelques similitudes en analysant deux peintures de leur début, période pendant laquelle se mettent en place les procédés qu'ils perfectionneront et développeront, tant sur le plan théorique que pratique, pendant quarante ans pour l'un, trente ans pour l'autre, et à partir desquels ils produiront des œuvres internationalement reconnues. Le « découpage/tressage » pour Rouan, le « découpage/assemblage/collage » pour Bonnefoi. Et comme l'écrit Claude Minière, en 1995 : « [...] C'était une façon de refaire la toile et François Rouan va, comme le fera pour sa part Christian Bonnefoi, redonner une surface et un fond matériel au tableau.<sup>60</sup> »



François Rouan, *Bleu sur blanc*, 1969-1970, Papiers gouachés et découpés, pastel, 107 x 77 cm, Collection particulière  
Christian Bonnefoi, Sans titre, 1979, Peinture vinylique, colle graphite, tarlatane sur toile, 135 x 200cm, Centre Pompidou

Commençons par Rouan avec cette œuvre choisie pour une exposition au Musée Matisse en 2011, pour des raisons évidentes, puisqu'elle peut évoquer notamment les papiers découpés des années 1950 du maître, quand ce dernier s'était retiré à l'Hôtel Régina à la fin de sa vie. Ce bleu vient se superposer au blanc de l'arrière-plan qui, lui, peut discrètement évoquer certaines des premières œuvres de Mondrian comme *Composition n°10 (jetée et Océan)*, de 1915. Entre ces deux dates se développe un pan essentiel de la Modernité, proche de l'abstraction et qui pour autant ne cherchera pas à renier la figure. Ensuite, dans les années 1960, c'est la peinture elle-même qui sera remise en question. Nous serons amenés à y faire allusion plusieurs fois. Quant à Rouan, on pourrait donc observer, avec ses papiers gouachés et découpés, la première trame d'une cohérence profonde. En effet, aux couches mémorielles de ce *Bleu sur blanc* succéderont les premiers tressages, ainsi décrits par Dominique Bozo.

Deux toiles, le plus souvent teintées par immersion dans un bain, sont montées sur châssis, puis découpées, l'une verticalement, l'autre horizontalement ; certaines sont peintes avant le découpage. Mêlés l'une à l'autre par tressage, elles forment le nouveau support. Ce qui revient comme dans un tissu, à faire passer les couleurs l'une dans l'autre, à les superposer alternativement. Ainsi, la toile, le support, prend-il la consistance, la densité d'une préparation dont il joue d'ailleurs le rôle par l'identité réelle de la toile et de la couleur. Mais cette texture doit être reprise. Il faut éliminer par encollage et ponçage les reliefs dus au tressage. Autant d'interventions qui visent à donner à la toile la tension nécessaire, celle d'une surface plane, unifiée. Et son étirement jusqu'aux limites du châssis affirme celle du tableau, celle du champ pictural.<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Minière Claude, *L'Art en France, 1960 – 1995*, Paris, Éd. NEF, 1995, p. 128.

<sup>61</sup> Bozo Dominique, *François Rouan, Portes*, Paris, Éd. de la Galerie Daniel Templon, 1993, p. 16.

Sans qu'il le nomme directement, tous les mots essentiels pour tenter de définir la notion de plan pictural sont abordés par Dominique Bozo dans cet extrait de texte de présentation du catalogue d'une exposition à la galerie Templon à Paris. Toutefois, ce paragraphe se termine en énonçant la notion de « champ pictural » qui est quand même un peu différente. La tension de la toile, le châssis, la surface plane, le tableau, tout cela participe de ce « champ pictural » retrouvé, on pourrait dire reconstruit tant les interventions pour y parvenir sont précises, méticuleuses et s'organisent pour obtenir une « surface plane unifiée » alors qu'une surface plane, parfaitement uniforme, abstraite, serait, elle, plutôt l'essence du plan pictural. Les différences entre les deux termes, reliés par un même adjectif, sont d'abord celles qu'on peut analyser entre le mot champ et le mot plan. Le premier évoque l'agriculture, celle du champ, de la terre labourée, travaillée en profondeur, celle du champ disciplinaire avec les limites et les règles qui le bornent et le définissent. Le mot plan nous conduit directement à la géométrie plane, à l'abstraction pure, proche – simplement proche – de celle que voudront aborder les courants minimalistes en dépouillant au maximum ce qui pouvait lui donner une profondeur liée à la peinture traditionnelle quand une forme de corporéité restait malgré tout liée à la peinture moderne. Le mot champ convoque une matérialité concrète et spécifique, avec des faisabilités opérationnelles et même corporelles, quand le mot « plan » suggère une projection mentale, une idée. Mais Proust dit aussi que « les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire<sup>62</sup> ». Il est donc intéressant de rappeler que si les débuts de François Rouan furent liés à l'abstraction et à *Support/surface*, très vite il cherchera à redonner à la peinture cette corporalité qui lui semble essentielle. « Toute la démarche de Rouan tend à cela : donner à la peinture l'autonomie du mur, en parvenant à ce corps unique et homogène qui s'identifie à ses propres limites, sans que celles-ci lui nuisent.<sup>63</sup> »

L'approche de Christian Bonnefoi est *a priori* toute autre puisque sa base de travail s'est établie dans l'histoire de l'art. Ensuite, ce sont donc les quatre bas-reliefs matissiens qui auraient déclenché son désir de peinture et il reprend alors, très clairement à son compte, une reconstruction possible du tableau peint.

Malgré tout, tout ce qu'on voudra, les intentions affichées, la démarche analytique de l'artiste, la voix over qui parasite tout ce qui bouge de sa surinterprétation, force est de constater qu'on demeure ici dans la tradition ripoline pure et dure, la peinture-peinture à l'ancienne, qu'on ne se situe pas vraiment, quoiqu'on en dise, du côté de la brisure des années 70, mais plutôt dans la tradition de l'École de Paris... La seule référence qui vaille est celle des constituants de la peinture : la surface ou la page blanche, le plan, le cadrage, la gestuelle, la teinte, le trait, la couleur et la coulure.<sup>64</sup>

Toutefois, pour compléter ce qui vient d'être dit, il convient d'ajouter que Bonnefoi s'est pleinement approprié un matériau qui est devenu le support privilégié de son travail de peintre, à savoir la toile de tarlatane. Or, une caractéristique de cette toile de tarlatane, c'est que son épaisseur est de l'ordre du micron, qualité spécifique que Bonnefoi met en avant lorsqu'il présente son travail au Centre Pompidou, au début des années 1980, suite à l'achat

<sup>62</sup> Proust Marcel... *A la recherche du temps perdu*, Paris, N<sup>elles</sup> Éd. La Pléiade, IV, 1989, p. 518.

<sup>63</sup> Bozo Dominique, *François Rouan, Portes*, op. cit., p. 17.

<sup>64</sup> Villodre Nicolas, « L'Apparition du visible », *Parisart*, le 1<sup>er</sup> novembre 2008.

<https://www.paris-art.com/lapparition-du-visible-2/> (consultation le 4 août 2019)

de l'œuvre présentée ci-dessus. C'est une donnée importante qui a pour conséquence de lui permettre, quand il le souhaite, de maintenir les superpositions mises en place dans une planéité presque parfaite, en tout cas pour l'œil humain positionné à une distance raisonnable du tableau, et simultanément, de l'autoriser à mettre en jeu des contrastes par rupture et juxtaposition qui peuvent ainsi garder toute la force de l'impact visuel initial.

Le travail de Christian Bonnefoi fabrique, produit, génère une peinture avec une peau, mais dont la corporalité serait *a minima*. Parfois, son tableau pourrait presque se réduire à n'avoir plus que « la peau sur les os », et c'est probablement aussi pour cette raison que son travail trouve toute sa force en étant au plus près du concept d'un plan théorique. C'est probablement assez cohérent ou logique avec sa formation initiale, celle d'un historien de l'art. La légèreté et la minceur des feuilles de tarlatane<sup>65</sup> engendrent un processus de feuilletage accumulé sans que jamais le médium peinture ne puisse peu à peu constituer cette épaisseur infiltrée des couches de peinture superposées les unes sur les autres, car, dans cette mise en œuvre spécifique, les couches de la toile de tarlatane restent indépendantes les unes des autres. Et c'est peut-être là, cette fois, une limite de sa démarche. En effet, ne serait-ce pas cette épaisseur infiltrée qui donne peu à peu à voir, parfois, quand cela est bien peint, « si bien peint » dirait Marcel Proust, un « petit pan de mur jaune », c'est-à-dire un pan de peinture qui devient constitutif d'un plan pictural incarné ? C'est là, et c'est parce que c'est là que cela nous emmène ailleurs.

Il y a en réalité, dans la démarche de Bonnefoi, un aspect presque aseptisé qui anticipe des techniques actuelles, à savoir les calques et coupés-collés qu'autorisent, par exemple, les montages et assemblages superposés de Photoshop avec cet implacable remise à plat que permet le logiciel. Il y a là, dans cette démarche rigoureuse, dans le travail de ce peintre érudit, une force et un potentiel qui peuvent toutefois s'affaiblir sur le plan théorique, quant au tableau, lorsque ses assemblages de « peau » quittent leur squelette, le châssis, et se répandent directement sur un mur, de manière plus narrative et décorative, tout en gagnant probablement, il est vrai, la possibilité d'un récit plus ouvert et qui peut d'ailleurs se reformuler au gré des formes découpées qui sont directement punaisées sur le mur. Tiens revoilà Matisse.

Pourrions-nous dire qu'un bleu sur un bleu donne autre chose qu'un bleu ? Si le premier passage est une communion, le second serait une confirmation. Et si le deuxième passage est une confirmation, pourrions-nous alors le (dé)nommer un bleu confirmé, lui permettant de passer d'un stade de l'aplat primaire à celui d'une profondeur délibérée. Ainsi, ce qui n'était qu'une simple couleur devient peinture. Or, « il faut que la peinture serve à autre chose qu'à la peinture.<sup>66</sup> » nous dit aussi Matisse qui énonce également qu'« un m<sup>2</sup> de bleu est plus bleu qu'un cm<sup>2</sup> du même bleu<sup>67</sup> ». Dans ces options descriptives, voir prescriptives, le qualitatif et le quantitatif se rejoignent de manière indissociable quant à la réception que nous en aurions. On comprend alors aisément, à la lumière de cette démarche, comment une couleur activée par le maître envahira encore davantage tel ou tel tableau dans son ensemble. D'une manière

<sup>65</sup> Le peintre utilise également un autre matériau, des feuilles de papier de soie. Mais cela semble un peu moins convaincant en rapport à la problématique exposée et la toile de tarlatane reste primordiale dans sa démarche.

<sup>66</sup> Matisse Henri, <http://eve.ne.lefigaro.fr/celebre/biographie/matisse-2987.php> (consultation le 08 10 2019).

<sup>67</sup> Matisse Henri, <http://art.moderne.utl13.fr/2013/11/cours-du-18-novembre-2013/> (consult. le 08 10 2019).

générale, le plan coloré matisse, dont on notera qu'il offre souvent au spectateur une matière picturale assez légère, cherchera parfois à déborder ce plan par la vibration colorée qu'il porte en lui – laquelle le transporte – et tentera de nous entraîner dans un ailleurs. Nous savons aujourd'hui à quel point cette œuvre eut des répercussions immenses chez de nombreux artistes du XX<sup>e</sup> siècle<sup>68</sup>, notamment ceux qui furent associés au mouvement « *colorfield painting* », dont Clément Greenberg fut un ardent partisan et défenseur en observant ce phénomène et cette tendance chez des artistes du continent nord-américain. Cela se passait dans les années cinquante et même dès la fin des années quarante.

Précédemment, nous avons également évoqué cette influence matisse chez Simon Hantaï, né en 1922, dont les pliages laissent apparaître « le battement du blanc sous la couleur », c'est-à-dire l'action des blancs qui poussent la couleur qui leur fut superposée. On dit d'ailleurs qu'en peinture, toujours, les fonds remontent. Simultanément, cette technique du pliage de la toile libre permettait un développement extensif de la couleur sur des surfaces peintes de plus en plus grandes. De Simon Hantaï, qui s'immerge et nous immerge ensuite dans sa couleur « repoussée », c'est-à-dire dans cette lumière qui nous apparaît colorée, nous savons qu'il a toujours voulu synthétiser deux œuvres magistrales, celle d'Henri Matisse et celle de Jackson Pollock. Or, ce dernier fut pendant sa formation un grand admirateur de Pablo Picasso et il sera profondément touché par sa découverte de *Guernica*, notamment lors de la rétrospective *Picasso* organisée au MoMA par Alfred Barr en 1939. Nous étudierons donc un peu plus tard l'apport décisif de Jackson Pollock sur la problématique que nous construisons dans cette recherche.

Dans l'immédiat, nous allons évoquer Henri Matisse et Pablo Picasso. Ils se rencontrent en 1906, entretiendront toute leur vie un « dialogue créatif<sup>69</sup> » pendant près d'un demi-siècle. « La nature de ce rapport fascina très tôt leurs contemporains et fut l'objet de constats et de réévaluations critiques. Ainsi, dès 1918, leur exposition commune à la galerie Pierre Guillaume, à Paris, dont le catalogue fut préfacé par Guillaume Apollinaire, constitue le premier acte public d'une polarité Matisse-Picasso dans l'histoire de l'art moderne<sup>70</sup>. » Il existe aujourd'hui beaucoup d'ouvrages mettant en lumière la spécificité de ces échanges sur un plan théorique et historique, il est plus rare de pouvoir être en contact avec une confrontation directe et simultanée d'œuvres de Matisse et de Picasso.

Il y eut heureusement cette rétrospective coordonnée, présentée au Grand Palais en 2002, où l'on pouvait observer, avec beaucoup de brio, comment s'organisaient deux conceptions différentes. D'une part quant à la manière de prendre en charge le périmètre de la surface quadrangulaire d'un tableau peint. D'autre part quant à celle de négocier et de franchir virtuellement cette limite à partir de laquelle, où à l'intérieur de laquelle, se situe et se

---

<sup>68</sup> Mark Rothko (né en 1903), Clyfford Still (né en 1904), Barnett Newman (né en 1905) pour les aînés, Jackson Pollock (né en 1912), Ad Reinhardt (né en 1913), Robert Motherwell (né en 1915), pour les plus jeunes. Aux États-Unis, à la galerie Betty Parson, à NYC, l'exposition intitulée *Painted in 1949, European and American Painters*, présentera Gérard Schneider (né en 1896), Hans Hartung (né en 1904) et Pierre Soulages (né en 1919).

<sup>69</sup> Collectif : Lowry Glenn, Mariani-Ducray Francine, Racien Bruno, Serota Nicholas, « Avant-propos », in *Matisse Picasso*, Florence, Éd. de la RMN et du CNAP, 2002, p. 10.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 10.

développe cette « surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées<sup>71</sup> ». En réalité, il y a beaucoup d'actions techniques possibles, liées au médium peinture, qui autorisent cet assemblage énoncé par Maurice Denis. Toutefois, si on essaie d'aller à l'essentiel de l'acte de peindre, nous pourrions, momentanément, tenter de réduire l'ensemble de ces gestes et actions à deux verbes, juxtaposer et superposer, ou plus précisément encore à leurs deux résultantes, juxtaposition et superposition, dont les variations d'organisation peuvent aboutir à d'infinies complexités. Ainsi, ces deux mots, « juxtaposition » et « superposition » deviennent des outils conceptuels et pratiques, d'une simplicité binaire et à priori efficace, pour analyser les éléments constitutifs du tableau peint. Ils nous permettent d'appréhender au plus près cette notion de plan pictural, tant d'une manière générale, en considérant le plan mathématique, qu'à travers des exemples singuliers de toile, tendue, préparée et recouverte de peinture. Car ce sont bien ces juxtapositions et superpositions qui vont donner au plan pictural son étendue et son épaisseur, sa géographie et son histoire.

## 1.6. Présentation, représentation, présence

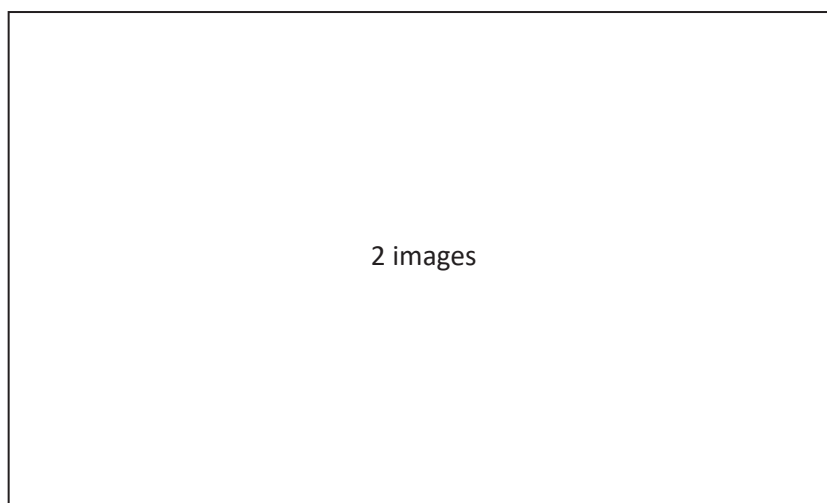
Avant de poursuivre notre cheminement, prenons le temps de nous attarder un peu sur quelques tableaux de Matisse et Picasso, et plus particulièrement sur quelques grands formats dont la confrontation fut sans doute savamment étudiée pour cette exposition présentée à Londres, à Paris en 2002 puis à New York. On pouvait y voir comment deux conceptions différentes, et finalement complémentaires, organisent l'espace du plan pictural et s'organisent à l'intérieur de celui-ci selon des modalités radicalement différentes pour chaque artiste, mais qu'on retrouve souvent dans leurs œuvres respectives tout au long de cet accrochage et plus généralement, tout au long de leur parcours. Pour cette exposition, mettant en avant cette « polarité » entre les deux maîtres, force est de constater que souvent, chez Matisse, la couleur tente d'échapper au plan qui la retient et nous invite à la suivre en périphérie vers un au-delà, alors que chez Picasso, elle est retenue, recadrée, serrée de prêt dans une frontalité à laquelle on ne peut que difficilement se soustraire. L'enjeu est complexe, et afin de pouvoir approfondir notre examen, nous choisirons quelques exemples parmi ceux, nombreux, qui offriraient la possibilité de comparer deux tableaux momentanément disposés côte à côte pour la circonstance.

Une salle rapprochait *Capucines à la « Danse »* de Matisse et *La danse* de Picasso. Les deux toiles datent respectivement de 1912 et 1925. Elles ne s'inscrivent donc pas exactement dans la même temporalité historique puisque la Première Guerre Mondiale les sépare. Cependant, les titres les rapprochent, l'exposition les assemble, les formats sont relativement homothétiques et à peu près de même dimension. On peut observer dans les deux tableaux certains passages colorés, du bleu chez Matisse et du noir chez Picasso, qui présentent en surface quelques zones craquelées. Ces passages révèlent des recouvrements sur des parties insuffisamment sèches et les craquelures laissent alors apparaître des dessous plus clairs. Quant au contenu, les deux toiles représentent une architecture intérieure dont on peut

---

<sup>71</sup> Denis Maurice, *Paroles d'artistes, Maurice Denis, op. cit.*, planche n°4.

distinguer un sol et le mur intérieur d'une pièce. Dans les deux œuvres on observe trois figures dansantes s'articulant autour d'un axe plutôt central. À partir de là, des différences notables les distinguent clairement l'une de l'autre.



Henri Matisse, *Capucines à la « danse »*, 1912, huile sur toile, 190 x 114 cm, Musée d'Etat des Beaux-arts Pouchkine, Moscou  
Pablo Picasso, *La danse*, 1925, huile sur toile, 215,3 x 142,2 cm, Tate Modern, Londres

Dans la première, les trois personnages sont à l'arrière-plan – il s'agit d'une mise en abîme de la *Danse II* à l'intérieur de l'atelier d'Issy-les-Moulineaux – et sont donc, dans le nouveau tableau, détachés du sol. Ils deviennent, par conséquent, un peu aériens tout en restant en relation avec ce sol par l'intermédiaire du fauteuil et surtout de la sellette disposée au centre de l'atelier et sur laquelle est placé le vase contenant les capucines. Arrière-plan et avant-plan se rejoignent à cet endroit et se confondent sur la planéité de la surface par cette mise à plat partielle de la représentation. C'est alors que chaque côté du tableau vient cadrer, tour à tour, un des éléments figuratifs, personnage ou mobilier, lesquels constituent tous ensemble la représentation évoquée par l'image ainsi construite. Le bleu dominant, juste un peu plus sombre pour le sol, détoure et isole chaque figure devenue île flottante sur un plan vertical. Puis, ce bleu glisse, se répartit sur l'ensemble du tableau pour finalement s'évacuer par les quatre côtés. Pierre Schneider nous précise que dans *Nature morte à la danse* ou *Capucines à la danse*, «...le caractère particulièrement grandiose de *La Danse* a incité Matisse à prendre une mesure de précaution supplémentaire. Par sa bi-dimensionnalité, sa frontalité, *La Danse* avoue son caractère sacré : en la disposant de manière oblique. Matisse la soumet à la tridimensionnalité de l'espace réaliste<sup>72</sup> ». Mais simultanément, il renforce aussi, justement par cette oblique, un glissement des champs colorés vers l'extérieur. Au contraire, dans la seconde œuvre, celle de Picasso, les trois personnages sont au premier plan, reléguant au second plan les éléments d'une architecture intérieure, en l'occurrence une porte-fenêtre, dont l'un des vantaux est ouvert et donne directement sur un balcon. Les motifs latéraux, probablement ceux d'un papier peint, cadrent l'image à cour et jardin. Le sol, d'un ocre jaune soutenu, est fortement éclairé. Le plafond se réduit à une bande noire. L'ensemble du dispositif évoque l'espace scénique. Et si les trois personnages viennent fleureter avec les

<sup>72</sup> Schneider Pierre, *Matisse*, Lausanne, Éd. Flammarion, 1984, p. 268.



bords du tableau, jamais ils ne les franchissent. C'est qu'ils sont tenus de rester là. Ce constat pourrait d'ailleurs également s'apparenter à l'occupation bien réglée d'une « académie » classique, même si, bien sûr, « les procédures de composition mises en œuvre par Picasso sont toujours fondamentalement celles du cubisme synthétique<sup>73</sup> ».

Ce qu'il convient de mettre maintenant en avant, c'est bien cette différence de cadrage opérée par les deux peintres. On peut observer cela sur beaucoup d'œuvres importantes et même décisives pour leurs cheminements respectifs de pensée. Chez Matisse, il s'agit d'un cadrage ouvert, presque mobile malgré la rigueur très travaillée de la composition, avec une couleur en expansion, prête à recouvrir la totalité du plan pictural pour ensuite le déborder par l'extérieur. Chez Picasso, le cadrage recentre l'action, retient la figure et redouble les limites du bord du tableau en le creusant par l'intérieur. Dans l'ouvrage intitulé *Posséder et détruire*<sup>74</sup>, réunissant, dans une même exposition, des œuvres graphiques d'artistes aussi divers que Michel-Ange, David, Ingres, Géricault ou Delacroix, et d'autres encore, Picasso figure en bonne place sous le titre « Picasso et la chose<sup>75</sup> ». Il y est d'ailleurs directement suivi par Marcel Duchamp sous le titre « Duchamp, le mécanicien du phallus<sup>76</sup> ». Matisse, lui, n'y figure pas. Le sous-titre de l'ouvrage, « stratégies sexuelles dans l'art d'occident », peut-il expliquer cette absence dans ce corpus, accompagné des textes de Régis Michel ? Pourtant, Matisse écrit à Pallady en 1940 : « J'ai peint des huîtres. Là, mon cher, des sensations gustatives sont nécessaires<sup>77</sup> » et déclare, une autre fois, à Pierre Courthion : « La sensation d'espace que j'ai toujours devant le modèle que j'observe ...*me fait même me placer dans cet espace*<sup>78</sup> ». Aussi, n'en doutons pas un seul instant, Matisse a incontestablement une « stratégie sexuelle » qui est la sienne. Mais il est probablement plus disponible pour entraîner sa « chose » et en jouir dans un Eden coloré que pour la « posséder et détruire » dans un espace dédié. Que la figure soit femme, huître, ou fruit, il lui offre une sortie possible, au risque de l'amputer légèrement par une coupe radicale, quand son cadet l'enferme à double bord pour la livrer entière et inexorablement aux pulsions du peintre. Peut-on parler de capture, ou même aujourd'hui, et sans doute de plus en plus, de la captation d'une figure en peinture, en voulant la retenir et l'enfermer toute entière dans le plan pictural ?

Quelques autres associations significatives, comme *Grand Nu couché (Nu rose)* peint par Matisse et *Nu dans un jardin*, peint par Picasso, ou encore *La Musique*, peint par Matisse en 1939 et *L'Aubade*, peint par Picasso en 1942, peuvent nourrir ces interrogations. Parmi ces exemples que l'exposition montrait en permettant au spectateur de sentir *in situ* les évolutions du dialogue entretenu par les deux peintres, nous choisirons l'association qui réunissait dans le catalogue, sous le titre « le noir est une couleur », *Les Marocains*, de Matisse et *Les Trois Musiciens*, de Picasso, montrant de manière assez convaincante ce que nous venons d'étudier.

<sup>73</sup> Golding John, « La Danse » in *Matisse Picasso, op. cit.*, p. 176.

<sup>74</sup> Michel Régis, *Posséder et détruire*, Paris, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, 2000.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>77</sup> Matisse Pierre, in Pleynet Marcelin, *Les Modernes et la tradition*, Paris, Éd. Gallimard, 1990, p. 194.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 194. La partie de la phrase en italique est « soulignée » par Marcelin Pleynet.

*Les Marocains*, peint par Matisse en 1915-1916, et *Les Trois Musiciens*, peint par Picasso en 1921, sont tous deux de grandes compositions dramatiques, incluant essentiellement des personnages et des éléments architecturaux, qu'on ne saurait déchiffrer aisément. Le tableau de Matisse est conçu de manière plus globale que les trois musiciens, lequel juxtapose des détails et des généralisations. De plus, sa planéité s'ouvre comme une scène et nous attire vers lui, alors que le tableau de Picasso nous fait face, tout comme ses personnages, et nous repousse<sup>79</sup>.

John Elderfield évoque « la manière plus globale » du tableau de Matisse tandis que celui de Picasso « juxtapose des détails et des généralisations ». Matisse, de nombreuses photos l'attestent, procédait par effacements puis recouvrements successifs pour obtenir peu à peu cette globalité engendrée par la légère et vibrante uniformisation d'une couleur qui se superpose à elle-même par de « minces plans colorés ».

Ainsi, à partir d'une extrapolation de la technique du papier collé, Picasso créa dans *Arlequin* ce que Matisse savait être un cubisme matissien de minces plans colorés<sup>80</sup>.

[...] Dans le cas présent, le résultat fut que les deux artistes comprirent rapidement que, si on pouvait utiliser la technique du papier collé picassien pour en faire de grands plans matissiens uniformément colorés, alors la voie était libre pour la création de grandes compositions cubistes<sup>81</sup>. »

Ainsi, on constate que ces « minces plans colorés » peuvent s'étendre pour devenir de « grands plans matissiens uniformément colorés », lesquels engendreront à leur tour le champ coloré, autrement dit « *colorfield* », qui se développera Outre-Atlantique pendant les années cinquante, comme nous l'avons évoqué précédemment. Ce serait la minceur de la couche de couleur appliquée sur son support qui facilite son étendue et sa bonne diffusion sur le plan pictural. Dans ce cas, pouvons-nous émettre l'hypothèse que c'est cet amincissement de la couche colorée d'une peinture uniformisant la surface qui permet aux peintres abstraits américains d'agrandir considérablement leurs formats ? On sait que lorsqu'on veut peindre les murs d'une pièce, il faut toujours bien poncer et préparer les supports et qu'il est préférable, pour bien couvrir, d'appliquer deux couches minces plutôt qu'une seule couche épaisse, tout en utilisant la même quantité de peinture. C'est le premier conseil qui nous sera donné, quel que soit le vendeur s'il est professionnel, quel que soit le produit, acrylique ou glycérophtalique, « monocouche » ou pas. Que nous soyons « artiste-peintre » ou peintre du bâtiment », la logique mécanique et chimique restera la même.

Nous venons de nous intéresser plus particulièrement à la superposition des couches de peintures, souvent monochromes, par recouvrements successifs. Cette action, que nous pouvons probablement considérer comme une étape de la libération spatiale de la couleur peut advenir en renforçant l'appartenance de la couleur à la Peinture par sa sacralisation dans une planéité « plein champ » qui lui permet ainsi d'échapper à la représentation perspective. C'est pourquoi, en l'état de notre analyse, il nous semble intéressant de revenir maintenant presque à notre point de départ, c'est-à-dire au « blanc immense » de Cézanne, ou à celui qui bat sous la couleur de Matisse.

---

<sup>79</sup> Elderfield John, « Le noir est une couleur », in *Matisse Picasso, op. cit.*, p. 143.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 146.

Dans la grande monographie qu'il lui a consacrée, Pierre Schneider introduit son chapitre 13, intitulé justement « La mécanique du tableau<sup>82</sup> », en citant Derain avec « l'épreuve du feu ». Il continue en parlant de « l'épreuve de la couleur » et précise, à propos de *L'atelier rouge* (1911) comment « l'unanime badigeon oblitère l'avant et l'ailleurs. » Et de continuer ainsi : « Pas de vue à l'intérieur de la fenêtre, pas de porte ouverte, rien d'extérieur à la peinture.<sup>83</sup> » Mais, vers la fin ce même chapitre, l'auteur évoque aussi « le petit pan de mur blanc – le blanc de préparation – de *Fermes bretonnes* (1897), frappé de plein fouet par les rayons du soleil et, partant, constituant littéralement le foyer du tableau, montre que, dès sa jeunesse, Matisse accorde aux "réserves" une valeur positive<sup>84</sup> ». Un peu plus loin, l'auteur évoque « l'intensité lumineuse du non-peint » dans l'œuvre de Matisse. Dans le cas de *Fermes bretonnes*, cette intensité lumineuse réverbérée sur le pan du mur pignon de la bâtisse l'est aussi, en réalité, par un pan de la cheminée, puisqu'interceptée selon le même angle d'incidence. Ces deux blancs construisent la représentation du tableau et participent pleinement à la vraisemblance globale de l'image. Si la lumière de la « réserve » n'avait concerné que le mur de pignon, l'image naturaliste générée par le tableau se serait en partie effondrée au profit d'une potentielle abstraction due à cette partie blanche qui aurait alors acquis un tout autre statut, celui d'un « inachèvement ». Heureusement, le tableau fut « correctement achevé » c'est-à-dire qu'il fut porté jusqu'au moment d'une juste adéquation possible entre un concept, une captation « naturaliste » et un tableau offrant cette fameuse « surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Mais, ce qui n'était pas encore possible dans cette œuvre de jeunesse, le deviendra ultérieurement. Pierre Schneider constate d'ailleurs que « le "blanc", à mesure que les années passent, va prendre une importance croissante dans la pratique de Matisse<sup>85</sup> ».

C'est ainsi qu'advieront des inachèvements qui se révéleront, en fait, être le fruit d'une longue maturation accumulée, de tableau en tableau. Ils offriront alors, avec une légèreté soudaine et inattendue, un aboutissement, un « miracle » conceptuel et créatif particulièrement réussi – et très émouvant pour nous spectateurs d'aujourd'hui – puisque s'y retrouvaient, simultanément, un passé, un présent, un futur. C'est le cas, par exemple, de *Femme au turban* peint par Matisse en 1929-1930, qui nous apparaît, ici, particulièrement symptomatique et révélatrice de cet usage de la réserve du support, lequel convoque la figure centrale en une même lumière avec quelques traits juste esquissés. Il s'agit d'une jeune femme assise sur un fauteuil avec lequel elle fait corps, car unie à lui par la même blancheur de la toile préparée et restée en attente. C'est aussi cet usage de la réserve qui relie cette figure centrale à la partie du lit, visible dans la partie à droite du tableau et traité picturalement de la même manière. Aussi, ne pourrait-on dire, que d'un point de vue mécanique, c'est ce blanc qui, dans l'espace du tableau, en se glissant sous la couleur, assure à la jeune-femme l'attente d'une action suspendue ? Le lit, qui reste immaculé de toute tache de peinture, offre la possibilité d'une sortie par la surface laissée vierge, finement reliée par des traits « figurants », eux-mêmes en réserve, avec les grandes surfaces colorées en rouge, vert, rose et bleu, auxquelles ils donnent sens par les prémices d'une perspective à peine ébauchée. À la

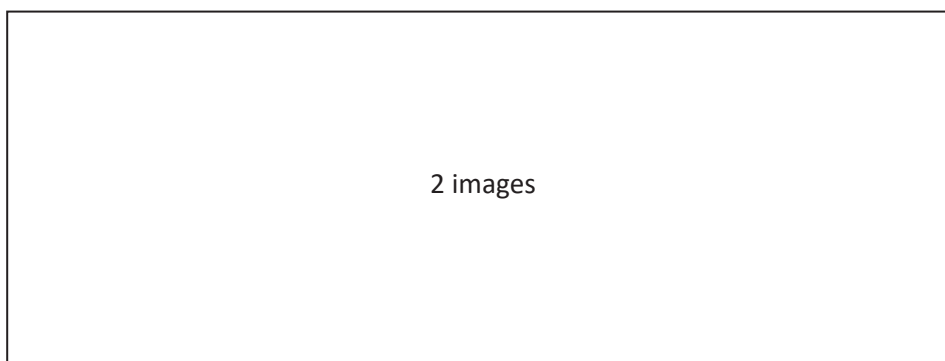
<sup>82</sup> Schneider Pierre, *Matisse, op. cit.*, p. 341.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 373.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 373.

différence des autres peintures de Matisse, observées précédemment, la jeune femme peut ici développer son corps entier dans l'espace du tableau sans craindre pour son intégrité.



Johannes Vermeer, *Vue de Delft*, 1659-1660, huile sur toile, 96,5 x 115, 7 cm, Mauritshuis, La Haye

Henri Matisse, *Fermes bretonnes* ou *Fermes en Bretagne*, 1897, huile sur toile, 45,5 x 55 cm, collection particulière

Comparons maintenant le passage du « petit pan de mur jaune<sup>86</sup> » décrit par Marcel Proust au « petit pan de mur blanc » évoqué par Pierre Schneider. Le premier est « si bien peint qu'il pourrait se suffire à lui-même » tandis que le second repose sur le « blanc de préparation ». Ce dernier, pour être préparé, fut donc probablement encollé puis enduit. Mais contrairement au premier – qui fut lui-même préparé, mais sans doute très différemment – il n'est plus, cette fois, peint par l'auteur du tableau, si ce n'est qu'il le garde alors en réserve. Le premier est fait d'une « matière si précieuse » quand le second existe dans le vide créé, car protégé des zones colorées qui l'entourent, le mettent bas et le font naître sur la surface originelle du tableau. Georges Didi-Huberman, à partir du « petit pan de mur jaune », développera son analyse en précisant, cette fois en une seule phrase, que « *le pan, c'est le symptôme de la peinture dans le tableau*<sup>87</sup> ». Le diagnostic est magnifiquement révélateur ! En fait, à l'origine, le symptôme serait une rencontre. C'est « ce qui survient ensemble...<sup>88</sup> ». Et ce qui survient ensemble, c'est cette union « sacrée » qui unit le plan géométrique, en son origine mathématique, avec le plan pictural, en sa matérialité incarnée. Cette dernière dotée d'une épaisseur née de la rencontre d'une technique et d'un médium. Et si « le pan, c'est le symptôme de la peinture dans le tableau », le plan pictural en serait alors probablement le corps vivant pour lequel le peintre/médecin exerce son savoir pour accompagner l'engendrement de la figure picturale.

Ainsi, parler de *symptôme* dans le champ de l'histoire de la peinture, ce n'est pas chercher des maladies, ou des motifs plus ou moins conscients, ou des désirs refoulés quelque part derrière un tableau, de supposées « clefs d'images », comme on parlait autrefois de clefs des songes ; c'est plus

<sup>86</sup> Proust Marcel, in *Tout Vermeer de Delft*, Paris, Éd. Gallimard, la Galerie de la Pléiade, 1952, p. 11.

Ou Proust Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Éd. de la Pléiade, 1954, (1983), Tome III, p. 186.

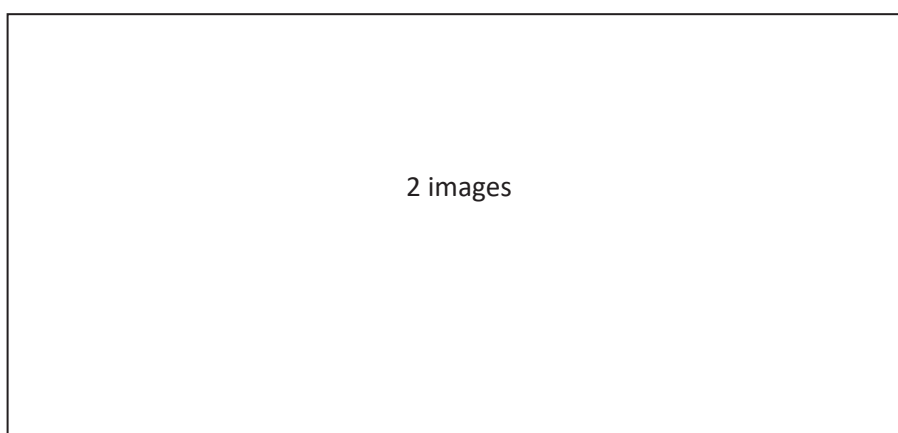
<sup>87</sup> Didi-Huberman Georges, *Devant l'image*, Paris, Éd. De Minuit, 1990, p. 308. (En italique dans le texte).

<sup>88</sup> Symptôme, Source Wikipédia. In *Grand Larousse Universel*, Italie, Éd. Larousse-Bordas, 1997, p. 9950.

n. m. (bas lat. *symptoma* ; du gr. *Sumptōma*, de *sumpīptēim*, tomber ensemble, arriver en même temps. 1. Méd. Phénomène subjectif qui traduit des états morbides et qui est lié aux troubles fonctionnels ou lésionnels qui le déterminent. – 2. Ce qui permet un état de fait à venir ou mal connu ; indice, présage, marque [...]. Etc.

simplement chercher à prendre la mesure d'un travail de la figurabilité, étant entendu que toute figure picturale suppose « figuration », de même que toute énoncé poétique suppose énonciation.<sup>89</sup>

De manière un peu prosaïque, on dit volontiers qu'« on construit un tableau » ou de celui-ci, « qu'il tient le mur ». La modernité va se rapprocher indéniablement de ce petit pan de mur qui envahira peu à peu la surface de tout le tableau, ou du moins, d'un certain nombre d'entre eux, parmi les plus iconiques du XX<sup>e</sup> siècle. Un symptôme – les médecins y sont attentifs – peut prendre des formes différentes. Dans le cas de notre étude, l'épaississement ou l'agrandissement peuvent, parfois jusqu'à la démesure, mettre à mal le corps du plan pictural. Ainsi, il peut devenir cette « muraille de peinture<sup>90</sup> » devant laquelle se heurtent les visiteurs en découvrant le tableau de Frenhofer, dans *Le chef d'œuvre inachevé* d'Honoré de Balzac, et qui a presque entièrement englouti, littéralement emmuré, le corps de la femme que la peinture, au contraire, devait délivrer en nous la rendant visible dans sa chair.



Eugène Leroy, *A deux*, 1999, huile sur toile, 100 x 72 cm, Galerie Nathalie Obadia, Paris

Claude Rutault, *Installation*, photo Galerie Perrotin, 2015, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń, Pologne

Sans doute, les toiles d'Eugène Leroy évoquent irrésistiblement le tableau de Frenhofer, et deviennent à leur tour de véritables « murailles de peinture<sup>91</sup> », si ce n'est qu'il n'y a, chez Leroy, à priori, aucun idéal qui ne soit convoqué dans cette représentation humaine progressivement engloutie dans la peinture. « Dans toutes ses toiles, et généralement en leur centre, des figures simultanément se creusent et remontent<sup>92</sup> » [...] « Il ne reste qu'une trace palimpseste du premier représenté, qui en fin de compte, ne doit plus être vu. Parce que la peinture l'absorbe.<sup>93</sup> » Ce qui, *in extremis*, signifierait cette représentation, ce sont quelques éclats de lumière – encore et toujours – offrant à notre regard quelques bribes restantes d'une existence humaine résiduelle, presque éteinte. Mais cette lumière, éclairant encore le modèle, ne proviendrait-elle pas davantage, « au départ, [de] la représentation d'une émotion "qui est l'émotion d'un geste", la captation d'un motif<sup>94</sup> », dans une lueur postimpressionniste,

<sup>89</sup> Didi-Huberman Georges, *Devant l'image*, op. cit., p. 308.

<sup>90</sup> De Balzac Honoré, In Didi-Huberman Georges, *La peinture incarnée*, suivi de *Le chef d'œuvre inachevé*, op. cit., p. 152.

<sup>91</sup> Buisine Alain, « Les murailles de peinture d'Eugène Leroy », in *Art press* n° 121, Janvier 1988, p. 22.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 22.

presqu'insaisissable, plutôt que d'une tentative de faire naître un « vrai » corps « incarné », surgi d'un fond et pétri de la même matière picturale ? Toutefois, dans les deux cas, c'est bien cette « chair née d'une chair » pour reprendre l'expression biblique et devenue populaire<sup>95</sup>, qui tente une confrontation entre création et procréation<sup>96</sup>, sur un même plan, dans un même milieu en transformation perpétuelle, magma en expansion qui risque de nous faire perdre, à tout instant, le cordon qui relie encore cette peinture figurative au modèle auquel elle se réfère, avant de basculer vers l'abstraction. Nous sommes là au bord de l'abîme. Parfois, le choix sera radical et autrement iconoclaste. Le pan de mur « en personne » peut alors totalement disparaître et se confondre localement avec le support. Le plan pictural, ce corps vivant du tableau, peut alors se mettre totalement à nu ou au contraire déborder complètement du tableau et se répandre à l'extérieur. Mais cette fois, c'est pour se confondre avec le mur, comme par exemple dans certaines propositions de Claude Rutault.

C'est ainsi que le « petit pan de mur jaune » allait parfois s'éroder, se déconstruire et même parfois s'évacuer ou s'écrouler au pied du tableau dans l'art contemporain. Par extrapolation, si on a beaucoup écrit et pronostiqué la mort de la peinture dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ne pourrait-on dire, suggérer, penser, que le tableau portait peut-être déjà en lui-même – ou était peut-être lui-même – le symptôme de la peinture occidentale ? En effet, après l'invention de la perspective de la Renaissance, la fenêtre ouverte sur le monde se serait progressivement occultée, on pourrait même dire, murée ! Et c'est simultanément que le « petit pan de mur blanc » allait, lui, progressivement aussi, repousser de l'intérieur vers l'extérieur cet espace singulier qui le constituait encore et le rattachait *in extremis* au tableau. Parfois, la peinture le quitterait. Doucement, elle s'évaporerait. Parfois, au contraire, elle l'engloutirait. Disparitions plurielles.

## 1.7. Résurgence ou survivance figurale

Il convient maintenant d'explicitier un premier exemple, singulièrement symptomatique au sens où nous venons de le développer, qui nous montrera une résurgence, peut-être une survivance, entre une œuvre du passé et une œuvre moderne. Si nous avons déjà maintes fois évoqué le paragraphe du texte de Marcel Proust au sujet de Bergotte se concentrant sur le « petit pan de mur jaune » de la *Vue de Delft*, il devient maintenant possible de poursuivre notre investigation dans l'analyse du Vermeer et de vérifier comment un élément peut resurgir et apparaître chez d'autres artistes, toujours bien sûr dans le cas spécifique de notre recherche.

Enfin, il fut devant le Vermeer, qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent que tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune.<sup>97</sup>

<sup>95</sup> *Bible*, Jean 3 : 6, « Ce qui est né de la chair est chair, et ce qui est né de l'Esprit est esprit. »

<sup>96</sup> Sylvie Barnay a parlé d'« engendrement » à propos de la peinture de Simon Hantaï, cf. *supra* p. 21.

<sup>97</sup> Proust Marcel, in *Tout Vermeer de Delft*, Paris, Éd. Gallimard, Galerie de la Pléiade, 1952, extrait III, ou Proust Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Éd. La Pléiade de 1954, Tome III, p. 187.

C'est ici encore la littérature, avec le génie de Proust offert au regard d'un critique, qui permet cet autre rapprochement, évident et presque naturel, avec d'autres tableaux, avec un autre peintre, natif lui aussi de La Haye, Piet Mondrian. Ce dernier a vu et a regardé les œuvres de Vermeer. Et lorsqu'il peint son tableau abstrait *Composition n°3 avec plans de couleur* ou encore appelée *Composition en bleu, jaune et rose*, de 1917, ce sont peut-être ces petits pans de mur, « si bien peints », cette fois en bleu, jaune et rose, qu'« ils se suffiraient à eux-mêmes » en se détachant sur un fond gris-neutre, homogène, léger, presque blanc, pour construire ensemble l'architecture d'une peinture abstraite. Plus tard, dans les dernières années de sa vie, il dépassera l'écriture qui fut longtemps la sienne, notamment caractérisée par le croisement de lignes noires orthogonales, cette grille qui reste, aujourd'hui encore, un signal fort des arts plastiques occidentaux du XX<sup>e</sup> siècle et qui est presque passée dans l'usage commun. En 1943, il écrit : « Seulement maintenant je deviens conscient que mon travail en noir et blanc avec de petits plans de couleur a été simplement du dessin en peinture à l'huile. Dans le dessin les lignes sont le principal moyen d'expression, en peinture ce sont les plans de couleur.<sup>98</sup> » Pourtant, dès 1933, il peint une toile dite *en losange* avec quatre lignes, assez larges, qui se délimitent par des bandes de couleur jaune se détachant subtilement sur un fond blanc. Il s'agit de *Composition avec lignes jaunes*, qui illustre et anticipe, d'une dizaine d'années, les propos de ce grand peintre abstrait. Serait-ce la réminiscence du jaune qui, s'alliant à la luminosité du blanc, permet à Mondrian de dépasser ce qui restait encore, selon lui, « simplement du dessin en peinture à l'huile » ? Faut-il voir en ce tableau, qui se « renverse » et se présente sur la pointe, une intuition, une fulgurance, une audace spontanée, qui lui aurait fait oublier, juste un moment, la règle nouvelle qu'il s'est donnée après son apprentissage académique du dessin ?



Piet Mondrian, *Composition n° 3 avec plans de couleur ou Composition en bleu, jaune et rose*, 1917, huile sur toile, 48 x 61 cm, Gemeentemuseum, La Haye

Piet Mondrian, *Composition avec lignes jaunes*, 1933, huile sur toile, 113 cm en diagonale, Gemeentemuseum, La Haye

Piet Mondrian, *Composition en rouge, jaune, bleu et noir*, 1926, huile sur toile, Gemeentemuseum, La Haye

Car c'est bien à partir du dessin, appris auprès de son oncle, croisé avec le cubisme de Picasso – lui qui apprit le dessin avec son père – que Mondrian met en place cette formidable grille de croix qui allait organiser progressivement, et pour longtemps, tout l'espace de son travail, de sa pensée, de sa peinture et donc de ses tableaux.

<sup>98</sup> Mondrian Piet, in Pleyne Marcelin, *Système de la peinture*, Chapitre 2, *Mondrian vingt-cinq ans après*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, p. 132.

Mais c'est pourtant cette période, allant *grosso modo* de 1917 à 1941-42, qui laissera une empreinte considérable sur l'esprit de la modernité et sera d'ailleurs immensément reproduite, sans que ne soient véritablement visibles toutes les nuances, toutes les variations de blancs, plus chauds ou plus froids, cassés, parfois devenus des gris-blancs très clairs et légèrement colorés. Ce qui sera retenu par les reproductions, souvent de qualité trop médiocre pour permettre de rendre compte de la valeur sensible des peintures, ce sera le système des lignes noires orthogonales « encadrant » des aplats de couleur vive, primaires et franches, le bleu, le jaune, le rouge. C'est ce « système »<sup>99</sup> qui influencera le mouvement *De Stijl* pour l'architecture et c'est d'ailleurs aussi ce système qui se répandra, non seulement sur de nombreux objets et produits dérivés dans le commerce, mais aussi parfois dans des organisations scénographiques, vitrines de magasins ou annonces publicitaires, notamment muséographique comme celle figurant, en 2017, à l'entrée des salles du musée de Rouen. Toutefois, récemment, l'excellente exposition *Mondrian / De Stijl*, au Centre Pompidou, en 2010-2011, permit à de nombreux visiteurs de rétablir une réception pleine et entière de la matière picturale des œuvres présentées, qui regroupées toutes ensemble, dévoilaient harmonieusement l'extrême sensibilité de ce peintre austère. Donnons à nouveau la parole au peintre François Rouan, qui a visité avec attention cette « intelligente rétrospective consacrée à Piet Mondrian<sup>100</sup> » afin qu'il nous livre à son tour, dans un court texte intitulé *Mondrian : le corps et le cadre*, une série d'observations et de réflexions très pertinentes qui vont nous permettre d'enrichir notre propre étude.

Sa fiancée, sa bien-aimée, la *grille-inductrice* est aussi la fixante canalisatrice qu'il fait jouer de toutes les manières possibles en la mettant en scène avec grande déférence, à l'aide de l'in vraisemblable dépense pulsionnelle concentrée autour d'elle.<sup>101</sup>

On peut appréhender le pouvoir séducteur de ces peintures comme un jeu de contraires – féminin/masculin, finesse/lourdeur – mais on peut aussi envisager cette épaisseur de la surface, ce feuilletage de couches, ces écrasements qui se dressent comme des falaises de part et d'autre de la fente en contrebas, comme des manières à lui de s'étourdir en prenant plaisir à brouiller les frontières, dans l'attente du renversement.<sup>102</sup>

Quelque chose se noue dans cette fanatique *monogamie* pour la sécheresse nocturne de la grille et il semble bien que la grande dévotion pour sa mélancolie soit l'enclencheur d'une véritable débauche volumétrique comme si c'était la minceur même qui induisait le lourd gonflement de la couche, à la manière dont la fixation continue d'une couche primaire forme un contrepoint, sur la rétine de celui qui la fixe, sa complémentaire colorée.<sup>103</sup>

Le vocabulaire utilisé par Rouan engendre une échelle spectaculaire à laquelle, *à priori*, nous ne nous attendions pas : « épaisseur de la surface », « falaises de part et d'autre de la fente en contrebas » ... Cette cartographie picturale nous fait presque basculer à l'horizontale pour mieux nous faire sentir et éprouver « les entassements de matière corporelle », « ces écrasements qui se dressent », « la débauche volumétrique », autant de reliefs qui nous éloignent du plan purement mathématique du tableau, ou même de l'aplat minimaliste des

<sup>99</sup> Pleynet Marcelin, *Système de la peinture*, op. cit.

<sup>100</sup> Rouan François, *Tord Boyaux - Lascaux, Mondrian, Bacon, Freud*, Paris, Éd. L'Echoppe, 1997, p. 14.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 16, 17.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 17.



grandes œuvres abstraites américaines qui s'en inspireront. Ce mouvement de bascule, qui d'ailleurs nous conduit aussi aux œuvres ultimes de Mondrian comme *Broadway Boogie Woogie* peint à New-York en 1942-1943, nous fait vivre autrement notre approche picturale des œuvres de Mondrian. Ce regard rapproché sur ces morceaux de peinture dans le tableau, sur ces « pans colorés », en bleu, rouge ou jaune, que délimitent en creux la grille noire qui les portent, se mettent donc en avant du plan pictural qui les retient, juste encore un peu, car si on en croit Georges Didi-Huberman, « le pan advient hors cadre <sup>104</sup> ». Toujours à propos de cette « grille-inductrice », dans ce même chapitre intitulé, *Mondrian : le corps et le cadre*, Rouan évoque « sa fiancée, sa bien-aimée <sup>105</sup> », celle dont le peintre ne parviendrait à se libérer qu'à la fin de sa vie, dans ses dernières années de travail à New-York. Pourrait-on alors mettre en relation cette remarque de François Rouan avec l'analyse de Georges Didi-Huberman quand ce dernier écrit que « [...], le pan nommerait l'efficacité, dans le plan, d'une *invisibilité* <sup>106</sup> », à propos, justement, du tableau de Frenhofer, dont nous savons qu'il a perdu le corps de sa femme idéale dans l'épaisseur de peinture devenue « muraille de peinture <sup>107</sup> ». Sans la clairvoyance critique de François Rouan, qui d'entre nous saurait immédiatement reconnaître cette « fiancée », femme « bien-aimée » de Mondrian ? Et malgré les explications de Frenhofer, que pouvaient réellement voir les amis du vieux peintre ? Rien, ou presque, un pied subsistait ! Pouvait-il en être autrement, si on en croit Georges Didi-Huberman, puisqu'il nous précise aussi que « le pan serait, premièrement, l'imminence (le pas, le pas encore) d'un moment hallucinatoire du tableau <sup>108</sup> ». Une femme a pu apparaître dans l'œuvre de Mondrian quand l'autre a disparu du tableau de Frenhofer.

Les barres étirées dans une extrême sécheresse s'imposent dans leur minceur noire d'éternelle jeunesse : la « bien-aimée » n'est jamais ni fendillée, ni souillée, ni même éclaboussée. Elle ne rabat jamais pour autant les élans, bien au contraire, elle canalise les entassements de matière corporelle imprimée dans l'épaisseur de la couche qui viennent se lover de part et d'autre de ce chemin nocturne. <sup>109</sup>

Le pan n'est donc, deuxièmement, que l'extrémité d'un « débat » dans le plan : ce n'est déjà plus un plan, car c'est l'effondrement de son évidence, de son unité ; mais c'est encore quelque chose du plan qui vient là, prenant l'intensité excessive d'une *praesens* : c'est donc une avancée brusque de l'en-face, c'est un pur *faire-front* de la peinture elle-même. Car ce n'est après tout qu'un effet de peinture : entre l'évidence de la formalité du plan et l'évidence d'une certitude hallucinatoire de la peau. C'est un événement de la peinture : entrelacs fondamental d'un espace du devant (*praesens*), le plan du tableau et d'une temporalité de l'imminence « précipitée » (*praesens*) apparaissant-disparaissant. Le pan n'est qu'un pur symptôme de la peinture. <sup>110</sup>

Nous le savons depuis Paul Valéry pour qui « ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau <sup>111</sup> ». Cette peau qui protège, cette peau qui vieillit, cette peau qui apparaît très tôt chez

<sup>104</sup> Didi-Huberman Georges, *La peinture Incarnée*, Paris, Éd. de Minuit, 2012, p. 48.

<sup>105</sup> Rouan François, *Tord Boyaux - Lascaux, Mondrian, Bacon, Freud*, op. cit., p. 15.

<sup>106</sup> Didi-Huberman Georges, *La peinture incarnée*, op. cit., p. 58. (Le mot invisibilité est écrit en italique dans le texte.)

<sup>107</sup> De Balzac Honoré, in Didi-Huberman Georges *La peinture incarnée, suivi de, Le Chef d'œuvre inachevé*, op. cit., p. 152.

<sup>108</sup> Didi-Huberman Georges, *La peinture Incarnée*, op. cit., p. 57.

<sup>109</sup> Rouan François, *Tord Boyaux - Lascaux, Mondrian, Bacon, Freud*, op. cit., p. 16.

<sup>110</sup> Didi-Huberman Georges, *La peinture Incarnée*, op. cit., p. 57.

<sup>111</sup> Valéry Paul, *L'idée fixe*, Paris, Éd. de la Pléiade, Œuvre II, 1960, p. 215, 216.

le fœtus, c'est-à-dire à son stade d'embryon, lequel, dès le premier mois, se recouvre de cellules plates, l'épiderme. La peau va ensuite se modifier avec la croissance de l'embryon, du fœtus, du nouveau-né, etc. Dès le départ du processus de croissance, elle se constitue et se nourrit de l'intérieur par une vascularisation très dense qui l'irrigue abondamment. De mois en mois, elle se transforme, toutes ces évolutions se font dans le même sens, de l'intérieur vers l'extérieur. Faut-il pousser cette analogie de manière plus scientifique ?

En tant que moment-comble ou moment-limite, le pan joue tout de même sur les deux tableaux, si je puis dire. Celui du plan et celui de la peau ; celui de la légitimation du visible et celui de son hallucination. L'effet de pan se définirait comme la sortie hors du plan, d'un lambeau poignant de ce plan<sup>112</sup>.

Tentons d'analyser, dans les éléments constitutifs du tableau, cet autre « corps vivant », peint par un être vivant, que serait le plan pictural dans son processus de mise en œuvre pour advenir jusqu'à l'existence. Il évolue et grandit selon un processus un peu différent du fœtus puisque nous sommes là dans un espace bidimensionnel, mono orienté, qui doit faire face, qui doit faire front dans l'espace « de l'en-face ». Bien sûr, il y a un squelette. C'est le châssis, construit de manière autonome, c'est ce qu'il y a de plus solide dans la constitution du tableau. Bien sûr, il y a des muscles en tension (fils de chaîne, fils de trame) qui ne peuvent d'ailleurs se relâcher qu'occasionnellement, avant le montage, pour un démontage ou un processus de travail. C'est la toile, qui devient aussi sa propre aponévrose permettant ainsi la fixation au châssis. Enfin, il y a un derme, avec plusieurs couches, l'encollage, l'enduit, et finalement la peinture dont la dessiccation, plus rapide à l'extérieur qu'à l'intérieur, fera naître la peau. La peau de la peinture naît de cet ultime échange entre la matière « corporelle » du pan et sa respiration plus ou moins bien réglée, plus ou moins régulière, selon le degré de finitude de la peinture qui, elle-même, constitue l'élément ultime du tableau par l'intermédiaire du plan pictural.

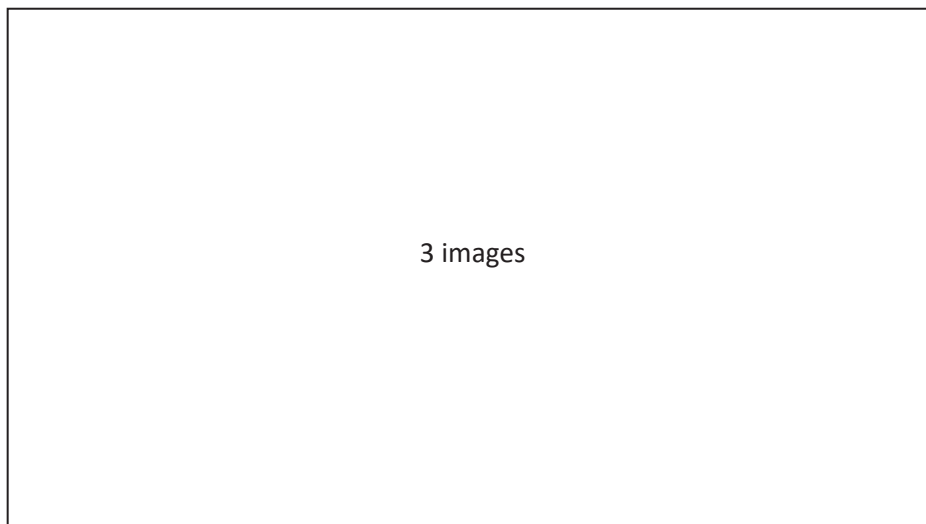
Marcel Proust (1871-1922) et Piet Mondrian (1872-1944) étaient contemporains. Ils ont été actifs simultanément pendant deux bonnes décennies. Claude Monet (1840-1926), qui naît une trentaine d'années plus tôt, travaillait encore pendant cette même période qui vit naître les débuts de la modernité. « [...] ou bleue ou rose ou jaune » ... Si l'ordre des couleurs est modifié par rapport à *Composition en bleu, jaune et rose*, de Mondrian, étudiée précédemment, ce sont pourtant les mêmes qui se mêlent et envahissent à nouveau un tout autre tableau, qui à son tour pourrait presque devenir « une muraille de peinture », tant on sent les touches de peinture accumulées sur la toile. Mais, cette fois, c'est Claude Monet qui parle dans une lettre du 3 avril 1892. C'était au sujet de l'une de ses *Cathédrales* : « [...] J'ai eu une nuit remplie de cauchemars : la cathédrale me tombait dessus, elle semblait ou bleue, ou rose, ou jaune<sup>113</sup> ». La série des cathédrales de Claude Monet sera présentée à la galerie Paul Durand Ruel en 1895. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les estampes de la peinture japonaise, qui elle-même découle de la peinture chinoise, auront une influence significative sur la planéité picturale « définie » par la modernité. Claude Monet peindra d'ailleurs en 1876 *La Japonaise*

---

<sup>112</sup> Didi-Huberman Georges, *La peinture incarnée*, op. cit., p. 56.

<sup>113</sup> Monet Claude, in Patin Sylvie, « Une Cathédrale bleue ou rose ou jaune », Rouen, *Les Cathédrales de Monet*, Bois-Guillaume, Éd. de la Ville de Rouen et Éd. de la RMN, 1994, p. 37.

ou *Camille Monet en travesti*, tableau qui se trouve aujourd’hui au Museum of Fine Arts à Boston. William C. Seitz dira que cette « œuvre marque une rupture totale avec les principes qui gouvernent habituellement l’art de Monet<sup>114</sup> ». L’auteur poursuit en rappelant que « de façon très caractéristique, il avait coutume de choisir un sujet réel et ne le modifiait que pour mieux en dévoiler l’essence<sup>115</sup> ». C’est exactement ce qu’il fit plus tard pour la série des cathédrales commencées en 1892.



Claude Monet, *La Façade de la cathédrale de Rouen au soleil*, 1894, huile sur toile, 106 x 74 cm, Sterling and Francine Clark Art Institute  
Jackson Pollock, *Cathedral*, 1947, huile et peinture d’aluminium sur toile, 181,6 cm x 89 cm, Dallas Museum of Art, Dallas  
Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen, Le portail vu de face. Harmonie Brune*, 1892, huile sur toile, 107 x 73 cm, Musée d’Orsay, Paris

Mon séjour ici s’avance, cela ne veut pas dire que je suis près de terminer mes *Cathédrales*. Hélas ! Je ne puis que répéter ceci : que plus je vais, plus j’ai de mal à rendre ce que je sens, et je me dis que celui qui dit avoir fini une toile est un terrible orgueilleux. Finir voulant dire complet, parfait, et je travaille à force sans avancer, cherchant, tâtonnant, sans aboutir à grand-chose (...)<sup>116</sup>

Monet travailla sans relâche sur cette série – certes, ce n’était pas la première – mais l’ensemble des *Cathédrales* nous fait face avec ce même « pur *faire-front* de la peinture<sup>117</sup> » vis-à-vis de la lumière, cette « même lumière répandue partout<sup>118</sup> » que le peintre évoquait déjà à propos de la série des *Meules*. D’ailleurs, Sylvie Patin évoque dans son texte le propos de Kasimir Malevitch qui voyait dans ces *Cathédrales* « des plates-bandes de surface où poussait la peinture<sup>119</sup> » ce qui peut évoquer des lambeaux de peau/peinture qui sortent, qui poussent du plan pictural pour devenir « pan/mur de lumière ». Car ici tout se confond quand « [...] Monet – [nous dit encore Malevitch] – travaillait sur les variations purement physiques

<sup>114</sup> C. Seitz William, (traduction de Marie Paule Leymarie), *Monet*, Paris, Éd. NEF, 1961, planche 21.

<sup>115</sup> C. Seitz William, *Ibid.*, planche 21.

<sup>116</sup> Monet Claude, in Patin Sylvie, « Une Cathédrale bleue ou rose ou jaune », in *Rouen, Les Cathédrales de Monet*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>117</sup> Didi-Huberman Georges, *La peinture Incarnée*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>118</sup> Monet Claude, cité par Patin Sylvie, « Une Cathédrale bleue ou rose ou jaune », in *Rouen, Les Cathédrales de Monet*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>119</sup> Malevitch Kasimir, in Patin Sylvie, « Une Cathédrale bleue ou rose ou jaune », in *Rouen, Les Cathédrales de Monet*, *op. cit.*, p. 38.

de la lumière et non sur la cathédrale de Rouen en tant que telle<sup>120</sup> ». On notera d'ailleurs que des tableaux, respectivement de Mondrian et de Malevitch s'inspirent, indirectement pour le premier, directement pour le second, de ce travail sur la lumière opérant sur une architecture. Les deux peintres y explorent les « tendances modernes » et Mondrian, dans ses recherches, que ce soit pour la tour-phare de Welstkappelle ou l'église de Domburg travaillera « surtout dans une direction coloriste<sup>121</sup> ».



Piet Mondrian, *Tour-phare de Welstkappelle*, 1909, huile sur carton, 39 x 29,5 cm, Gemeentemuseum, La Haye  
Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen*, à midi, 1892, huile sur toile, 100 x 66 cm, Musée Pouchkine, Moscou  
Kasimir Malevitch, *Église*, vers 1905, huile sur carton, 60,3 x 44 cm, Collection Cotakis (en 1990), Athènes

Quant au propos de Malevitch, il pourrait être reconsidéré à la lumière, si j'ose dire, d'un article paru en 2010, dans *Les Inrockuptibles* et écrit par l'architecte suisse Philippe Rahm, qui dans un encadré intitulé « Je suis impressionniste », nous « dévoile sa révélation<sup>122</sup> » après avoir vu une exposition de Claude Monet : « Nous pensions être les petits-enfants de Duchamp et nous découvrons qu'en réalité nous descendons de Claude Monet<sup>123</sup> ». Concordance des temps, une exposition récente au musée de l'Orangerie, *Nymphéas. L'abstraction américaine et le dernier Monet*, accrédite des rapprochements confirmés entre Monet et l'expressionnisme abstrait, rappelant ainsi un autre passage, une autre filiation possible de l'*all-over* entre les dernières œuvres de Monet et la jeune peinture américaine de l'après-guerre. La proposition de Philippe Rahm pourrait nous éloigner un peu de notre propos car elle ne concerne pas directement le plan pictural. En réalité, elle est significative et même suffisamment symptomatique, cette fois, d'une actualité prenant en reconsidération tout un pan récent, mis en avant là encore si j'ose dire, de l'histoire de l'art de ces cinquante à soixante dernières années. À ce titre, il devient urgent de constater certains changements de paradigme pour l'art contemporain.

<sup>120</sup> Malevitch Kasimir, in Patin Sylvie, « Une Cathédrale bleue ou rose ou jaune », in Rouen, *Les Cathédrales de Monet*, op. cit., p. 38.

<sup>121</sup> Meuris Jacques, *Mondrian*, Paris, Éd. NEF Casterman, 1991, p. 96.

<sup>122</sup> Rahm Philippe, « je suis impressionniste », in *Les Inrockuptibles*, Paris, 13.10.2010 / 109

[https://pdfhall.com/776\\_5b3f0086097c4797358b4570.html](https://pdfhall.com/776_5b3f0086097c4797358b4570.html) (consultation le 29 10 2019)

<sup>123</sup> *Ibid.*

En effet, celui-ci commence à être questionné et même réorganisé, selon des périodes chronologiques différenciées. Aujourd'hui, apparaissent des approches très diversifiées dont les références ou ruptures d'avec la modernité font naître des œuvres nouvelles. Cette diversité est d'autant plus grande qu'elle est activée par la façon dont agit ce que nous avons décidé de nommer pour cette recherche « le filtre de la Modernité ». Prenons, par exemple, un article relativement récent à propos d'une exposition mettant en scène deux immenses artistes de cette période moderne, deux « monstres sacrés » du XX<sup>e</sup> siècle. Cet article, publié sous le titre *Picasso/Duchamp – « He Was Wrong »* au Musée de Stockholm, d'août 2012 à mars 2013, commençait par deux citations :

"If only we could pull out our brain and use only our eyes." - Pablo Picasso

"I was interested in ideas, not in visual products. I wanted to put painting again in the service of the mind." - Marcel Duchamp

Cette mise en parallèle est assez nouvelle si on considère toute la littérature consacrée aux deux hommes, comme toute celle qui le fut pour le binôme Matisse-Picasso et que nous avons mentionnée précédemment. Il ne nous paraît pas encore opportun, à ce stade de notre recherche, d'ouvrir pour l'instant un tel débat, aussi riche et passionnant puisse-t-il être pour aborder les enjeux artistiques qui semblent dominer la scène internationale actuelle du XXI<sup>e</sup> siècle commençant. Il ne faudrait d'ailleurs pas oublier d'étudier aussi le marché international de l'art contemporain, lequel, sans doute, se superpose à cette scène artistique sans pour autant la recouvrir totalement. C'est pourquoi nous développerons amplement ces débats, mais un peu plus tard, dans les chapitres 4 et 5, quand nous serons au cœur de la peinture contemporaine. Toutefois, nous noterons dès maintenant qu'une expérience intéressante, qui n'aurait probablement pas été bien reçue, ni même pensable, il y a encore quelques années, fut cependant tentée récemment, de septembre 2014 à janvier 2015, au Centre Pompidou sous le titre *Marcel Duchamp La peinture, Même*. Cette manifestation fut suivie de près par l'exposition *Picasso.mania* au Grand Palais d'octobre 2015 à Février 2016.

Ces exemples sont-ils significatifs d'une évolution des analyses critiques sur l'art et d'une remontée en puissance de l'usage d'un médium historique sur la scène de l'art contemporain ? À notre avis, ceci ne doit pas être interprété comme le simple épiphénomène d'un retour à la peinture. Une question alors se pose, si les faits sont avérés : pourquoi assistons-nous à ces survivances, celles d'une antériorité parfois lointaine, parfois récente, qui resurgissent dans une nouvelle temporalité ? Sans doute, la pertinence de l'article de Philippe Rahm passe-t-il par des prises de conscience écologique qui nous éloignent d'un formalisme conceptuel, voire d'un fonctionnalisme moderne en ce qui concerne l'architecture, au profit de nouvelles recherches sur les milieux, sur l'environnement et le grand paysage. C'est dans ce sens qu'il faut envisager sa filiation avec Monet. L'auteur continue ainsi : « on nous a appris à nous méfier de la science et voici qu'on redécouvre un artiste avec l'avant-garde scientifique de son époque, travaillant sur le mélange optique des couleurs de Charles Blanc ou sur la loi du contraste simultané théorisé par Michel Eugène Chevreul.<sup>124</sup> » Rahm propose ensuite « une

---

<sup>124</sup> *Ibid.*

relecture actuelle de l'œuvre vaporisée et météorologique de Claude Monet<sup>125</sup> », ce qui bien sûr lui permet une revendication historiciste de son approche personnelle et théorique d'une architecture météorologique, celle qu'il défend depuis le milieu des années 2000.

Sous le titre *L'art à l'état gazeux*, publié en 2003, le livre du philosophe Yves Michaud aborde, avec une terminologie comparable, l'évolution de l'art contemporain après la période moderne et postmoderne. Si l'auteur y fait le constat « d'une disparition ou quasi-disparition de la peinture<sup>126</sup> », il précise un peu plus loin qu'elle n'a pas totalement disparu puisque quelques peintres existent encore par l'exercice de cette activité.

Quand il y a tout de même peinture, quand des tableaux sont proposés au regard, puisqu'il reste des égarés qui peignent encore, l'activité se voit défendue, si on peut dire, soit au nom de choix passés et nostalgiques assumés, soit dans les termes d'une peinture "malgré tout", produite avec un héroïsme inconscient des risques pris ou bien désespéré dans la plus pure tradition des jusqu'au-boutistes.<sup>127</sup>

Comme on le voit, la marge de manœuvre semblait bien mince, il y a encore quinze ans, dans certains milieux français, pour la faire exister dans une approche critique et savante de l'art contemporain. Aussi, une question légitime nous vient à l'esprit : cet *Art à l'état gazeux*, si on se place du point de vue plus général, ne risque-t-il pas, au gré des évolutions météorologiques de notre ère actuelle, de se volatiliser définitivement, si le mot définitif a un sens dans le cas de notre étude ? Ou au contraire, ira-t-il irriguer de nouvelles terres, de nouvelles recherches, de nouveaux champs disciplinaires comme le laisse entendre Catherine Millet dans la conclusion de son ouvrage *L'Art contemporain, Histoire et Géographie* ?

Car ce n'est pas l'art qui tend à une fonctionnalité dans le design, la photo documentaire, la mode, etc., ce sont ces activités qui cherchent à acquérir le statut de l'art. Aussi, tenons-nous-en à cette définition : l'art contemporain est un pôle d'attraction. Rien de plus rien de moins.<sup>128</sup>

Cette digression semble apparemment nous éloigner un peu de notre recherche du début sur le plan pictural. Cependant, elle met en avant la volatilité, l'invisibilité, la disparition ou la transformation de l'œuvre d'art contemporaine. D'ailleurs, il serait sans doute plus judicieux de parler des œuvres d'art au pluriel, tant une situation mondiale s'est progressivement constituée autour de cette tentative de définition de l'art contemporain qui entraîne même, aujourd'hui, celle d'une notion d'art global, comme l'analyse le grand historien Hans Belting, médiéviste de formation, et dont le long et riche parcours l'a conduit progressivement à repenser la notion même d'histoire de l'art.

Une « histoire de l'art » transforme ainsi une conception de l'art à partir des œuvres en élément d'une explication historique indépendante des œuvres mais que les œuvres reflètent. L'historicisation de l'art est devenue de cette façon le modèle général de l'étude de l'art.<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> *Ibid.*

<sup>126</sup> Michaud Yves, *L'Art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éd. Hachette Littératures, 2003, p. 31.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>128</sup> Millet Catherine, *L'art contemporain, Histoire et Géographie*, Paris, Éd. Champs Flammarion, 2007, p. 171.

<sup>129</sup> Belting Hans, « La Fin d'une tradition », in *Revue de l'Art*, 1985, n°69, p. 11.

[https://www.persee.fr/doc/rvart\\_0035-1326\\_1985\\_num\\_69\\_1\\_347519](https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1985_num_69_1_347519) (consultation le 19 10 2019)

Les œuvres ne répondent jamais qu'aux questions qu'on leur pose, et une science ne se transforme, comme chacun sait, que grâce aux questions qu'elle soulève.<sup>130</sup>

Quelles seraient donc alors les questions – ou certaines d'entre elles – soulevées par ces transformations, ces disparitions ou ces invisibilités ? Mais est-il réellement possible d'aborder ces questions de manière plurielle puisqu'en fait, les réponses seraient propres à chacune des œuvres ? Ce seraient par elles, et par elles uniquement, qu'elles pourraient effectivement advenir. Et dans ce cas, quelles seraient alors les questions soulevées par des œuvres inhérentes à la peinture, si cette discipline, à travers la pratique du tableau, ne peut plus répondre aux questions qui lui sont posées dans la mesure où les codifications du passé nous semblent bien précaires pour aborder nos enjeux contemporains, scientifiques ou métaphysiques ? Dans un premier temps, nous allons donc essayer de mieux cerner ces codifications, leurs périodes d'usage (historiques, classique ou moderne) et leur éventuel potentiel ou force d'action dans l'actualité contemporaine. Dans *Le Chef d'œuvre invisible*, ouvrage datant de 1998 en langue allemande, traduit par la suite en français en 2003, dans la collection justement dirigée par Yves Michaud aux éditions Chambon, Hans Belting pose d'entrée de jeu, dans sa préface, les paramètres sur lesquels l'auteur fonde son analyse.

*Le chef d'œuvre invisible* se veut une histoire conceptuelle de l'œuvre d'art moderne. Par « moderne », j'entends l'époque qui débute vers 1800 – date de l'apparition du Romantisme et du musée d'art public – et se termine vers 1960, moment où la production artistique se détourne de plus en plus de l'œuvre d'art traditionnelle et de sa définition fixe comme création personnelle en vue d'une exposition.<sup>131</sup>

Cette chronologie diffère considérablement, *à priori*, de celle proposée par Jean Clair dans son petit ouvrage *Courte histoire de l'art moderne*<sup>132</sup>. Cet opus propose, dans un premier temps, de « fixer une chronologie "courte" <sup>133</sup>», avant d'ajouter que l'« on peut aussi considérer que le phénomène de la modernité relève d'une chronologie "longue" et que tous les prodromes<sup>134</sup> se trouvent au cœur du Romantisme<sup>135</sup> ».

S'il faut vraiment fixer des dates, les prodromes, le début de la grande aventure se situeraient plutôt en 1905, c'est-à-dire au moment où apparaissent de manière quasi simultanée la couleur « libérée » du fauvisme, les premières expériences de désagrégation de la forme avec le proto-cubisme, le primat de la subjectivité avec l'expressionnisme, la prise de conscience enfin, avec les premières tentatives abstraites, que l'art va devoir s'affronter de représenter visuellement des phénomènes qui relèvent de l'invisible ou de l'immatériel, tels que les progrès de la science et des techniques le démontrent.<sup>136</sup>

Tout d'abord, dans un premier temps, on constate que les deux approches sont donc différentes. En réalité, elles sont loin d'être en contradiction puisque les deux auteurs évoquent clairement le Romantisme. Cependant, les deux auteurs divergent sur le point de

---

<sup>130</sup> Belting Hans, *Ibid.*, p. 11.

<sup>131</sup> Belting Hans, *Le Chef d'œuvre invisible*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 2003, p. 5.

<sup>132</sup> Clair Jean, *Courte histoire de l'art moderne*, Paris, Éd. L'Échoppe, 2004.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>134</sup> Prodrome, in *Grand Larousse Universel*, Paris, Éd. Larousse-Bordas, 1997, p. 8488.

Définition, n. m. (latin prodromus ; du gr. Prodromos, précurseur) 1. Pathol. Signe avant-coureur d'une maladie. – 2. Litt. Signe annonciateur, phénomène marquant le début de qqch.

<sup>135</sup> Clair Jean, *Courte histoire de l'art moderne*, op. cit., p. 9.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 8.

départ de cette histoire de l'art moderne, vers 1800 pour Hans Belting, vers 1905 pour Jean Clair. Pour autant, elles se recoupent sensiblement sur les dates proposées concernant la fin de cette période et leurs deux découpages se recoupent grosso modo sur la fin de l'histoire de l'art moderne, mais dépassent cependant, d'une bonne décennie, celui que suggère la sociologue Nathalie Heinich dans son ouvrage *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain* : « Manet est à la charnière entre classique et moderne, tandis que Pollock exemplifie ce que les anglo-américains nomment le « cutting edge » entre moderne et contemporain.<sup>137</sup> ». Or les œuvres les plus exemplaires de Jackson Pollock sont réalisées entre la fin des années quarante et la première moitié des années cinquante, c'est à dire jusqu'au décès de l'artiste en 1956. Les célèbres films de Hans Namuth datent d'ailleurs de 1950. Quant à Manet, il suit Delacroix, mais précède Cézanne qui meurt en 1906. On voit donc qu'un découpage strictement chronologique n'est pas très aisé à définir historiquement. C'est pourquoi Nathalie Heinich précise toujours dans ses ouvrages que son approche relève de la sociologie<sup>138</sup> quand elle tente une approche de l'art actuel, c'est à dire « de l'art tel qu'il existe aujourd'hui », avec des critères de genre.

Or c'est exactement la situation que nous connaissons aujourd'hui en art contemporain : une situation de crise de paradigmes, compliquée du fait que les paradigmes concurrents ne sont pas deux, mais trois. [...] Ces catégories de l'art tel qu'il existe aujourd'hui peuvent être désignées comme l'art classique, l'art moderne et l'art contemporain.<sup>139</sup>

L'auteure indique d'ailleurs que la grille d'observation qu'elle met en place autour de ces trois entités s'organise par « [...] découpage générique ou catégoriel (recouvrant ce qui possède certaines caractéristiques, esthétiques et extra esthétiques)<sup>140</sup> », puisqu'elles coexistent toutes trois simultanément dans ce temps ou cette époque de l'art contemporain dont nous avons précisé quelques aspects successivement avec les approches d'Yves Michaud et de Catherine Millet. Cette dernière pose d'ailleurs clairement la question à propos des institutions muséales qui hébergent l'art contemporain après avoir suivi l'évolution de l'art moderne : « où finit l'art moderne et où commence l'art contemporain ?<sup>141</sup> ». Catherine Millet évoque ainsi plusieurs possibilités à travers les propos de nombreux professionnels qu'elle croise, évoque une première période, celle des avant-gardes, celle de l'art vivant ou de l'art actuel, période qui aboutira à l'art contemporain tel qu'il se définit aujourd'hui sur la scène internationale. « Toutefois, écrit-elle, un large consensus demeure qui situe la date de naissance de l'art contemporain quelque part entre 1960 et 1969.<sup>142</sup> » Ainsi, nous observerions un ultime recoupement qui serait donc largement consensuel sur la césure, passage ou enchaînement entre période moderne et période contemporaine. Et c'est un fait, Marcel Duchamp décèdera en 1968 et c'est en 1969 que son œuvre *Etant donnés, 1/ la chute d'eau, 2/ le gaz d'éclairage*, travaillée secrètement pendant une vingtaine d'années, de 1946 à 1966,

<sup>137</sup> Heinich Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, Éd. L'Échoppe, 1999, p. 24.

<sup>138</sup> Heinich Nathalie, « Mais la sociologie n'a pas grand-chose à dire de l'art lui-même (sauf à pratiquer une branche de la critique ou de l'histoire de l'art) : elle s'intéresse aux usages de l'art, à ce qui le rend possible et à ce qu'il rend possible. » *Ibid.*, p. 21.

<sup>139</sup> Heinich Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>141</sup> Millet Catherine, *L'Art contemporain, Histoire et Géographie*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 26.



sera finalement présentée au public, par le Philadelphia Museum of art, soit un an après la mort et selon la volonté de l'artiste.

Cependant, force est de constater qu'une organisation par genre, comme celle que propose Nathalie Heinich, peut aussi entraîner des porosités dans les découpages chronologiques. Ainsi, précise-t-elle, « les ready-made de Duchamp (mais pas ses tableaux) ou les monochromes de Malevitch relèvent de l'art contemporain, bien qu'ils aient été produits dans un contexte moderne, alors que bien de œuvres réalisées aujourd'hui ne relèvent pas de l'art contemporain.<sup>143</sup> » Les deux exemples sont loin d'être anodins puisqu'ils concernent deux moments, deux concepts artistiques radicaux qui produiront des œuvres iconiques du XX<sup>e</sup> siècle et engendreront des attitudes, de celles qui « deviennent formes<sup>144</sup> » et qui se multiplieront en une riche et prolifique descendance comme celle évoquée par Philippe Rahm dans son article. Il faut bien sûr entendre les propos de Nathalie Heinich selon ses critères de sociologue. C'est pourquoi elle rappelle que « la sociologie n'a pas grand-chose à dire de l'art lui-même (sauf à pratiquer une branche de la critique ou de l'histoire de l'art) : elle s'intéresse aux usages de l'art, à ce qui le rend possible et à ce qu'il rend possible.<sup>145</sup> »

Si donc le passage de l'art moderne à l'art contemporain est quand même relativement facile à situer dans le temps, il semblerait que cela soit plus difficile en ce qui concerne le passage de l'art classique à l'art moderne. Cependant, nous avons vu qu'avec l'avènement du Romantisme, un changement profond va apparaître et monter progressivement en puissance. Il aboutira à un moment culminant que l'on peut considérer comme le changement de paradigme entre classique et moderne. Et c'est avec les dernières œuvres de Cézanne qu'on a atteint ce point de non-retour. Lequel voulait « refaire Poussin d'après nature<sup>146</sup> », lequel influencera simultanément, et grandement, Matisse et Picasso, qui s'y réfèrent directement, mais aussi Malevitch et même Duchamp au tout début de son parcours. Aussi, pour toutes ces raisons, nous choisirons les dates énoncées par Jean Clair pour borner cette période moderne quand il conclut : « Tel serait donc, de 1905 à 1968/70 ce "court XX<sup>e</sup> siècle" de l'art moderne<sup>147</sup> ». C'est ce choix, celui d'une période brève et dense, qui contient deux guerres mondiales, que nous retiendrons pour notre recherche et étudier comment va opérer ce « filtre de la modernité » sur lequel nous allons nous concentrer pour observer et analyser notre terrain de recherche qu'est le plan pictural.

L'aspect chronologique étant précisé, il nous paraît maintenant important, dans un deuxième temps, de relever un mot qui revenait dans les deux chronologies, « brève » et « longue », émises par Jean Clair quand il évoque « les prodromes<sup>148</sup> » annonçant l'imminence de l'art moderne et donc des œuvres d'art moderne. Or, dans le cas qui nous occupe, le choix de notre terrain de recherche, à savoir le plan pictural, gardera pleine et entière sa mise en œuvre traditionnelle d'un point de vue structurel (toile montée et tendue sur un châssis), tout en étant considérablement modifié dans sa mise en œuvre picturale au cours de cette période brève

<sup>143</sup> Heinich Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, op. cit., p. 20 et 21.

<sup>144</sup> « Quand les attitudes deviennent formes ». (When attitudes become form : live in your head) est une exposition organisée par Harald Szeemann en 1969 à la Kunsthalle de Berne. Source Wikipédia.

<sup>145</sup> Heinich Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, op. cit., p. 21 .

<sup>146</sup> Cézanne Paul, la phrase entière est déjà retranscrite en note en bas de page dans la thèse, cf. *supra* p. 19.

<sup>147</sup> Clair Jean, *Courte histoire de l'art moderne, Un entretien*, Paris, Éd. L'Échoppe, 2004, p. 9.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 8.

allant donc de 1905 à 1968/70. Peu à peu, cela nous permet de resserrer la focale de cette recherche, qui, rappelons-le, concerne la peinture de tableau et rien d'autre, en installant ce « filtre » pour observer les transformations qu'il entraîne sur des œuvres picturales contemporaines si on les met dans un « rapport différentiel<sup>149</sup> » avec des œuvres classiques et (ou) des œuvres modernes.

À ce stade de notre hypothèse de travail, il convient de revenir sur les notions dégagées par la sociologue Nathalie Heinich dans les recherches qu'elle approfondira ensuite sur le sujet dans son livre *Le Paradigme de l'art contemporain*<sup>150</sup>. Il nous semble important de préciser que cette distinction, faite entre art classique, art moderne et art contemporain, est effectivement très pertinente dans le cadre de la peinture occidentale, européenne et sans doute plus particulièrement encore française quand on resserre l'approche au niveau de la « peinture classique ». Cependant, des dénominations comme celle de l'art ancien, de l'art traditionnel conviendront mieux lorsqu'on abordera la peinture de manière plus globale et notamment en Chine, comme nous le feront à la fin de cette thèse. On sait aussi que le rejet de la peinture, et donc son déclin, furent particulièrement sensibles en France, pays qui vit naître Marcel Duchamp. D'ailleurs, non sans humour, le prologue du livre *Le Paradigme de l'art contemporain* raconte « les coulisses d'un prix », celles justement du *prix Marcel Duchamp* le cadre de la FIAC en 2012. Tout aussi drôle, mais plus étonnant, le catalogue de l'exposition *Picasso.mania*, évoqué auparavant, mentionne Marcel Duchamp en quatrième de couverture dans la version française mais l'ignore totalement dans la version anglaise. Son nom n'y apparaît pas. Les points de vue critiques de la période 1960-1980 sont, de fait, énoncés de manière radicalement différente, et même radicalement divergente, entre les deux versions, quant à l'analyse historique de la situation.

The figure of Picasso has haunted the imagination of generations of artists, his major stylistic periods and iconic works provoking a wide range of responses. With 390 illustrations, this publication showcases the fertile confrontation between Picasso and artists worldwide since the 1960s.

It was in the 1960s that exponents of Pop Art and Narrative Figuration such as Warhol, Lichtenstein, Equipo Cronica, and Erro rediscovered the power of Picassian archetypal figures. By the 1980s, a veritable "Picasso mania" had developed. [...] <sup>151</sup>

Picasso et l'art contemporain? Picasso contemporain? Le passage du temps apporte à ces questions des réponses nouvelles.

Pour nombres d'observateur des années 1960 aux années 1980, l'art de Marcel Duchamp contribue à reléguer celui de Picasso aux marges de l'Histoire. Alors que les médias de masse, de Paris Match à L'Humanité, font de Picasso un héros populaire, les revues spécialisées s'intéressent quant à elles à son œuvre, mais seulement pour débattre du moment de son obsolescence. [...] <sup>152</sup>

Dans les deux cas, quoi qu'il en soit, on sent une évolution dans les années 80 nous indiquant ce glissement *de l'avant-garde vers l'art contemporain* qui s'affirme et se repèrerait, en réalité, par un profond changement de paradigme. Dans le chapitre 5, nous reviendrons plus en détail sur cette situation afin de lui donner un développement adéquat.

<sup>149</sup> Le terme est emprunté à Marcelin Pleynet, cf. *infra* p. 246.

<sup>150</sup> Heinich Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Éd. Gallimard, 2014.

<sup>151</sup> *Picasso.Mania*, 4<sup>ème</sup> de couverture, version anglaise, Paris, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux et du Grand Palais, 2015. Voir reproduction pleine page en annexes.

<sup>152</sup> *Picasso.Mania*, 4<sup>ème</sup> de couverture, version française, Paris, Éd. de la Réunion des Musées Nationaux et du Grand Palais, 2015. Voir reproduction pleine page en annexes.

Cependant, dans l'immédiat, il convient d'être vigilant, de bien positionner les enjeux de notre recherche en restant attentif aux variations liées à l'histoire et la géographie, comme le souligne Catherine Millet dans le sous-titre même de son livre *L'Art contemporain, Histoire et géographie*.<sup>153</sup>

Nous avons déjà évoqué deux expositions, concernant Picasso, qui se déroulèrent au Grand Palais à Paris, respectivement en 2002, *Matisse/Picasso*, et en 2015, *Picasso.Mania*. Afin d'être exhaustif sur cette période de la programmation picassienne de cette grande institution, il convient maintenant de mentionner la troisième exposition qui s'est tenue, elle aussi au Grand Palais, en 2008, *Picasso et les Maîtres*, laquelle rapprochait directement des œuvres du peintre catalan avec celles de ses plus illustres prédécesseurs, dont il avait pu s'inspirer, directement ou indirectement. Un des moments les plus émouvants, un moment rare, fut celui où cohabitaient sur le même mur *Venus se divertissant avec l'amour et la musique, vers 1558*, du Titien, *Maja desnuda, 1797-1800*, de Goya, *Olympia, 1863*, de Manet, *Nu couché et homme jouant de la guitare, 27 octobre 1970*, de Picasso, sans oublier *Odalisque en grisaille, 1824-1834*, d'Ingres et quelques autres figures nues de Picasso, également en grisaille.

Picasso s'est toute sa vie profondément intéressé à des œuvres d'art appartenant au passé, se confrontant à celles-ci, les transposant librement et les intériorisant. Les maîtres qui faisaient partie de son "cercle" artistique étaient de différents siècles, courants artistiques et nationalités. Mais derrière ce choix de maîtres se cachait une seule véritable maîtresse : la tradition classique, cette continuelle source d'inspiration à laquelle il puisa toute sa vie. L'héritage de l'Antiquité, que Picasso ne cessa d'explorer, donna une impulsion fondamentale à son art qui, en retour, fit refleurir l'antiquité à une époque avancée.<sup>154</sup>

L'exposition, en son début, montrait quelques académies réalisées à partir de moulages en plâtre d'après l'Antique. Ces grands dessins, au fusain sur papier, datent de l'époque de son apprentissage dans des écoles d'art, notamment celle que dirigea son père, ou d'autres qu'il fréquenta entre 1892 et 1897. Susan Grace Galassi fait une remarque très intéressante sur ce point précis : « La place qu'occupe le dessin dans la feuille montre que Picasso tentait d'explorer un peu à la manière de Pygmalion, la limite ténue entre la représentation d'un buste sculpté et celle d'une vraie figure, une question qui allait l'intriguer toute sa vie<sup>155</sup> », une question qui allait véritablement hanter, et de manière dramatique, le vieux peintre Frenhofer jusqu'à son trépas puisqu'« il était mort dans la nuit après avoir brûlé ses toiles<sup>156</sup> ».

On connaît cette extraordinaire nouvelle de Balzac qui met en scène trois peintres, de trois générations différentes, le jeune Nicolas Poussin, le talentueux Porbus et bien sûr le vieux Frenhofer. On sait combien la discussion animée entre les trois hommes doit être considérée comme une formidable leçon de peinture – classique ? – qui va directement à l'essentiel pour tout initié. À commencer par ce premier reproche adressé à Porbus, dans l'atelier de ce dernier, après lui avoir fait de réels compliments sur son tableau : « Regarde ta sainte,

---

<sup>153</sup> Millet Catherine, *L'art contemporain, Histoire et Géographie, op. cit.*, p. 26.

<sup>154</sup> Galassi Suzan Grace, « Picasso courtisant sa muse, l'Antiquité », in *Picasso et les Maîtres*, Paris, Éd. de la RMN, 2008, p. 53.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>156</sup> De Balzac Honoré, *La peinture incarnée, suivi de, Le chef d'œuvre inconnu, op. cit.*, p. 154.

Porbus ? Au premier aspect, elle semble admirable ; mais au second coup d'œil on s'aperçoit qu'elle est collée au fond de la toile et qu'on ne pourrait pas faire le tour de son corps<sup>157</sup> ». On sait aussi l'audace du vieillard qui s'autorise de retoucher directement et admirablement l'œuvre de Porbus, ce dernier le laissant faire très respectueusement. Le résultat magnifie la vie sous-jacente qui sommeillait dans l'œuvre et qui soudain resurgit avec vivacité dans une peinture qui semblait pourtant terminée, mais restait froide puisqu'il lui manquait la chaleur du corps vivant. Puis s'adressant à Poussin : « – Vois-tu, petit, il n'y a que le dernier coup de pinceau qui compte. Porbus en a donné cent, moi je n'en donne qu'un. Personne ne nous sait gré de ce qui est dessous. Sache bien cela !<sup>158</sup> ». Enfin, le vieillard évoque son propre maître, Mabuse, pour en faire les louanges, ensuite également pour le critiquer : « Mais l'air, le ciel, le vent, que nous respirons, voyons et sentons, n'y sont pas.<sup>159</sup> » Car c'est bien de cela qu'il s'agit quand il parle finalement de son œuvre à lui, de celle sur laquelle il travaille depuis dix ans, quand un soir il croit l'avoir enfin finie – « Elle respirait ! » – s'exclame-t-il ! Mais le lendemain, il reconnaît son erreur. Alors il se remet au travail : « [...] J'ai analysé et soulevé couche par couche les tableaux de Titien, ce roi de la lumière [...]»<sup>160</sup> ». Et quand il recule un peu de devant son tableau, « [...] le corps tourne, les formes deviennent saillantes, l'on sent l'air circuler tout autour.<sup>161</sup> » L'air, la vie, voilà ce que cherche Frenhofer. Et se méprenant sur l'attitude de Poussin et de Porbus, médusés devant « le prétendu tableau<sup>162</sup> », devenu « muraille de peinture<sup>163</sup> », le vieillard les apostrophe en ces termes : « Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. Il y a tant de profondeur sur cette toile, l'air y est si vrai que vous ne pouvez plus le distinguer de l'air qui nous environne. Où est l'art ? Perdu, disparu !<sup>164</sup> ».

Sommes-nous bien dans la peinture classique, celle du XVII<sup>e</sup> siècle, comme nous l'avions laissé entendre juste précédemment, ou sommes-nous simplement devant la peinture de tout tableau, devant toute « peinture incarnée » ? Si nous avons pris le risque de faire un « résumé », certes très subjectif, de ce texte éminemment dense, c'est que parmi les auteurs que nous évoquons dans la présente recherche, ils sont plusieurs à convoquer directement *Le chef d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac. Et le premier d'entre eux, Georges Didi-Huberman, a même choisi de l'associer en un unique livre avec son propre texte, *La peinture Incarnée*, qui nous propose une analyse détaillée et savante du conte de Balzac. Et cette analyse devient précieuse pour notre sujet quand il aborde la notion de « pan » pour laquelle il écrit un chapitre entier. Quant à Hans Belting, il lui rend indubitablement hommage par le titre même de son ouvrage *Le chef d'œuvre invisible*. Catherine Millet, enfin, y fait également allusion quand elle parle d'Eugène Leroy que nous avons déjà évoqué précédemment.

A première vue, les tableaux d'Eugène Leroy semblent être des abstractions hautes en matière, la peinture à l'huile y est déposée en épaisses et tumultueuses concrétions. Mais le spectateur attentif y

<sup>157</sup> De Balzac Honoré, *La peinture incarnée, suivi de, Le chef d'œuvre inconnu, op. cit.*, p. 135.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 151.

décèlera finalement des portraits que le peintre a réalisés en traquant le moindre reflet de lumière sur la peau avec la même obstination que Frenhofer, le héros du chef d'œuvre inconnu de Balzac.<sup>165</sup>

Si on analyse plus spécifiquement le texte de Balzac à partir des quelques citations choisies pour notre résumé, on peut constater que plusieurs expressions et mots clefs reviennent régulièrement : tourner autour, la profondeur, la lumière, l'air, la vie. Nous avons commencé le rapprochement entre Picasso et Frenhofer à propos des dessins académiques de Picasso qui « [...] tentait d'explorer un peu à la manière de Pygmalion, la limite ténue entre la représentation d'un buste sculpté et celle d'une vraie figure.<sup>166</sup> » Lorsqu'il abordera le cubisme, Picasso tentera de tourner autour de ce qu'il veut représenter, il tentera aussi l'inclusion d'un « vrai objet » dans sa première période cubiste et touchera là une limite de la planéité de la peinture, et bien sûr, celle de ce plan pictural que nous tentons de définir à travers l'analyse des éléments qui le constituent. Si on reprend l'expression de Susan Grace Galassi à propos de Picasso, on peut légitimement s'interroger sur ce que serait finalement la réalité intrinsèque d'une vraie figure peinte. Il y aurait d'abord une présentation originelle et nécessaire du sujet qui s'incarnerait dans une peinture ; puis une représentation, nous y sommes, vis-à-vis de son modèle – nous verrons que le modèle peut être pluriel – ; enfin une présence, qui nous fait confondre l'air qu'elle génère et qu'on « ne peut plus distinguer de l'air qui nous environne<sup>167</sup> ».

*Présentation, représentation, présence.* Tel serait bien l'enjeu de toute « peinture incarnée », celle dont parle Georges Didi-Huberman en citant Balzac, Nietzsche, et indirectement, Jacques Derrida ?

– « Il y a », es gibt – « une femme » - « là-dessous ». Il est poignant que l'unique don (Gift : le don, le poison) d'un corps se soit effectué, dans le tableau de Frenhofer, comme distance. Cette distance, ici nommerait la profondeur comme lointain, mais un lointain qui se serait rapproché. C'est l'aura. C'est l'*actio in distans*. Nietzsche : " Le charme le plus puissant des femmes, c'est de la faire sentir au loin (*eine Wirkung in die Ferne*, une opération à distance) et, pour parler le langage des philosophes, c'est une *actio in distans* : mais pour cela, il nous faut d'abord et avant tout – de la distance"<sup>168</sup>.

Le peintre serait donc un passeur, et puisque la vie doit passer, de la vie à l'œuvre, avant de passer de la vie à la mort, il y aurait là un dépassement. Ce dépassement serait retenu, en suspens, par le pan qui accumulerait ainsi du temps en un même espace. C'est ce pan qui délivre ensuite progressivement ce temps en le restituant dans un autre temps que celui qui le vit naître d'un plan pictural originel. Et si c'est le plan pictural qui filtre tous ces lointains mélangés, c'est bien le pan qui donne à voir ce « si bien peint qu'il était, si on le regardait seul, [...], d'une beauté qui se suffirait à elle-même<sup>169</sup> ». Dans ce cas, en quoi la représentation serait-elle alors un dépassement ? Un dépassement qui ne pourrait se faire que par un glissement du réel dans l'inanimé afin de pouvoir lui donner vie. Cela passe par une substitution de la femme, du modèle, du désir au profit du tableau, un passage mystérieux que

<sup>165</sup> Millet Catherine, *L'art contemporain, Histoire et Géographie*, op. cit., p. 134.

<sup>166</sup> Galassi Suan Grace, « Picasso courtisant sa muse, l'Antiquité », in *Picasso et les Maîtres*, op. cit., p. 54.

<sup>167</sup> De Honoré Balzac, *La peinture incarnée, suivi de, Le chef d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 151.

<sup>168</sup> Didi-Huberman Georges, et Nietzsche cité par Derrida Jacques, in Didi-Huberman Georges, *La peinture Incarnée*, op. cit., p. 59.

<sup>169</sup> Proust Marcel, *A la recherche du temps perdu*, op. cit., p. 186.

Georges Didi Huberman nomme « le détour de l'œuvre<sup>170</sup> ». Ce passage ne serait possible, ou jouable, que dans la profondeur de l'espace et du temps, ou de l'oubli momentané de l'« ici et maintenant ». Lâcher prise pour exister ? Pour une existence possible, mais incertaine, à condition de suivre cette règle, qui, à un moment donné, ordonne l'abandon du modèle comme sujet. Refuser ce détour – ce « détour de l'œuvre » – ou ce dépassement, c'est refuser le risque d'une perte, celle de son désir, donc celle de soi-même, refus toujours imminent et qui soudain peut devenir fatal ! Ce sera le cas pour Frenhofer.

Frenhofer, comme Orphée, a eu l'impatience malheureuse (cette profondeur, cette femme) pour elle-même ; dans sa fidélité à l'exigence extrême, il refusa le détour de l'œuvre.<sup>171</sup>

Mais ce dépassement, quand il est victorieux, peut alors s'inscrire dans une durée presque infinie – certes provisoirement, restons quand même prudents devant l'éternité – si on songe au propos de Paul Valéry : « [...] et l'on peut dire en toute sécurité qu'un artiste vaut mille siècles, ou cent mille ou bien plus encore<sup>172</sup> ». La recherche de Frenhofer, quand il a « analysé et soulevé couche par couche les tableaux de Titien<sup>173</sup> », résonne avec l'approche de Georges Didi-Huberman qui, quand il reprend la citation<sup>174</sup>, parle de « la peau ou de ce principe feuilleté du visible<sup>175</sup> », propose « la conversion topologique du plan comme tel à un effet de peau<sup>176</sup> » ou suggère encore « que ce n'est qu'après tout qu'un effet de peinture : entre l'évidence de la formalité du plan et l'évidence d'une certitude hallucinatoire de la peau.<sup>177</sup> ». C'est que le sujet, celui qui fit naître une « peinture incarnée », peut soudainement réagir au dernier geste et impulser la vie dès qu'il colle à la peau du pan du tableau. Il faudrait donc lâcher le sujet et lui faire confiance, ce serait la seule issue pour qu'il lui soit permis d'accéder à la présence.

Pour terminer ce chapitre et conclure cette tentative d'approche du plan pictural, nous allons essayer de nous rapprocher au plus près de cette collusion entre sujet et peinture. Nous aimerions pouvoir l'observer, la traquer, la perdre et la retrouver dans l'œuvre de cet immense artiste américain, Jackson Pollock. Ce choix est étayé pour deux raisons, à la fois paradoxales et presque contradictoires, mais qui reprennent, d'une certaine manière, ce que nous venons d'observer chez Frenhofer. Rappelons d'abord que Pollock fut influencé, notamment par Pablo Picasso, et qu'il influencera à son tour un peintre comme Simon Hantaï, et beaucoup d'autres. Rappelons aussi que la période décisive de son œuvre, celle que l'histoire retient et qui est liée à sa technique du *drip* ou *dripping*, ne durera qu'une dizaine d'années, atteindra probablement son apogée en 1950 et produira quelques œuvres mythiques, marquant profondément l'histoire de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, comme les fameux *Number 30*, du Museum of Modern Art, à New York, *Number 31* du Metropolitan Museum of art, à New York et bien sûr *Number 32* appartenant au Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, à

<sup>170</sup> Didi-Huberman Georges, *La peinture Incarnée*, op. cit., p. 66.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>172</sup> Valéry Paul, *Eupalinos ou l'architecte*, Paris, Éd. Gallimard (Poche), 1970, p. 67.

<sup>173</sup> De Balzac Honoré, *La peinture incarnée, suivi de, Le chef d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 142.

<sup>174</sup> Didi-Huberman Georges, *La peinture incarnée, suivi de, Le chef d'œuvre inconnu*, op. cit., p. 25.

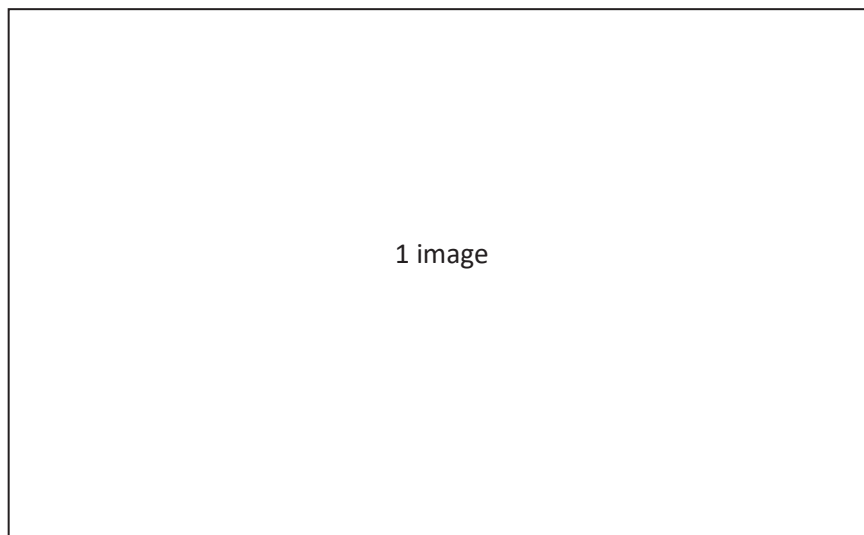
<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 57.

Düsseldorf. Jackson Pollock meurt à quarante-quatre ans le 11 août 1956. Il lui restait donc six petites années à vivre pendant lesquelles vont revenir le hanter le souvenir de la figure, qu'elle soit totémique ou humaine. Plusieurs toiles de 1953 attestent encore cette interrogation et ses doutes. Un tableau difficile, un de ceux qu'on peut voir dans les collections du Centre Pompidou, *The Deep*, semble finalement engloutir, dans un lointain redevenu inaccessible, cette proximité spatiale dans laquelle il nous avait emportés, transportés dans l'entrelacs de son dripping.

Si le recours à cette technique « automatiste » prend chez Pollock une dimension révolutionnaire – et non seulement pour lui, mais pour toute l'histoire de l'art de son époque – c'est que le drip a agi en tant que révélateur de la vérité sublimant d'un être, en tant que formidable catalyseur de son comportement. De même que le geste de l'indien sur le sable exprime la plénitude d'un état de conscience, le drip de Pollock correspond à ces propres exigences métaphysiques, à son désir éperdu d'objectiver l'acte de peindre. Il a communiqué ainsi une dimension toute nouvelle à son œuvre comme à sa personnalité.<sup>178</sup>



Jackson Pollock, *Number 32*, 1950, Duco sur toile, 269 x 457,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein – Westfalen, Düsseldorf

Pour ce dernier choix, nous avons évoqué précédemment des raisons paradoxales et presque contradictoires.

Paradoxales ? Expliquons-nous : « sans doute, Jackson Pollock dans la réussite majeure des drippings n'intervient-il plus sur une figure si ce n'est celle du tableau lui-même.<sup>179</sup> » Ce propos est tenu par Lamarche-Vadel dans sa conclusion pour un livre consacré à Michel-Ange. L'auteur cite d'ailleurs deux artistes majeurs du XX<sup>e</sup> siècle : Picasso et Pollock. Il illustre son propos avec *Guernica* pour le premier et *Number 33* pour le second en évoquant « d'incontournables remises en question radicales de la figuration classique<sup>180</sup> ». Ainsi nous assistons à un deuxième « renversement » qui vient s'ajouter à celui évoqué par François Rouan à propos de la formule d'Yve-Alain Bois, au début de ce chapitre, puisqu'en effet, Frenhofer, quand il s'adresse à Poussin et Porbus qui « ne voient rien », leur déclare : « vous

<sup>178</sup> Restany Pierre, in *Jackson Pollock*, Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, (texte de 1881), 1982, p. 79.

<sup>179</sup> Lamarche-Vadel Bernard, *Michel Ange*, Paris, Éd. NEF (Nouvelles Éditions Françaises), 1981, p. 184.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 182.

êtes devant une femme et vous cherchez un tableau<sup>181</sup> ». Or, justement, *a contrario*, Pollock s'est battu contre la figure quand elle réapparaissait dans ses toiles et il y a bien là un changement de paradigme entre la peinture classique figurative et la peinture moderne quand celle-ci est ou se veut résolument abstraite. Mais on sent bien que ce renversement entre figure et défiguration, entre représentation et abstraction, se joue parfois aussi entre un éloignement et un rapprochement, entre une intériorité et une extériorité, difficilement conciliables, entre une antériorité et une actualité, trop violemment éloignées pour être compatibles.

Paradoxalement, la critique américaine se garde, le plus souvent de céder à cette mythologie : Clement Greenberg voit en Pollock « le moins américain peut-être » des artistes de sa génération, un homme « réfléchi » que ne cesse de hanter le cubisme analytique. [...] Il affirmait sans détours que « les problèmes fondamentaux de la peinture contemporaine sont indépendants de toute frontière » et ne cachait pas ce qu'il devait à Picasso et Miro – ceux qu'il disait admirer le plus – aussi bien qu'aux premiers peintres mexicains et aux surréalistes.<sup>182</sup>

Ensuite, Lamarche-Vadel, compare Michel-Ange et Pollock quant à leur propension à affirmer « l'illimitation » d'une énergie en expansion et termine en disant que « les drippings sont l'application réelle et littérale d'une même volonté de trahir le vraisemblable sous la direction du vrai.<sup>183</sup> »

Pollock a compris l'histoire de son temps, amalgame d'hypocrisie et de violence, de complexe d'infériorité et de convoitise du pouvoir. Il y réagit désespérément en opposant une violence positive à une violence négative. Le moment historique était voué à l'angoisse, il y fut le représentant, anachronique de ce qu'on avait appelé au début du siècle l'esthétique du sublime. Sa peinture a sans doute inauguré le jeune art américain mais elle a surtout brillamment conclu en beauté le cours de l'ancien art européen.<sup>184</sup>

Contradictaires ? Il convient alors d'aborder les dernières œuvres figuratives et l'abandon de Clement Greenberg qui cessera de défendre Jackson Pollock en 1953. Dans le cadre de l'exposition consacrée à Pollock à Paris, en 1982, E.A. Carmean évoque dans un long article du catalogue la relation entretenue par Pollock à la religion, notamment bien sûr avec la série des peintures noires et le projet d'église de Tony Smith. Cet ensemble pouvant être considéré comme « une déconcertante interruption figurative de deux ans dans la démarche abstraite de Pollock<sup>185</sup> », l'auteur propose une analyse approfondie de l'œuvre *Number 14*, 1951. Il commence en précisant que « l'examen de *Number 14*, 1951, et des dessins qui s'y rattachent, révèle que le thème de la crucifixion est peut-être plus fréquent encore qu'on ne pourrait le croire dans les peintures noires<sup>186</sup> ».

Ce phénomène est assez difficile à appréhender. Cependant, nous avons pu l'observer chez Mondrian, nous pouvons aussi l'évoquer avec les derniers travaux et notamment des dessins de Malevitch, et enfin, nous venons de le constater chez Pollock. Il devient impossible de se

---

<sup>181</sup> De Balzac Honoré, *La peinture incarnée*, suivi de, *Le chef d'œuvre inconnu*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>182</sup> Damish Hubert, « La figure et l'entrelacs », in *Jackson Pollock*, *op. cit.*, p. 319.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>184</sup> Argan G.C., « Pollock et le mythe », in *Jackson Pollock*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>185</sup> Carmean E. A., « Les peintures noires de Jackson et le projet d'église de Tony Smith », in *Jackson Pollock*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 56.



soustraire à cette évidence : les plus grands peintres abstraits du XX<sup>e</sup> siècle, ceux qui ont marqué considérablement leur génération et celles qui suivront, se sont, un temps, sentis concernés et directement engagés dans leur travail par les images fondamentales et fondatrices d'une antériorité religieuse, judéo-chrétienne, dont la peinture occidentale s'était partiellement affranchie depuis la Renaissance et considérablement émancipée depuis le Romantisme. Les peintres avaient pris leurs distances en s'intéressant à des antériorités bien plus anciennes encore, allant jusqu'à l'art préhistorique ou celui de civilisations venues d'autres continents. « La croyance en une "compulsion figurative" chez Pollock était fortifiée par l'existence de ces fameuses peintures figuratives plus tardives – les peintures noires – dans la mesure où on savait que l'artiste avait dit à leur propos que des images plus anciennes [y] transparaisaient.<sup>187</sup> »



Jackson Pollock, *Number 14*, 1951, émail sur toile, 146,4 x 269, cm, ancienne collection Lee Krasner Pollock, New York  
 Jackson Pollock, *Number 15*, 1951, émail sur toile, 142,2 x 167,6 cm, Dallas Museum of Art  
 Jackson Pollock, *Number 7*, 1952, émail sur toile, 142 x 165 cm, National gallery of art, Washington, D.C.

Cette antériorité, dont parle Pollock remonte probablement, en ce qui concerne son propos, à une quinzaine d'années auparavant dans son parcours, quand il luttait contre elle. Mais peu importe, car au-delà de son parcours propre, et c'est vrai également pour Mondrian et Malevitch, ce qui transparait, ce serait bien ces « figurations » d'une antériorité historique et culturelle dont il s'agit là. Pollock répondit à Lee Krasner qui l'interrogeait sur la disparition des figures reconnaissables dans ses tableaux : « Je préfère voiler les images<sup>188</sup> ». Pourtant, les grandes peintures de 1950, œuvres majeures et qui détermineront probablement et pour très longtemps l'héritage pollockien, « sont totalement dénuées de représentations figuratives et ce, à tous les stades de leur exécution<sup>189</sup> ».

Le projet d'église élaboré par Tony Smith et auquel travaillait Pollock fut considéré comme possible jusqu'en août 1952, mais ne fut malheureusement jamais réalisé, ce qui eut des conséquences importantes sur la suite du parcours de Pollock. Le concept des peintures sur verre, filmées par Hans Namuth, n'a finalement pas pu aboutir à la fabrication de fenêtres qui auraient été intégrées au projet d'église. Ce concept avait entraîné, provisoirement, « une sorte de nouveau territoire thématique<sup>190</sup> », répondant ainsi à la question posée par Lee Krasner Pollock après l'exposition de 1950 : « Que faire après cela ?<sup>191</sup> ». Cette même question aurait

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>188</sup> Pollock Jackson, in Carmean E. A., « Les peintures noires de Jackson et le projet d'église de Tony Smith », *Jackson Pollock, op. cit.*, p. 57.

<sup>189</sup> Carmean E. A., « Les peintures noires de Jackson et le projet d'église de Tony Smith », *Jackson Pollock, op. cit.*, p. 57. *Ibid.*, p. 58.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 77.

pu être posée à Simon Hantaï après son exposition *Tabula Lilas* en 1982<sup>192</sup>. On connaît la réponse de ce dernier, ce fut le retrait du peintre qui refusa par la suite toute exposition. On aurait pu la poser aussi à Malevitch après les achromes blancs de 1917, la réponse reste, dans son cas, complexe et plus ambiguë. En effet, on ne peut pas totalement s'abstraire du contexte sociopolitique et économique du moment, et on connaît son retour à une forme de figuration et sa tentative d'ouverture simultanée vers l'architecture. Pour autant, il sera probablement de plus en plus intéressant d'observer dans les parcours artistiques comment se situent les œuvres majeures des plus grands, comment elles deviennent de formidables leviers de liberté, lesquels pourtant ne peuvent se répéter sans prendre le risque d'une profonde et probablement nécessaire régression. Faut-il réintégrer le cours de l'Histoire ? Faut-il réintégrer l'atmosphère d'une idéologie dominante ? Autant de difficultés presque insurmontables après une telle aventure, autant de contradictions terribles auxquelles peut-être, probablement, fut confronté très directement Jackson Pollock ?

Au-delà du contexte particulier qui fit naître cette série de peintures noires, que Pollock aurait qualifiées de « dessins sur toile à la peinture noire<sup>193</sup> », il convient d'observer au plus près les rapports entretenus entre le noir et le blanc qui donne à ses peintures, tant dans leur dimension figurative que par leur mise en œuvre technique, la possibilité de les rapprocher « des modes traditionnels de représentation<sup>194</sup> ». La manière dont la peinture noire est absorbée par la toile, non apprêtée, permet des glissements qui peuvent devenir aléatoires comme cela peut arriver dans l'absorption de l'encre par les papiers des dessins préparatoires de la peinture classique, tel celui de Poussin étudié au début de ce chapitre. Or tous ces dessins sont travaillés à l'horizontale. L'auteur cite un passage entier d'O' Connor dont nous ne retiendrons cependant que le début :

Ce que j'aimerais suggérer ici, c'est que Pollock appela les œuvres de l'année 1951 dessins, non parce qu'il considérait ces gigantesques peintures comme des dessins, mais parce qu'il sentait qu'elles jouaient le même rôle que ses dessins et carnets de croquis d'autrefois : elles permettaient aux images de « passer » [...].<sup>195</sup>

Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'auteur de l'article, Carmean, différencie les « peintures noires » de celles des années 1950 en nommant ces dernières, et à plusieurs reprises, « œuvres classiques<sup>196</sup> » ou « peintures classiques<sup>197</sup> », ce qui nous interpelle quant au lien qui fut établi par Lamarche Vadel entre Pollock et Michel-Ange. Par ailleurs, Il est intéressant de donner quelques précisions sur la critique qui suggère un retour à « des images "antérieures", sinon jungiennes, à tout le moins thérapeutiques », dans le parcours du peintre. Carmean écrit : « O' Connors fait une distinction entre la formulation picturale des *all-over*, qu'il appelle décoratives, et celle des peintures noires, à la fois selon des critères stylistiques

<sup>192</sup> En 1982, même s'il n'y a pas de rapport direct, ont lieu à Paris l'exposition *Jackson Pollock* au centre Georges Pompidou, du 21 janvier au 19 avril, et l'exposition *Tabulas Lilas* de Simon Hantaï, à la Galerie Fournier, pendant l'été.

<sup>193</sup> Carmean E. A., « Les peintures noires de Jackson et le projet d'église de Tony Smith », in *Jackson Pollock, op. cit.*, p. 55.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>195</sup> O' Connors, in E.A. Carmean, « Les peinture noires de Jackson Pollock et le projet d'église de Tomy Smith », *Jackson Pollock, op. cit.*, 61.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 61.

et de contenu ; en accord avec les interprétations jungienne précédentes, il souligne l'importance des œuvres figuratives qui selon lui expriment des préoccupations et des rencontres "plus importantes"<sup>198</sup> ». Il est vrai que, selon O'Connors, Pollock aurait eu un « besoin profond de libérer les images qui avaient été figurativement et littéralement voilées par les pourings multicolores<sup>199</sup> ». Nous retrouverons ultérieurement chez d'autres artistes cette idée d'« images voilées ». L'action peut se situer soit en amont par une sorte de rétention de l'image, soit en aval par une forme de destruction qui la défait et la maintient dans un entre-deux, entre abstraction et figuration. Nous aborderons cette question à plusieurs reprises dans les chapitres suivants en l'observant chez des artistes contemporains.

Pour revenir sur l'année 1951, qui « fut la plus importante et la plus productive pour le Pollock dessinateur<sup>200</sup> », il est intéressant de constater que Carmean évoque « des thèmes religieux spécifiques, ceux de la Crucifixion (mentionnée par Wysuph) de la Descente de Croix ou de la lamentation [...]»<sup>201</sup> » En 1953, Pollock produit une œuvre étrangement cosmique, *the Deep*, peinture émouvante et annonciatrice de l'immense restant au seuil de l'inaccessible pour l'humain. Pollock mourra en 1956.



Jackson Pollock, *The Deep*, 1953, huile et émail sur toile, 220,5 x 150,1 cm, Musée national d'art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 63.

## 2. Trois études de cas

Dans le chapitre précédent, nous avons tenté de définir notre terrain de recherche : le plan pictural. Il s'agissait de délimiter un périmètre, celui d'une surface à la fois géométrique et matérielle, pour en évaluer ensuite la consistance. Cette base de travail étant fondée, nous allons pouvoir aborder maintenant les grandes thématiques de notre recherche par des approches plus théoriques pour dégager et stabiliser quelques repères dans nos investigations. Toutefois, pour pouvoir le faire avec rigueur, il nous semble intéressant de commencer directement par quelques expériences sur le terrain à travers quelques études de cas spécifiques. Il s'agit d'inviter le lecteur à se familiariser avec ce type d'analyse afin de discerner avec pertinence ce qui relèvera de notre problématique.

Un choix de trois études de cas s'est fait de manière assez intuitive et spontanée en s'appuyant sur un double critère décisif : il fallait que les peintres choisis soient pleinement engagés avec ce médium et qu'ils revendiquent clairement une appartenance, ou pour le moins un intérêt affirmé, pour la peinture classique. Nous avons aussi opté de réaliser nos analyses sur des œuvres connues que nous avons pu découvrir, voir, revoir parfois, de manière directe. Il nous semblait nécessaire d'étayer nos arguments à partir de réceptions picturales assez récentes en tenant compte de l'actualité artistique. Il fallait aussi que les parcours soient à la fois comparables et pour autant assez différents pour nous permettre, par cette diversité même, de faire émerger des thématiques diversifiées qui seraient ensuite développées dans les chapitres suivants. Bien sûr il fallait aussi que ces parcours soient reconnus sur la scène artistique contemporaine et internationale. Enfin, ces trois peintres ont aussi en commun d'être européens, ce qui, dans un premier temps, offre une base d'analyse plus simple pour construire notre recherche.

## 2.1. Gérard Garouste

Dans le prologue du chapitre précédent, nous avons rapporté deux propos du peintre Gérard Garouste s'exprimant devant *Le baiser* de Gustave Klimt. D'une part, fut abordée la question de la peinture et de la surface « décorée et détournée à l'or », ce qui nous a entraînés à définir ce que nous nommons le plan pictural. D'autre part, furent évoqués les artistes de l'époque de Klimt et notamment ceux de la Sécession qui, disait-il, « parlaient d'eux-mêmes ». Aussi, nous développerons pour cette étude de cas deux aspects révélateurs de la peinture de Garouste : d'une part sa technique classique utilisant la peinture à l'huile, et d'autre part son goût pour l'appropriation de récits mythologiques qui deviennent le sujet central de ses tableaux. C'est avec cette double singularité que nous allons ouvrir le débat.

Au début de l'année 2018, l'œuvre de Gérard Garouste fait l'objet de plusieurs expositions à Paris, dont une à la galerie Daniel Templon, une autre au Musée de la Chasse et de la Nature, sans oublier celle de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts. Ces expositions traitent de plusieurs mythes dont *Zeugma*, puis *Diane et Actéon*. Or, à chaque fois, le peintre convoque des interrogations qui lui sont très personnelles pour pouvoir les traverser comme cela pourrait être vécu pour des rites initiatiques. Les autoportraits sont nombreux et c'est particulièrement vrai en ce qui concerne le mythe de Diane et Actéon qui a entraîné le peintre à réaliser un ensemble de peintures répondant à une commande de la direction du Musée de la Chasse et de la Nature. Sous cet intitulé très précis, *Diane et Actéon*, deux versions sont ainsi présentées séparément l'une et l'autre dans deux salles distinctes de ce musée, de chaque côté d'un mur fixe. La première version, la plus grande de par ses dimensions, accueille le public à l'entrée, quand la seconde, de taille un peu plus modeste, participe de l'accrochage des autres tableaux de la salle principale. Des dessins préparatoires, de part et d'autre de ce mur fixe, complètent l'exposition et permettent aux spectateurs de mieux appréhender le processus de conception et de réalisation qui furent nécessaires à l'artiste pour décliner et peindre ces tableaux répondant à la thématique choisie.



Garouste Gérard, *Diane et Actéon* (version 2), 2015, Huile sur toile, 160 x 200 cm, (photo personnelle)

Garouste Gérard, *Diane et Actéon* (version 1), 2015, Huile sur toile, 200 x 260 cm, (photo personnelle)

Ce qui va nous intéresser dans le cas précis, ce sont ces deux versions<sup>202</sup>, réalisées en 2015, qui bien sûr présentent des analogies et qui sont pourtant bien différentes si on les aborde en

<sup>202</sup> Les deux reproductions sont dans l'ordre de présentation des deux œuvres sur la double page du catalogue.

comparant les enjeux mis en œuvre au niveau du plan pictural, tel que nous l'avons étudié précédemment en tentant de le définir par quelques caractéristiques essentielles.

Tout d'abord, au premier regard, dont Garouste nous rappelait l'importance à propos du tableau de Klimt, un choix délibéré distingue les deux toiles l'une de l'autre. La version 1 est encadrée. Elle l'est avec un cadre à l'ancienne, probablement souhaité par le peintre et peut-être fabriqué pour la circonstance par la Maison Marin à Arcueil. Quoi qu'il en soit, cette référence à une pratique ancienne plonge automatiquement le spectateur dans une atmosphère muséale d'autrefois et suggère presque automatiquement un dialogue avec la peinture classique. Ce point est intéressant car ce retour, ou recours, à un cadre « ancien » serait en contradiction, ou tout au moins en décalage, avec un paramètre essentiel du « "paradigme" artistique »<sup>203</sup> dominant de l'art contemporain en ce qui concerne la peinture de tableau depuis sa libération de cet objet encombrant, considéré comme obsolète et d'un autre âge. Citation, dérision, ou parodie ? A priori, non ! Aucun document ne vient avertir le spectateur de quoi que ce soit à ce sujet, comme le ferait probablement le protocole d'une exposition de peinture contemporaine qui jouerait sur ce thème. Ce choix est donc livré à notre propre subjectivité dans la réception, consciente ou non, délibérée ou pas, de cette orientation du regard par la présence active d'un grand cadre mouluré. De surcroît, celui-ci vient se superposer à la toile peinte aux quatre angles, par des sortes de coquillages (coquilles St Jacques) qui ornent ainsi la structure quadrangulaire du tableau. Le décoratif est ainsi, en la circonstance, bien séparé de la peinture. Mais simultanément, il renforce la perception du couple-objet (tableau+cadre) qui est pleinement assimilé dans nos perceptions de spectateur contemporain lorsque nous déambulons dans les salles de peinture ancienne de nos musées occidentaux. Il y a donc une sorte d'accord tacite entre le lieu d'accueil et le couple-objet ainsi présenté, une sorte de sas de décompression qui nous permet de glisser d'une époque plus ancienne à une autre plus actuelle. De fait, la version 2, comme tous les autres tableaux de l'exposition au Musée de la Chasse et de la Nature, est présentée plus sobrement avec un encadrement de type « boîte américaine », de couleur brun-noir. Quant aux tableaux accrochés à la Galerie Templon sous le titre *Zeugma*, ils sont à leur tour exposés dans les mêmes cadres sombres que le peintre utilise régulièrement, comme il le faisait déjà auparavant à la Galerie Durand-Dessert. En revanche, on peut aisément observer sur leurs quatre côtés une sorte de détournement, de bordure ou de délimitation, dans la mesure où apparaissent assez clairement les traces du fond ocre rouge qui soulignent ainsi les bords de la surface peinte quadrangulaire. Ainsi, les récits des scènes mythologiques, sont peints, décrits et dépeints, de telle sorte que les actions peuvent ne jamais sortir du bord du tableau<sup>204</sup>.

Revenons au Musée de la Chasse et de la Nature et aux deux versions intitulées *Diane et Actéon*. Dans le catalogue consacré à cette exposition, le peintre répond aux questions de Claude d'Anthenaise, directeur du musée.

---

<sup>203</sup> Heinich Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain, Structures d'une révolution artistique*, Paris, Éd. Gallimard, 2014, p. 42. L'auteure précise d'ailleurs que « la spécificité de l'art contemporain se joue à bien d'autres niveaux que celui de la nature des œuvres elles-mêmes [...]. C'est pourquoi, plus qu'un "genre", l'art contemporain est un nouveau "paradigme" artistique. »

<sup>204</sup> C'est pourquoi on peut parler de mise en scène classique. Dans le chapitre précédent, nous avons longuement évoqué ce rapport entretenu avec les bords du tableau en comparant des œuvres de Matisse et Picasso.

- Quel est le rôle du sujet dans votre processus créatif ?
- Ma peinture est d'abord au service du sujet. Je m'explique : on peut dire que, depuis l'invention de l'art, dans le domaine strictement plastique, la boucle est bouclée. Des premières empreintes de mains sur les parois des grottes de la préhistoire jusqu'à Marcel Duchamp, tout a déjà été fait.<sup>205</sup>

Concentrons donc maintenant notre attention sur cette notion de sujet en abordant la surface peinte. Examinons ensuite de près comment celui-ci existe et se présente à nous, spectateurs, à travers le plan pictural. Dans la version 1, on constate deux manières de peindre qui coexistent, se superposent dans le faire et se juxtaposent dans le fait pictural qui en résulte. D'une part, certaines parties de la toile présentent une peinture plutôt lisse, fluide dans son exécution. Elles correspondent à Diane (ocre de chair), à l'eau (bleue outremer ou de cobalt) dans laquelle elle se baigne, à la terre (ocre rouge) qui environne la déesse ou ponctuellement dans le paysage et enfin aux chiens d'Actéon (ocre rouge) qui tentent de le dévorer. D'autre part, les parties restantes de la toile, au contraire, présentent de forts empâtements. Elles correspondent à Actéon lui-même (ocre de chair), à la végétation, l'herbe, les arbres, les buissons (des verts un peu stridents, des ocres rouges). Enfin, et de manière un peu transitoire, une partie du paysage et du ciel se mêlent au lointain dans une coloration bleu clair et orangée, là où les mélanges et traces gestuelles du blanc caractérisent ces épaisseurs de peinture. C'est probablement là un « passage<sup>206</sup> » comme évoqué par Garouste quant à son « métier classique<sup>207</sup> ». Cette juxtaposition de deux manières picturales distinctes délimite différentes parties du tableau, renforce une composition clairement bipartite, l'une (lisse et fluide) que l'on pourrait qualifier de traditionnelle, l'autre (épaisse et délibérément gestuelle) que l'on pourrait qualifier de moderne ou probablement, avec plus de justesse, de contemporaine. L'assemblage des deux manières en un seul plan confère probablement au tableau une liberté très actuelle et conforte son appartenance à l'art en train de se faire. Avec un bras levé et protecteur au-dessus de sa tête, Diane semble repousser ces jets de peinture épaisse pour éviter d'être envahie, salie et surtout contaminée par cette expansion de matière expressive, venue troubler sa retraite et sa quiétude picturale. Le tableau, on le voit très bien dans l'exposition, a fait l'objet de nombreuses études à la mine de plomb, au fusain, au pastel ou à la sanguine. À cela s'ajoutent d'autres tableaux, études ou variations, qui viennent enrichir la recherche déployée par le peintre pour mieux cerner et définir son sujet et les deux grandes figures principales qui le composent. C'est une approche plutôt traditionnelle, plutôt classique, mais qu'on retrouve également chez des grands artistes comme Picasso ou Duchamp qui appartiennent aujourd'hui historiquement à la modernité, même si nous avons déjà observé que les classements ne sont pas toujours aussi simplement chronologiques.

Cela vaut pour la peinture qui est fermée sur elle-même dans sa forme. Tout a été fait : on a peint de manière classique, on a brûlé des toiles, fait des monochromes et toutes sortes d'expériences plastiques. La boucle est bouclée ; Et c'est maintenant que la peinture peut commencer car on va pouvoir s'intéresser à autre chose qu'à des questions formelles. Ma peinture est de métier classique.<sup>208</sup>

---

<sup>205</sup> Garouste Gérard, interview par Claude d'Anthenaise, in *Gérard Garouste, Zeugma*, Paris, Éd. de la GalerieTemplon, 2018, p. 59.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>208</sup> Garouste Gérard, interview par Claude d'Anthenaise, *Garouste Gérard, Zeugma, op. cit.*, p. 60.

D'ores et déjà, on peut constater que si la peinture de Gérard Garouste « est de métier classique », elle demeure néanmoins une expression contemporaine reconnue effectivement comme telle et appartenant à la scène artistique internationale. Toutefois, l'artiste n'avait pas bénéficié jusqu'ici d'une rétrospective au Centre Pompidou, contrairement à d'autres peintres étudiés dans nos études de cas. Cependant, la situation semble évoluer car, lors de la projection récente du film *En Chemin*, consacré à l'artiste, cette institution a annoncé, par la voix de son président, qu'un tel projet est justement prévu pour 2022 et sera précédée d'une autre grande exposition à New Delhi en 2020. On peut donc réinterroger ce qui survit d'un « métier classique » tout en autorisant l'œuvre de ce peintre à s'inscrire, sans problème majeur, dans l'actualité artistique contemporaine. Or, au début de cette interview, le peintre précise qu'il a étudié aux Beaux-Arts de 1965 à 1972 et que « c'était encore l'École de Paris qui dominait l'enseignement avec Gustave Singier, Alfred Manessier et les artistes de cette génération, tous tenants d'une peinture "moderne" à tendance abstraite.<sup>209</sup> » Et d'ajouter : « Pourtant, à l'opposé de ce contexte académique, j'ai découvert Marcel Duchamp<sup>210</sup> ». Et, pour autant, quand Garouste nous dit que sa peinture est de « métier classique », il précise ensuite qu'« elle respecte toutes les conventions de la peinture à l'huile et joue avec le vocabulaire et les ficelles qu'empruntaient les artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle : les empâtements, les profondeurs, les passages, les embus<sup>211</sup> ». Il dit d'ailleurs regretter d'avoir dû apprendre le métier seul, et précise : « [...] dans ce contexte peu favorable à la transmission du savoir, j'ai dû me débarrasser de la peinture pour m'intéresser principalement au sujet. La peinture est un outil. Mais le plus important consiste à mettre en valeur le sujet.<sup>212</sup> » On peut imaginer que cette sorte d'impératif, distance ou « négligence », rendus nécessaires pour mieux se débarrasser de l'outil peinture, puissent être visible çà et là sur les tableaux de Garouste. On peut comprendre que cet apprentissage, venu du XVIII<sup>e</sup> siècle – comme la touche très enlevée et virtuose d'un Fragonard – puisse autoriser et encourager Garouste à revendiquer la primauté du sujet au « détriment » de cette unité d'un plan pictural travaillée et mise en avant par les peintres du XVII<sup>e</sup> siècle qui précédaient ou les peintres néoclassiques qui suivront comme David, Ingres, Girodet et quelques autres. On peut constater que le rejet clairement revendiqué de « la cuisine abstraite<sup>213</sup> » de Singier, soit lié à sa faible valeur pédagogique<sup>214</sup>. Bref, on peut supputer beaucoup, mais peut-on être sûr de pouvoir échapper ainsi totalement à sa formation, en réalité à son histoire, en se débarrassant de la peinture pour mieux se concentrer sur le sujet ? Garouste est un homme trop averti, avec justement une trop grande intelligence de cette discipline, pour qu'on ne regarde pas d'un peu plus près ce qui se passe.

Prenons maintenant le temps d'analyser la version 2. Son format est donc un peu réduit par rapport à la précédente. Le choix chromatique est proche mais le peintre a abandonné les ocres rouges les plus sombres et les blancs colorés les plus clairs. Les contrastes sont donc adoucis. Mais ce qu'il y a de plus frappant dans ce tableau, c'est probablement la facture picturale qui devient assez singulière si on la compare aux autres tableaux de l'exposition, y

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 61. Gérard Garouste précise : « Mais ça ne se transmet pas, ça n'a pas de valeur pédagogique. »



compris d'ailleurs ceux de la galerie Templon. Plutôt que d'empâtements, avec les gestes vigoureux qui les ont générés, on doit plutôt parler d'une pâte picturale assez homogène qui réunit les protagonistes principaux du tableau, c'est-à-dire les deux figures importantes que sont Diane et Actéon avec ses chiens, mais aussi le paysage qui, simultanément, sépare les deux figures spatialement tout en les unissant picturalement. En effet, une même couche de peinture, d'une épaisseur moyenne, presque régulière, révèle le travail des passages superposés par les reliefs des premières traces du pinceau sous celles qui furent ajoutées par la suite. Ce qui est peint comme une lumière solaire, venue du côté gauche du tableau, vient réchauffer toute la scène avec une certaine douceur, de celle qui apparaît parfois dans une clairière. Cette fois, aucun rejet de la part de Diane, mais peut-être n'a-t-elle pas encore vu Actéon qui, pourtant, est déjà attaqué par ses chiens.

La distance qui sépare la déesse du chasseur est ici plus importante que dans la version 1. D'abord par la distance métrique qui sépare concrètement les deux figures, ensuite parce qu'Actéon semble être plus en arrière dans la scène représentée, donc de plus petite taille suite à l'usage d'une légère profondeur perspective aménagée pour la circonstance. Ce léger retrait aurait-il permis d'éloigner le danger ? Nous l'ignorons, mais ce qui est certain, c'est qu'une même lumière – intérieure, celle de la peinture<sup>215</sup> – immerge toute la scène dans cette avancée de la matière picturale qui évoque la notion de pan, dont nous avons longuement parlé précédemment. Pour partie, le corps de la déesse participe directement de ce pan incarné qui assemble en une même intimité, Diane, Actéon et le fond paysagé, tendrement coloré. Cette unité de la peinture, qui occupe une grande partie centrale de l'image, traduit vraisemblablement une progression dans la mise en œuvre qui a dû être très tenue. On oserait dire moins gestuelle, plus « laborieuse » si on veut bien oublier toute connotation péjorative pour ce mot, ou simplement plus tranquille, presque apaisée. Alors apparaissent doucement et affleurent à la surface de l'image peinte des réminiscences, des impressions de déjà-vu. La première serait précise, il s'agirait du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. La seconde serait plus tenue, plus fugitive. Elle évoquerait non pas une œuvre singulière mais plutôt la peinture de Poussin, celle des grands paysages. Sans doute, cet aspect « travaillé », un peu « laborieux », n'y est pas étranger et corrobore cette distance prudente avec laquelle il faut justement aborder la peinture du grand maître du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi, cette version 2 peut, subtilement et curieusement, évoquer certains tableaux du maître du XVII<sup>e</sup> siècle, tel *Paysage avec Orphée et Eurydice* ou *Paysage avec Saint Mathieu*. Et c'est sans doute cette unité, travaillée de manière assez serrée dans une intimité picturale, entre forme, fond et figure, qui retenant ainsi les deux héros un peu en arrière dans le paysage auquel ils appartiennent, permet alors, à cette filiation, autrement classique, de survenir jusqu'à nous.

Mais paradoxalement, c'est au moment même où ce tableau, *Diane et Actéon* - version 2, peut nous sembler plus ancien en s'apparentant à une antériorité plus classique, que simultanément, il semble pouvoir aussi évoquer un tableau de facture moderne, au sens historique du terme, tel que nous l'avons défini précédemment avec Jean Clair. Par exemple, la concentration de matière picturale, plus dense dans toute sa partie centrale, peut suggérer un éventuel rapprochement avec des œuvres de Jean Fautrier. Mais surtout, par cette concentration de matière picturale, Garouste met en avant, avec cette mise en œuvre

---

<sup>215</sup> Ce fut évoqué à plusieurs reprises avec une citation de Derain.

« plastique », résultant d'une résurgence volontaire ou involontaire, un fondamental du paradigme de l'art moderne, en rupture avec l'art classique qui le précédait. Nous ne sommes plus face à un sujet « débarrassé de la peinture » et libre de s'exprimer avec une grande autonomie gestuelle comme dans la première version. Non, bien différemment, celui-ci (le sujet) fait corps avec elle (la peinture) par une prise en considération, cette fois pleine et entière – ou presque – du plan pictural pour lui-même. Bien sûr, caractériser ainsi les choses, c'est prendre le risque de devenir simpliste et de dénaturer une complexité qui prend toute sa valeur, en réalité, par de plus subtiles inflexions. Cependant, et c'est bien là que réside le travail de cette recherche : il nous faut observer au plus près comment s'articulent, entre eux, le sujet d'un tableau et son existence picturale. Car c'est bien de cela dont il s'agit si on veut entrer ou même pénétrer davantage dans cette alchimie mystérieuse, la peinture, où tout aurait été dit, mais où tout n'aurait peut-être pas été entendu



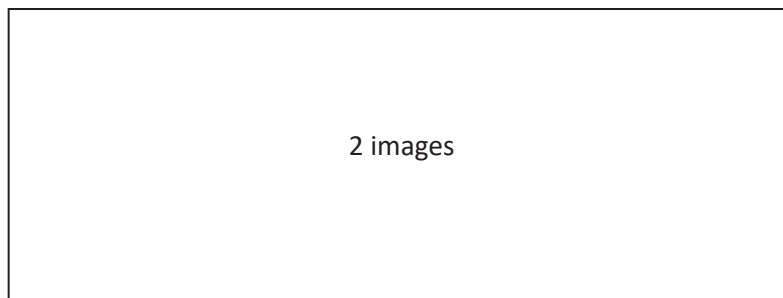
Garouste Gérard, *Diane et Actéon* (version 2), 2015, Huile sur toile, 160 x 200 cm

Fautrier Jean, *Nature morte (Les pommes à cidre)*, 1943, Huile sur toile, Hautes pâtes sur papier marouflé sur toile, 65 x 91,7 cm, Fondation Gandur pour l'art, Genève ... <http://fg-art.org/jean-fautrier.html>

Revenons maintenant au *Déjeuner sur l'herbe*, d'Edouard Manet, évoqué précédemment et qui est souvent considéré comme le premier marqueur de la modernité par de nombreux critiques, tel James H. Rubin qui, dans l'introduction de la grande monographie qu'il lui a consacrée, écrit que « l'art de Manet devient un étalon de la modernité dès son entrée, fracassante, sur la scène parisienne, au Salon des Refusés de 1863<sup>216</sup> », c'est-à-dire au moment même où le public va découvrir le *Déjeuner sur l'herbe*. Nous verrons ultérieurement que Garouste, quant à lui, préfère prendre « le Siècle d'or comme valeur étalon de la peinture<sup>217</sup> ». Mais dans le cadre de cette confrontation entre les deux tableaux, notre mise en relation s'organise, là encore, sur la vaste partie centrale des deux œuvres, car c'est là que se déploie l'essentiel de l'action. Dans les deux cas, une lumière singulière éclaire la scène, laissant le pourtour de l'image dans des tons verts plus sombres car moins éclairés. Si les deux figures féminines principales sont nues, Diane, dont le visage reprend les traits de la femme du peintre, se situe à droite chez Garouste tandis que Victorine Meurent, qui fut le modèle pour le nu du premier plan, occupe la partie gauche chez Manet. On doit donc considérer que l'image est inversée, mais c'est sans conséquence sur notre analyse, pas plus d'ailleurs que ne l'est vraiment le fait qu'il y ait quatre personnages, toujours chez Manet, au lieu de deux chez Garouste.

<sup>216</sup> Rubin James Henry, « Préface : mon Manet », *Manet*, Paris, Éd. Flammarion, 2011, p. 8.

<sup>217</sup> Garouste Gérard, in Millet Catherine, « l'aventure personnelle de Gérard Garouste commence », *Art press* 121, janv. 1988, p. 4.



Garouste Gérard, *Diane et Actéon* (version 2), 2015, Huile sur toile, 160 x 200 cm  
Manet Edouard, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, Huile sur toile, 207 x 265 cm, Musée d'Orsay

En revanche, ce qui nous importe, c'est le principe de composition, fut-il inversé<sup>218</sup>, qui opère avec une sorte de dislocation entre la partie centrale et la partie périphérique, également observée chez Fautrier. C'est bien sûr aussi le thème d'une femme au bain, nue, avec d'ailleurs cette couleur bleue devant elle au premier plan, que ce soit celle de l'eau pour Diane ou des vêtements pour Victorine Meurent, lesquels constituent, d'ailleurs, toute la nature morte du premier plan. C'est aussi particulièrement l'éclairage de la scène qui emmène manifestement le spectateur vers un « lointain rapproché<sup>219</sup> » unissant figures et fond en une même facture picturale. La perspective aplatie de la clairière ensoleillée dans le tableau de Manet fut plusieurs fois évoquée par la critique. Elle entraîne une sorte de distorsion spatiale quand on veut la rattacher au sous-bois. En effet, celui-ci nous entraîne sur la gauche dans un autre espace perspectif, qui semble plus éloigné alors qu'il rejoint la même rivière. Il débouche finalement sur la nature morte du premier plan quand la ligne d'horizon, très haute dans la clairière, renforce cette impression d'aplatissement du fond.

On a pu écrire que la nature morte « indique une perspective au premier plan [...] alors que les figures et le fond sont quasiment sans relief ». En fait, c'est au centre de la composition que l'illusion de profondeur est la plus marquée, dans la portion délimitée des jambes du personnage masculin de droite.<sup>220</sup>

Certes, chez Garouste, l'espace laissé vide entre les deux personnages de son tableau modifie un peu la donne de la composition et peut rendre la comparaison légèrement suspecte. Cependant, à gauche, le trépied constitué par le groupe des chiens et Actéon donne une dynamique qui reste bien ancrée au sol car les appuis sont solides. Ils participent d'une construction perspective qu'on retrouve d'ailleurs clairement dans certaines études *d'Actéon et ses chiens*. Quant à Diane, à droite, l'importance de son bras levé, et de la main qui le prolonge, relie la composition en rassemblant les deux personnages tout en les inscrivant fortement dans le paysage. Le corps de Diane, par sa facture picturale, sa couleur ocre de chair assez rouge et très soutenue et ses déformations, peut rappeler également certaines

---

<sup>218</sup> Curieusement d'ailleurs, la grande étude dite *Diane au bain*, 2014-2018, (Pastel, sanguine et mine de plomb sur papier, 121 x 81 cm) est elle-même inversée (comme dans une gravure) par rapport au tableau. C'est le cas également pour *Sortie de bain*, 2014-2018, Mine de plomb sur papier, 76 x 57 cm.

<sup>219</sup> Ce que nous appelons « Lointain rapproché » fait allusion à l'« espace rapproché », notion qui fut introduite par Marcelin Pleyne dans son cours à l'ENSAPM à propos de *L'Olympia* de Manet. Nous développerons ultérieurement sur ces notions avec Walter Benjamin et Rainer maria Rilke.

<sup>220</sup> Rubin James Henry, « La peinture dévêtue : l'effet prostituée », *Manet, op. cit.*, p. 85.

figures de Picasso ou certaines arabesques de Matisse. Pour résumer, nous dirons que si Garouste parle de manière explicite de son « métier classique » lorsqu'il s'agit de sa manière de peindre, cette version 2 semble nous entraîner paradoxalement vers un « métier presque moderne » qui se singulariserait effectivement dans la production générale de cet artiste contemporain.

Mais Garouste, nous l'avons vu, précise clairement que sa peinture est « d'abord au service du sujet » et depuis le début de sa carrière, il appuie souvent son travail sur de nombreux récits mythologiques qu'il s'approprie progressivement en les mêlant à sa propre histoire. Ses autoportraits, sans oublier les portraits de ses proches, sont de plus en plus nombreux depuis quelques années dans sa peinture. Cette pratique se retrouve souvent dans la peinture classique, mais avant de poursuivre, rappelons toutefois que quand les peintres classiques abordaient les mythes anciens, ils le faisaient avec une distance qui ne leur permettait pas de se projeter directement dans la scène peinte, même si leur effigie apparaît çà et là dans leurs grandes compositions. Mais dans ce cas, ils ne sont en général que de simples figurants, un peu à la manière d'Hitchcock signalant sa présence par un plan très bref qui ne modifie pas le sens du film. Par exemple, dans les peintures mythologiques de Poussin, jamais ne sont apparus les traits d'un proche, encore moins de lui-même. Celui qui fut qualifié de « plus romain » des peintres de son époque, ne réalisa que deux autoportraits, et encore, ne le fit-il qu'avec réticence, dit-on, et à la demande répétée de deux de ses amis. Et lorsqu'Ingres s'inspire d'un des autoportraits de Poussin pour le représenter dans *L'apothéose d'Homère*, la fin justifiant les moyens, si on peut s'exprimer ainsi, il s'agit pour l'auteur du XIX<sup>e</sup> siècle d'une affirmation théorique engageant tout son être sur le jugement qu'il porte sur les arts majeurs d'autrefois et sur celui de son époque en particulier. De toute façon, Ingres lui-même n'y est aucunement représenté, alors que nous avons de nombreux autoportraits de lui, dès sa jeunesse et jusqu'à un âge avancé. *L'Apothéose d'Homère* fait d'ailleurs explicitement référence à *L'École d'Athènes* de Raphaël, fresque qui, elle aussi, contient les portraits de quelques grands contemporains de l'époque. Mais là encore, la distance est de rigueur, à aucun moment, il ne s'agit d'une directe expression de soi, même si cette fois, Raphaël est présent dans cette fresque magistrale.

Si on revient au XVII<sup>e</sup> siècle, on pourrait citer également les nombreux autoportraits de Rembrandt, mais chez ces deux artistes pourtant très différents, Ingres et Rembrandt, l'exercice de l'autoportrait est en quelque sorte une démarche parallèle qui permet par ailleurs, par sa constance, d'observer l'évolution de leur métier, celle aussi de leur physionomie, celle enfin de leur rapport au temps et à la mort. Il y aurait de nombreux autres exemples à étudier, mais aucun n'exprime véritablement l'expression d'une intériorité explicitement dévoilée pour y être investie dans l'interprétation renouvelée d'un mythe ancien. C'est encore relativement vrai avec la peinture du Caravage, personnage légendaire et très apprécié par notre société actuelle. Dans son cas, il faut d'ailleurs nuancer notre propos. L'œuvre et la vie se conjuguent ensemble dans un réalisme sans doute plus intime, ce qui renforce, de fait, cette assimilation par notre pensée contemporaine. En effet, il propose quelques changements dans la manière de présenter les épisodes bibliques. On peut penser notamment à *La Mort de la Vierge*<sup>221</sup> du Musée du Louvre qui fut, pour cette raison, contestée

<sup>221</sup> Caravage, *La Mort de la vierge*, 1605-1606, huile sur toile, 369 x 245 cm, Musée du Louvre, Paris.

et refusée à son époque par le clergé de l’Eglise de Santa Maria de la Scala, à Trastevere, où elle devait être installée. Pourtant, elle fut admirée par Rubens qui conseilla son achat au Duc de Mantoue. Quant au *David*, de la galerie Borghèse à Rome, « Il est définitivement admis que Goliath est l’autoportrait mentionné par Bellori<sup>222</sup>, et un certain nombre d’auteurs y cherchent des implications autobiographiques<sup>223</sup> ». Cette fois, cette manière de faire nous rapproche un peu du positionnement de Garouste. Cependant, Caravage reste encore très attentif, et même vigilant après quelques déboires, à la tradition originelle. On ne peut donc pas parler, dans ces deux derniers exemples, de réinterprétations comme nous l’entendons dans notre société contemporaine.

On pourrait aussi faire un autre rapprochement, cette fois avec Vincent Van Gogh, autre cas très singulier dans l’histoire de la peinture occidentale, figure emblématique de l’autoportrait de l’artiste « moderne » par excellence. Mais cette fois, l’expression d’une intériorité est davantage liée à un style singulier. Par exemple, lorsqu’il se saisit de l’image d’une gravure de Delacroix ou de Millet, c’est pour en faire une interprétation, certes très personnelle, avec son vocabulaire pictural propre, mais en respectant les grandes données de la partition qui en fut le point de départ. Et d’ailleurs, le peintre ne s’intéresse pas vraiment aux grandes figures mythologiques et quand il copie, il serait plus juste de dire qu’il traduit pour mieux transposer l’image associée à une technique en la basculant vers un autre mode opératoire qui lui est propre. Pourtant, son cas sera déterminant pour la suite car il va s’accompagner, pour le grand public, d’une vie d’artiste maudit, engagée dans son destin. Récemment, en 2017, un film d’animation fut justement conçu pour ce vaste public et « pour raconter les derniers mois de la vie du peintre, les réalisateurs de *La Passion Van Gogh* ont relevé un pari démesuré : animer 65000 images peintes à la main<sup>224</sup> ». Cet intérêt croissant pour la vie de l’artiste s’accompagne d’un nouveau statut – le titre du film est édifiant – qui s’ancre profondément avec la modernité et a des répercussions fondamentales pour l’art contemporain. On notera que c’est clairement sur le lien établi entre une intériorité psychologique et une expression picturale immédiatement identifiable que résidera, pour les auteurs de ce film, tout l’intérêt de ce vaste projet qui allie à son tour, dans son mode de production, techniques traditionnelles et technologies numériques contemporaines. Actuellement, il est également présent à *L’Atelier des Lumières*<sup>225</sup>, à Paris. D’autre part, on retrouvera encore le « cas Van Gogh » dans notre recherche, à la fin du chapitre 5, en observant son influence sur deux peintres contemporains chinois, Zhang Hongtu et Zeng Fenzhi, qui s’emparent à leur tour de sa singularité pour de nouvelles instrumentations picturales.

La position revendiquée par Garouste quant à l’autoportrait semble obéir à une grande complexité. On comprend qu’elle est très différente de ce qui se passait à la période classique et qu’elle reposerait principalement sur cette évolution du statut de la figure de l’artiste, apparue dès le Romantisme et pleinement adoptée par la période moderne, mais repensé

<sup>222</sup> Bellori Pietro Giovanni, 1613-1696, est un archéologue, conservateur des Antiquités de Rome, historien, critique d’art et biographe italien. Wikipédia

<sup>223</sup> Moir Alfred, *Caravage*, (texte de 1982), Paris, Éd. Cercle d’art, 1994, planche 35.

<sup>224</sup> *La passion de Van Gogh*, est un film d’animation britannico-polonais de Dorota Kobilec et Hugh Welchman sorti en 2017. Wikipédia.

<sup>225</sup> *L’atelier de Lumières* présente l’œuvre de Gustave Klimt et 2018, puis celle de Théo Van Gogh en 2019, à Paris. <https://www.atelier-lumieres.com/> (consultation le 14 09 2019)

autrement pour la période contemporaine. D'ailleurs, dans son cas, ne devrait-on pas plutôt parler d'une « auto-mise en scène » qui revient de manière récurrente dans son œuvre ? Gérard Garouste, s'inscrit à l'évidence dans cette continuité de « ces nouveaux peintres qui se mettent à peindre leurs fantasmes, leurs illusions, leurs désirs<sup>226</sup> ». De fait, dans les deux versions de *Diane et Actéon*, le peintre installe une projection autobiographique qu'il confirme clairement dans l'interview du catalogue de l'exposition : « Pour en revenir à mes peintures, j'ai donné les traits de ma femme, Elisabeth, à Diane et les miens à la figure d'Actéon.<sup>227</sup> » Là encore, la démarche n'est pas véritablement nouvelle si on la rapporte à la question incontournable du peintre et de son modèle qui est presque inhérente à la peinture occidentale depuis la Renaissance. Le créateur et sa muse, dans le couple masculin/féminin qui nous occupe ici, (mais pas uniquement, on le verra ultérieurement), se développera et se retrouvera également dans le cinéma avec une récurrence probablement encore plus affirmée et de manière souvent très directe. Mais c'est une autre histoire ! Dans le cas précis qui nous occupe, Garouste devient lui-même l'acteur figuré et directement impliqué dans les mises en scène de sa pensée, qui mêlent le déroulé d'une histoire personnelle au grand flux de l'Histoire en les confrontant momentanément sur un même plan, celui de la peinture. Et c'est là, précisément, que cette attitude peut apparaître assez paradoxale de prime abord puisque ce genre d'interférence se pratique plutôt à travers d'autres approches que celle d'une peinture directement liée aux codifications du passé. Ce paradoxe est d'autant plus sensible que sujet et métier sont, dans son cas, conjointement revendiqués d'une antériorité classique. Il est vrai aussi, et c'est important de le rappeler, qu'il revendique plutôt une filiation venant de la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle, donc celui des Lumières, lequel a généré un goût pour la liberté et la curiosité qu'on retrouve largement chez ce peintre français. Doit-on s'étonner qu'il ne soit pas davantage présent et reconnu aujourd'hui sur la scène internationale après des débuts très prometteurs ? Outre le fait que Garouste ne semble plus vraiment vouloir répondre aux exigences de ce marché. C'est probablement la nature complexe de son travail, avec l'alliance d'un questionnement savant<sup>228</sup> et introspectif, et le rythme mesuré de sa production, qui le tiennent peut-être légèrement à l'écart du « *mainstream* » de la peinture contemporaine internationale.

Au départ de notre analyse, nous avons relevé et explicité deux points marquants. Premièrement, Garouste revendique « un métier classique » qui fut très peu influencé par la période moderne, même si nous avons volontairement développé l'analyse de ce qui pourrait être un contre-exemple possible venant nuancer tout ce qui s'affirme dans l'œuvre de cet artiste. Ce serait une exception qui viendrait momentanément confirmer la règle, celle que s'est donnée le peintre lui-même. En parallèle, depuis ses débuts, et c'est cohérent, il revendique des sujets qui appartiennent, là encore, à une longue tradition de la grande peinture classique, tradition malmenée et en partie rejetée par la modernité. Pourtant, et c'est le développement de notre deuxième point, Garouste s'autorise aussi la possibilité d'une introspection autobiographique à partir de laquelle il propose une interprétation très

<sup>226</sup> Garouste Gérard, interview par Patrick de Carolis, *op. cit. cf. supra* prologue de la thèse, p. 12.

<sup>227</sup> Garouste Gérard, interview par Claude d'Anthenaise, *Garouste Gérard, Zeugma, op. cit.*, p. 63.

<sup>228</sup> Depuis quelques années Garouste se plonge régulièrement dans la lecture du *Talmud*, textes hébraïques pour lesquels il a appris l'hébreu. Faudrait-il alors une forme d'initiation pour mieux comprendre son travail ?

personnelle des sujets mythologiques. C'est pourquoi il fait une œuvre singulière à partir d'un socle de récits anciens, déjà écrits, souvent déjà peints, mais qu'il propose de nous montrer autrement dans nombre de ses peintures en se les appropriant à travers son propre vécu. C'est ainsi qu'il nous les présente pour nous les faire voir et entendre autrement, c'est-à-dire peut-être en étant plus en phase avec l'esprit de notre époque. Mais alors, comment est-il pour être en phase avec l'esprit de notre époque ? Car après tout, ce n'est pas sûr puisque l'art contemporain, d'une manière générale, aurait plutôt tendance à rejeter toute appropriation subjective ou jugée trop psychologique, préférant une mise à distance au profit de la citation souvent présentée sur un mode plus distancié, qu'il soit critique, politique, sociétal, parodique ou détourné etc. Or sur ce point, Garouste semble totalement échapper à ce mode de pensée contemporain dominant, ou feint de l'être, on peut commencer éventuellement à se poser la question. De fait, il joue beaucoup plus sur des déformations qui nous semblent davantage correspondre à l'expression d'une vie introvertie, forte de ses contradictions et de ses doutes, mais se distillant avec la lenteur de la connaissance. Celle qui s'acquiert peu à peu, celle aussi de la tradition mettant en œuvre la peinture à l'huile, laquelle reste son médium de prédilection, ce qui était assez peu fréquent à l'époque de ses débuts. Sur ce point, le plus intéressant est peut-être d'écouter directement le peintre à propos de l'œuvre qui l'a fait connaître soudainement et qu'il donnera au Centre Pompidou, *Orion le Classique, Orion l'Indien*, réalisée 1981.

Cette toile est mon premier et mon plus grand succès. Elle annonce tout : l'ordre et le chaos, le Classique et l'Indien, des empâtements, des glacis à l'ancienne.<sup>229</sup>

Dans son livre *L'Intranquille*, il nous livre aussi quelques clefs pour mieux comprendre ses choix essentiels :

Si je peins armé des textes qui ont irrigué les siècles, fabriqué la pensée de nos aïeux et conditionné la nôtre à notre insu, si je fais de la peinture à l'huile qui fait si bel effet dans les salons bourgeois, c'est pour regarder en nous, révéler notre culture, notre pensée dominante, notre inconscient. Je veux être un ver dans le fruit.

[...] Je me retire au fond de moi-même, le tableau finit toujours par se faire tout seul. Je peins débarrassé de l'excitation du succès, je ne redoute que le prochain internement.<sup>230</sup>

Cette première étude de cas nous permet de poser provisoirement quelques repères dans le cadre de notre problématique. Nous retiendrons de l'expérience de Gérard Garouste, que la peinture, dont il a dû se « débarrasser », dit-il, ne cesse de revenir progressivement conforter plus intimement le sujet de ses tableaux en les régulant par la présence de nouveaux équilibres entre survivances classiques et déformations modernes. C'est ce que nous avons essayé de montrer à partir d'une œuvre plutôt atypique mais révélatrice de cette imbrication. D'une part, il y a la revendication de la primauté du sujet, qui lui permet de remonter de plus en plus à la source des choses, en l'ingérant dans une intériorité de plus en plus profonde. D'autre part, il y a la rigueur intellectuelle et la maîtrise technique qui en autorise ensuite l'externalisation, quel qu'en soit le degré de folie. Il y a longtemps déjà, à propos de travaux sur papier exposés

---

<sup>229</sup> Garouste Gérard (avec Judith Perrignon), *L'Intranquille, Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, Paris, Éd. L'Iconoclaste, 2009, p. 146.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 162, 163.

à la galerie Durand-Dessert, en 1994, Claude Minière dira que « ces dessins questionnent la normalité : ils donnent droit de cité, et comme grâce à un sommeil de la raison normative, à des forces et des significations errantes, en dessous de la conscience<sup>231</sup> ». L'enjeu, entre ces deux pôles, « le classique et l'indien », le rationnel et l'irrationnel, est de pouvoir remettre le dit sujet au cœur du tableau, après s'être débarrassé de la peinture. Peut-être une autre manière de saluer Duchamp qui voulait, lui, remettre de « l'intelligence » dans la peinture<sup>232</sup> ?

Mais si le sujet et le métier sont spécifiquement classiques, ce serait son appropriation très personnelle de l'imbrication des deux qui aurait ainsi bousculé son métier, devenu « postmoderne » selon certains critères actuels, afin de rendre opérationnelle une peinture qui reste en marge tout en appartenant incontestablement à l'art contemporain. Pour compléter ce dernier point et conclure, il nous a paru intéressant d'exhumer une longue interview que Catherine Millet avait menée avec Gérard Garouste en 1988. En effet, dans cet article, on y trouve déjà tous les arguments essentiels du peintre tels qu'il les développe à nouveau dans l'interview menée en 2018, soit trente ans plus tard. Certaines phrases s'enchaînent très logiquement : « De même, plus la peinture se donne et moins elle donne à voir. C'est toute l'ambiguïté de la figuration<sup>233</sup> » [et] « [...] j'ai dû me débarrasser de la peinture pour m'intéresser principalement au sujet. » Discours bien rodé ou cohérence profonde ? Avec honnêteté, la journaliste fait part, au début de l'interview, de son intérêt prudent – « mitigé<sup>234</sup> » dit-elle – pour la démarche du peintre « à cause de cette association bancaire mais lucide qu'elle tentait entre la déambulation post-conceptuelle et la perpétuation de la peinture.<sup>235</sup> » Le dialogue est riche, précis et, entre autres, évoque Marcel Duchamp, Daniel Buren, et même l'artiste conceptuel Bertrand Lavier avec lequel Garouste maintient un dialogue suivi. Mais, peut-être l'interview nous fournit-il une réponse, pertinente pour notre recherche, quand la journaliste le questionne sur les mythes de son travail présent.

- Ce travail sur les mythes que tu évoquais, et avant cela, ton « flirt » avec l'art conceptuel, ne relèvent-ils pas d'une sorte de stratégie pour simplement vaincre l'inhibition devant la toile à peindre ?<sup>236</sup>

- J'emploierais volontiers le terme de stratégie pour parler d'un programme d'expositions. Mais dans la peinture proprement dite, il n'y a pas de stratégie. Il y a simplement un travail d'approche très délicat qui consiste à essayer d'y voir clair.<sup>237</sup>

Serait-ce donc cela la véritable entreprise de Garouste ? « Y voir clair » ! Poussin ? « Il faut savoir qu'il y a deux manières de voir les objets : l'une en les voyant simplement, et l'autre en les considérant avec attention.<sup>238</sup> » Et cela prend du temps, parfois beaucoup de temps, surtout quand le parcours est amputé d'une dizaine d'années, suite aux difficultés psychiques

---

<sup>231</sup> Minière Claude, *L'art en France, 1960 – 1995*, Paris, Éd. NEF, 1995, p. 130.

<sup>232</sup> Duchamp Marcel, *Duchamp du Signe*, « je voulais remettre la peinture au service de l'esprit ». <https://balises.bpi.fr/arts/marcel-duchamp-la-peinture-meme> (consultation le 8 10 2019)

<sup>233</sup> Garouste Gérard, in Millet Catherine, « l'aventure personnelle de Gérard Garouste commence », *Art press* 121, janv. 1988, p. 4.

<sup>234</sup> Millet Catherine, « l'aventure personnelle de Gérard Garouste commence », *Art press, op. cit.*, p. 4.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>237</sup> Garouste Gérard, in Millet Catherine, « l'aventure personnelle de Gérard Garouste commence », *Art press, op. cit.*, p. 7.

<sup>238</sup> Poussin Nicolas, *La peinture comme délectation, op. cit.*, p. 59.



rencontrées par le peintre. Et y voir clair, ce n'est pas facile non plus quand plane la revendication d'un « degré zéro de la peinture » et de sa disparition, ou l'encouragement à « se crever les yeux » pour travailler en aveugle et se retirer de tout geste trop personnel. Cependant, Garouste ajoute : « Je te garantis que si je croyais que l'art conceptuel était du côté de la vérité, j'aurais plongé de ce côté-là. Mais j'ai choisi la peinture parce que je crois que le geste du peintre prime sur sa pensée.<sup>239</sup> »

Le degré zéro de la peinture, dans notre culture, c'est le Siècle d'or. Cette culture contient un siècle d'or, qui en quelque sorte contient des valeurs étalons.<sup>240</sup>

Evidemment, même les valeurs étalons sont provisoires. Peut-être qu'en 2088, étant donné ce qui sera dans les musées, ce sera le siècle de Beuys et de Serra qui sera dans les musées. Mais Aujourd'hui, pour quelqu'un comme moi, le tableau étalon est un tableau qui appartient au Siècle d'or.<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> Garouste Gérard, in Millet Caherine, « l'aventure personnelle de Gérard Garouste commence », *Art press*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 6.

## 2.2. David Hockney

Pendant une année, de février 2017 à février 2018, une exposition rétrospective de David Hockney fut présentée successivement à la Tate Britain de Londres, puis au Centre Pompidou à Paris, et pour terminer, au Metropolitan Museum of Art à New-York. Ainsi, que ce soit à Londres ou à New-York, l’environnement de cette rétrospective fut celui des prestigieuses collections d’art ancien et moderne des deux musées concernés. Au contraire, au Centre Pompidou, inauguré en 1977, les collections commencent à partir du début de la période moderne. Elles suivent celles du Musée d’Orsay qui suivent celles du Musée du Louvre.

Or David Hockney est un homme d’une grande culture, qui pourrait revendiquer d’être à la fois anglais, français et américain. Anglais par sa naissance et toute sa formation, il est aussi français par certains choix artistiques pleinement revendiqués (Picasso, Matisse ou Ravel pour la musique), et américain par son choix d’un mode de vie californien qui fut une source d’inspiration prolifique : la lumière, la liberté, l’amour. Ce parcours, profondément partagé entre la vieille Europe et la moderne Amérique du Nord a modulé une œuvre d’une grande diversité, curieuse, parfois peut-être un peu contradictoire, certainement complexe. Dans le catalogue, cette dualité entre deux mondes est annoncée dès la préface de Bernard Blistène et c’est elle que nous allons étudier dans ce chapitre.

Produire une synthèse entre œuvres du passé et du présent, allier obstinément modernité et tradition, conjuguer aux savoirs les plus archaïques les disciplines les plus innovantes, tenter d’harmoniser deux systèmes culturels profondément opposés tout en alliant sensualité et impertinence, auront été sa vie durant, au cœur de la recherche de cet homme cultivé, épris de recherches et sensible à l’extrême aux « savoirs secrets » et « techniques perdues » des maîtres anciens.<sup>242</sup>

Aussi, dans le cadre de cette thèse, nous avons choisi de concentrer notre investigation plus particulièrement sur deux ensembles de tableaux appartenant à deux périodes importantes qui s’enchaînent, celle des piscines qui a contribué largement à la notoriété du peintre, et celle des doubles portraits qui verront réapparaître, pour les dernières toiles, la réutilisation de la peinture à l’huile dans une tradition pleinement assumée et explicitement admirative des œuvres de Vermeer, de Hopper ou même de Piero della Francesca. Ainsi, « les portraits et doubles portraits qu’il a réalisés entre 1968 et 1977 comptent aujourd’hui encore au nombre de ses créations les plus connues, les plus appréciées<sup>243</sup> ». Pourtant ces œuvres semblent avoir été problématiques car elles « sont [...] celles qui lui ont posé le plus de difficultés, le lieu d’un affrontement avec le réalisme et le naturalisme<sup>244</sup> ». Ce constat est posé à plusieurs reprises dans le catalogue, on parlera notamment de son « impasse naturaliste<sup>245</sup> », et ce dès l’avant-propos avec Serge Lasvigne. Pendant ce même laps de temps, Hockney travaillera sur des toiles, comme *Contre-jour in the French style*, ou quelques autres, parfois très différentes, comme *Invented Man Revealing Still life* de 1975, également peinte à l’huile et qui mélange deux types de vocabulaire. Enfin, pour beaucoup d’autres, le peintre continuait d’utiliser la

<sup>242</sup> Blistène Bernard, in *David Hockney*, (Ottinger dir.), Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2017, p. 11.

<sup>243</sup> Wilson Andrew, in *David Hockney*, (Ottinger dir.), *op.cit.*, p. 49.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>245</sup> Lasvigne Serge, in *David Hockney*, (Ottinger dir.), *op.cit.*, p. 10.

peinture acrylique en abordant d'ailleurs des thèmes davantage liés à l'espace urbain ou au paysage.

Les deux périodes que nous venons d'évoquer recouvrent une temporalité assez brève : 1964-1968 pour la période californienne des piscines<sup>246</sup> et 1968-1971 pour celle des doubles portraits. C'est le découpage proposé par le catalogue français de l'exposition du Centre Pompidou, lequel rassemble, dans deux grandes salles, deux ensembles très cohérents, l'exposition comptant bien d'autres salles avant et après ce moment particulièrement apprécié de l'œuvre d'Hockney. Or dans la deuxième salle qui nous concerne, celle des doubles portraits, deux œuvres importantes, *My Parents* et *Looking at Pictures on a Screen*, qui datent en réalité de 1977, viennent donner à l'ensemble exposé non seulement une cohérence mais aussi la possibilité de circuler dans ce parcours sur une période plus longue. Ainsi, sur une petite quinzaine d'années en tout (1964-1977), nous pouvons nous concentrer sur des relations précises entre art ancien et art moderne qui coexistent dans ces œuvres assez remarquables tant par la maîtrise que par l'engagement profond et intime de David Hockney. Une analyse attentive permet d'observer plusieurs évolutions caractérisant tous ces tableaux. Un premier constat revient de manière récurrente, il s'agit du format carré dans lequel s'inscrit un grand nombre de ces toiles. *Sunbather*, 1966, 183 x 183 cm, *The Room, Tarzana*, 1967, 244 x 244 cm, *Pool and Steps, le Nid du Duc*, 1971, 183 x 183 cm. Parmi ceux qui précédaient, comme *Domestic Scene, Los Angeles*, 1963, 153 x 153 cm, *Domestic Scene, Notting Hill*, 1963, 183 x 183 cm, ou *Man in Shower in Beverly Hills*, 1964, 167,5 x 167cm, on trouve déjà le même format carré. C'est vrai également pour les derniers double portraits de la fin de cette période comme *My parents*, 1977, 183 x 183 cm, *Model with Unfinished Self-portrait*, 1977, 152,5 x 152,5 cm ou encore le dernier tableau qui clôt cet ensemble, *Looking at Pictures on a Sreem*, 1977, 188 x 188 cm. Entre ces deux pôles, Hockney a peint une série de doubles portraits qui tous mesurent 214 ou 213,5 x 305 cm, y compris le célèbre *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, de 1972. Ces formats rectangulaires, présentés horizontalement, correspondent à ce qu'on appelle des formats paysage et de fait, presque tous offrent une vue sur l'extérieur. Soit la scène se déroule directement à l'extérieur, comme *American Collectors (Fred & Marcia Weisman)*, 1968, ou bien sûr comme *Le Parc des Sources, Vichy*, 1970. Soit, quand elle se déroule à l'intérieur d'une pièce, celle-ci s'ouvre alors sur l'extérieur par une fenêtre, généralement dégagée (à l'exception de *Christopher Isherwood and Don Bachardy*, 1968, dont la fenêtre, contrairement à la photographie d'origine, a été close par des persiennes refermées).

Revenons aux formats carrés et à notre observation des toiles. Dans les premiers tableaux évoqués, et cela était déjà très présent dans toute la période de 1960 à 1963, Hockney laisse une partie du support à l'état brut et joue sur un registre alterné entre parties peintes et parties non peintes. En utilisant l'espace généré par la toile de coton beige clair, laissée en attente, il organise son tableau en imbriquant la planéité revendiquée par la mise en avant du support avec l'image perspective construite pour la circonstance. Cette option est magistralement utilisée pour le fameux tableau *A Bigger Splash*, de 1967, dont le format 242,5 x 244 cm, s'apparente à un carré. Or ce format est en quelque sorte affirmé par de larges bandes du

---

<sup>246</sup> Plusieurs vues de piscines n'ont pas été peintes en Californie mais en France.

support laissé brut à la périphérie, sur les quatre côtés. Ainsi, la texture de cette toile non préparée et non peinte vient recadrer et enfoncer légèrement au centre l'image peinte. Sur la gauche, au second plan, apparaît une maison californienne. À l'arrière-plan, deux palmiers<sup>247</sup> s'élèvent dans un ciel totalement bleu. Au premier plan, s'étend la terrasse, avec un fauteuil pliant, puis la piscine dans laquelle nous sommes invités à plonger puisque la planche du plongeur vient jusqu'à nous avant de s'échapper de l'image par le côté, en bas à droite. La blancheur de l'écume, faite de traces de peinture plutôt liquide, nous indique que quelqu'un vient juste de plonger ou de sauter dans l'eau. Celle-ci est d'un bleu légèrement plus soutenu que le ciel, mais comme lui, totalement uniforme.

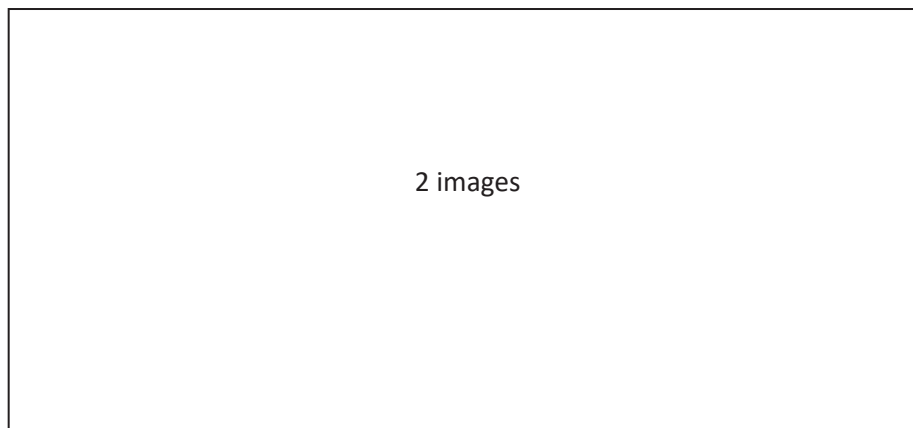
Dans la chronologie du catalogue *David Hockney*, il est dit : « Poursuivant son travail sur l'instantané, il peint *A Bigger Splash*. Il explore le paradoxe entre la surface plane et l'illusion perspectiviste<sup>248</sup> ». Dans ce tableau, très épuré, les lignes de force sont principalement verticales et horizontales. Aussi, les deux diagonales présentes deviennent déterminantes pour la lecture et la compréhension du tableau. La première est une diagonale forte qui s'impose. Elle relie le plongeur et le siège pliant et donne, d'entrée de jeu, l'intrusion d'une perspective incontournable dans ce grand carré d'aplat pictural. Pour la seconde, c'est un petit rappel de la sous-toiture qui révèle très discrètement la diagonale de la partie supérieure du tableau en reliant, cette fois, l'angle droit de l'image peinte, le ciel, et celui du bord du tableau à travers la toile non préparée de ce cadre plan qui entoure toute la scène. Ces deux diagonales se rencontrent au bord de la piscine, tout près de cette ligne blanche horizontale qui traverse toute l'image et sépare la partie haute de la partie basse de la surface peinte. Cette ligne, c'est un trait dont l'épaisseur est signifiée par la même toile de coton non préparée et non peinte, laquelle s'unit ainsi au cadre plan dont nous parlions précédemment. Ce procédé, lié à la « déconstruction » de la modernité, qu'on retrouve chez de nombreux peintres américains, est en fait détourné par la volonté perspectiviste d'Hockney. Si on regarde la façon dont les zips délimitent les passages de la peinture liquide, on voit clairement quelques micro-accidents quand celle-ci déborde un peu sous ruban adhésif. Ils sont gardés tels quels afin d'éviter toute correction qui pourrait détruire l'équilibre anticipé et originel du tableau. C'est fait sans erreur, ou plutôt, avec une marge d'erreur possible car inhérente au choix d'une marge de manœuvre qui renforce la lecture du procédé et n'altère en rien le bon fonctionnement de l'image. Une chaleur écrasante, une lumière blanche, du temps suspendu et un récit assez mystérieux puisque « la figure, dont le plongeur est relaté par l'éclaboussure ne fera jamais surface dans ce monde<sup>249</sup> ».

---

<sup>247</sup> Sur la photographie originale qui sert de base de travail, les deux palmiers sont plantés directement sur la terrasse et alignés avec la maison. Un petit mur gris délimite la propriété. En supprimant ce mur et en implantant les deux palmiers en arrière-plan de la maison (dont un derrière le bâtiment) et en suggérant un dévers topographique en contrebas, David Hockney nous fait « plonger » une seconde fois dans l'image par une sorte de trucage perspectif d'éloignement qui peut s'avérer vertigineux sans pour autant modifier les rythmes perpendiculaires dominant dans ce tableau.

<sup>248</sup> Harrison Charles, in *David Hockney*, (« London Commentary », 1968, p. 38.), *op. cit.*, p. 123.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 123.



David Hockney, *A Bigger Splash*, 1967, Acrylique sur toile, 242,5 x 244 cm, Tate, Londres  
David Hockney, *The room, Tarzana*, 1971, Acrylique sur toile, 244 x 244 cm, Collection particulière

En 1967, Hockney peint *The room, Tarzana*. La chronologie du catalogue nous précise qu'« il affirme que *The room, Tarzana* est la première peinture dans laquelle il s'intéresse à la lumière et à l'ombre ainsi qu'à la perspective (La diagonale du lit)<sup>250</sup> ». Or, nous venons de constater que des éléments liés à la perspective activaient déjà pleinement le tableau précédent *A Bigger Splash*. Si les deux tableaux ont d'ailleurs un point commun évident, le cadre plan qui détoure les deux peintures, *The room, Tarzana* nous livre, en réalité, une impression effectivement bien différente. D'une part, tout le tableau nous conduit irrémédiablement dans l'angle d'une pièce, presque dans l'axe du tableau, et creuse donc immédiatement un volume intérieur illusionniste, crédible, à l'intérieur duquel se situe la scène. Le mobilier de la chambre respecte plus ou moins une perspective à deux points de fuite et l'un des pieds de la table, verte et étroite, vient se caler dans l'angle de cette pièce et renforcer la cohérence de l'espace projeté. Sur le lit, est étendu Pierre Schlesinger, presque nu. Dans sa globalité, cette image produit donc l'illusion d'une figure représentée dans un espace perspectif. Les deux données proviennent d'ailleurs de photographies différentes et c'est le peintre qui les assemble. Cet assemblage, contrairement à la peinture précédente, révèle au regard attentif, de légères surépaisseurs de peinture acrylique qui montrent et trahissent quelques ajustements et repentirs, discrets mais visibles. Cela se joue entre superpositions et juxtapositions. Mis à part le cadre plan<sup>251</sup> qui nous montre la même toile de coton clair non apprêtée et laissée vierge de toute intervention, l'image peinte est entièrement recouverte de couleurs acryliques à l'intérieur du carré ainsi délimité. Cette fois, forme, fond, figure forment un tout pictural parfaitement homogène, même si le processus peut faire apparaître ponctuellement quelque « dysfonctionnement » comme au pied arrière et droit de la table verte. En effet, le sol bleu de la chambre, probablement une moquette, garde une trace colorée verte dans la délimitation d'un bleu plus sombre correspondant à la surface générale de l'ombre portée de la table sur le sol. Oubli momentané ou intention voulue, peu importe. Ce que nous retenons, c'est que le

<sup>250</sup> Hancock Caroline, in *David Hockney, (Ottinger dir.), op.cit.*, p. 123.

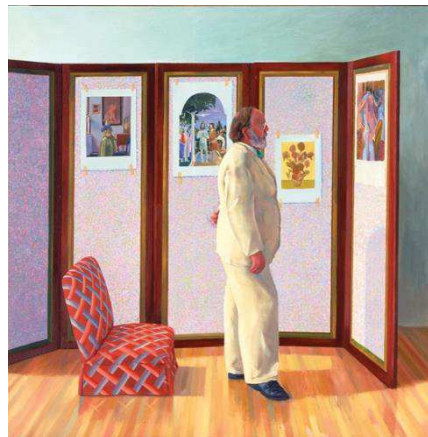
<sup>251</sup> Dans ce cas précis, dans la partie basse, ce « cadre plan » est légèrement plus large à droite, ce qui provoque un très léger soulèvement de l'image et nous introduit plus facilement dans la chambre. Libre à nous d'aller vers la fenêtre, de contourner le lit, la suite appartenant à chaque spectateur.

Par ailleurs, ces « cadres plan » auxquels nous avons fait allusion, peuvent d'ailleurs rappeler les cadres blancs du papier des tirages photographiques en technicolor 251 de cette époque.

processus dominant et mis en avant est bien, cette fois, celui de la peinture dans son exercice traditionnel et diffère, en cela, du tableau *A Bigger Splash*, qui restait encore très tributaire de la « déconstruction moderne » dans sa réalisation. Enfin, Hockney aborde avec cette nouvelle œuvre, et quelques autres, la représentation humaine de manière volontairement plus naturaliste, et plus particulièrement le corps masculin nu, ce qui le conduit à modeler un volume peint avec des teintes de chair dans un aplat coloré monochrome, comme dans *Sunbather*, 1966, 183 x 183 cm, puis dans des aplats colorés beaucoup plus nuancés comme on peut le voir dans *The room*, *Tarzana* où l'ensemble trouve une unité qui devient presque classique.

J'ai commencé à peindre d'une manière de plus en plus traditionnelle. Je crois que c'est cela qui m'a conduit plus tard à un naturalisme presque excessif. J'ai trouvé plus difficile de m'éloigner du naturalisme que de m'écarter de n'importe quoi d'autre.<sup>252</sup>

En effet, si nous analysons maintenant quelques tableaux de 1977, toujours de format carré, nous pouvons observer deux propositions simultanées : l'une travaille et pousse la recherche picturale, autant que faire se peut, en maintenant ce « naturalisme » évoqué par David Hockney – « l'impasse naturaliste » est plusieurs fois évoquée dans le catalogue – l'autre tente des synthèses possibles entre la déconstruction moderne de la toile peinte et la peinture traditionnelle.



David Hockney, *My parents*, 1977, Huile sur toile, 183 x 183 cm, Tate, Londres

David Hockney, *Looking at Pictures on a Screen*, 1977, Huile sur toile, 244 x 244 cm, The Miles and Shirley Fiterman Foundation

L'un des aspects de la crise vécue par Hockney dans les années 1970 réside dans son besoin de négocier le double fardeau de la tradition et du modernisme, un combat dont le naturalisme devient le champ de bataille.<sup>253</sup>

Ayant abandonné une première version en 1975, Hockney peint un double portrait de ses parents : « ces doubles portraits marquent un retour paradoxal au naturalisme dont Hockney avait tenté de se délivrer au cours de l'année 1974-1975. [...] Au moment d'aborder la seconde version, il avait suffisamment confiance en son inventivité pour en revenir à une approche naturaliste si les circonstances l'exigeaient ».<sup>254</sup>

<sup>252</sup> Hockney David, (1976, p. 124.), in *David Hockney*, (Ottinger Didier dir.), op. cit., p. 123.

<sup>253</sup> Wilson Andrew, in *David Hockney*, (Ottinger Didier dir.), op. cit., p. 54.

<sup>254</sup> Livingstone, in *David Hockney*, (Ottinger Didier dir.), op. cit., p. 179.

Quelles seraient donc ces circonstances qui justifieraient ce retour à une approche naturaliste ? Dans les années 1960 et 1970, David Hockney produira des dessins d'une précision de plus en plus grande, qu'on pourrait peut-être qualifier d'ingresque ou de picassien selon la manière dont ils naissent et s'inscrivent dans le blanc du papier. A chaque fois, il y a une attention particulière au modèle. On peut probablement parler d'un grand respect vis-à-vis de chaque personne sollicitée, car « il réalise de véritables portraits dans lesquels transparaît son empathie pour chacun des modèles soigneusement choisis : l'affection profonde qu'il porte à sa mère, l'érotisme dont il charge Peter Schlesinger, son amant, l'amitié qu'il partage avec son ami Paul Kasmin<sup>255</sup> ». Il semble que le naturalisme de ces dessins va d'ailleurs s'accroissant après sa rupture avec Peter Schlesinger en 1971. Une forme de liberté pulsionnelle et novatrice qui caractérise la série des piscines sera différemment conditionnée après cette rupture et on peut observer cette transition avec le très célèbre tableau *Portrait of an artist (Pool with Two Figures)*, de 1972, peint d'après des photos de Peter mais sans la présence charnelle de ce dernier dans la vie du peintre. Là aussi, c'est seulement après un premier échec que ce tableau se reconstruit avec la bonne perspective et aboutit au résultat qu'on connaît aujourd'hui. L'examen de la surface peinte montre certaines brillances, indiquant aussi des superpositions de couches, révélant différents passages de peinture, notamment en haut dans la partie droite. Le tableau semble également avoir été verni, ce qui tranche avec d'autres œuvres présentes dans cette même salle d'exposition au Centre Pompidou. Bien que la peinture utilisée soit de l'acrylique, le processus de mise en œuvre semble indiquer une pratique plus traditionnelle, généralement liée à l'usage de la peinture à l'huile, laquelle autorise davantage une progressivité dans la construction d'une image composée. Mais tout cela doit être avancé avec précaution, car on constate que beaucoup des grands doubles portraits, réalisés à cette époque, le furent avec de l'acrylique à partir de photographies soigneusement réinvesties pour l'organisation spatiale de ces grandes images de format rectangulaire.

Dans les faits, on notera que les derniers doubles portraits, « dans ce combat dont le naturalisme devient le champ de bataille » seront peints, effectivement à l'huile, sur des formats carrés. Cette double remarque prend, à notre avis, un sens particulier si on la rapproche de cette indication qui nous est donnée concernant « l'occupation du champ de la toile chez Mondrian ».

Comme Bradford était une ville où les couleurs dominantes étaient le noir, le blanc, le gris et le vert sombre, on leur conseillait d'utiliser ces teintes. Dans un tel contexte, se préoccuper de Matisse ou de Bonnard était absurde. Par contre, on recommandait aux étudiants de prêter attention à l'atmosphère des tableaux de Sickert et à son utilisation des tons, ainsi qu'au problème de l'occupation du champ de la toile chez Mondrian.<sup>256</sup>

La comparaison peut sembler risquée. Cependant, l'atmosphère naturaliste de ces tableaux, qui recherche la lumière de Vermeer, Hopper ou Chardin, vient se confronter à une autre rigueur de nature différente et qui consiste en cette occupation pleine et entière « du champ de la toile », c'est-à-dire, si on veut bien suivre le déroulé de notre pensée, et de notre démonstration, sur l'occupation pleine et entière du champ pictural. Peut-on parler d'une

<sup>255</sup> Hockney David, in *David Hockney (1974)*, (Ottinger Didier dir.), op. cit., p. 154.

<sup>256</sup> Rogers David, (1977, cité par Hancock Caroline), in *David Hockney*, (Ottinger Didier dir.), op. cit., p. 78.

« apposition » qui viendrait ainsi doublement qualifier ces tableaux où les figures, et l'espace qui les accueille, se fondraient momentanément en une lumière qui appartiendrait avant tout à la peinture ? Par exemple, le double-portrait des parents de l'artiste se caractériserait par un équilibre tendu, retenant un naturaliste lumineux dans une composition stricte, qu'on pourrait qualifier de minimaliste et de singulièrement abstraite si on trace les lignes de force qui organisent et occupent le champ de la toile. Vermeer et Mondrian se rencontrent ainsi à nouveau de manière très singulière dans ce champ pictural. L'usage de la peinture à l'huile laisse pénétrer la lumière dans les couches picturales. Leur composition intègre sans difficultés les quelques diagonales, indispensables ici pour évoquer l'espace perspectif, dans un réseau de lignes se recoupant de manière strictement orthogonale. Ainsi, les deux chaises<sup>257</sup>, sur lesquelles sont assis les parents de David Hockney, se présentent globalement au spectateur dans l'espace de l'illusion perspective, mais simultanément, un montant sur les quatre que compte chaque chaise s'inscrit dans une verticale parfaite. On peut faire le même constat pour le meuble vert tandis que les diagonales du tapis s'inscrivent, elles, entre deux horizontales. La marge de manœuvre du peintre semble très ténue et on peut comprendre certaines des difficultés rencontrées par l'artiste.

Ce que je voulais faire, ce que je m'évertuais à faire, c'était de créer un espace très clair, un espace dans lequel on se sente clair. C'est pour cela que je suis attiré par Piero [della Francesca], c'est pourquoi il m'intéresse tellement plus que le Caravage : à cause de la clarté dans son espace, qui semble si vraie. Eh bien ! Je n'arrive tout simplement pas à atteindre cette clarté de façon franche ; c'était un combat sans fin. Le tableau qui m'a fait baisser les bras est le double portrait de George Lawson and Wayne Sleep (1972-1975), que je n'ai jamais exposé, bien qu'on l'ait reproduit ; c'est un tableau très ennuyeux.<sup>258</sup>

En 2015, le tableau *Double portrait de George Lawson and Wayne Sleep* fut exposé à la Tate devant de nombreux photographes en la présence des deux protagonistes de cette œuvre. C'est un grand format rectangulaire dont le dispositif scénographique fait clairement allusion à Vermeer. C'est peint avec de l'acrylique sur toile. Peut-on alors penser qu'un changement de médium (l'utilisation de la peinture à l'huile plutôt que la peinture acrylique) puisse ultérieurement avoir été un facteur positif pour oser reprendre le « combat » pour pousser au mieux cette interrogation sur la peinture classique ?

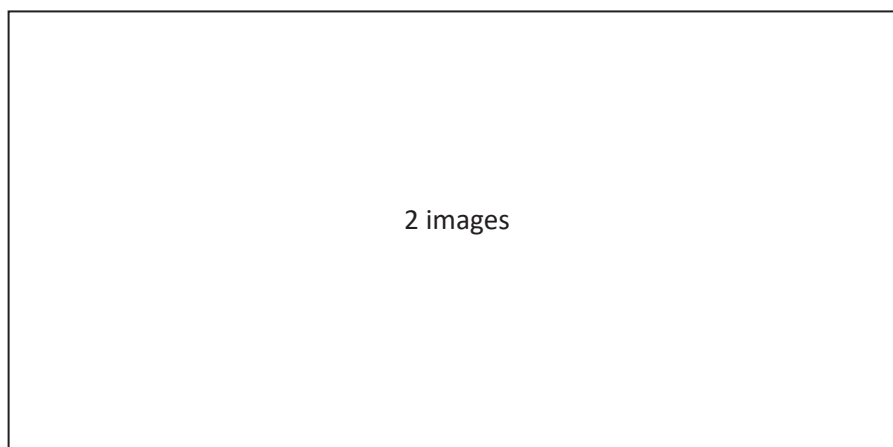
Revenons à l'année 1977, cette fois avec deux autres tableaux, à nouveau de format carré, mais encore assez différents des deux précédents présentés au Centre Pompidou en 2017. Si on peut encore parler de composition selon des lignes s'organisant dans un espace orthogonal, le problème de l'occupation du « champ de la toile » se fait différemment puisqu'on le retrouve à nouveau partiellement non peint. Ces deux tableaux n'ayant malheureusement pas été exposés à Paris, notre analyse ne peut se faire qu'à partir des reproductions. Il peut donc y avoir une marge d'erreur dans leur interprétation. Dans *Self-Portrait with Blue Guitar*, 152,5 x 188 cm, de format rectangulaire, le collage évident entre plusieurs manières de peindre fait allusion aux collages de la Modernité, notamment à ceux de Picasso. Plusieurs types de représentation cohabitent. Ainsi l'espace illusionniste traditionnel se retrouve principalement

<sup>257</sup> On retrouvera ce type de chaise de manière récurrente dans l'œuvre d'Hockney comme c'est le cas de certains objets dans l'œuvre de Vermeer.

<sup>258</sup> David Hockney, (cite par Weschler Laurence, 1988/1989, p. 83.), in *David Hockney, (Ottinger Didier dir.), op. cit.*, p. 164.



dans le grand rideau bleu à droite, dans l’autoportrait de David Hockney lui-même, dans le vase de tulipes, dans le buste en grisaille tiré indubitablement d’un portrait de Dora Maar par Picasso. Ces éléments classiques tiennent dans l’espace du tableau en étant notamment reliés à une organisation perspective de type isométrique : la table multicolore, les tapis, la descente d’escalier au pied de la table. Un aplat vert, une ligne abstraite jaune, une autre plus fine et rouge représentant une maison accentue la cohérence isométrique de cet ensemble et renforce le contraste spatial entre les deux données de représentation tridimensionnelle. Les ombres portées sont colorées et très légères. Tous ces éléments, illusionnistes et isométriques, sont donc simultanément isolés et à nouveau reliés entre eux, cette fois, par le support puisqu’ils sont peints directement sur la toile non apprêtée. Il en résulte cette impression de collage et de montage explicite de fragments composites donnant à l’image peinte une singularité spatiale. En mettant en valeur, tant le plan de la toile brute (des vides) que les passages peints (des pleins), le peintre les combine entre eux pour équilibrer la géométrie du tableau dont le naturalisme devient alors plutôt résiduel.



David Hockney, *Model with unfinished Self-Portrait*, 1977, Huile sur toile, 152,5 x 152,5 cm, Collection particulière, c/o Eykyn Maclean  
 David Hockney, *Self-portrait*, 1977, Huile sur toile, 152,5 x 188 cm, Collection particulière, en dépôt au Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Vienne

*Model with unfinished Self-Portrait*, combine à son tour des éléments hétérogènes. D’une part un modèle masculin, en peignoir bleu, allongé sur un lit appartient au « naturalisme » d’Hockney. D’autre part, le tableau précédent, adossé au mur de la chambre, certes encore inachevé mais déjà très lisible, ouvre une fenêtre dans la peinture naturaliste par la mis en abîme d’un tableau dans un tableau. Le rideau bleu de l’autoportrait, qui était traité de manière illusionniste, mais sous forme de collage, tient cette fois un tout autre rôle puisque qu’il se raccorde à la partie naturaliste du nouveau tableau. Il le fait bien sûr par la couleur bleue identique à celle du peignoir du modèle, il le fait surtout par une continuité de facture picturale ouvertement traditionnelle et classique. Ce rideau vient d’ailleurs, probablement de manière assez artificielle, se refléter dans le plateau de la table vert foncé. Sur cette même table ou guéridon, un bouquet de tulipes rouges vient à son tour en écho à celui de l’autoportrait. L’interaction de leur positionnement respectif crée une diagonale dans le tableau, une passerelle au-dessus du visage endormi, celui du modèle allongé, reliant ainsi deux univers, deux modes de représentation, deux rêves. On peut même imaginer un effet de miroir qui laisserait à penser que David Hockney est dans la chambre et qu’il peint le modèle,

position qui fut sans doute la sienne lors de la prise photographique. En spectateur privilégié, nous devenons donc potentiellement le photographe accompagnant le peintre qui se situerait alors sur notre droite, hors champ du cadre si on veut croire au reflet du vase de tulipes rouges. Le motif du tissu recouvrant le lit, ensemble de croisillons de bandes rouges et bleues qui s'apparente à un tissage de très gros fils tubulaires, prend du relief par la modulation des teintes résultant d'un éclairage imaginaire venant de la gauche. C'est ce même motif qui sera ultérieurement prélevé sur une bande étroite de peinture, appliquée verticalement, à nouveau comme un collage fragmentaire, sur la partie gauche de l'autoportrait, laissée provisoirement inachevée. Ainsi, le dialogue entre les deux tableaux se poursuit avec un même motif, celui d'un dessus de lit dans la peinture naturaliste, celui d'une géométrie abstraite, fragmentaire et directement imprimée sur la toile brute dans l'autoportrait.

Dans une note qui les accompagne, Hockney précise le sujet de ces œuvres qui, à l'instar du poème, explore « les transformations à l'œuvre en art, ainsi que le rapport entre réalité et imagination ; ce sont donc des images à l'intérieur d'images et des styles de représentations juxtaposés, reflétés et dissous à l'intérieur d'un même cadre.<sup>259</sup>

Ces œuvres « célèbrent la rupture avec le naturalisme, l'année s'achève toutefois avec un retour au "piège" naturaliste avec *My Parents* et *Looking at Pictures on a Screen*<sup>260</sup> ». C'est le « piège » de *My Parents* que nous avons justement choisi d'étudier précédemment pour mieux en analyser les caractéristiques qui conduiront à cette rupture. Comme on peut le constater, le choix des œuvres présentées dans le cadre de cette recherche est volontairement très ciblé et restreint. Or, nous l'avons précisé, ce sont celles-là même qui ont apporté à David Hockney sa célébrité et sa renommée internationale car probablement elles s'adressent à un large public. Et pourquoi le peuvent-elles ? Sans doute parce que « les grandes images ont une histoire et une arrière histoire. Elles ont aussi une postérité<sup>261</sup> ». Ce serait donc ce franchissement temporel qui parle à ce large public et nous intéresse particulièrement dans ces tableaux, puisqu'ils sont à la charnière entre tradition classique et modernité. En cela, ces œuvres sont très symptomatiques de « ce champ de bataille » dont parle Hockney lui-même. Ce que révèle ce champ de bataille, c'est une mise à nue progressive de la toile non apprêtée, puis son recouvrement total par la peinture. L'aplat coloré (notamment au rouleau), est abandonné au profit de modulations subtiles de la surface peinte au pinceau avec une lumière « naturaliste » venue de la photographie et selon une structuration de l'espace de plus en plus proche de celle héritée de la perspective monofocale.

Dans les années qui suivent, David Hockney, travaille tour à tour sur de grands papiers (*paper pools*), puis avec des photocollages et des montages polaroid et en 1990, il « se rend, avec son assistant-conseiller technique Richard Schmidt, à une conférence de trois jours sur les nouveaux outils informatiques et l'impression. Il réalise ses premiers dessins utilisant un programme Oasis pour Macintosh, imprimés sur une laser couleur Canon<sup>262</sup> ». Dès 2010, il se procurera un iPad pour travailler et dira : « je dois avouer que j'adore, vous pouvez en faire ce

<sup>259</sup> Wilson Andrew, « Différentes façons de regarder et de s'immerger dans un plus "grand tableau" », in *David Hockney*, (Ottinger Didier dir.), op. cit., p. 54.

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>261</sup> Frémon Jean, « Une Passion française », in *David Hockney*, (Ottinger Didier dir.), op. cit., p. 73.

<sup>262</sup> Hancock Caroline, in *David Hockney*, (Ottinger Didier dir.), op. cit., p. 231.

que vous voulez.<sup>263</sup> » Parallèlement à cela, il ne cesse ni de dessiner avec la virtuosité qu'on lui connaît, ni de peindre, notamment de grands paysages, que ce soit dans le Colorado ou dans le Yorkshire dont il est originaire et dont il retrouve la campagne de son enfance. Ces grands paysages, souvent obtenus en assemblant plusieurs châssis entoilés, de même dimension et préparés avec un enduit blanc, sont peints avec une grande liberté, presque tous à l'huile. Par la suite, il réutilise à nouveau la peinture acrylique pour une série de portraits, pour quelques vues de sa maison, en Californie. Toutes ces peintures ou presque partent d'une observation sur le motif ou d'après le modèle renouant ainsi avec le travail de Monet, mais aussi celui de Picasso, de Matisse ou, de manière plus directement citationnelle, celui de Fra Angelico et Frank Stella assemblés en un même tableau trapézoïdal, *Annonciation 2*, de 2017. Fra Angelico, peintre du *Quattrocento* florentin, dont le traitement de la lumière et la simplification des formes dans les fresques du couvent de San Marco auront une influence probablement décisive sur d'autres peintres illustres de la génération suivante, comme le grand Piero della Francesca, que nous avons cité comme une référence importante pour David Hockney, comme il l'avait été pour Balthus, nous le verrons également.

Ce qui frappe dans les dernières décennies du parcours de David Hockney, ce sont ces allers et retours permanents entre une technique ancestrale, la peinture, et des technologies en évolution constante. Si on assemble quelques citations de l'artiste, on a parfois l'impression que le combat n'est pas terminé, mais que c'est le champ de bataille qui se déplacerait maintenant en permanence.

La rupture du modernisme n'est pas encore terminée, mais je suis sûr qu'elle va se produire d'une manière ou d'une autre avec l'ordinateur.<sup>264</sup>

Il me semble que tout ceci place la peinture – et là je parle de la peinture qui représente le monde tel que nous pensons qu'il est – sur une nouvelle voie. [...] Ce que la main, l'œil et le cœur peuvent faire, fabriquer et peindre, ne peut jamais être remplacé.<sup>265</sup>

Il existe davantage de continuité que le conçoit l'histoire de l'art. La photographie est née de la peinture et du fait de l'existence de Photoshop, tend à y revenir.<sup>266</sup>

Si on revient à notre problématique et au « champ de bataille » quand il occupe le champ pictural à proprement parler, il faut faire quelques constats concernant les bords de la toile peinte. Les grands paysages sont composés ou structurés par le bord à bord qu'entraîne cette juxtaposition de formats identiques. Les bords sont ainsi démultipliés à l'intérieur de la surface peinte. Ce réseau de lignes creuses conforte un aspect très tangible de la matérialité de l'objet-tableau. Il modifie sensiblement la perception que l'on peut en avoir. Parfois, cette sorte de grille de lecture est renforcée par un encadrement spécifique de chaque petit châssis. Ce dispositif accentue légèrement cette dynamique instaurée entre proximité et lointain et finit par les rapprocher en définissant un espace pictural assez hypnotique. Ces peintures, dont la profondeur des vues plongeantes ou en contre-plongée – celles du Grand Canyon – avec des lignes d'horizon haut-placées, nouent alors un dialogue très juste, très judicieux avec cette grille orthogonale qui ne nous semble pas étrangère à la Modernité et à des œuvres minimalistes inspirées par le travail de Mondrian. Ce même procédé, utilisé pour l'ensemble

<sup>263</sup> Hockney David, in *David Hockney*, (Ottinger Didier dir.), *op. cit.*, p. 289.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 255. (D. Hockney à Martin Kemp, 29 mars 2000, dans *Hockney 2000/2006*), p. 269-270.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 254. (Hockney 1998-I, p. 74.)

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 14.

*Bigger trees near Warter or/ou Peinture sur le Motif pour le Nouvel Âge Post-Photographique*<sup>267</sup>, de 2007, semble cependant trouver ses limites par une fragilisation du processus de mise en tension entre profondeur et aplatissement vertical. Est-ce dû à une ligne d'horizon placée sous la première ligne d'assemblage des châssis ou à la verticalité régulière des troncs des arbres, ce qui entraînerait une certaine redondance ? Quoiqu'il en soit, David Hockney apporte d'autres réponses et propositions plus efficaces et pleinement réussies dans les travaux de 2010/2011 en utilisant 36 vidéos digitales synchronisées. Mais nous quittons le monde du tableau peint.

Pour conclure ce chapitre sur David Hockney, provisoirement et toujours dans le cadre du tableau peint, nous avons pu observer certains rapports que peuvent entretenir le projet d'une peinture naturaliste et des procédés mis en œuvre pour atteindre un tel objectif. Plus le degré de naturalisme semble important, plus l'utilisation d'une facture peinte selon la tradition semble adéquate avec un tel enjeu. A contrario, la déconstruction du support, selon l'influence de la Modernité, son utilisation en tant que tel, tendent à produire des images plus abstraites quand celles-ci mettent en avant la spécificité du support, notamment par des aplats uniformément colorés ou simplement non peints. Dans ce cas, l'usage presque ostentatoire du support dans sa matérialité brute favoriserait une lecture plus fragmentaire des parties peintes illusionnistes qui la composent, alors que l'oubli du support en tant qu'élément de l'image peinte, par son recouvrement complet, semblerait plutôt favoriser une liberté picturale. S'agit-il là de l'oubli du support de la peinture, ou plus précisément de l'oubli des conditions d'usage de la peinture telles qu'elles ont été abordées à la fin de la période moderne, au moment précis de la montée en puissance des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle ?

Dans cette deuxième étude de cas, nous avons pu observer quelques œuvres nous montrant des hybridations, avec des synthèses possibles, où les deux paradigmes, classique et moderne, s'interpénètrent mutuellement, maintiennent des équilibres savants pour s'inscrire dans une continuité de la peinture en la portant vers notre période contemporaine, dans « [...] cette course de relais qu'est l'histoire de l'art...<sup>268</sup> ».



David Hockney, *Annunciation 2, After Fra Angelico*, 2017, Acrylique sur toile, 121,9 x 243,8 cm, Collection de l'artiste

<sup>267</sup> Œuvre présentée en 2008 par l'artiste à la Tate, Londres. L'ensemble compte 50 pièces, huile sur toile, et mesure 459 x 1225 cm.

<sup>268</sup> Frémon Jean, « Une passion française », in David Hockney, (Ottinger Didier dir.), *op. cit.*, p. 70.

### 2.3. Martial Raysse

C'est en 2014 que se tient l'exposition rétrospective de Martial Raysse au Centre Pompidou. Dans la préface du catalogue, Bernard Blistène récapitule brièvement ce parcours assez atypique. En effet, si à ses débuts le jeune artiste se situe résolument dans l'avant-garde du moment, à savoir au début des années 1960, il opère ensuite, dans les années 1970, un changement assez radical qui le conduit à reconsidérer la pratique picturale et, pourrait-on dire dans la foulée, à revenir aux bases de la « grande peinture » occidentale. C'est pourquoi cette démarche singulière va intéresser directement notre approche. En fait, dès les premières années, avec humour et distanciation, de très grandes œuvres picturales classiques, *Apollon et Diane* par Lucas Cranach, *Suzanne et les vieillards* par Le Tintoret ou encore *La Grande Odalisque* par Ingres, etc., sont ainsi convoquées dans son travail, mais plutôt sur un mode citationnel comme cela se faisait à l'époque. D'ailleurs, Andy Warhol illustre bien, au même moment, une approche comparable avec des séries utilisant l'image de *La Joconde* ou de *La Cène* de Léonard de Vinci. Cependant, si la comparaison est pertinente, l'approche est plus « artisanale et poétique » chez Raysse, plus « industrielle et plastique » chez Warhol.

Aujourd'hui, cette utilisation de l'héritage artistique continue d'être pratiquée dans l'art contemporain, de manière plutôt exponentielle et par l'intermédiaire de toutes sortes de médiums et hybridations, où simultanément, tradition et technologie de pointe liées au numérique font leur apparition dans des œuvres toujours renouvelées. En 2017, une série de travaux récents de Jeff Koons en fut une brillante démonstration, celle des *Gazing Balls*, qui associent la reproduction d'un chef d'œuvre de la peinture classique et une bulle de verre et d'acier poli de couleur bleu. On a là l'exemple d'un « collage » qui fait se télescoper l'image peinte et la boule miroir avec les reflets déformants de celles et ceux qui regardent le tableau. Mais en fait, à la différence de Martial Raysse et de son aîné Andy Warhol, il y a, dans ces œuvres, une deuxième « collusion ». D'une part, nous sommes en présence d'une technique traditionnelle et historique : le médium peinture est appliqué « à la main » sur la toile peinte, il est utilisé avec une très grande précision par les nombreux assistants de Jeff Koons. D'autre part, cet artiste fait appel simultanément à une technologie très rigoureuse, liée à l'industrie aérospatiale, pour la réalisation des boules bleues, technologie mise au point avec la série des *Dogs*. On voit donc qu'avec cette « reprise en main » du médium peinture, Jeff Koons tente des assemblages tant au niveau des contenus que des mises en œuvre dont le caractère hybride nous semble parfaitement au point dans tout le processus, depuis le concept du départ jusqu'à la marchandisation du produit artistique qui en découle. Paradoxalement, ces assemblages et détournements se retrouvent dans l'industrie du luxe pour laquelle collaborent de nombreux artistes de renommée internationale. L'art revient ainsi à une forme d'artisanat et de savoir-faire hautement traditionnel où le moindre détail est parfaitement maîtrisé. L'évolution est détonante : bien sûr Marcel Duchamp, puis Andy Warhol et aujourd'hui Jeff Koons, et beaucoup d'autres encore. Tout cela semble s'aligner dans une parfaite cohérence dont la logique imparable doit toutefois nous interroger. Dans la chronologie de cette évolution artistique apparaît un jeu subtil qui entraîne ces nouvelles copies de maître (celles Koons) vers un nouvel enjeu de lecture en leur conférant, en apparence, un statut de reproduction

mécanique tant la précision, à laquelle veille l'artiste-entrepreneur avec la plus grande attention, nous donne le sentiment d'une « perfection photographique » de l'image<sup>269</sup>.



Martial Raysse, *Made in Japan, Tableau turc et invraisemblable*, 1965, Peinture sur toile et montage photographique sur contreplaqué découpé, 137 x 211 cm, Collection particulière

Andy Warhol, « *The Last Supper cycle* » d'après *La Cène*, de Léonard de Vinci, 1886

Jeff Koons, « *Gazing Ball (Poussin The Triumph of Pan)* », 2014-2016, huile sur toile, verre et aluminium. The National Gallery, London

Si, d'entrée de jeu, nous choisissons de présenter ces œuvres récentes de cet artiste américain très médiatisé, c'est qu'elles reposent sur la copie de tableaux classiques reproduits dans leur intégralité, en changeant les formats, mais surtout en ajoutant un volume, donc un changement de registre spatial, comme le proposaient, à l'époque, les œuvres de Martial Raysse que nous avons évoquées pour sa période Pop. Mais ce dernier assemblait, lui, des images reproduites mécaniquement (photographiquement) avec des objets divers (plumes de paon, tissu, coussin, fleurs artificielles, etc. Ces ajouts étaient autant de sorties volontaires du plan bidimensionnel unique du tableau peint. Or, Martial Raysse va volontairement renoncer à cet apport tridimensionnel. Il abandonnera aussi les objets qui, rapportés sur le plan bidimensionnel de l'image d'origine, le conduisaient aux installations de ses débuts. Il le fera progressivement et simultanément, il continuera en parallèle un travail de sculpteur.

C'est d'ailleurs également ce que fait Koons, généralement connu du grand public pour ses grandes sculptures monumentales. Cependant, dans plusieurs séries de tableaux peints, il aborde la peinture avec une facture extrêmement lisse et parfaitement homogène, qui rappelle, nous l'avons dit, la reproduction photographique. Mais, cette fois, les collages<sup>270</sup> se retrouvent alors directement dans la composition de l'image. Peut-être, pourrait-on parler, dans ce cas, de « peinture concrète » comme fut nommée, juste après la dernière guerre mondiale, la « musique concrète » d'un Pierre Schaeffer<sup>271</sup>, puisque dans les deux œuvres on part de matériaux sonores ou plastiques autonomes. Mais il y a une différence, notable : tous les éléments iconographiques captés pour les tableaux de Koons sont retravaillés, et ainsi homogénéisés, par la peinture. Aussi, malgré le paradoxe que cela soulève, ce qui relie aujourd'hui Martial Raysse et Jeff Koons, au-delà d'une iconographie « revisitée » pour emprunter un mot très à la mode actuellement, c'est bien la présence, *in fine*, du médium historique qu'est la peinture, avec la question de son emploi et de sa maîtrise, qui entrent en jeu dans leurs œuvres respectives. Nous verrons que cette maîtrise peut être directe (le peintre peint) ou indirecte (l'artiste organise le travail de ses assistants sans peindre lui-même). Ces

<sup>269</sup> En réalité, cet objectif n'est pas nouveau. Les rapports entre la photographie et les peintres académiques à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle vont déjà dans ce sens.

<sup>270</sup> Ce sont des fragments appartenant à des réalités disparates.

<sup>271</sup> Pierre Schaeffer, 1910-1995, [...] est considéré comme le père de la musique concrète et de la musique électroacoustique. Wikipédia.

deux voies sont tout-à-fait possibles. Cependant elles sont radicalement différentes, presque contradictoires, tout en proposant dans les deux cas une mise en avant du médium peinture et de l'acte de peindre. Dans la première période de Martial Raysse, en cela semblable à la démarche d'Andy Warhol, l'action « picturale » était simplement une coloration ajoutée. À cette époque, chez ces deux artistes, l'apport de couleur, manuel ou mécanique, venait rehausser l'image mais ne la constituait pas organiquement puisque cette image était d'abord photographique. Mais depuis les années 1960 et 1970, la situation de l'art a progressivement évolué et de nos jours, la peinture, en tant que médium directement constitutif de l'image peinte, est devenue très présente sur la scène artistique internationale. Nous aurions l'embarras du choix tant est grand le nombre d'exemples où une œuvre contemporaine utilise un référent classique, soit par un transfert technologique utilisant une autre matérialité, soit par une reconfiguration dans un médium comparable à celui d'origine. Nous développerons ultérieurement d'autres études de cas qui nous semblent significatives de cette orientation artistique contemporaine pour la deuxième option. En effet, cette orientation fait sens par des mises en œuvre « réduites » à l'usage exclusif de ce médium et du tableau. Elle devient signifiante, voir « symptomatique<sup>272</sup> », dans la mesure où elle génère des pans de peinture. Cela permettra d'interroger plus avant différentes notions : la citation, le détournement, mais aussi l'interprétation ou même la traduction, le transfert, la copie, la reproduction, etc.

Si nous faisons ce détour avec des artistes comme Marcel Duchamp, Andy Warhol et Jeff Koons, et donc notamment avec l'œuvre classique détournée – qu'on nous pardonne ce jeu répété des mots – c'est qu'il nous semble important de ne pas sous-estimer ce lien de parenté qui rattachait initialement Martial Raysse à ce positionnement artistique, même s'il a choisi finalement de rompre avec lui. Et si nous abordons cet aspect des choses dans le cheminement de Raysse, c'est que justement, il a développé une approche qui lui est très personnelle. Après avoir expérimenté de manière très inventive toutes sortes de média, Raysse s'est ensuite vraiment intéressé à ce médium très ancien qu'est la peinture, afin de renouveler sa démarche d'artiste. Osons penser que cette trajectoire et ce recours à une technique traditionnelle devaient probablement lui permettre de mieux s'emparer de certains grands thèmes présents dans les chefs d'œuvre de l'art occidental. Jusqu'alors, Raysse les avait uniquement convoqués et détournés, et probablement interrogés, par le biais des techniques modernes, comme nous venons de le voir. Mais ensuite, quand Raysse se tourne délibérément vers l'usage de la peinture, il le fait, précisément, dans un contexte hostile comme le rappelle Bernard Blistène, « C'est là aussi qu'au-delà de la peinture, Martial Raysse propose une réflexion cruciale sur le statut du médium pictural dans une société qui semble ne plus vouloir en célébrer l'autorité et la permanence.<sup>273</sup> » Et bien sûr, c'est aussi pour cette raison que nous avons choisi d'inclure le travail de cet artiste dans notre corpus d'études de cas lié à notre recherche. Cela nous permet de poursuivre le débat sur ces deux thématiques concomitantes qu'il faut pourtant bien distinguer. Soit la citation d'œuvres célèbres, appartenant au répertoire classique de la peinture, se fait à travers une autre expression technique, voire technologique, qui, elle, lui est étrangère. Dans ce cas, on « exporte », on passe par

<sup>272</sup> Nous avons évoqué ce mot plusieurs fois avec les textes de Georges Didi-Huberman.

<sup>273</sup> Blistène Bernard, « Préface », in *Martial Raysse*, (dir. Grenier Catherine), Paris, Éd. Du Centre Pompidou, 2014, p. 15.

l'extérieur. Soit, c'est par le recours d'une pratique picturale traditionnelle que s'exerce la réactivation – en l'occurrence on peut vraiment dire la résurgence – d'une iconographie classique. Dans ce cas, on « importe », le passage est intérieur. La citation peut alors devenir modèle, être explicitement lisible comme telle ou, *a contrario*, se révéler plus mystérieusement secrète dans son processus d'élaboration. En fait, dans le parcours de Raysse, ces deux approches se sont succédées l'une après l'autre. En cela, son *modus operandi* le distingue de celui de Gérard Garouste ou de David Hockney. Cela pose aussi une question essentielle : comment la maîtrise directe d'un médium ancien peut devenir le vecteur efficient d'une pensée contemporaine ?

Dans son essai intitulé *Martial Raysse ou le Dernier Peintre*, Catherine Grenier écrit : « La combinatoire est le mode constitutif de ses tout premiers travaux. Elle deviendra, plus tard, le sujet même de l'œuvre, et sa manière d'appréhender le réel.<sup>274</sup> »

Dans ses œuvres des années 1960, transparait une forme de gaïté volontaire, délibérément choisie et qui tente de nous éloigner au plus vite du tragique de la Seconde Guerre Mondiale, encore présente chez d'autres artistes. Cette « combinatoire », dont parle Catherine Grenier, donne des assemblages qui sont opérationnels à deux niveaux. Prenons par exemple la série des *Made in Japan*. L'artiste utilise des peintures très connues par le biais de la transcription photographique auquel s'agrègent d'autres éléments qui viennent donner à l'ensemble une nouvelle actualité pour « [...] abolir les frontières et le temps dans l'espace interne du tableau.<sup>275</sup> » Il y a donc une modification du contenu et du sens des images elles-mêmes, lesquelles sont alors projetées dans un autre monde. Elles sont ainsi « reconditionnées » pour être acceptées par la critique et le public des avant-gardes de ces années-là. Ce reconditionnement, ce « packaging » paraissait alors indispensable dans une société qui (se) refusait de « célébrer l'autorité et la permanence<sup>276</sup> » de la peinture. Par ailleurs, suite aux apports matériels modifiant la constitution globale de l'objet-tableau, celui-ci se trouve augmenté et parfois même déformé par ces ajouts bidimensionnels ou tridimensionnels, comme par exemple dans *Conversation printanière*, de 1964, et parfois même technologiques comme l'inclusion de néons ou d'un film, comme dans *Suzanna Suzanna*, également de 1964. Martial Raysse produit alors des installations et mêlent, dans ses dispositifs, la femme moderne et la femme « intemporelle » des œuvres du passé. Soyons précis, elles ne se côtoient pas dans une seule œuvre à cette époque, mais il leur offre un monde poétique semblable, et si elles se rencontrent parfois, c'est dans la scénographie d'une même exposition<sup>277</sup>. C'est que, comme le dit très bien Catherine Grenier : « Ses œuvres comme ses références et emprunts se conjuguent au présent.<sup>278</sup> » Il y aura quand même quelques exceptions, mais beaucoup plus tard, notamment en 2013, avec *Relebain turc*, qui leur offrira

<sup>274</sup> Grenier Catherine, « Martial Raysse ou le dernier peintre », in *Martial Raysse*, (dir. Grenier Catherine), *op. cit.*, p.18.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>276</sup> Blistène Bernard, « Préface », in *Martial Raysse*, (dir. Grenier Catherine), *op. cit.*, p. 15.

<sup>277</sup> Ce principe de faire se rencontrer des œuvres anciennes et des œuvres contemporaines s'est relativement banaliser sur les cimaises ou dans les salles des musées. Une certaine porosité se joue actuellement, tant à l'intérieur des œuvres que dans les accrochages ou scénographies d'exposition.

<sup>278</sup> Grenier Catherine, in *Martial Raysse*, *op. cit.*, p. 20.



la possibilité d'une telle rencontre dans le double dessin au néon du foyer du cinéma MK2 Bibliothèque.

Après la période Pop, l'art de l'Antiquité et la Renaissance se retrouve régulièrement dans sa pratique picturale. Lorsqu'il travaille à l'échelle héroïque, (c'est-à-dire grandeur nature et même un peu plus grand que nature), c'est bien la peinture classique, tant par les compositions que par les sujets, qu'il convoque dans ses tableaux les plus importants à partir des années 1990, longues frises où défile l'ensemble des personnages présents pour la circonstance. « Les grands tableaux c'est une gageure, je me confronte aux grands tableaux de l'histoire<sup>279</sup> », c'est-à-dire le genre qui se situe au sommet de la hiérarchie du genre pictural classique. Ce qui est inattendu dans le parcours de Martial Raysse, ce n'est pas tant sa volteface qui le fait abandonner, en plein succès, son travail d'artiste d'avant-garde au sein du groupe des *Nouveaux réalistes*, que sa capacité, *in fine*, à ne pas renier cette gaîté optimiste, cette légèreté ironique, parodique et parfois sarcastique, qui se retrouvent aujourd'hui dans ses fameux tableaux de grande dimension. Dans ceux-ci, sont encore bien présentes cette philosophie et cette poésie de l'assemblage, dont les combinatoires montrent l'élan de liberté et de vitalité qui anime cette œuvre singulière. Être poète demeure l'enjeu fondamental pour Martial Raysse.

Maintenant, je pense que l'important c'est d'atteindre ce qu'on appelait dans l'ancien temps, la poésie, c'est-à-dire un instant où l'on se sent vivre vraiment.<sup>280</sup>

Par ailleurs, son jeu sur la déconstruction du tableau<sup>281</sup>, sa sagacité à détourner des œuvres classiques célèbres, son goût pour des couleurs vives, plutôt acidulées, ses recherches et assemblages qui déterminaient sa première orientation, continuent d'irriguer sa réflexion profonde et sa métamorphose artistique. Celle-ci est assumée, revendiquée, développée depuis une quarantaine d'années puisqu'on situe en 1977 les premières œuvres picturales pleinement abouties avec l'ensemble *Spelunca*.

Si les lectures érudites et le contact avec des maîtres spirituels accompagnent l'évolution de Raysse, la fréquentation assidue des musées et une réflexion profonde sur l'histoire de la peinture sont les agents les plus déterminants de son changement.<sup>282</sup> [...] « *Spelunca* était comme un *statement* : Je suis un peintre français, dans la tradition de la peinture. Et c'est dans cette tradition que je serai nouveau.<sup>283</sup>

Et en effet, si « la combinatoire est le mode constitutif de ses tout premiers tableaux<sup>284</sup> », il deviendra plus difficile, à partir de ces années 1990, de repérer directement les fruits de ses premières expériences, en tant que tels, puisque justement ils sont pleinement assimilés. A terme, l'objectif même de sa démarche est de réintégrer la discipline stricte de la bi-dimensionnalité du plan pictural du tableau, à l'intérieur duquel tout doit être contenu de manière homogène. Cette unité participe de l'essence de la pensée classique. C'est vrai pour la peinture comme pour la sculpture. Nous sommes donc loin de l'installation ou des

<sup>279</sup> Raysse Martial, in *Martial Raysse*, (dir. Grenier Catherine), op. cit., p. 85.

<sup>280</sup> Raysse Martial, in *Martial Raysse*, (dir. Grenier Catherine), op. cit., p. 64.

<sup>281</sup> En France, les groupes *Support-Surface* et *BMPT* occupent sur le devant de la scène quand il part à Los Angeles.

<sup>282</sup> Grenier Catherine, in *Martial Raysse*, op. cit., p. 31.

<sup>283</sup> Raysse Martial, *Martial Raysse*, (dir. Grenier Catherine), op. cit., p. 31 et 32.

<sup>284</sup> Grenier Catherine, *Martial Raysse*, op. cit., p. 18.

assemblages hétérogènes, jouant, par principe, sur des décalages entre plusieurs éléments venus du réel, convoqués ou détournés pour la circonstance. Marcel Duchamp, encore lui !

Un de ses collectionneurs et ami dit : « Nous sommes allés ensemble au Louvre et nous y allons encore souvent. Il m'a ouvert les portes vers les fondements classiques de l'art en m'obligeant à me séparer d'un certain dogmatisme – celui des « modernes » de la peinture, des installations, des photos des objets – pour m'obliger à retourner aux classiques, revus, réécrits et détournés par un moderne à travers sa propre histoire.<sup>285</sup>

Si on revient à ce qu'on appelle l'esprit français, notamment dans la littérature ou la peinture classique, il nous faut alors avoir en mémoire ces notions d'unité et de synthèse où tous les éléments participant à l'œuvre sont au service d'un même et seul ensemble qui les contient tous. Renaissant, baroque, classique, rococo, néoclassique ou d'autres encore. Peu importe l'adjectif accolé au tableau, la peinture a besoin de cette unité-là pour exister, mais on sait que la période classique l'a portée particulièrement haut en la revendiquant avec une détermination très engagée. Toutefois, parallèlement au réinvestissement d'une pratique picturale, l'artiste ne cessera pas vraiment de produire une multitude de petits objets, parfois drôles, parfois symboliques, presque toujours poétiques en étant fidèle à lui-même. Sans oublier les films qu'il réalisera encore dans les années 1970, notamment *Le Grand Départ* en 1972. Plus tard, il produira aussi quelques grandes sculptures répondant ainsi à des commandes publiques à la fin des années 1980. Mais dans le cas de notre étude, nous allons concentrer nos observations et notre analyse sur quelques œuvres peintes qui précèdent les grands tableaux, puis directement sur deux d'entre eux.

Commençons par cette série *Spelunca* qui est un ensemble de sept tableaux inspirés du *Songe de Poliphile*, réalisée en 1977. Chaque tableau montre une image peinte, à la détrempe sur bois, représentant un personnage mythologique<sup>286</sup> de proportion gigantesque en rapport au paysage dans lequel il se situe, ici une plage en bord de mer. La vaste étendue d'eau, toujours sur la droite de la composition, se perd dans un ciel nuageux, plus ou moins chargé. Une même tonalité de bleu les unit. La plage est une longue bande gris-beige qui se prolonge au lointain vers une colline d'un vert plutôt sombre. Enfin, le long de cette plage, jusqu'au pied de la colline, sur la gauche, on distingue un paysage verdoyant, quelques enclos et quelques arbres aussi. Si l'ensoleillement, et donc la lumière, peuvent sensiblement varier d'une peinture à l'autre, on retrouve cependant à chaque fois cette même ambiance, à la fois étrange et agréable, une impression de douceur et de fraîcheur que met en valeur le médium à la détrempe. Un autre aspect caractérise chaque image de cet ensemble : c'est son contour non géométrique qui s'inscrit sur le fond blanc, en « réserve », occupant le reste la surface quadrangulaire. Il en résulte que chaque image semble ainsi être en suspens dans le tableau. Sa délimitation varie en fonction de chaque assemblage paysage-personnage formant un tout. Ce choix délibéré confère une certaine ambivalence à ces œuvres puisqu'on reçoit simultanément l'image peinte, sous la forme d'un amalgame coloré, et ce blanc plutôt lumineux du panneau de bois peint, qui devient à la fois le support de l'image peinte à la

---

<sup>285</sup> Karmitz Marin, *Martial Raysse*, (dir. Grenier Catherine), op. cit., p. 286.

<sup>286</sup> Les personnages mythologiques de cette série ont été conçus et peints à partir de références venant de sculptures anciennes.

détrempe, mais aussi son environnement immédiat sans qu'on puisse parler ni de cadrage, ni d'encadrement<sup>287</sup>. Cette absence de réglage géométrique confère à ces peintures une spontanéité, comme celle qu'on peut voir sur certaines aquarelles dans les carnets de croquis de bien des peintres. Le débat « forme, fond, figure » se développe librement et prend corps dans un périmètre où chaque élément pousse pour avoir sa place dans l'ensemble, et parfois, s'autorise à quelque débordement nécessaire tout en restant contenu dans l'enveloppe finale qui se charge, ou prend en charge, la répartition des dits éléments. Cela n'est pas sans rappeler les débordements du plan de *Souviens-toi de Tahiti* ou *Soudain l'été dernier*, deux œuvres de 1963, ou encore, *La Grande Odalisque*, de 1964. Dans ces œuvres, les éléments ajoutés et débordants, issus du quotidien, font directement sens avec l'image, ce qui n'est pas du tout le cas pour la série *Gazing ball* de Jeff Koons que nous avons évoquée précédemment. Les deux attitudes artistiques révèlent des rapports tout à fait différents vis-à-vis des peintures originelles. Si on généralise et qu'on ouvre un peu le débat, il y a probablement là, dans la nature de la relation entretenue avec l'œuvre ancienne, un marqueur intéressant pour mieux appréhender et comprendre les choix classiques des uns et des autres.

Revenons à Martial Raysse et constatons, cette fois, que ces débordements de l'image sont inclus dans la surface blanche quadrangulaire qui les maintient dans l'ordre organisé propre à la planéité d'un tableau. Considérons donc cette série comme une étape intermédiaire et nécessaire, ce qui va nous conduire à un autre rapprochement, peut-être plus inattendu, tant les démarches des deux artistes sont presque contradictoires. Il s'agit des *Panses*, une série de peintures abstraites de Simon Hantaï, peintre dont nous avons étudié la démarche dans le premier chapitre, celle du pliage, déjà utilisé pour sa série des *Mariales*. Daniel Fourcade évoque alors, pour les *Panses*, « un resserrement non attendu<sup>288</sup> » qui commencera à se « dénouer<sup>289</sup> » par la suite avec la série des *Meuns* avant de se libérer véritablement avec les *Etudes et blancs*, à partir de 1969.

Pour qui regarde les panses il y a bien deux moments distincts, le moment du pliage et celui d'une extase de la peinture, comme indépendante du pliage. Ici il ne peint donc pas en aveugle, comme le pliage était censé y obliger, il peint les yeux ouverts sur la surface – il peint de tous ses yeux et on peut dire que ce sera la dernière fois.<sup>290</sup>

Avec ce deuxième rapprochement, on peut donc avancer qu'il s'agit bien, dans les deux cas, de peinture, au sens traditionnel et matériel du terme, et que nous serions en présence de formes que nous qualifierons d'« embryonnaires ». Ces formes sont abstraites pour les *Panses*, figuratives pour *Spelunca*. Mais surtout, l'un quitterait la peinture quand l'autre la retrouverait. C'est pour cela que nous avons parlé de démarches presque contradictoires. Une question se pose alors : y aurait-il, dans cette façon de procéder, un déplacement de la question du contenu et du contenant chez les deux artistes ? Cette interrogation peut presque paraître absurde puisque les *Panses* sont abstraites, alors que la série *Spelunca* est figurative. En fait, la question est double ou disons que la réponse se fait en deux temps. Cette forme

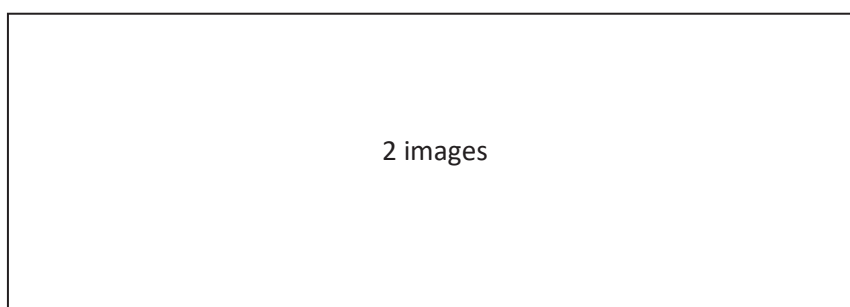
<sup>287</sup> Finalement, la présentation se fait quand même avec un encadrement du panneau complet car protégé par une vitre.

<sup>288</sup> Fourcade Dominique, « *Catamuros, Panses, un resserrement non attendu qui se dénoue en Pré-Meuns* », *Simon Hantaï*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2013, p. 119.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>290</sup> Fourcade Dominique, *Simon Hantaï*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2013, p. 119.

nouée, dans les *Panses* de Simon Hantaï, va se défaire et le blanc se répartira progressivement sur l'ensemble de la toile dans des formats quadrangulaires de plus en plus grands. Très différemment, l'image encore flottante dans la série *Spelunca* de Martial Raysse va s'agrandir pour rejoindre les quatre bords du tableau peint et le recouvrir entièrement de peinture. Alors que Simon Hantaï développera de plus en plus le procédé du pliage et cessera de peindre « les yeux ouverts sur la surface<sup>291</sup> », Martial Raysse, lui, choisira de peindre avec un regard de plus en plus appuyé sur ses sujets, sur les chefs d'œuvre des musées, sur son environnement, sur le réel. Ainsi, dans un premier temps, pour tenter de répondre à la question posée juste précédemment, il nous faut aborder la maîtrise de la surface quadrangulaire peinte et du développement complet de ces premières formes restées embryonnaires et qui posent question.



Simon Hantaï, *Panse*, 1964, Huile sur toile, 121,5 x 105 cm, Collection particulière

Martial Raysse, *Spelunca, Cronos*, 1977, Détrempe sur bois, 80 x 120 cm, Collection particulière

Les approches des deux peintres seront reformulées et réglées ultérieurement, avec des orientations assez radicales, presque opposées. Presque seulement, car chacun à leur manière, les deux artistes se retirent. Hantaï choisira, dans son ascèse, de se mettre totalement à distance, de s'oublier au profit du procédé, le pliage, qui le conduira aux *Tabulas lilas* et à cet « éblouissement » dont il nous fait part. En « évacuant » le plus possible la peinture, Simon Hantaï aboutira à ses propres « blancs sur blancs », où blancs en réserve et blancs peints se juxtaposent pour mieux capter et contenir la lumière. En développant son travail pictural sur l'ensemble de la surface du tableau, en allongeant, en agrandissant considérablement ses formats, Martial Raysse maîtrise sa surface de réception pour contenir son récit poétique et l'offrir au spectateur. Dans les deux cas, les artistes prennent donc totalement possession d'un espace, de leur espace.

C'est aussi après les événements de 1968 que Martial Raysse, qui vivait aux États-Unis, rentre en France, s'installe à la campagne et décide d'arrêter sa démarche initiale pour se consacrer à la peinture. Il le fera de manière solitaire, un peu en marge du monde l'art, du moins celui qui domine à cette époque. Ce blanc en réserve, timidement présent sur quelques œuvres graphiques de Raysse, comme *La fille contre un arbre*, datée de 1969, se retrouve encore dans *Image V*, de 1975. Ces travaux, légers et modestes, laissent entrevoir aujourd'hui ce que sera le travail pictural à venir de Martial Raysse. Bien sûr aussi, une œuvre comme *Bleu rivage*, également de 1975, est déjà une longue frise, où peinture, collage et recouvrement de blanc annoncent clairement ce retour au tableau peint, ou plus précisément, à

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 119.

cette volonté de dire et d'écrire avec la peinture. Le récit poétique intègre l'ensemble des éléments, les assemble et leur donne vie. Puis, à partir de 1992, Martial Raysse va s'engager dans la réalisation de tableaux de plus en plus monumentaux qui, effectivement, vont presque tous se décliner avec de grands formats allongés, et se déployer dans l'espace sous la forme caractéristique de « frises » rappelant les bas-reliefs de l'Antiquité, ceux-là mêmes qui inspirèrent David et le néoclassicisme. « Le premier d'entre eux<sup>292</sup> » sera, selon Catherine Grenier, *Le Carnaval de Périgueux* qui « [...] s'offre de même comme une frise, mais qui s'apparente par ses dimensions à une peinture murale.<sup>293</sup> »

La frise, ça m'est naturel. Dans les dessins abstraits que j'ai faits avant le Pop, il y avait beaucoup de frises. Dans l'histoire de la peinture, c'est ce qui marche le mieux, tous les grands tableaux sont des frises. Ça permet deux choses très ambivalentes : être dynamique tout en étant héroïque.<sup>294</sup>



Martial Raysse, *Carnaval à Périgueux*, 1992, Détrempe sur toile, 300 x 800 cm, Pinault collection

Commençons par une description rapide de l'image. Ce qui apparait immédiatement, c'est une organisation de l'espace, plutôt scénographique, dans laquelle une action collective regroupe des adultes costumés, quatre enfants et quelques animaux qui se retrouvent presque tous devant une palissade sombre, servant de fond à la scène. *A priori*, nous serions plutôt à l'extérieur<sup>295</sup>, devant une palissade se détachant d'un mur de couleur beige. On notera qu'elle est sensiblement homothétique au format du tableau (un rectangle allongé) et maintenue verticalement par deux montants, qu'on peut imaginer métalliques, et qui assureraient, par ailleurs, la rigidité de l'ensemble. Donc, à première vue, nous serions face à une représentation d'art de rue avec un spectacle vivant. Mais simultanément, le dispositif de la palissade et de son socle fait penser à quelque échafaudage comme on en voit souvent dans les ateliers des peintres, à commencer par celui de Martial Raysse. On utilise un tel dispositif pour installer les grands tableaux afin de travailler plus confortablement. Par ailleurs, les taches de couleur au sol sont bien davantage celles d'un atelier que celles d'une rue. Nous serions donc simultanément dedans et dehors. Si on se remémore les installations des

<sup>292</sup> Grenier Catherine, « Martial Raysse ou le dernier des peintres », in *Martial Raysse, op. cit.*, p. 33.

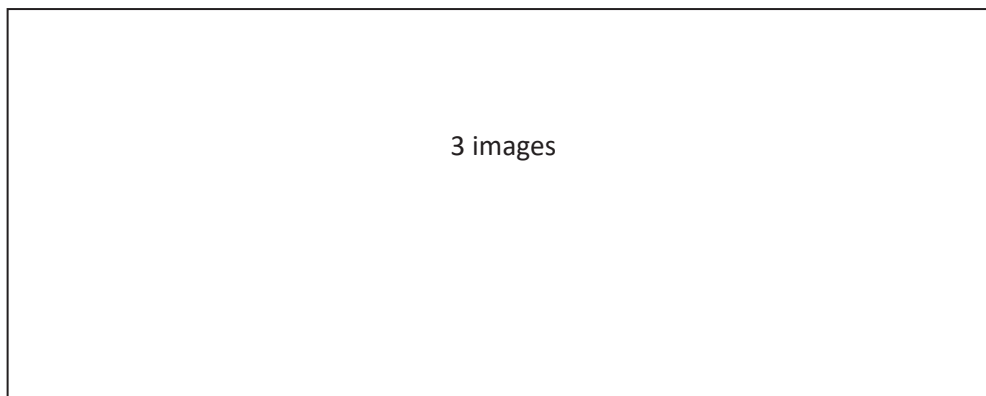
<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>294</sup> Raysse Martial, in *Martial Raysse, (dir. Grenier Catherine), op. cit.*, p. 33.

<sup>295</sup> Si on tient compte de la grille du soupirail, qui est généralement placée en partie extérieur de l'ouverture, laquelle est sombre et peut correspondre à une cave ou autre local en sous-sol.

premières années de Martial Raysse, on pourrait imaginer que l'organisation spatiale de cette grande peinture suggère le transfert d'une « combinatoire » de ses assemblages, directement captée, puis intégrée et assimilée dans et par la peinture. De là, sans doute, naît la métaphore poétique de l'artiste, si nous convenons avec Malraux qu'« un fait pictural est à une palette ce qu'est un poème à un vocabulaire<sup>296</sup> ». En 1991, soit juste une année avant, le tableau intitulé *L'enfance de Bacchus* utilisait déjà le même « dispositif d'atelier » pour regrouper une dizaine d'enfants, assis ou debout sur cette estrade de fortune. Toutefois, dans cette œuvre, il reste encore quelques réserves résiduelles de blanc, sur trois bords, le supérieur et les deux latéraux, ainsi que dans l'angle bas à gauche. Ce blanc laissé en réserve tranche avec le vert sombre du fond et le gris foncé du sol. Ces résidus non peints vont, en revanche, totalement disparaître dans le très grand tableau de 1992. La toile y est entièrement peinte, et ce sera donc bien dans ces grands tableaux que Martial Raysse va pouvoir faire aboutir au mieux sa confrontation recherchée avec la peinture classique.

Par ailleurs, toujours dans *Carnaval à Périgueux*, on peut retrouver dans certains détails, comme les bois de la tête de cerf portés par l'un des personnages costumés, ou un prolongement de l'image débordant d'un cadre initial (une palissade en bois), ce que nous avons noté à propos de *Conversation printanière*, d'après *Apollon et Diane* de Lucas Cranach, ou des peintures classiques de *Made in Japan*. Dans *Conversation printanière*, de 1964, il y avait extension du plan, pour agrandir le paysage, et adjonction des deux véritables bois de cerf (ou de chevreuil) sortant à l'avant du tableau. Les bois de cerf peints, dans le tableau reproduit de Cranach, avaient été, au préalable, recouverts de peinture verte.



Martial Raysse, *Un Théâtre ad vitam*, 2009, acrylique sur toile et sculpture en polyester, 127 x 201 cm et 164 x 46 x 85 cm

Martial Raysse, *L'enfance de Bacchus*, 191, détrempe sur toile, 305 x 345 cm, Pinault Collection

Martial Raysse, *Conversation printanière*, 1964, huile, collage et assemblage de matériaux divers sur toile et panneau de bois, 228,5 x 127cm, Pinault Collection

Ce procédé de l'assemblage, cette « combinatoire » mentionnée par Catherine Grenier, devient effectivement « le sujet même de l'œuvre, et sa manière d'appréhender le réel<sup>297</sup> », ou tout au moins participe pleinement du processus qui permet au sujet du tableau d'annexer une réalité en la mêlant intimement au récit poétique, et parfois fantastique, du monde rayssien. Cette relation entre ces différents espaces, celui de la peinture, celui de l'installation, celui de

<sup>296</sup> Malraux André, *L'Irréel*, Paris, Éd. Gallimard, 1974, p. 151.

<sup>297</sup> Grenier Catherine, « Martial Raysse ou le dernier peintre », in *Martial Raysse, op. cit.*, p. 18.

la sculpture, se retrouvent de manière étonnante dans l'œuvre *Un théâtre ad vitam*, de 2009, qui installe une sculpture représentant un homme debout s'adressant aux trois personnages peints assis dans le tableau qui lui fait face.

Dans une longue interview<sup>298</sup> par Yasmine Youssi, pour *Télérama*, en 2015, Martial Raysse explicite clairement l'évolution de son parcours. C'est pourquoi, à ce stade de notre présentation, il nous semble intéressant de lui donner assez longuement la parole en respectant l'intégralité de deux paragraphes. La question initiale porte sur les premières œuvres de l'artiste.

- Quel regard portez-vous sur ces œuvres ?

- Elles sont convenables. Valables dans leur propre style à elles : on peut s'y attacher. Reste qu'à l'époque, ma culture étant élémentaire, je me trompais. Ce ne sont pas les matériaux qui font la grandeur d'une œuvre, mais l'esprit qu'on y met. L'intelligence est moderne, pas la technique. Quand, dans les années 1970, j'ai remis en question mon travail, j'ai voulu voir comment les autres avaient fait avant moi. J'ai alors été marqué par un petit dessin de Raphaël, qui, entre deux traits de crayon, avait laissé un espace vierge. Ce petit bout de papier resplendissait comme un néon. Il en avait la force. Là, j'ai compris où se trouvait la modernité et percé le secret de la peinture : faire de la lumière avec de la matière. Voilà pourquoi j'ai abandonné tout ce matériel.<sup>299</sup>

Que ce soit le blanc en réserve dans un petit dessin de Raphaël, ou dans un dessin de Poussin, comme nous l'avons étudié et développé dans le premier chapitre de ce texte, ou bien encore dans un dessin ou une gravure de Rembrandt ou de Seurat ou d'un autre encore, c'est bien cette même lumière qui irradie de l'espace vierge du papier ! « Faire de la lumière avec de la matière<sup>300</sup> » resterait donc l'enjeu premier de ce que tente l'artiste dans son retour à la peinture.

- Comment vous êtes-vous formé à la peinture ?

- Regarder comment font les peintres est la meilleure école. Quatre fois par an, mon épouse et moi partons en voyage à travers le monde pour copier les grands maîtres dans les musées. Au fil des années, j'ai compris que si j'aimais un peintre c'est parce qu'il était profondément anglais ou allemand. Et j'ai fini par m'accepter comme un peintre français, de tradition française — ce qui était assez étrange pour moi, qui venais de l'avant-garde. J'ai aussi pris mes distances avec l'art moderne et contemporain, préférant me rattacher à la lignée de Fouquet, de Poussin et de David.<sup>301</sup>

Reprenons avec les trois peintres français évoqués par Martial Raysse : Fouquet, Poussin, David. Le plus ancien, Fouquet, « est considéré comme l'un des plus grands peintres de la première Renaissance et le rénovateur de la peinture française du XV<sup>e</sup> siècle.<sup>302</sup> » Dans les faits, il se trouve, géographiquement et historiquement à la croisée de deux approches distinctes et différentes : l'invention du portrait et de la peinture à l'huile chez les primitifs

---

<sup>298</sup> Raysse Martial, in Youssi Yasmine, interview, « Martial Raysse : "La peinture c'est faire de la lumière avec de la matière", *Télérama*, 12 avril 2015. Mise en ligne en 2016.

<https://www.telerama.fr/scenes/martial-raysse-la-peinture-c-est-faire-de-la-lumiere-avec-de-la-matiere,125136.php> (consultation 15 août 2019)

<sup>299</sup> *Ibid.*

<sup>300</sup> Il est bien sûr intéressant de rapprocher cette phrase de celle de Derain, « La seule matière de la peinture est la lumière. », cf. *supra* pp. 15 et 25.

<sup>301</sup> Raysse Martial, in Youssi Yasmine, interview, « Martial Raysse : "La peinture c'est faire de la lumière avec de la matière", *Télérama*, 12 avril 2015, *op. cit.*

<sup>302</sup> *Jean Fouquet*, source Wikipédia, (consultation le 15 août 2019).

flamands, l'invention de la perspective et de la mise en volume « illusionniste » de l'espace du *Quattrocento* italien. C'est donc un savant équilibre que suggèrent les quelques peintures qui sont parvenues jusqu'à nous, de manière fragmentaire car issues de retables en partie disparus, telle la *Piéta* dite de *Nouans*, ou le *Diptyque* dit de *Melun* dont le panneau de gauche est à Berlin et le panneau de droite à Anvers. Cet équilibre, nous le retrouvons bien sûr dans toute l'œuvre de Poussin, que nous avons déjà évoquée dans le premier chapitre et qui représente par excellence l'esprit français du XVII<sup>e</sup> siècle, celui du Grand Siècle, c'est-à-dire aussi celui du classicisme français. Enfin, David se donnera pour mission de « régénérer les arts en développant une peinture que les classiques grecs et romains auraient sans hésiter pu prendre pour la leur.<sup>303</sup> » David opère un changement radical d'avec la peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle et accompagne le règne de Napoléon 1<sup>er</sup>. En souhaitant s'inscrire fermement dans cette lignée, Martial Raysse contourne ou « enjambe » désormais la période moderne dont il veut clairement se tenir à distance. D'ailleurs, l'artiste dit clairement que c'est par la fréquentation régulière des musées que cette mutation fut possible. En cela il rejoint l'exemple du peintre Gérard Garouste, qui lui aussi se dit autodidacte et peintre classique, tout en se référant davantage au XVIII<sup>e</sup> siècle. Et d'ailleurs, leurs prédilections respectives pour certaines œuvres du passé se retrouvent très logiquement dans leur propre peinture. De fait, elles entraînent des différences, par exemple au niveau de la touche, très enlevée chez Garouste, ou de la composition, sous forme de frises chez Raysse. Mais il y a aussi des similitudes concernant leur regard sur la période moderne. Nous allons maintenant approfondir notre analyse sur le parcours de Martial Raysse en poursuivant cette interview :

- Que reprochez-vous à l'art moderne et contemporain ?

- Matisse, c'est de la rigolade. Je m'en suis aperçu au fil de ma pratique. Il ne tient pas trois minutes dans la grande galerie du Louvre. Je ne pense pas non plus que Cézanne soit un grand peintre. Selon lui, Poussin construisait ses tableaux à partir du cylindre et du cube, ce qui relève du contresens. Poussin cherchait tout simplement à donner à sa peinture le poids spécifique de la sculpture. C'est une vieille dispute entre les peintres et les sculpteurs qui date de la Renaissance...<sup>304</sup>

Le propos sur Matisse ne manque pas d'audace, peut-être manque-t-il un peu de mesure ? Mais pourquoi le dit-il ? Et après tout, pourquoi pas ? Chaque artiste est parfaitement libre de faire ses choix, et l'aboutissement pictural auquel parvient Martial Raysse est très cohérent. Son jugement illustre bien cette rupture, réelle ou pas, mais vécue comme telle, entre la peinture classique et la peinture moderne. Et le propos est d'autant plus intéressant qu'il émane d'un homme rigoureux, engagé dans tout ce qu'il a fait et dont les choix sont sincères. Avant de poursuivre, prenons Martial Raysse au mot et imaginons, dans la Grande Galerie du Louvre, l'exposition de quelques Fouquet, Poussin, David, Ingres avec des Matisse et des Raysse. Belle exposition en perspective et probablement très instructive<sup>305</sup> par ces rapprochements *in situ* ! Nous ajoutons Ingres à la liste puisque ses œuvres sont très présentes

<sup>303</sup> David Jacques-Louis, *Jacques-Louis David*, source Wikipédia, (consultation le 15 août 2019).

<sup>304</sup> Raysse Martial, in Youssi Yasmine, interview, « Martial Raysse : "La peinture c'est faire de la lumière avec de la matière", *Télérama*, 12 avril 2015, *op. cit.*

<sup>305</sup> Nous pourrions ainsi concrètement observer la confrontation de différentes typologies d'espace pictural. D'ailleurs, la ligne du dessin ingresque, qu'utilisera Matisse, est plus souple que celle de Fouquet, Poussin ou David. C'est pour cette raison que la présence d'Ingres serait souhaitable pour une telle exposition.



dans les propositions de Martial Raysse, toujours d'ailleurs avec brio, notamment dans les *Made in Japon*, mais aussi ultérieurement dans les années 2000, à travers de nouvelles œuvres, de petites dimensions, et révélatrices des recherches de l'artiste désireux de se confronter au maître classique de Montauban. D'ailleurs, n'oublions pas qu'« Ingres est aussi un coloriste qui use d'une couleur riche et intense, étalée en plage mettant en relief les contours du dessin<sup>306</sup> ». Et la démarche de Raysse, dans ses premières citations, est plutôt juste vis-à-vis du maître et va dans ce sens, même s'« il ajoute des éléments de son fait, qui introduisent une hétérogénéité là où l'intervention picturale en large plages colorées unifie<sup>307</sup> ». Or, s'il est un peintre de la modernité qui a porté très haut la mise en œuvre de plages colorées dans sa peinture (et au-delà car il a eu une grande influence sur beaucoup d'artistes), c'est bien Matisse, qui fut lui aussi un admirateur d'Ingres auquel il rendit hommage à plusieurs reprises. Lui aussi savait déployer des éléments décoratifs autour des corps féminins en exaltant la ligne continue de son dessin. Belle exposition, et très instructive, disions-nous ? Oui, parce que justement, nous observerions un même aspect classique de la peinture, une plage colorée délimitée par une ligne précise, issue d'une période ancienne et qui survivrait chez un peintre moderne et chez un artiste contemporain, ce dernier devenant peintre à son tour. Organiser des accrochages thématiques et ciblés sur des aspects précis du plan pictural de tableaux appartenant aux trois périodes distinctes serait passionnant pour mettre en avant ce qui se perd ou se gagne pour continuer d'exister. Le même accrochage, mais cette fois dans le *white cube* d'un musée contemporain, délivrerait probablement quelques nuances dans la perception que nous en aurions.

Mais il y a peut-être une autre raison au propos un peu abrupt de Martial Raysse. Avec prudence, nous évoquerons une possible explication. Dans sa première période, lorsque le jeune artiste détourne avec brio quelques figures ingresques, il y a peut-être déjà là une prédilection particulière puisqu'il va continuer de les solliciter dans ces recherches ultérieures. Il le fera même avec une persévérance acharnée, quand bien même *Ingres rend fou*, pour reprendre avec humour le titre de trois dessins qu'il réalisa en 2001. Ces travaux sur papier, crayon, aquarelle et lavis, sont réalisés sur trois feuilles quadrillées comme celles des cahiers d'apprentissage des écoliers. Il y aura d'autres études qui suivront : *Belle sans fin*, en 2006, *Re mon cher maître*, en 2007. En fait, en revenant travailler avec Ingres, entre autres, il abandonne un registre, celui de l'assemblage « extériorisé » par l'installation, et met en place progressivement une démarche de peintre tout en « puisant dans son histoire ancienne et ses ressources personnelles<sup>308</sup> ». Ces exercices ne sont pas faciles, et peuvent « rendre fou » puisqu'il lui faut apprendre en remontant, seul, à la source classique. C'est une démarche que ne laissent pas présager ses premières œuvres, celles des années 1960, époque qui rendait alors à Matisse un hommage international ! Ces années sont aussi celles qui allaient conclure cette *Courte histoire de l'art moderne*<sup>309</sup>, pour laisser place, pendant deux décennies, à la période des avant-gardes, avant que n'apparaissent, dans les années 1980, les débuts de

<sup>306</sup> Allard Sébastien, « l'expérimentation romantique », in *L'Art français, le XIX<sup>e</sup> siècle, 1819-1905*, (Loyrette Henri (dir.), Paris, Éd. Flammarion, 2006, p. 116.

<sup>307</sup> Grenier Catherine, *Martial Raysse, op. cit.*, p. 24.

<sup>308</sup> Salmon Dimitri, in « Retour vers le futur : les années 2000 de "Monsieur Raysse" », *Martial Raysse, (dir. Grenier Catherine), op. cit.*, p. 49.

<sup>309</sup> Clair Jean, *Courte histoire de l'art moderne, op. cit.*

l'art contemporain. L'enjeu, pour Martial Raysse aurait donc été d'écarter ce qui pouvait nuire à l'élaboration de sa peinture à venir<sup>310</sup>. Et d'ailleurs, lorsqu'il sera prêt, il n'aura pas peur d'aborder le tableau peint à travers des formats de très grandes dimensions d'un seul tenant, ce que font relativement peu les artistes contemporains, plus enclins à les fractionner. Enfin, si effectivement la peinture de Martial Raysse ne semble pas directement néo-classique, il y a cependant un aspect de son travail qui le rapproche de David et de quelques autres. C'est cette façon d'organiser ses œuvres de très grand format comme des frises, ce qui est bien sûr un choix affirmé et en rupture avec la composition Renaissance ou baroque qui sont généralement pyramidales.

La forme allongée de ses grands tableaux, qui s'inspirent des bas-reliefs des frises antiques, évoque effectivement plus la fresque murale que la « fenêtre ouverte » de la Renaissance. Ainsi, le récit qui se déroule dans les frises antiques refait surface et nous éloigne quelque peu des scénographies plus théâtralisées du XVII<sup>e</sup> siècle, notamment de celles de Poussin. La notion de composition, si construite et cadrée chez le grand peintre du XVII<sup>e</sup> siècle, se fait plus « plate » à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> avec la montée en puissance du néoclassicisme. Pour autant, dans les peintures de Martial Raysse, apparaît un type d'organisation spatiale qui, progressivement et sans renier les installations de ses débuts, s'ouvre maintenant sur de vastes paysages. Le fil conducteur de son aventure, il le dit et nous l'avons lu, c'est la poésie qui traverse l'ensemble du parcours sans être jamais abandonnée. Martial Raysse voudrait-il produire une composition classique, ou néoclassique ? Ce serait peine perdue, nous dit en substance Catherine Grenier, puisque sa manière de faire, par assemblage, « trahit la contemporanéité<sup>311</sup> » de son œuvre.

Mais contrairement à ce qu'ont pu dire certains de ses détracteurs, sidérés par sa volte-face, il atteint rapidement l'assurance d'un style qui n'est pas néoclassique, mais une synthèse rayssienne conjuguant classicisme, naturalisme et un zeste d'archaïsme, voire de naïveté assumée. Cependant l'artiste reste un maître de l'assemblage, et c'est souvent la combinaison de ces styles différents dans une même œuvre qui donne à ses compositions une qualité particulière, et en trahit la contemporanéité.<sup>312</sup>

« Trahir » ! L'emploi de ce mot en dit long sur la pensée actuellement dominante de la critique artistique contemporaine, pour qui le mot classique reste souvent un peu suspect. Ainsi donc, chez Martial Raysse, le classicisme, ainsi assemblé à d'autres registres de pensée, serait heureusement tenu en retrait (et même empêché), par une attitude nouvelle, qui propulse l'œuvre, et la sauve, en lui permettant d'exister dans la sphère artistique contemporaine. C'est cette attitude nouvelle, justement, qui « en trahit la contemporanéité<sup>313</sup> ». Mais ne pourrait-on imaginer aussi que ce même classicisme puisse se révéler librement dans cette même sphère contemporaine sans obligation préalable ? On le croyait mort, il survivait, il resurgit ! Ce point nous semble très important. Nous tentons de le démontrer dans cette étude de cas. Mais en réalité, nous allons retrouver ce type de situation très fréquemment. Un peintre

<sup>310</sup> On constate que Raysse et Garouste chacun à leur manière, ont eu besoin de se démarquer de la Modernité. Ce qui, sur ce point, correspond bien à l'analyse de Nathalie Heinich quant à une certaine forme d'antagonisme entre peinture moderne et peinture contemporaine. Toutefois, au-delà des ruptures et contournements, on observe des infiltrations entre les différents paradigmes.

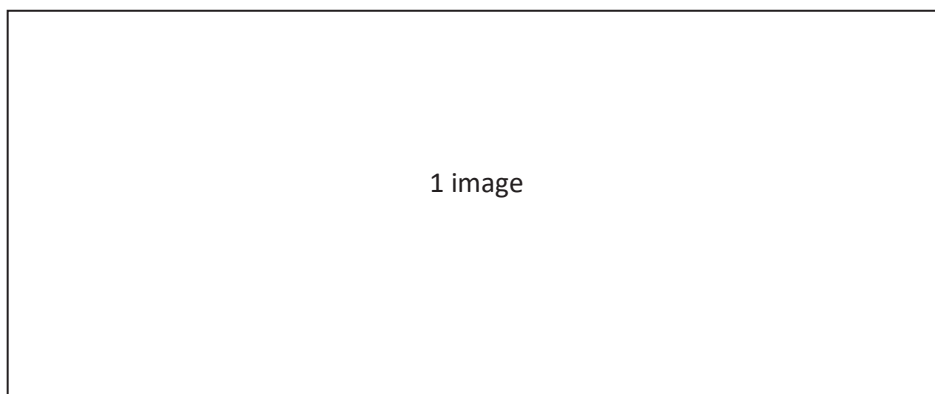
<sup>311</sup> Grenier Catherine, in *Martial Raysse, op. cit.*, p. 32.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 32.

d'aujourd'hui semble devoir donner des preuves de son engagement par quelques gages au monde de l'art contemporain. Cela s'avère une des conditions indispensables, pour que ce continuum classique, présumé et introduit au tout début de notre hypothèse de travail, puisse effectivement être observé dans de nombreuses œuvres actuelles. C'est cette approche que nous développerons dans les trois chapitres suivants.

Dans le cas de Martial Raysse, nous observons un fait que nous avons déjà mentionné avec David Hockney. Pour qu'un *continuum* classique puisse apparaître dans une peinture contemporaine, pour qu'une survivance latente puisse reprendre vie et resurgir dans cette même peinture, il faut que celle-ci se débarrasse de tout ce qui n'appartient pas en propre à la peinture. « [...] Voilà pourquoi j'ai abandonné tout ce matériel », nous dit Martial Raysse. Mais simultanément, pour que cette peinture ne sombre pas dans un artéfact mort-né, il semble qu'il faille, (avec plus ou moins de conscience et d'acceptation, de lucidité et de détermination), que quelques fils, quelques liens ne soient pas rompus, ou qu'ils soient renoués, entre cette antériorité classique et cette actualité qui le réveille et le régénère dans une production contemporaine. Certaines influences sont implicites et souterraines, d'autres sont explicites et prennent la force d'une évidence. C'est peut-être en ce sens qu'on peut parler de résurgence. Mais pour que la résurgence soit possible, avec la dynamique que cela implique, ne fallait-il pas qu'une survivance classique soit encore présente après avoir traversé la période moderne ?



Martial Raysse, *Ici plage, comme ici-bas*, 2012, Huile et liant acrylique sur toile, 300 x 900cm, Pinault collection

Revenons quelques instants à cette combinatoire évoquée par Catherine Grenier dans le cas qui nous occupe. Si on observe l'évolution du travail de Martial Raysse, il y aurait donc un assemblage « intérieur » ou « intériorisé » qui aurait progressivement pu prendre le relais de l'assemblage « extérieur » ou « extériorisé » de sa première période. Et c'est bien cette entrée dans le plan pictural, c'est-à-dire aussi ce retour en peinture, qui est au cœur de notre problématique puisque Dimitri Salmon dit de lui : « [...] c'est qu'entre-temps, Martial Raysse a appris la peinture, c'est qu'à présent il compose avec toute l'étendue de son talent – il faudrait oser écrire de son génie.<sup>314</sup> » Nous allons donc terminer cette troisième étude de cas avec une œuvre majeure, peut-être le chef d'œuvre du peintre : *Ici Plage, comme ici-bas*, terminée en 2012. On peut certainement considérer cette toile comme une œuvre de synthèse

<sup>314</sup> Salmon Dimitri, in « Retour vers le futur : les années 2000 de "Monsieur Raysse" », Martial Raysse, (dir. Grenier Catherine), *op. cit.*, p. 51.

pour laquelle, alors qu'elle était presque achevée, « Le peintre a laissé échapper un seul et unique commentaire : "ce tableau, c'est mon testament [...]. Je suis un peintre réaliste"<sup>315</sup> ».

*Ici Plage, comme ici-bas* (2012), enfin, le dernier grand tableau peint par Martial Raysse à ce jour, mêle la monumentalité des compositions des années 1990 (il mesure trois mètres de haut sur neuf de large), l'hermétisme de sujets abordés dans les années 1980, le fourmillement de personnages propre aux années 1970 et la palette des années 1960.<sup>316</sup>

Sans doute, la composition générale s'inscrit à nouveau dans une frise, mais cette fois, l'espace y est grand ouvert. Les personnages font face aux spectateurs, alors qu'ils défilaient encore devant eux dans les grands tableaux des années 1990. En forçant un peu le trait, le panneau bleu à gauche, le « rideau de pluie » à droite, contiennent l'action comme pourraient le faire des pendrillons à l'italienne. Mais nous sommes là sur une scène qui s'organise en plein air. Les dégagements principaux sont au nombre de trois, un au centre, deux à cour et jardin, ce qui suggère une vague réminiscence du *Teatro Olimpico* de Palladio<sup>317</sup>. Mais en l'état, ce sont les groupes de personnages qui formeraient le mur de scène. Des lointains<sup>318</sup> apparaissent entre les différents groupes et un paysage urbain émerge au-dessus des nombreux protagonistes venus à la rencontre du public. Cette population bigarrée s'est donné « rendez-vous sur cette plage-terrain vague peu reluisante<sup>319</sup>. » De nombreuses jeunes femmes occupent le premier plan. La coloration de certains corps reprend celle des figures photographiques des premières œuvres de Martial Raysse. Au milieu de cette foule, un nu féminin brandit une écharpe ou un drapeau bleu blanc rouge. Est-ce une allusion à Delacroix ? Par ailleurs, quelques éléments de *Raysse Beach*, bouée, ballon, glacière et divers autres objets de plage sont présents. Mais c'est un parapluie gris qui remplace maintenant le parasol d'autrefois. Il est vu et peint de dos, comme ce personnage féminin, nu et allongé à l'avant-scène. Ainsi disposés au premier plan, la pointe d'une planche de surf, puis ce nu féminin, une bouée rose, l'eau qui borde et s'introduit dans l'image, l'homme qui s'abrite sous le parapluie, sont autant de repères formels qui s'alignent sur cette vaste avant-scène. Ils glissent de gauche à droite pour contenir l'avancée frontale de cette foule nombreuse. Celle-ci semble marquer le pas et vouloir s'adresser, parfois directement mais pas toujours, aux spectateurs que nous sommes.

De notre côté, nous pouvons déambuler le long de ce « mur » de 9 mètres de peinture pour mieux observer cette grande image élaborée « pour une iconographie classique et actuelle<sup>320</sup> », selon l'expression de Cécile Debray dans son article intitulé : *Martial Raysse, « l'ymagier »*<sup>321</sup>. L'auteure introduit d'ailleurs son texte avec cette citation de l'artiste :

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>317</sup> Le théâtre Olimpico de Palladio à Vicence, en Italie, contient en fait cinq rues. Mais dans l'œuvre de Martial Raysse on peut aussi s'échapper sur les côtés.

<sup>318</sup> Les montagnes du lointain pourraient même, notamment par l'emploi des couleurs, évoquer un paysage cézannien. Mais c'est peut-être le rapprochement géographique et climatique qui induit cela.

<sup>319</sup> Salmon Dimitri, in *Martial Raysse, (dir. Grenier Catherine), op. cit.*, p. 52.

<sup>320</sup> Debray Cécile, in « Martial Raysse, l'ymagier », *Martial Raysse, (dir. Grenier Catherine), op. cit.*, p. 65.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 65.

Venant de l'art d'assemblage, je suis préoccupé depuis longtemps par la nécessité, après avoir utilisé les objets du domaine public, de créer mes propres objets préfabriqués, mes prototypes, de substituer aux clichés sociaux mes clichés personnels.<sup>322</sup>

C'est pourquoi, avant d'ébaucher une conclusion, qui reste là encore provisoire, il nous faut comprendre que la résolution de tous ses assemblages ne pouvait probablement pas se faire en dehors de la peinture. Cette transformation, cette métamorphose n'ont pu se réaliser qu'à l'échelle d'une vie toute entière, en incluant l'« appropriation d'un temps long<sup>323</sup> », en intégrant progressivement toutes les données, personnelles et collectives, politiques et socioculturelles, mais aussi techniques et technologiques, qu'il lui fut nécessaire de développer, de comprendre, parfois d'abandonner, et finalement d'assimiler pour conforter sa démarche et aboutir à cette « réconciliation » entre le jeune artiste et le vieux peintre. Et c'est bien cette peinture d'aujourd'hui qui permet le plein aboutissement de la trajectoire d'un homme, habité par la poésie, et totalement engagé dans son art. C'est ainsi que Dimitri Salmon parle de Raysse comme d'« un homme qui par son art, par ses lectures, par la méditation, chercha l'essentiel de sa vie l'harmonie intérieure et les voies de la Sagesse<sup>324</sup> », rejoignant ainsi l'idée de Montaigne lorsqu'il écrit que « [...] pour juger d'un homme, il faut suivre longuement et curieusement sa trace.<sup>325</sup> » Aussi, si nous devions porter quelque jugement sur cette vision du monde, propre à Martial Raysse, nous oserions dire qu'elle est bel et bien devenue celle d'un humaniste. Mais cela nous conduit donc aussi à nous interroger sur la place que peut occuper aujourd'hui un humaniste du XXI<sup>e</sup> siècle, ce qui laisserait entrevoir à nouveau une survivance classique dans le questionnement existentiel de cet artiste.

---

<sup>322</sup> Raysse Martial, in Debray Cécile, *Martial Raysse, (dir. Grenier Catherine), op. cit.*, p. 65.

<sup>323</sup> Raysse Martial évoquant « une compréhension du temps long ».

<sup>324</sup> Salmon Dimitri, in *Martial Raysse, (dir. Grenier Catherine), op. cit.*, p. 50.

<sup>325</sup> De Montaigne Michel, *Essais, Livre II, chapitre I*, Paris, Éd. La Pléiade, (1963), 1992, p. 320.

### 3. Le filtre de la modernité

Dans le cadre des deux premiers chapitres, il nous fut possible d'observer comment le plan pictural rassemble et cristallise l'ensemble des postulats que le peintre active dans la réalisation de son œuvre, et comment, à travers cette élaboration intellectuelle et matérielle, il se positionne dans sa relation au monde. Chaque peintre le fait à sa manière et nous livre ainsi une somme d'informations qui lui sont propres.

C'est ce que nous avons ensuite pu observer plus en détail dans les trois études de cas développées et le lecteur aura peut-être remarqué quelques différences dans la manière de les aborder. Pour Garouste, nous nous sommes plus particulièrement concentrés sur la comparaison entre deux tableaux pour mettre en avant des différences de facture picturale pour un même sujet, ce qui éclaire le rôle qu'elle joue dans la peinture, même si pour ce dernier, « le plus important consiste à mettre en valeur le sujet<sup>326</sup> ». Pour Hockney, nous avons élargi notre investigation à une période qui nous semble remarquable par la force de synthèse qu'elle propose entre apports classiques et modernes, en se retrouvant alors intimement imbriqués dans les tableaux que nous avons étudiés. Nous étions en prise directe avec notre problématique. Enfin, pour Raysse, l'intérêt fut d'étendre notre observation sur l'ensemble du parcours pour bien en intégrer tous les éléments, et donc les assemblages relevant de sa démarche, ce qui explique d'ailleurs que notre étude soit un peu plus longue que pour les deux précédentes. Les attitudes des trois peintres vis-à-vis de la modernité historique et des avant-gardes des années 1960-1970 varient entre prise de distance, prise en considération ou rejet. Pour autant, leurs peintures révèlent, dans les trois cas, des résurgences classiques pleinement assumées et compatible avec la contemporanéité de leurs démarches.

Ce sont donc les rapports qu'entretiennent les peintres contemporains avec la modernité que nous allons étudier plus particulièrement dans ce nouveau chapitre. Afin de mieux comprendre pourquoi et comment certaines des informations observées se recoupent entre elles, et pourquoi et comment elles seront à nouveau observables et comparables dans de nouvelles études de cas, nous les aborderons, cette fois, à partir des divers développements thématiques issus de nos expériences précédentes. Et le premier thème que nous allons étudier est celui que nous avons directement suggéré dans le titre de la thèse, à savoir « le filtre de la modernité ».

#### 3.1. Entre survivance et résurgence, le potentiel de l'inter-temps

C'est donc à partir de ces recoupements d'information que nous allons maintenant pouvoir élaborer une proposition alliant une série de questions et réponses en écho à notre hypothèse de départ, c'est-à-dire à l'existence, ou non, d'un potentiel *continuum* classique dans la peinture contemporaine. Et s'il existe, comment se manifeste-t-il, tant au niveau de l'idée ou du concept que de la forme choisie ? En d'autres termes, comment ce continuum a-t-il pu se

---

<sup>326</sup> Garouste Gérard, *Gérard Garouste, Zeugma, op. cit.*, p. 61.

maintenir malgré le rejet dont il fit l'objet, clairement revendiqué dans les injonctions de la période de l'art moderne ? Et comment, malgré l'interruption de ce flux d'antériorité, peut-il aujourd'hui réapparaître dans la peinture et nous offrir une visibilité active dans telle ou telle œuvre ? Et dans ce cas, ces œuvres continuent-elles d'exister dans une appartenance à l'art contemporain ou, au contraire, en sont-elles rejetées ? Et si effectivement, elles sont reconnues comme telles dans l'actualité artistique, quelles sont alors les conditions auxquelles elles doivent répondre pour satisfaire et permettre ces survivances et résurgences classiques dans une expression d'aujourd'hui ? Et à nouveau, si on poursuit cette investigation, quels seraient la spécificité et surtout le sens d'une peinture classique contemporaine ? Ou d'une peinture contemporaine classique ? Selon l'ordre des mots, le regard porté sur telle ou telle œuvre impliquera probablement des analyses différentes. Mais, dans un ordre ou dans l'autre, l'apposition des deux adjectifs soulève, *a priori*, quelques contradictions immédiates ou, *a minima*, quelques paradoxes temporels puisque ces deux adjectifs qualificatifs s'apparentent, dans notre culture, à des temps différents. N'y aurait-il donc pas là une forme d'anachronisme qu'il nous faut maintenant interroger à partir des œuvres qui pourraient suggérer cette double qualification en se revendiquant d'une peinture « classique contemporaine » ou « contemporaine classique » ?

Dans son livre *Anachronies de l'œuvre d'art*, publié en 1990, Daniel Payot pose d'entrée de jeu cette question récurrente et incessante pour la Modernité : « Qu'est qu'une œuvre d'art ? <sup>327</sup> ». Il suggère une réponse ainsi énoncée : « [...] elle est invitation à une expérience autre de la temporalité, ou l'expérience d'une temporalité autre [...] <sup>328</sup> » Et il ajoute dans le cadre de sa recherche : « Il s'agissait de repérer, dans la pensée contemporaine, quelques-unes de ces traversées, chroniques de l'œuvre d'art subjuguées par ses presque disparitions temporelles <sup>329</sup>. » C'est donc bien à « ce statut de l'œuvre d'art comme proposition d'une expérience autre de la temporalité <sup>330</sup> », reprise dans son énonciation et développée par Daniel Payot dans son chapitre *Œuvre et promesse*, que nous allons plus particulièrement nous intéresser. Certes, l'ouvrage s'appuie avant tout sur des auteurs importants, dont Franz Kafka – Walter Benjamin, André Malraux, Roland Barthes et d'autres que nous citerons –, cependant, c'est avec une citation de Georges Braque que débute le 1<sup>er</sup> chapitre de son livre :

"Le but de la peinture n'est pas de constituer un fait anecdotique, mais de constituer un fait pictural." Cette célèbre phrase de Georges Braque résume en quelques mots ce que longuement on a dit et dit encore de l'art moderne : il n'a d'autre fin que lui-même – il est auto-télique –, il ne s'ordonne essentiellement à rien qui le précède et l'autorise – il est autonome.<sup>331</sup>

Or, comme annoncé dès notre introduction, il nous faut maintenant analyser, avec la plus grande vigilance si nous voulons approcher correctement notre problématique, la réalité complexe de ces moments de rupture accompagnant les débuts de la Modernité. Aussi, une première question nous vient à l'esprit : qu'en est-il aujourd'hui de cet autotélisme, de cette autonomie de l'art moderne, et par extension, de l'autonomie de l'art ? Sans doute, avec

<sup>327</sup> Payot Daniel, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris, Éd. Galilée, 1990, 4<sup>ème</sup> de couverture.

<sup>328</sup> *Ibid.*, 4<sup>ème</sup> de couverture.

<sup>329</sup> *Ibid.*, 4<sup>ème</sup> de couverture

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 15, 16.

l'avènement de ce qui fut un « temps nouveau », son immense mérite fut « d'accorder à l'existence humaine quelques significations ultimes<sup>332</sup> ». Mais, après l'irruption de ce temps nouveau, lui-même condensé par l'accélération du XX<sup>e</sup> siècle, l'art moderne pouvait-il rester imperméable longtemps à l'évolution de la pensée contemporaine qui allait suivre et simultanément, n'était-il pas déjà lui-même, dès son origine, infiltré par la pensée qui le précédait ? Dès 1918, Guillaume Apollinaire écrivait, à Picasso : « J'aimerais te voir peindre de grands tableaux comme ceux de Poussin, quelque chose dans un esprit lyrique<sup>333</sup> ». Hans Belting poursuit cette exhortation d'Apollinaire en déclarant que « pour Picasso, il n'existait qu'une seule loi de la créativité : la métamorphose, autrement dit, le contraire même de la copie ou du plagiat pour quiconque travaille avec l'art du passé<sup>334</sup> ». Mais il ajoute : « Ce qui passait alors pour du Classicisme n'était souvent qu'un masque emprunté pour refaire la même chose. Renoir s'était inspiré d'Ingres, comme Picasso s'inspirait maintenant de Renoir<sup>335</sup> ». Par conséquent, nous pourrions en déduire que ce que nous voyons – ce qui se voit, ce qui est visible – ne serait donc qu'un masque, un artifice<sup>336</sup>, derrière lequel s'abriterait l'artiste créateur pour vivre « le processus tangible du faire-venir, qu'on appelle communément la création des œuvres<sup>337</sup> ».

En réalité, quand bien même on accepte « que l'essence de l'œuvre soit ahistorique, voir intemporelle, cela n'empêche nullement que *les œuvres*, elles, soient reliées entre elles selon un lien d'histoire<sup>338</sup> ». Cependant, et ce n'est pas contradictoire, on peut très bien imaginer que ce « lien d'histoire » ne relie plus les œuvres d'art par un enchaînement systématiquement historique et progressiste comme cela fut longtemps pensé et donc enseigné dans les ateliers ou académies. Le début du XX<sup>e</sup> siècle a proposé un autre choix : la rupture, soit une interruption radicale, aujourd'hui fréquemment admise et entendue dans de nombreux cercles artistiques. C'est déjà ce qu'affirmait clairement Marcel Duchamp en 1915 lors d'une *interview* à New-York :

On ne doit pas permettre que ce qui est mort soit aussi fort que ce qui est vivant. Nous devons apprendre à oublier le passé, à vivre nos propres vies dans notre propre époque.<sup>339</sup>

Et indubitablement, les acteurs de la Modernité, dans leur grande majorité, procédèrent de la sorte avec de nombreuses coupes et nouveaux montages dans le film historique que produit cette période de l'art pour établir sa propre autonomie et revendiquer de nouvelles filiations. Ce serait donc bien ce procédé d'interruption du déroulé linéaire du temps, qui, comme le suggère Payot, à propos d'un texte sur l'art d'Emmanuel Levinas, permet d'instaurer « *l'interruption d'une relation ouvrant sur une relation autre*.<sup>340</sup> ». Toujours à propos de

<sup>332</sup> Payot Daniel, *Anachronies de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 24.

<sup>333</sup> Belting Hans, *Le chef d'œuvre invisible*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 2003, p. 451.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 452.

<sup>336</sup> *Artifex*, I subst. / 1 qui pratique un art, un métier, artiste, artisan [...], in Félix GAFFIOT, *Dictionnaire latin français*, Paris, Hachette, 1934, p. 167.

<sup>337</sup> Heidegger Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, (*Holzwege*, Frankfurt, Éd. Vittorio Klotersmann, 1949), Paris, Éd. Gallimard, 1962, (présente Éd. 2006), p. 49.

<sup>338</sup> Payot Daniel, *Anachronies de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 134.

<sup>339</sup> Duchamp Marcel, *Deux interviews new-yorkaises, Septembre 1915*, Paris, Éd. L'Echoppe, 1996, p. 13,14.

<sup>340</sup> Payot Daniel, *Anachronies de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 84.



Levinas, l'auteur conclut et résume par cette simple phrase : « *le temps est relation, il est à la fois interruption et relation*<sup>341</sup> ». Est-ce dans ce sens qu'il nous faut entendre également les dernières phrases de Gaëtan Picon avec lesquelles il achève le texte de son livre *Admirable tremblement du temps* ?

C'est pour la même raison que l'art est « chose passée », demeurant dans son histoire, et qu'il est hors de son histoire, existant seulement au futur. [...] Car on ne me parle, je ne parle que dans l'insomnie du temps.<sup>342</sup>

Souvenez-vous, au tout début de notre texte, nous avons évoqué, avec Gérard Garouste, l'importance du tout premier instant dans la découverte d'une œuvre. Nous aimerions à nouveau revenir sur cet infiniment petit « big-bang » de ce premier instant que peut révéler une œuvre d'art à son spectateur quand elle devient justement « invitation à une expérience autre de la temporalité<sup>343</sup> » en délivrant progressivement ensuite cette « expérience d'une temporalité autre<sup>344</sup> ». Payot approfondit bien sûr ce thème dans son livre et évoque une « lutte à travers laquelle on peut apercevoir un mouvement constitutif de la pensée et peut-être de l'histoire de la modernité : énorme conflit d'une temporalité de l'accomplissement (de l'épanouissement, disait Barthes, de la totalité, dira Lévinas) et d'une temporalité de l'attente (ou de la différence), une temporalité ek-statique<sup>345</sup> ». Autre temps, autre monde ? Pour Heidegger, « être œuvre signifie donc : installer un monde. Mais qu'est cela un monde ?<sup>346</sup> » ; ajoute-t-il immédiatement !

*Un monde s'ordonne en monde (Welt weltet)*, plus étant que le palpable et le préhensible où nous croyons être chez nous. Un monde n'est jamais un objet consistant placé devant nous pour être pris en considération. Un monde est le toujours inobjectif sous la loi duquel nous nous tenons, aussi longtemps que les voies de la naissance et de la mort, de la grâce et de la malédiction nous maintiennent en l'éclaircie de l'être. Là où se décident les options essentielles de notre Histoire, que nous recueillons ou délaissions, que nous méconnaissions ou mettons à nouveau en question, là s'ordonne un monde.<sup>347</sup>

Aussi, dans toute première confrontation/réception, de manière un peu expérimentale en ce qui concerne l'analyse du premier impact visuel, posons-nous la question de comprendre ce qui prend le dessus et apparaît d'abord, en premier, à la surface du tableau, c'est-à-dire à la surface du plan pictural, donc à la surface de la peinture ? Qu'est-ce qui est mis en avant prioritairement dans tel ou tel cas – l'avons-nous bien reçu ou perçu ? L'avons-nous vu ou senti ? – et qu'est ce qui, alors, émane de cette œuvre et la relie à l'histoire la peinture classique ?

Quant aux aspects, qui seraient effectivement identifiés comme classiques, restent-ils résiduels, fragmentaires, directement visibles par eux-mêmes ou au contraire presque imperceptibles et cependant indissociables de l'œuvre questionnée ? Eventuellement, comment sont-ils assemblés et incorporés dans une facture picturale produite de nos jours ?

---

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>342</sup> Picon Gaëtan, *Admirable tremblement du temps*, Genève, Éd. Skira, 1970, p. 147.

<sup>343</sup> Payot Daniel, *Anachronies de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 4<sup>ème</sup> de couverture.

<sup>344</sup> *Ibid.*, 4<sup>ème</sup> de couverture.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>346</sup> Heidegger Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part, (Holzwege)*, Frankfurt, Éd. Vittorio Klotersmann, (1949), Paris, (Éd. Gallimard, 1962), présente Éd. 2006, p. 47.

<sup>347</sup> *Ibid.*, p. 47.

Peut-on, aujourd'hui, objectivement, imaginer reconstituer la peinture classique en tant que telle ? *A priori*, non, nous ne le pensons pas ! L'entreprise serait probablement impossible, tous les paramètres ont changé. Les « paradigmes<sup>348</sup> », pour reprendre l'expression de Nathalie Heinich, ne sont plus les mêmes. Et quel en serait l'intérêt, sauf peut-être à vouloir mettre en place une méthodologie d'un "refaire", d'un "reproduire d'ordre technique" afin de mieux analyser la peinture ancienne ? Mais, honnêtement, les contre-sens seraient presque inévitables puisqu'il faudrait sans cesse réinventer et surtout réadapter les conditions de production de l'époque antérieure, qui, elles, sont perdues puisque le contexte sociétal ne peut-être revécu. « Le retrait et l'écoulement d'un monde sont à jamais irrévocables.<sup>349</sup> » En revanche, peut-on constituer une autre peinture, nouvelle, compatible avec le présent et qui laisserait revenir en elle ce qui peut, aujourd'hui encore, survivre puis resurgir de ce continuum classique évoqué précédemment ?

### 3.1.1 Le continuum de la peinture classique : réalité ou illusion

À la lumière de ce qui vient d'être dit, nous continuerons notre investigation en parlant de la peinture classique, historiquement occidentale, et de la peinture contemporaine, aujourd'hui relayée par ce qui est appelé la globalisation de l'art. C'est en abordant ces questions, qui se croisent et s'enchaînent, se lient ou se délient, que nous allons maintenant poursuivre le développement de notre problématique. Pour ce faire, après avoir défini notre terrain de recherche, le plan pictural, et avoir précisé la temporalité de la période moderne retenue pour cette étude<sup>350</sup>, il nous semble important de revenir sur ce qui caractérise, le plus objectivement possible, la peinture classique. Certes, nous en avons déjà un peu parlé dans les chapitres précédents. Cependant, il nous semble judicieux d'aborder maintenant plus en profondeur ce qui justement la fonde.

Dans un premier temps, il nous paraît nécessaire, de spécifier ce qui serait à l'origine de ce que nous nommons « peinture classique » afin de distinguer des critères précis à partir desquels nous entendons poursuivre notre travail. Puis, dans un deuxième temps, nous verrons comment il est possible de retrouver, dans des œuvres actuelles, certains de ces critères qui semblent, de fait, appartenir à ceux de la peinture classique, alors que les œuvres les contenant, elles, semblent ne pas pouvoir appartenir concrètement à cette même peinture classique telle qu'est définie historiquement<sup>351</sup>. En réalité, l'entreprise est délicate car l'acceptation des paramètres est mouvante et les limites se déplacent avec le temps. Ainsi, Matisse et Picasso, considérés comme des peintres majeurs de la Modernité, ont aussi été considérés par la suite, selon le point de vue d'où on se place, comme étant peut-être les derniers grands peintres classiques. Mais les derniers pour combien de temps<sup>352</sup> ? Pour mener

<sup>348</sup> Heinich Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain*, Paris, Éd. Gallimard, 2014.

<sup>349</sup> Heidegger Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 43.

<sup>350</sup> Nous avons retenu les dates allant de 1906 à 1968/70.

<sup>351</sup> [...], du moins pour le moment. C'est-à-dire principalement en Europe, et plus particulièrement sur une période qui s'étendrait de la Renaissance du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'à divers mouvements du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>352</sup> Catherine Grenier dit aussi de Martial Raysse qu'il est le « dernier peintre ». N'a-t-on pas déjà entendu cela pour bien d'autres artistes, notamment Balthus ?

à bien les deux étapes de notre protocole<sup>353</sup>, il nous semble donc essentiel de commencer par l'étude des mots et donc des définitions se rapportant aux termes actuels qualifiant l'adjectif « classique »<sup>354</sup>. Nous avons choisi de recopier ceux de l'encyclopédie en ligne Wikipédia :

L'**époque classique** est une expression utilisée pour la périodisation de l'histoire :

- de la Grèce antique (époque classique) ;
- par analogie, de la Mésoamérique (Époque classique (Mésoamérique)).

[...] Le terme **classique** désigne les œuvres ou les auteurs relevant du **classicisme**, un mouvement littéraire et artistique européen du XVII<sup>e</sup> siècle.

[...] Le terme **classique** désigne également un auteur ou une œuvre considéré comme digne d'être un modèle pour les autres artistes.

Ensuite, si nous voulons affiner le sens de cet adjectif associé au mot peinture, notre recherche sur internet, toujours avec l'encyclopédie Wikipédia, nous envoie directement un lien avec le mot classicisme<sup>355</sup> :

Le **classicisme** est un mouvement culturel, esthétique et artistique qui se développe en France, et plus largement en Europe, à la frontière entre le XVII<sup>e</sup> siècle et le XVIII<sup>e</sup> siècle, de 1660 à 1715. Il se définit par un ensemble de valeurs et de critères qui dessinent un idéal s'incarnant dans l'« honnête homme » et qui développent une esthétique fondée sur une recherche de la perfection, son maître mot est la raison.

La centralisation monarchique, qui s'affirme dès 1630 sous l'autorité de Richelieu d'abord, puis de Mazarin, dépasse le cadre politique pour toucher le domaine culturel. Doctes et littérateurs regroupés dans diverses académies inventent alors une esthétique fondée sur des principes assez contraignants qui amèneront la critique moderne à assimiler, de façon souvent réductrice, classicisme et respect des règles qui doivent permettre la production d'œuvres de goût inspirées des modèles de l'art antique marqués par l'équilibre, la mesure et la vraisemblance.

[...] Le classicisme concerne la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle, en particulier le théâtre, mais aussi d'autres arts comme la musique, la peinture ou l'architecture.

On comprend immédiatement que, dans le cadre de la peinture, le classicisme caractérise l'école française du XVII<sup>e</sup> siècle. Elle se réfère à la Renaissance italienne, notamment dans son retour à l'antique. Dans les faits, elle est donc très directement reliée à la Grèce antique, même si celle-ci est à cette époque relativement peu différenciée de la Rome antique<sup>356</sup>. Nous verrons que c'est plus tard, c'est-à-dire « avec Winckelmann, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>357</sup> »,

---

<sup>353</sup> 1/Quels seraient ou sont les critères de la peinture classique ? 2/peut-on retrouver ces critères dans la peinture contemporaine ? 3/ Si oui, comment sont-ils parvenus jusqu'à nous ?

<sup>354</sup> Classique, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Classique>, 2012 10 08, (Consultation le 13 09 2019)

<sup>355</sup> Classicisme, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Classicisme>, 2012 10 08, (Consultation le 13 09 2019)

<sup>356</sup> En effet, on peut distinguer les relations de la pensée allemande (germanique), entretenues avec la philosophie de la Grèce antique, de celles de la pensée italienne et française (latine), entretenues avec la Rome antique et l'*Arte del disegno* de la Renaissance. Dès le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, le néo-classicisme reviendra d'ailleurs fortement à la référence antique après que le siècle des lumières s'en était, peut-être un peu éloigné.

<sup>357</sup> Holtzmann Bernard, « Aspects du goût antique pour l'antique », *D'après l'Antique*, Poitiers, Éd. du Musée du Louvre, 2000, p. 23.

que le goût s'est précisé et « que le départ s'est fait décidément entre art grec et art romain [...] <sup>358</sup>».

De ce point de vue, c'est-à-dire de celui de la référence antique qui donne le ton et la règle, nous avons constaté que les trois peintres, Gérard Garouste, David Hockney et Martial Raysse, choisis pour commencer notre étude, se révèlent très différents même si les trois artistes se réfèrent explicitement à la peinture classique à un moment de leur parcours. Nous l'avons souligné clairement, Garouste « ignore » volontairement la modernité quand il décide d'apprendre à peindre. Il le fait avec une technique classique, seul et de manière autodidacte, en allant rechercher la touche picturale du XVIII<sup>e</sup> siècle pour mieux pouvoir appréhender les mythes anciens, plus particulièrement ceux de l'antiquité à ses débuts, et les récits qui nous les font connaître. Hockney, après une période plutôt abstraite, qui correspondait à l'air du temps de cette époque, choisit de se confronter à la peinture à l'huile. Il le fait en affrontant la ressemblance d'une représentation questionnant prioritairement la figure humaine, en associant un « naturalisme photographique » avec une lumière picturale très étudiée, d'une rigueur toute classique, avec des compositions très strictes, pour lesquelles cependant, les leçons de Mondrian ont joué un rôle non négligeable. Raysse, enfin, abandonne une démarche d'avant-garde, « enjambe » la modernité et rebrousse chemin pour se confronter, à son tour, directement aux grands maîtres du passé qui représentent quelques sommets de la peinture classique française. Et pour ce faire, il (ré)-apprend à peindre et réoriente son regard sur les tableaux des musées pour mieux les saisir dans l'essence de leur création.

Dans ces trois démarches, fondamentalement ancrées dans la peinture, chacun d'entre eux met en avant la nécessité et le choix de ce médium qui demande parfois cette appropriation d'un temps long que l'on pouvait rencontrer chez les peintres classiques, admirés et évoqués par les uns et les autres. Dans les trois cas, les trois artistes vont donc devoir apprendre un savoir-faire, qui n'était plus directement transmis par les apprentissages techniques alors enseignés dans les écoles officielles. Cette « compréhension du temps long » entraînera en conséquence un travail de longue haleine, qui sera un paramètre commun que chacun de nos trois protagonistes, à un moment ou un autre, rencontrera et devra affronter dans son parcours. Dans son petit opus, *Admirable tremblement du temps*, qui débute avec le *Déluge* de Nicolas Poussin, Gaëtan Picon évoque « le tremblement de la main » du Maître vieillissant disant à son ami Chantelou : « Si la main me voulait obéir, j'aurais quelque occasion de dire ce que Thémistocle dit en soupirant sur la fin de sa vie, que l'homme finit et s'en va quand il est plus capable ou qu'il est prêt à bien faire<sup>359</sup> ». Hokusai dit à peu près la même chose en évoquant son parcours : « [...] Mais tout ce que j'ai produit avant l'âge de soixante-dix ans ne vaut pas la peine d'être compté. C'est à l'âge de soixante-treize ans que j'ai compris à peu près la structure de la nature vraie [...] <sup>360</sup> ». Et à nouveau, lorsque Gaëtan Picon écrit : « les

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>359</sup> Poussin Nicolas, in Picon Gaëtan, *Admirable tremblement du temps*, Genève, Éd. Skira, 1070, p. 9.

<sup>360</sup> Hokusai, *Cents vues du mont Fuji*, Édité entre 1834 et 1840. Le peintre, né 1760, décèdera à l'âge avancé de 88 ans en 1849. Source Wikipédia.

« Depuis l'âge de six ans, j'avais la manie de dessiner la forme des objets, Vers l'âge de cinquante ans, j'avais publié une infinité de dessins, mais tout ce que j'ai produit avant l'âge de soixante-dix ans ne vaut pas la peine d'être compté. C'est à l'âge de soixante-treize ans que j'ai compris à peu près la structure de la nature vraie, des animaux, des herbes, des arbres, des oiseaux, des poissons et insectes. Par conséquence, à l'âge de quatre-

principales parties de la peinture ne s'apprennent pas [...] mais il y a un cheminement qui passe par le temps<sup>361</sup> », il rejoint, partiellement, l'opinion de Thierry de Duve, spécialiste de Marcel Duchamp, qui affirme, dans son ouvrage *Faire école*, paru en 1992 : « l'art ne s'enseigne pas. Il se transmet, [...] », avant d'évoquer ensuite, pour « l'apprentissage *du* technique, [...] un appui incessant sur un faire guidé par le jugement.<sup>362</sup> » On retrouve cette approche chez Poussin lui-même ! Nous l'avons dit au début de notre étude, n'écrivait-il pas à son ami Chantelou, en 1647, que « [...] le bien jugé est un art difficile si l'on a en cet art, grande théorie et pratique jointes ensemble<sup>363</sup> ». On pourrait également, en remontant dans le temps pour écouter Montaigne qui nous dit que « C'est un outil de merveilleux service que la mémoire, et sans lequel le jugement fait bien à peine son office : elle me manque du tout<sup>364</sup> ». Les exemples abordant cette question de l'apprentissage et du jugement qui se fondent avec le temps sont multiples et font dire à Gaëtan Picon que « Nul ne vise un objet, nul ne vise une technique : chacun cherche un objet devenu tableau – et cette mutation ne peut s'opérer que dans le temps.<sup>365</sup> » Il développe cette condition à plusieurs reprises dans son texte et met en avant ce qui différencie, selon lui, le jaillissement naturel des mots du poète de la lenteur laborieuse nécessaire au peintre ou au romancier.

La relation avec le temps, dans les autres arts, est-elle semblablement bénéfique ? On a souvent dit que les poètes meurent jeunes, que les peintres – comme les romanciers – vivent vieux. [...] Que le temps soit un apport signifie évidemment que la technique, c'est-à-dire la diction, est essentielle : comme si la diction du poète n'était autre que la voix qui lui est naturellement donnée, et la diction du peintre, ou du romancier, une voix qu'il lui faille apprendre. [...]<sup>366</sup>

Apprendre serait-il donc un mot essentiel dans le cadre de notre étude ? Mais dans ce cas, que doit-on apprendre si, ni la peinture, ni l'art, ne peuvent s'apprendre ? Un peu intuitivement, on sent cependant, qu'apprendre, en l'état, se joue aussi dans une relation entretenue avec le temps par l'exigence d'une implication nécessaire dans la durée, révélant peut-être « cette compréhension du temps long », évoquée précédemment à propos de Raysse. Mais alors, que faut-il comprendre ? Faut-il comprendre ou faut-il apprendre le temps ? Ou apprendre à prendre son temps, c'est-à-dire à respecter ce temps qui passe, qui s'écoule, qui remonte, celui d'une maturité profonde qui, d'une manière progressivement indissociable, va faire vivre l'idée dans une matérialité dédiée. Et si « nul ne vise une technique », de quoi parlent Garouste, Hockney et Raysse lorsqu'ils abordent cette nécessité d'une « voix apprise » et donc de leur besoin d'apprendre la peinture classique ? Ne serait-ce pas d'exaucer un désir un peu fou : vouloir s'approprier une compréhension de la peinture classique en refaisant le chemin qui fut emprunté par leurs illustres prédécesseurs ? Ne tenteraient-ils pas, à l'instar de

---

vingts ans, j'aurai encore fait plus de progrès. À quatre-vingt-dix ans, je pénétrerai le mystère des choses ; à cent ans je serai décidément parvenu à un degré de merveille, et quand j'aurai cent dix ans, chez moi, soit un point, soit une ligne, tout sera vivant. Je demande à ceux qui vivront autant que moi de voir si je tiens ma parole. Écrit à l'âge de soixante-quinze ans, par moi, autrefois Gwakiô Rôjin, le vieillard fou de dessin. »

<sup>361</sup> Picon Gaëtan, *Admirable tremblement du temps*, op. cit., p. 9.

<sup>362</sup> De Duve Thierry, *Faire école*, (ou la refaire), Dijon, Éd. Presse du Réel, 1992, p. 174, 175.

<sup>363</sup> Poussin Nicolas, « Lettre à Chantelou », 24 nov. 1647, in Mérot Alain, *Nicolas Poussin*, Milan, Éd. Hazan, 1990, p. 186. Cette citation est évoquée dans le texte VAE, cf. supra p. 22.

<sup>364</sup> De Montaigne Michel, *Essais, Livre II, chapitre XVII*, op. cit., p. 632.

<sup>365</sup> Picon Gaëtan, *Admirable tremblement du temps*, op. cit., p. 24.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 42.

Marguerite Yourcenar, de comprendre de l'intérieur, le cheminement qui conduisit le peintre classique à la maîtrise de son art ?

Comme l'écrit Marguerite Yourcenar dans les carnets qu'elle rédige à propos des Mémoires d'Hadrien : « [...] j'ai voulu refaire du dedans ce que les archéologues du XIX<sup>ème</sup> siècle avaient refait du dehors ». <sup>367</sup>

Car à l'évidence, Garouste, Hockney et Raysse ont choisi de « refaire du dedans » le chemin – un chemin, leur chemin – pouvant les reconduire jusqu'à cette compréhension intime d'un processus pictural qui appartient au passé, résolument au passé, peut-être faudra-t-il finalement le concéder ? Pour autant, si nous admettons, si nous reconnaissons qu'apparaissent, çà et là, dans la peinture contemporaine, des traces directement venues de la peinture classique, il convient alors d'observer la manière dont leur présence se manifeste à nous. Et force est de constater qu'elle peut venir <sup>368</sup>, soit de l'extérieur, soit de l'intérieur, comme le suggère le propos de Marguerite Yourcenar. Mais quel que soit le mode d'apparition, on pourrait avancer, à la lecture de ces survivances d'éléments classiques, explicites ou implicites, qu'ils ont une même origine : le modèle classique. Pourtant, ils appartiennent, si on nous permet l'expression, à une double partition où se mélangent le visible et l'invisible. Ainsi, un même ensemble, le classique, se subdiviserait en deux sous-ensembles pour parvenir jusqu'à nous. Le premier contiendrait tout ce qui se voit, plus ou moins immédiatement, c'est-à-dire ce qui se reconnaît, et de là ce qui est potentiellement reconnu par le plus grand nombre. Cette manifestation, d'une lisibilité directe pour et par le spectateur, pour et par le lecteur, appartiendrait à l'extériorité visible de l'œuvre. Le second contiendrait tout ce qui ne se voit pas, du moins immédiatement, et qui, de fait, nécessite une culture classique plus grande, activée plus en profondeur pour en sentir et comprendre les tenants et aboutissants, les ressorts, parfois très enfouis. Toutefois, ces derniers vont agir sur la conception, la création et finalement la réalisation de l'œuvre <sup>369</sup>, sans pour autant offrir ou délivrer une visibilité directe de cette survivance. Mais paradoxalement, c'est probablement cette intériorité invisible qui donnerait le plus à voir avec et dans le temps...

[...], parce que le présent temporel n'est jamais pure ponctualité, il est un *inter-temps*, l'intensité de l'instant entre une mémoire et un projet, supportée par la durée d'une conscience. <sup>370</sup>

Afin de poser quelques repères, nous allons donc essayer de catégoriser ces éléments, tant par leur contenu manifeste que par la façon dont ils parviennent jusqu'à nous. Nous allons tenter de les nommer, de les distinguer entre eux et d'analyser leur mode de survivance souterraine, leur résurgence possible et comment, selon les œuvres et les artistes qui les ont produits, ces éléments participent d'un continuum qui alimente encore une partie de la peinture contemporaine, laquelle s'inscrit à son tour dans un ensemble ou domaine beaucoup plus vaste, celui de l'art contemporain. Pour ce faire, d'un point de vue méthodologique, nous

---

<sup>367</sup> Yourcenar Marguerite, in De Font-Réaulx Dominique, « Visions intérieures, la photographie du XX<sup>e</sup> siècle et l'art de l'antiquité », *D'après l'Antique*, Paris, Éd. Du Musée du Louvre, 2000, Paris, p. 122.

<sup>368</sup> Mettre ce mot en relation avec « *le processus tangible du faire venir* » dont parle Heidegger, cf. *supra* p. 103. Heidegger Martin, *Chemin qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 49.

<sup>369</sup> *Ibid.*, Heidegger Martin, « [...] qu'on appelle communément la création des œuvres », p. 49.

<sup>370</sup> Picon Gaëtan, *Admirable tremblement du temps*, op. cit., p. 131.



Nice. Mais à partir de 1968, ces moulages furent délaissés, détruits ou remisés<sup>372</sup> pour être totalement abandonnés en tant qu'objet pédagogique. Ils furent oubliés pendant presque une cinquantaine d'années avant de réapparaître aujourd'hui dans des expositions qui leur sont consacrées comme dans le musée des moulages à Lyon, installé en 1999 dans une ancienne usine de confection. Agrandi et réaménagé à partir de 2015, il ouvre à nouveau ses portes en 2019. Ces moulages, après avoir perdu leur première fonction pédagogique, deviennent à leur tour objet muséal et s'inscrivent aujourd'hui dans une approche historique et scientifique, dans le cas présent pour l'université de Lyon 2. Une transformation comparable se retrouve au musée des moulages de Montpellier, pour l'Université Paul Valéry-Montpellier 3 ou à celui de Strasbourg, le musée Adolphe Michaelis, qui fait actuellement l'objet d'une réactivation par le biais d'une association étudiante de l'université de la ville, et dont l'objectif vise à ressortir ces moulages des réserves, où ils sont entreposés, afin de les rendre à nouveau visibles. Ces musées participent d'une nouvelle évolution de « l'histoire du goût occidental », laquelle se retrouve aujourd'hui dans certains ressorts de la création artistique contemporaine.

Et si, à la différence de l'érudit du siècle dernier ou de l'amateur du XVIII<sup>e</sup> siècle, le visiteur contemporain échoue à les identifier, les nommer, les inclure dans une histoire de l'art, ces œuvres conservent à ses yeux une valeur esthétique dont la proximité avec l'histoire du goût occidental à l'identifier comme telle<sup>373</sup>

Le regard que les artistes posent sur l'art antique s'est profondément modifié : du modèle imposé, il est devenu une référence fondatrice.<sup>374</sup>

L'art antique cesse d'être « un sujet à illustrer », il devient « une part essentielle de leur création<sup>375</sup>.

Lors de la réouverture au public du musée du Louvre, l'inauguration se tint le 15 août 1803 par Napoléon, dans la salle des antiques. D'une part, certains chefs d'œuvre antiques du Louvre furent restitués à l'Italie, d'autre part, certains d'entre eux se révélèrent plus romains que grecs, ce qui remit en débat la question de l'origine. Les recherches scientifiques de l'époque conduisirent Quatremère de Quincy à « son triste verdict<sup>376</sup> » sans appel : « Nos collections d'antiques ne nous offrent que des feuillets incomplets, décomposés, d'une immense bibliothèque perdue. Nulle part de corps entier<sup>377</sup> ». Ce constat aura des répercussions sur les mentalités de l'époque et Hans Belting explique cette évolution en précisant les causes et les effets en deux temps distincts. En effet, selon lui, « l'idée prémoderne de l'œuvre se forma au cours de la période qui s'étend de la Renaissance aux Lumières et qui correspond à l'époque des Académies où l'on enseignait la doctrine "classique" de l'art. Il s'en suivit une évolution des mentalités.<sup>378</sup> » C'est pourquoi, après ces prises de conscience sur la réalité nouvelle de l'antique, le public se tourna alors

---

<sup>372</sup> Par exemple, des moulages des anciens Beaux-Arts de Paris sont actuellement stockés, depuis de nombreuses années, dans la gypso-thèque située dans les anciennes écuries du Château de Versailles.

<sup>373</sup> De Font-Réaulx Dominique, « Visions intérieures, la photographie du XX<sup>e</sup> siècle et l'art de l'antiquité », *D'après l'Antique*, op. cit., p. 130.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>375</sup> Belting Hans, *Le chef d'œuvre invisible*, op. cit., p. 57

<sup>376</sup> Belting Hans, *Le chef d'œuvre invisible*, op. cit. p. 57

<sup>377</sup> Quatremère, in Belting Hans, *Le chef d'œuvre invisible*, op. cit., p. 57.

<sup>378</sup> Belting Hans, *Le chef d'œuvre invisible*, op. cit., p. 27



vers la peinture et « surtout, l'on accepta de plus en plus l'idée selon laquelle l'art dit "moderne" n'était pas moderne mais tout aussi classique qu'avait pu l'être l'art antique aux yeux des amateurs<sup>379</sup> », d'où l'intérêt grandissant de ce public de l'époque pour les chefs d'œuvre plus récents, c'est-à-dire ceux de la peinture occidentale à partir de la Renaissance italienne. Ainsi, les œuvres de Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël, devinrent les nouvelles références incontournables pour le Romantisme et parmi elles nous étudierons, de Raphaël, *La Madone Sixtine* au Musée de Dresde, en Allemagne, de Léonard de Vinci, *La Sainte Anne* et *La Joconde*, l'une et l'autre au musée du Louvre. Cette dernière prendra d'ailleurs une importance nouvelle, sans doute inégalée à ce jour, et nous observerons l'évolution de son aura, et un temps de son rejet, en partant du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle pour aller jusqu'à l'actualité la plus récente. Ces traversées attentives nous permettront de suivre l'évolution de ce nous avons appelé un *continuum* classique et nous observerons comment il peut apparaître ou disparaître, mais finalement survivre avec le temps.

Illustrons maintenant notre propos avec un premier exemple significatif. *La Sainte Anne* de Léonard de Vinci, élaborée et peinte entre 1501 et 1519, fut restaurée récemment et à nouveau présentée au public en 2012. Dans l'exposition qui lui était consacrée après cette campagne de restauration, on pouvait de copie en copie, plus ou moins bonnes mais rassemblées à cette occasion, suivre l'évolution de cet « ultime chef d'œuvre<sup>380</sup> » au fur et à mesure de sa genèse. Après que l'œuvre eut été définitivement « achevée » à la mort du maître, de nouvelles copies fixèrent ce dernier état pendant que de nouvelles peintures pouvaient s'en inspirer tout en prenant une nouvelle autonomie. Un des chapitres de la publication, liée à cette exposition, est ainsi intitulé « À Milan, copies et variations<sup>381</sup> ». Parfois, seul un fragment de l'œuvre est remis en jeu, davantage comme un exercice de style pour des tableaux, de format plus petit, réduits pour la circonstance, et réalisés à des fins diverses, souvent à la demande d'un commanditaire privé. Par exemple, ces deux œuvres anonymes, *l'Enfant Jésus avec l'agneau*, d'après Léonard de Vinci, peintes vers 1520-1530, et qu'on peut voir à Milan ou à Madrid. Parfois, c'est au contraire une extension qui est mise en jeu, comme dans *La parenté de Sainte Anne* de Michiel Coxcie, peinte pour la cathédrale d'Anvers en 1540. Ces démarches traditionnelles, pour reproduire et reconduire plus avant une œuvre originale dans un nouveau projet, sont courantes dans les usages de cette époque. C'est d'autant plus fréquent que les écrits qui les génèrent et qu'elles illustrent restent les mêmes. Toutefois, à ces copies et variations s'ajoutent de nouvelles œuvres qui seront produites, non plus par des « suiveurs », aussi brillants soient-ils, mais par de grands artistes novateurs. Nous retiendrons deux exemples de cette même exposition : *La Grande Sainte Famille* de Raphaël ou *La charité* d'Andrea del Sarto. Les deux tableaux datent de 1518, soit une année avant la mort de Léonard de Vinci, en 1519, mais deux ans après son départ pour la France où il avait emporté son tableau encore inachevé en 1516. Et avec un peu d'humour, nous pouvons penser à la cette phrase que Gao Xingjian fait dire à son personnage Bernard,

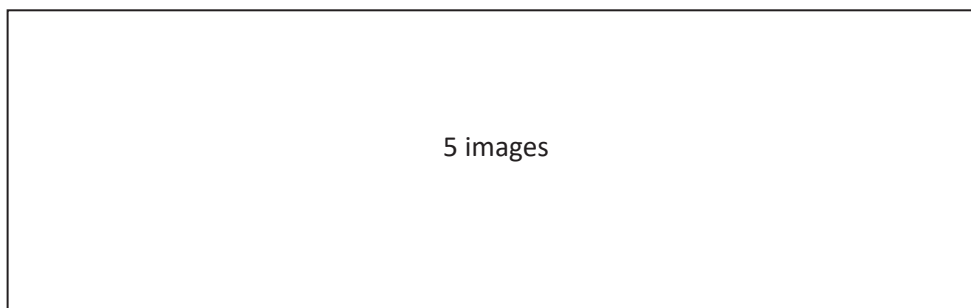
---

<sup>379</sup> Belting Hans, *ibid.*, p. 57.

<sup>380</sup> *La Sainte Anne, l'ultime chef d'œuvre de Léonard de Vinci*, (dir. Delieuvin Vincent), Paris & Città de Castello, Éd. du Louvre & Officina Libraria, 2012, p. 280.

<sup>381</sup> Delieuvin Vincent, « À Milan, copies et variations », *La Sainte Anne, l'ultime chef d'œuvre de Léonard de Vinci*, *op. cit.*, p. 280.

vieux peintre illustre, dans sa pièce *Quatre quatuors pour un week-end* : « Le neuf ne vient que quand l'ancien s'en va<sup>382</sup> ».



Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'enfant jouant avec un agneau*, vers 1503 - 1519, huile sur bois peuplier), 16 8 x 130 cm, Musée du Louvre

Atelier Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'enfant jouant avec un agneau*, vers 1508 -1513, huile sur bois (peuplier) 178,5 x 115,3 cm, Los Angeles, University of California, Hammer Museum

Michiel Coxcie, *La Parenté de Sainte Anne*, 1540, (bois peint pour la cathédrale d'Anvers), 246 x 215 cm, Kremsmünster, Stiftsgalerie

Raphaël, Giulio Romano et atelier, *La Sainte Famille, Sainte Elisabeth, le petit St Jean et deux anges*, dite *La grande Sainte Famille de François 1<sup>er</sup>*, 1518, huile sur bois transposé sur toile, 207 x 140 cm, Paris, Musée du Louvre

Andrea Del Sarto, *La Charité*, 1518, huile sur bois transposé sur toile, 185 x 137 cm, Paris, Musée du Louvre

Dans ces différents exemples dont nous avons mis les reproductions, nous pouvons parler de copie pour le premier tableau, et même d'une copie d'atelier (1508-1513) nous informant d'ailleurs sur un état intermédiaire de l'original (1503-1519). Pour le tableau suivant, il s'agit d'une citation et ensuite d'une variation à partir du modèle, disposé au centre de la composition, ou d'une référence si on veut choisir un mot plus actuel mais peut-être moins approprié historiquement. Enfin, pour les deux derniers, il serait plus judicieux de parler d'influence, d'appropriation et même de renouvellement. Nous verrons ultérieurement comment la liste de ces mots va s'enrichir, notamment avec des verbes d'action qui peuvent ainsi accompagner et même transcender ces filiations. Toutefois, dès à présent, une première remarque s'impose. Ces mouvements, fluides et très fréquents pendant le développement de l'art classique, seront sensiblement ralentis pendant la période de l'art moderne alors qu'ils sembleraient à nouveau être réactivés à l'époque actuelle, celle de l'art contemporain. C'est ce ralentissement, cette rétention des modèles et des images de la peinture classique, qui nous conduisit à parler du *filtre de la modernité* dans le titre même de cette thèse. En effet, après ces filiations, philosophie et politique de la *tabula rasa* vont caractériser cette nouvelle période, et avec l'apparition de la peinture abstraite et de son emprise sur la représentation de la figure humaine, on observera une raréfaction grandissante des influences issues de la peinture classique. Cependant, cette rupture ou fracture ou césure<sup>383</sup> n'a jamais totalement empêché, même pendant le déroulé de cette période de l'art moderne, que réapparaissent çà et là des réminiscences classiques.

<sup>382</sup> Xingjian Gao, *Quatre quatuors pour un week-end*, Morlanwelz, Manage (Belgique), Éd. Lansman, 2000, p. 31.

<sup>383</sup> Ces trois mots reviennent à maintes reprises dans les textes des critiques, historiens d'art et sociologues.

4 images

Léonard de Vinci, *Étude pour la tête de la vierge*, vers 1507 - 1510, pierre noire, sanguine et rehauts de blanc, 20,3 x 15,6 cm, New-York, Metropolitan Museum.

D'après Léonard de Vinci, *Tête de la vierge*, vers 1508, 1513, pierre noire sanguine et pastel, 22,7 x 26 cm, Vienne Albertina

Odilon Redon, *Tête de Vierge*, 1867 - 1868, fusain sur papier jaune, 23,4 x 26,9 cm, Paris, Musée d'Orsay

Odilon Redon, *Hommage à Léonard de Vinci*, vers 1914, pastel sur papier, 145 x 63 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum

Par exemple, afin de continuer avec l'influence très notable de la *Sainte Anne*, il nous faut mentionner Odilon Redon qui ferait donc un peu exception. Dans son *Hommage à Léonard de Vinci*, un pastel sur papier est approximativement daté de 1914. Redon est un peintre symboliste. Il s'approprie et renouvelle à son tour, à la fin de sa vie, le visage de la Vierge qu'il avait étudié, presque une cinquantaine d'années avant, avec un dessin, *Tête de la Vierge*, 1867-1868, copié d'après un autre dessin léonardesque conservé à l'Albertina de Vienne. Ne serions-nous pas, là, en présence de cette « compréhension du temps long » ? C'est-à-dire celle qui entraîne l'artiste à « recréer<sup>384</sup> » l'œuvre en passant de l'extérieur à l'intérieur (par la copie, il emprunte le même chemin) pour ensuite pouvoir à nouveau s'extérioriser de ce passage (parfois de cet apprentissage) et fonder de nouvelles œuvres qui garderont la mémoire de cette expérience de l'œuvre copiée, laquelle aura permis d'appréhender au mieux l'ensemble du processus créatif original. Cette expérience du retour dans la profondeur du passé permet-elle aux artistes d'aujourd'hui d'enrichir l'actualité vive de leur peinture ? S'agit-il d'un ressourcement, d'un prétexte ou d'une démarche complexe qui trouve sa cohérence en resituant l'œuvre en train de se faire dans un continuum élargi à « la durée d'une conscience<sup>385</sup> » dont parle Gaétan Picon ?



Léonard de Vinci, *La Vierge, l'Enfant Jésus avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste*, vers 1499-1500, charbon, craie noire et blanche sur papier teinté, 141,5 x 104, 6 cm, National Gallery, Londres

Jenny Saville, *Reproduction Drawing I (After Leonardo Cartoon)*, 2009-2010, fusain sur papier, 226,8 x 176, 8 cm

Jenny Saville, *Reproduction Drawing II (After Leonardo Cartoon)*, 2009-2010, fusain sur papier, 226,3 x 176, 5 cm

Jenny Saville, *The Mothers*, 2011, fusain et huile sur toile, 270 x 220 cm

<sup>384</sup> Au sens heideggérien du terme.

<sup>385</sup> Picon Gaétan, *Admirable tremblement du temps*, op. cit.

« L’art du présent a souvent le pouvoir de jeter une lumière sur l’art du passé.<sup>386</sup> » écrit Claudio Gulli à propos de *The Mothers* de Jenny Saville. Cette œuvre, d’une artiste britannique, est directement inspirée du *Carton de Burlington House*, qui fut lui-même indirectement préparatoire de la *Sainte Anne* de Léonard<sup>387</sup>. Pour la réaliser, Jenny Saville a procédé, elle aussi, à une mise en place progressive du tableau après une série de grands dessins et de photographies d’après modèle. Il en résulte un jeu graphique entre l’œuvre de référence et les images contemporaines d’une femme enceinte portant un enfant. Simultanément, par superpositions successives et par effacements, on voit, dans la progression du travail de l’artiste, comment « une mère se recompose dans l’unité de la dictature corporelle<sup>388</sup> » avec une dynamique particulière qui pourrait aussi recevoir les leçons d’un Eadweard Muybridge qui d’ailleurs inspira Francis Bacon, tous les deux de nationalité anglaise. Cette unité corporelle, qui vient après le jaillissement graphique, est aussi contenue savamment dans un cadre aussi discret qu’efficace, faisant partie intégrante du plan pictural. Ce cadre peint se déploie sur le pourtour du tableau dans un aplat de couleur gris-beige. Ce sont quatre bandes d’égale largeur, mais les trois supérieures donnent l’illusion d’une profondeur car elles sont augmentées par une fine bande de peinture, de couleur identique mais d’un ton plus clair, et qui deviennent ainsi, dans cette perspective centrale, l’épaisseur illusionniste de ce même cadre. La bande, dans le bas du tableau, reste unique et de fait sans « épaisseur visible ». Elle accentue donc l’idée d’une vue légèrement contre-plongée et renforce la prise de la mère sur son enfant, lequel, pourtant, souhaite ardemment se libérer pour fuir en avant. Lorsque Claudio Gulli nous explique « qu’il est clair que la déliquescence du pouvoir de possession de la mère sur son fils produit un effet de fuite encore plus puissant que le fait de le retenir<sup>389</sup> », son interprétation, plutôt psychologique, semblerait presque indubitable si, paradoxalement, l’image figurative dans son cadre peint ne nous donnait une impression sensiblement différente en retenant le genou droit de l’enfant alors que la jambe droite de la femme déborde légèrement sur le côté gauche du tableau ainsi que sa tête dans le haut de l’image. On notera au passage que tout se passe sur un fond blanc et que, si des éléments graphiques effectivement débordent, ils restent avant tout gestuels alors que les deux parties du corps de la femme qui débordent légèrement sont, eux, peints avec une délimitation rigoureuse.

Nous oserons conclure, dans notre brève analyse de ce tableau, que l’expressionnisme figuratif, résolument contemporain et qui génère l’image, est tenu dans – ou porté par – un fond ou arrière-plan, qui, lui, relève plutôt d’un espace peint minimaliste appartenant donc à la fin de la période moderne, c’est-à-dire celle des années 1960. Et c’est bien cette tension qui donne aussi une force singulière au tableau en prenant appui sur un contraste<sup>390</sup> maximum,

---

<sup>386</sup> Gulli Claudio, « Le *non finito* et le génie : de Vasari à Freud », *La Sainte Anne, l’ultime chef d’œuvre de Léonard de Vinci*, (dir. Delieuvin Vincent), *op. cit.*, p. 344.

<sup>387</sup> Le *Carton de Burlington House* n’a, semble-t-il, jamais abouti directement à une peinture de Léonard de Vinci.

<sup>388</sup> Gulli Claudio, « Le *non finito* et le génie : de Vasari à Freud », *La Sainte Anne, l’ultime chef d’œuvre de Léonard de Vinci*, (dir. Delieuvin Vincent), *op. cit.*, p. 344.

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>390</sup> Contraste : nous soulignons l’importance de ce mot utilisé trois fois dans la citation de Fernand Léger.

généralisant ainsi une grande efficacité pour accueillir son sujet avec l'influence directement classique et originelle qui l'accompagne.



Jo Bear, *Stations of the spectrum (primary colors)*, 1967-69, huile sur toile, 72 ¼ x 72 inches (183,4 x 182,8 cm), Tate, London  
Jo Bear, *White and blue Gelding Falling to its Right (Double-cross Britanicus / Tricolor Hibernicus)*, 1984-1986, oil on canvas, 243.8 x 314.9 cm

Lorsque nous parlons d'un « cadre » qui serait issu de la période moderne, nous pensons notamment aux peintures et tableaux de l'artiste minimaliste Jo Bear qui travaillait dans les années 1960 sur un espace blanc contenu dans un cadre noir doublé par des « épaisseurs illusionnistes » de différentes couleurs. Au Stedelijk Museum, son tableau, intitulé *Korean Painting*, présente les mêmes caractéristiques peintes que le cadre peint de Jenny Saville, mais inversées et procéderait plutôt d'une vue en plongée, mais sur un espace vide ou blanc selon la manière dont on voudra l'interpréter. On notera que le travail de cette artiste américaine, née en 1929, et qui réside depuis de nombreuses années aux Pays-Bas, « continue à développer le contenu formel de ses peintures d'une manière quasi figurative, qu'elle considère comme une figuration radicale - sans prééminence de l'image ou de l'espace<sup>391</sup>», mais où semblent apparaître quelques réminiscences relatives à des références ou des mythes anciens, ce qui nous reconduirait vers l'antiquité classique, via le récit.

### 3.2. Classique et contemporain, ensemble ou sous-ensemble

Classique et contemporain semblent se rencontrer de plus en plus souvent dans les pratiques artistiques, délimitent ainsi de nouveaux territoires culturels et élargissent alors leurs périmètres respectifs. Ainsi se créent des ensembles spécifiques qui se croisent à leur tour et déterminent, dans leurs intersections, des sous-ensembles de plus en plus fins et déterminant de nouveaux espaces de pensée, où peuvent ainsi resurgir simultanément des temporalités d'origine diverses. L'hétérogénéité temporelle se condense alors dans un même lieu, en une même œuvre nouvelle, née de ce type de rencontre. Pour illustrer notre propos, nous allons suivre les pérégrinations d'une héroïne classique traversant plusieurs de ces sous-ensembles d'espace/temps.

---

<sup>391</sup> Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum.  
[https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/jo-baer](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/jo-baer) (consultation le 06 12 2018)

### 3.2.1. Mona Lisa et son aventure moderne

Restons avec Léonard de Vinci et continuons notre étude par l'analyse de *La Joconde*, que nous aborderons, pour commencer, dans sa confrontation avec les débuts de la période moderne. Commençons par trois noms et pas des moindres : Kasimir Malevitch, Marcel Duchamp et Fernand Léger. Et par trois dates : 1914, 1919 et 1930. L'aura de *La Joconde* était très contestée en ce début du XX<sup>e</sup> siècle et les trois artistes, dont nous allons étudier les œuvres qui la citent, s'emparèrent alors de son image pour mieux en critiquer la valeur icônique et son statut de chef d'œuvre absolu. Cependant, avant de lancer nos analyses, il convient de préciser le contexte de l'époque. En effet, par l'apport d'une célébrité nouvelle et « moderne<sup>392</sup> », apparue au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, *Mona Lisa* avait bénéficié d'une aura sigulière qui faisait d'elle un chef d'œuvre absolu de l'art et « on se mit à la vénérer comme une Madonne bien que cette Florentine séduisante fut tout sauf une Madonne<sup>393</sup> ». En réalité, elle était devenue « une sorte de beauté historique<sup>394</sup> » à qui le public de cette époque voua un véritable culte. Avec l'invention de la lithographie, l'image put circuler tout en sauvegardant le fameux *sfumato* de son sourire, ce que n'avait pas permis la gravure. « Les Romantiques succombèrent ainsi au "charme hermétique" de l'œuvre qui symbolisait, selon Focillon, toute "l'énigme psychologique du tableau".<sup>395</sup> » Toutefois, entre-temps, la situation avait évolué défavorablement, plus particulièrement auprès des artistes qui commençaient à en rejeter l'exemplarité ancienne.

Aussi, le 21 août 1911, le vol du plus fameux tableau du Louvre engendre des réactions des plus diverses et libère plus encore la parole de ses détracteurs. « L'original n'étant plus visible, les reproductions, produites en milliers d'exemplaires, avaient maintenant le champ libre, d'autant plus que la perte de visibilité de l'original avait accru sa célébrité.<sup>396</sup> » C'est ce qu'écrivit Hans Belting dans *Le chef d'œuvre invisible* et il ajoute un peu plus loin dans son livre, toujours à propos du vol de *La Joconde*, que « cette humiliation infligée au chef d'œuvre contribua en fait à la perte de prestige de la peinture en général<sup>397</sup> ». Or, en 1911, Picasso a déjà peint *Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)* et nous sommes à la veille des premiers collages qui apparaissent en 1912. Ceux-ci vont entraîner progressivement la déconstruction du support, la déstructuration de l'image, puis la disparition de la figure et potentiellement la perte, non seulement du prestige, mais aussi de la peinture elle-même. En 1913, apparaissent les premiers ready-made de Duchamp. En 1914, éclate la Première Guerre Mondiale. C'est aussi en 1914 que circule un message on ne peut plus explicite : « Le chef d'œuvre doit disparaître avec son auteur. L'immortalité en art est une infamie<sup>398</sup> ».

<sup>392</sup> Dans ce cas, il faut entendre l'adjectif « moderne » au sens romantique du terme utilisé par Hans Belting.

<sup>393</sup> Belting Hans, *Le chef d'œuvre invisible*, Cahors, Éd. Jacqueline Chambon, 2003, p. 180.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 179. L'expression « beauté historique » est placée entre guillemets dans le texte de H. Belting.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>398</sup> F.T.M. et R.W. Nevinson, *Manifeste contre l'art anglais*, 1914. Cf., *Le Futurisme à Paris, une avant-garde explosive*, 2009, exposition au Centre Pompidou, voir en annexes, p. 297.

5 images

Gustave Le Gray, *La Joconde* (d'après un dessin d'Aimé Millet de 1848), 1855, tirage sur papier salé à partir de négatif sur papier ciré, 28 x 19 cm, États Unis, Collection particulière  
Kazimir Malevitch, *Composition avec Mona Lisa*, 1914, huile sur toile, collage, 62 X 43 cm, Russian State Museum, St. Petersburg  
Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q. (Ready-made rectifié)*, 1919, crayon sur reproduction de la Joconde, 19,7 x 12,4 cm,  
Fernand Léger, *La Joconde aux clés*, 1930, huile sur toile, 91 x 72 cm, Biot, Musée Fernand Léger  
René Magritte, *La Joconde*, 1960, huile sur toile, 70 x 50 cm, Paris, Collection particulière

La même année, donc toujours en 1914, Malevitch réalise *Composition avec Mona Lisa*, avec une reproduction collée de la Joconde dans un tableau plutôt abstrait organisé avec les aplats colorés de peinture à l'huile. Ce travail s'inscrivait dans la suite du cubisme. Toutefois, « la peinture y perd définitivement son statut de représentation du monde sensible. [...] La reproduction collée de la Joconde est biffée par deux traits, [...] réduisant cet « eidolon » de l'expression figurative de l'art renaissant à un objet de troc (sous l'image de la Joconde, une coupure de journal porte la légende "Appartement à céder à Moscou"<sup>399</sup> ». Hans Belting, interprète, quant à lui, l'annonce pour l'appartement comme « une simple note en bas de page ironique, qui pourrait aussi se lire ainsi : "non, nous ne voulons pas d'elle à Moscou"<sup>400</sup> ». Et en effet, pour le grand historien allemand, « le culte de Mona Lisa retrouvée faisait de l'ombre au véritable soleil de l'art et représentait pour Malévitch un exemple de fausse conscience.<sup>401</sup> » On notera aussi, par ailleurs, que l'expression « Eclipse partielle » est peinte en lettres cyrilliques sur la toile, ce qui peut éventuellement laisser à penser que la situation pouvait encore évoluer avec le temps.

En fait, à partir de 1914, c'est toute une série de tableaux que Malevitch réalise en utilisant le collage dont Braque avait été l'initiateur en 1912. Ensuite, rapidement, nous dit Jean-Claude Marcadé, « Le cubisme synthétique français trouva un écho particulièrement favorable en Russie où s'était exacerbé depuis 1910 l'esprit de liberté créatrice, de libération de l'acte créateur de toutes les contraintes académiques, en particulier dans le choix des moyens matériels de la fabrication du pictural<sup>402</sup> ». Cette révolution radicale que fut le collage, continue aujourd'hui. Ce fut un véritable tremblement de terre dans le paysage de la peinture, dont les répliques multiples n'ont, à ce jour encore, jamais cessé de se propager. Dans un très beau livre intitulé *Le Collage*, l'auteur, Florian Rodari, introduit ainsi la première partie de son texte :

LA SURPRISE provoquée par l'irruption des papiers collés dans le champ de la figuration classique et la rapidité avec laquelle leur pratique se répand de 1912 – date de sa « révélation » aux yeux de Braque et

<sup>399</sup> Marcadé Jean-Claude, *Malévitch*, (orthographié avec un accent aigu), Paris, Éd. Nef, 1990, p. 98.

<sup>400</sup> Belting Hans, *Le chef d'œuvre invisible*, op. cit., p. 371.

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 371.

<sup>402</sup> Marcadé Jean-Claude, *Malévitch*, op. cit., p. 94.

Picasso désigne ce procédé comme l'un des moments essentiels de la modernité en art.<sup>403</sup>

L'auteur évoque d'ailleurs la comparaison souvent faite, dit-il, entre la révolution de la Renaissance et celle de la Modernité : « Aussi bien, à l'instar du système optique conçu par Alberti au XV<sup>e</sup> siècle, cette technique révolutionnaire (le collage) est-elle conjointement, et dans le moment même de son apparition, l'instrument et le révélateur d'une vision<sup>404</sup> ». La nouvelle mise en œuvre artistique en utilisant des matériaux les plus divers convoque davantage un « procédé d'artisan<sup>405</sup> » qui se met au service d'une nouvelle subjectivité artistique. Il déplace ou réoriente pour un temps – définitivement ? – le métier du peintre, un savoir faire acquis au cours de plusieurs siècles et qui restait finalement au service du sujet. Par le collage, une première étape est franchie et la perte d'un support homogène accompagne la perte de l'unité du sujet. Cette fragmentation casse la vision albertienne élaborée pour mettre en avant le sujet en le positionnant dans l'espace avec toute la rigueur de la mesure d'un système géométrique.

Sans doute, au moment où Picasso et Braque entreprennent leur « cordée », l'imposture ancienne a-t-elle déjà été dénoncée : de nombreux peintres – les uns par l'affirmation de la pâte, les autres par l'emploi de couleurs pures, le recours aux formes isolées par un contours appuyé, la divisions des touches, la trame, laissée nue entre elles, de la toile, voire l'inachèvement qui gagne de façon croissante l'image – ont peu à peu indiqué que le vrai débat de la peinture devait être portée sur l'aire stricte, palpitante, retenue entre les limites du cadre.<sup>406</sup>

Après cette première étape d'une dénonciation de la vision albertienne – mais n'oublions pas les propos de Daniel Arasse<sup>407</sup>, qui nous rappelle que dès le début, elle ne fut pas toujours aussi stricte qu'on veut bien le croire – vint une deuxième étape où, cette fois, ce fut le sujet lui-même qui fut atteint dans son intégrité.

De même, insensiblement, au cours de ces tentatives, le sujet, garant de la richesse extérieure a perdu de sa netteté et de son importance pour se dissoudre parfois complètement dans le jeu des formes, comme si la hâte des peintres à définir un nouveau langage l'avait relégué au second plan, au rôle subalterne de prétexte.<sup>408</sup>

Ainsi, dès avant la Première Guerre Mondiale, les premières avant-gardes faisaient rage. Pour ne citer que deux des gestes les plus radicaux dont les auteurs ont sans doute définitivement réorienté le dessein de l'art – et singulièrement celui de la peinture – on doit retenir *Nature morte à la chaise cannée*, de Picasso, qui date de 1912, et *Roue de bicyclette*, de Duchamp, qui date de 1913. Toutefois, en 1917, Picasso « revient » à la peinture et rejoint Matisse dans un dialogue fécond qui durera jusqu'à la mort de son aîné. L'un et l'autre se détourneront de l'abstraction, alors que Mondrian met progressivement au point son vocabulaire formel et que Malevitch atteint un sommet avec *Carré blanc sur fond blanc*, tableau qui reste aujourd'hui une icône de l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Tout en travaillant sur son

---

<sup>403</sup> Rodari Florian, *Le Collage - Papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*, Genève (Suiss), Éd. Skira, 1988, p. 11.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>406</sup> Rodari Florian, *Le Collage ; Papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*, op. cit., p. 31.

<sup>407</sup> Arasse Daniel, *L'Homme en perspective*, op. cit., p. 156, cf., p. 12.

<sup>408</sup> Rodari Florian, *Le Collage ; Papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*, op. cit., p. 31.



œuvre *Le grand verre*, Duchamp, toujours en 1917, signe *Fontaine*, un urinoir en porcelaine renversé signé en réalité « R. Mutt ».

En 1919, au sortir de la guerre, Marcel Duchamp réalise *L.H.O.O.Q.* à partir d'une reproduction de *La Joconde*. Il s'agit d'une carte postale et donc d'un objet manufacturé. Pour la petite histoire, on sait qu'elle fut publiée une première fois dans le *Manifeste Dada* en 1920, par les bons soins de Picabia, mais qu'elle le fut, par erreur, avec les moustaches mais sans la barbe. En fait, Duchamp emporta « l'original » à New-York. Marcel Duchamp y avait été célébré après la présentation de son tableau *Nu descendant l'escalier* à l'*Armory Show* en 1913, tableau qui avait été rejeté par les cubistes, au Salon d'automne 1912, suite « précisément à l'inscription du titre sur la toile qui ouvrait l'œuvre à un sens extra-pictural, de plus, perçu comme ironique.<sup>409</sup> » De fait, dès 1913 et dans les années qui suivirent, les titres des ready-made sont essentiels pour Marcel Duchamp qui rappelle, en 1967, dans une *interview* avec Philippe Collin pour l'ORTF de l'époque, que « ce n'est pas la question visuelle qui compte, c'est le fait qu'il existe même. [...] Il n'y a plus de question de visualité. L'œuvre d'art n'est plus visible, pour ainsi dire. Elle est complètement matière grise. Elle n'est plus rétinienne.<sup>410</sup> » Et c'est bien ce que souligne et confirme Hans Belting quand il dit que « le fait de donner un titre contribua également à la création d'une œuvre<sup>411</sup> ». Le titre choisi par Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, contient bien sûr un jeu de mot dans la langue française qui peut devenir potache ou obscène vis-à-vis de la femme et de l'œuvre, considérées l'une et l'autre comme relevant d'un idéal absolu et qui furent un temps indissociables. De fait, les attributs pileux masculins apportent une contribution singulière, pour le moins ironique, à l'homme qui se serait caché derrière la femme<sup>412</sup>, ils désacralisent le chef d'œuvre et, par la même occasion, « défragmentent » et détruisent l'unité picturale de la reproduction (ou plus précisément l'unité de la reproduction picturale) qui les maintenaient dans un même plan. Mais *quid* de ce plan pictural que nous avons déjà mentionné au préalable à plusieurs reprises et avec lequel nous poursuivons notre recherche ? En réalité, il a disparu au profit de la reproduction et dans le cas précis de ce nouvel « original », que Duchamp devait faire certifier comme tel chez un notaire en 1944 à New-York, son support matériel reste celui d'une simple carte postale dont la qualité de « reproductibilité technique<sup>413</sup> » permettait au fameux sourire énigmatique d'apparaître avant d'être partiellement biffé par la moustache. Ce qui est singulier dans cette ultime position intellectuelle vis-à-vis du *readymade*, c'est qu'il ne s'agit pas d'un simple objet manufacturé, vis-à-vis duquel Marcel Duchamp serait parvenu à être « indifférent<sup>414</sup> », mais d'un objet manufacturé qui convoque, quoi qu'il puisse en être dit, *La Joconde*, vis-à-vis de laquelle, cette indifférence ne peut plus être exercée de la même manière que pour les autres *ready-made*. Sauf, peut-être, à parler d'un geste iconoclaste, par

<sup>409</sup> Ottinger Didier, *Duchamp sans fins*, Tusson, Éd. L'Échoppe, 2000, Paris, p. 31.

<sup>410</sup> Duchamp Marcel, *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin*, (1967), Paris, Éd. L'Échoppe, 2008, p. 18.

<sup>411</sup> Belting Hans, *Le chef d'œuvre invisible*, op.cit., p. 374.

<sup>412</sup> L'identité de Mona Lisa reste énigmatique, même si, à ce jour, émerge un accord des historiens de l'art autour de l'identification de la femme d'un commerçant florentin du nom de *Giocondo*.

<sup>413</sup> L'expression est ici bien sûr volontairement empruntée à Walter Benjamin...

<sup>414</sup> Duchamp Marcel, *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin (1967)*, Paris, Éd. L'Échoppe, 2008, p. 11. « Autrement dit, arriver à un état d'indifférence envers cet objet. »

indifférenciation sexuelle, quand Duchamp joue avec « l'énigme de l'androgynie [qui] avait déjà soulevé le soupçon selon lequel Mona Lisa était secrètement un homme<sup>415</sup> », pour ensuite retourner la situation avec son pseudonyme de Rrose Sélavie (Eros d'est la vie).

On pourra nous reprocher qu'avec cette œuvre de Marcel Duchamp, nous nous soyons peut-être un peu éloignés de notre problématique. Mais pouvait-il en être autrement ? Oui, la peinture n'est plus là, le plan pictural a disparu. Pourtant, on sait l'immense influence que va exercer Marcel Duchamp sur un grand nombre d'artistes contemporains majeurs et dont certains seront des peintres et revendiqueront de pouvoir s'exprimer à travers ce médium ancien et nous verrons que plusieurs d'entre eux s'adresseront directement à lui dans certaines de leurs œuvres. Alors peut-être faut-il croire Henri-Pierre Roché, qui fut l'ami de Duchamp, lorsqu'il écrit en 1958 : « quand il ajoute de fines moustaches à Mona Lisa, c'est pour dire ne vous hypnotisez pas sur les sourires d'hier, inventez les sourires de demain<sup>416</sup> ».

En 1930 Fernand Léger, à son tour, « détourne » la Joconde dans une œuvre intitulée *Mona Lisa aux clés*. Il a donc fallu attendre plus de dix ans après le geste iconoclaste de Duchamp. En fait, les attaques n'avaient jamais vraiment cessé, mais elles furent plus souvent relayées à cette époque par des écrivains. D'autre part, on le sait, c'est plutôt le monde moderne du travail, avec les ouvriers et les machines, qui passionne Léger et son engagement politique va dans ce sens. Dans l'analyse du troisième exemple, il nous paraît donc préférable de lui donner directement la parole :

J'avais fait sur une toile, un trousseau de clés, mon trousseau de clés. Il me fallait quelque chose d'absolument contraire. Alors quand j'eus fini de travailler, je suis sorti, j'avais à peine fait quelques pas et qu'est ce que je vois dans une vitrine ? une carte postale de *La Joconde* ! J'ai compris tout de suite. C'est elle qu'il me fallait, qu'est ce qui aurait pu contraster plus avec les clés ? Comme ça, j'ai mis sur la toile *La Joconde*. Après, j'ai ajouté une boîte de sardines. Cela faisait un contraste tellement aïgu ! C'est un tableau que je garde, je ne le vends pas [...] J'ai réalisé le tableau le plus « risqué » au point de vue des objets contrastés, puisque *La Joconde* est pour moi un objet comme les autres. Pour moi, cette toile, malgré cette énorme difficulté est résolue en qualité » (cité par Bauquier, 1987, p. 138).<sup>417</sup>

Comme dans les deux premiers exemples, *La Joconde* est ainsi convoquée avec le statut d'un « objet ordinaire », objet manufacturé par le biais de la reproduction mécanique, à nouveau une carte postale. Les clefs sont déjà peintes, elle existent donc à travers une représentation illusionniste d'une peinture à l'huile. La Joconde vient alors se lover derrière le trousseau et le peintre ajoutera une boîte de sardines (une denrée comestible dans une boîte métallique) qui vient donc compléter la composition. Dora Vallier dira de cette boîte qu'elle « vidait, sous nos yeux, La Joconde de sa substance. Comme un dissolvant cette boîte la transformait en s'unissant à elle.<sup>418</sup> » Nous proposerons une analyse un peu différente. Léger parle à plusieurs reprises de contraste, et ce, dès le début avec les clés, contraste qu'il

<sup>415</sup> Belting Hans, *Le chef d'œuvre invisible*, op. cit., p. 375.

<sup>416</sup> Roche Henri-Pierre, (*Sur Marcel Duchamp*, Éd. Robert Lebel, 1958), in Cuzin Jean-Pierre, « Autour de la Joconde », in *Copier Créer, De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris, Éd. de la RMN, 1993, p. 422.

<sup>417</sup> Léger Fernand, in *Copier Créer, De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris Éd. de la RMN, 1993, p. 423.

<sup>418</sup> Vallier Dora, in *Copier Créer, De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, op. cit., p. 424.

renforcera effectivement avec la boîte de sardines venant ainsi équilibrer la composition qui joue, telle un collage, entre les objets ordinaires qui figurent sur le tableau. Mais ce collage est en réalité unifié par un même médium, la peinture, dont l'application fait cependant naître un deuxième contraste, cette fois entre des contours nets, ceux des objets métalliques et des lignes abstraites, et les contours flous, ceux de la Joconde et du fond, même s'ils sont sommaires en rapport au *sfumato* célèbre du grand Maître de la Renaissance. Certes, Fernand Léger met clairement en avant les objets de la modernité et laisse sur un second plan cette Joconde qui, en la circonstance, s'est un peu rétrécie et ne sourit plus. Alors s'est-elle pour autant « vidée de sa substance » ? Nous ne le pensons pas car le tableau eût été complètement différent avec la présence d'une autre image référentielle et c'est bien « une joconde ordinaire », variation de *La Joconde*, qui fait que Fernand Léger a réalisé le tableau le plus « risqué », mais particulièrement réussi puisqu'il ne le vend pas et le garde pour lui. Simple hasard ? Nous sommes en 1930. En 1948-1949, il intitulera ce qui est parfois considéré comme son ultime chef d'œuvre *Les Loisirs, Hommage à Louis David*. Il déclarera aussi : « J'aime la sécheresse qu'il y a dans l'œuvre de David et dans celle d'Ingres aussi [...] »<sup>419</sup>. Cela n'empêchera pas son engagement pour s'adresser au plus grand nombre avec « la simplicité d'un art direct »<sup>420</sup>.

Nous sommes maintenant en 1960. Cette décennie se révélera déterminante pour l'évolution de l'art en général et pour celle de notre problématique en particulier. Les générations montantes innovent et on assiste à une recrudescence de changements radicaux dans les attitudes<sup>421</sup> qu'apportent de nouvelles avant-gardes. Mais c'est aussi en 1960 que René Magritte, peint un tableau énigmatique, intitulé *La Joconde*, dans lequel – ou duquel – elle a disparu. Restent les rideaux rouges, ouverts sur un morceau de ciel, évoquant à nouveau un collage en répliquant le contour et la forme des rideaux. Magritte tirera de ce tableau quelques sculptures en bronze jusqu'en 1967, année de disparition de ce grand artiste qui tire sa révérence un an seulement avant Duchamp. Pour tenter de résumer l'enchaînement d'actions que nous venons de décrire autour de Mona Lisa, nous proposons au lecteur de bien vouloir nous suivre quelques instants encore, dans notre interprétation des faits, en imaginant une petite pièce de théâtre en un acte, avec quatre scènes et par ordre d'apparition, une héroïne classique et quatre très grands acteurs de l'art moderne.

### *Mona Lisa chez les modernes*

- Scène 1, l'action se passe en 1914, Mona Lisa et Malevitch : Mona Lisa est conviée par Malevitch, qui cependant la reçoit comme une intruse dans son tableau. Elle est alors biffée en rouge, mais plutôt délicatement, sans altérer ni son regard, ni son sourire. Le rouge l'intègre d'ailleurs mieux dans la toile et l'emprisonne moins que ne l'auraient fait les mêmes traits, en noir. Le plan pictural est altéré dans son unité mais il demeure.

<sup>419</sup> Léger Fernand, in *Copier Créer, De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, op. cit., p.424.

<sup>420</sup> Léger Fernand, 1950, <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAzzyo/rbLArod> (consultation le 25 05 2019)

<sup>421</sup> Pour rappel : « *Quand les attitudes deviennent forme* », cf. supra p. 48.

- Scène 2, l'action se passe en 1919, Mona Lisa et Duchamp : Mona Lisa est au devant de la scène. Elle est travestie en homme et se présente au spectateur avec sa moustache et sa barbichette « Napoléon III » sous le règne duquel elle fut une égérie incontestée. Grandeur et décadence de la peinture. Avec sa perte, le plan pictural disparaît et avec lui, une icône de la peinture. Apparaît alors un nouveau mythe avec un nouvel héros : l'artiste.
- Scène 3, l'action se passe en 1930, Mona Lisa et Léger : Mona Lisa est retrouvée dans la rue et le peintre s'en empare immédiatement. Il s'empresse de la séquestrer dans son atelier, puis dans son tableau. Pour être sûr de pouvoir la garder en lieu sûr, il tourne six énormes clés et l'enferme à l'arrière-plan de son tableau. Il la repeint. La Joconde ne sourit plus mais le plan pictural est retrouvé.
- Scène 4, L'action se passe en 1960, Mona Lisa et Magritte : Mona Lisa s'est absentée. Magritte voulait pourtant lui rendre hommage si on en croit le titre de son tableau. Mais où est-elle ? Le peintre aurait finalement choisi de la soustraire à notre vue en démultipliant les rideaux. En fait, elle est partie, et l'idole, qui retrouve son faste d'autant, prépare son voyage pour New-York où Malraux l'accompagnera en 1962.

Que s'est-il passé ? A première vue, les trois premières œuvres semblent délibérément rejeter La Joconde. C'est historiquement incontestable si on se penche sur les écrits que les auteurs/acteurs ont laissé à la postérité. Or, il semble que ce rejet, qui aurait pu engendrer sa perte, ait finalement augmenté sa notoriété. *La Joconde* est probablement actuellement l'œuvre au monde qui serait la plus visitée et, d'une certaine manière, la plus vénérée en tant qu'œuvre d'art connue et universellement reconnue comme telle. Toutefois, ces agissements et interventions multiples ont généré quelques effets secondaires, *a priori* plutôt contradictoires. En effet, cette icône de la peinture, réputée comme « insurpassable » ne semble plus tout à fait vraiment s'appartenir à elle-même en tant qu'œuvre d'art picturale. Pourtant, elle est de plus en plus présente partout dans le monde et par ailleurs très prisée, à Paris où elle réside, par une foule d'individus toujours croissante, venue justement du monde entier pour la voir et plus précisément, pour se photographier avec elle et rendre compte de cette réalité momentanée. Mais cette réalité est plus complexe. D'une part, le mythe lié à sa célébrité grandissante la rend de plus en plus difficile à voir en son essence intellectuelle et métaphysique – « *cosa mentale* » – tellement la cohorte d'artistes qui ont voulu et veulent l'approcher – pour peut-être s'en libérer mieux – s'est amplifiée depuis une centaine d'années. Ils finissent par nous éloigner de l'original en multipliant de nouveaux « originaux » qui s'immiscent entre elle et nous. D'autre part, l'objet, donc le tableau de Léonard de Vinci, dans sa matérialité originelle, ne peut plus être regardé qu'à travers plusieurs épaisseurs de vitrage blindé et est désormais tenu à distance de tout spectateur lambda. Nous serions donc dans une situation singulière puisque, simultanément, nous sommes en présence du mythe vivant et de l'objet qui le fit naître, lequel est théoriquement sous nos yeux. Ainsi ces deux « entités » existeraient en un unique espace/temps, si du moins, l'objet contenant l'aura du mythe nous restait encore accessible. En réalité, sommes-nous encore en mesure de pouvoir vraiment la regarder ?

### 3.2.2. Mona Lisa à l'international, Paris, New-York, Pékin

Si nous revenons à notre petite pièce de théâtre, par souci d'objectivité, il nous faudrait ajouter un prologue afin d'en donner pleinement le contexte. Paul Delaroche, peintre académique, aurait dit après avoir découvert le travail de Daguerre en 1838, : « Désormais la peinture est morte<sup>422</sup> ». La phrase reste contestée quant à son auteur, mais elle s'inscrit bien dans l'esprit de cette l'époque. Quant à Ingres, il aurait parlé de « concurrence déloyale » et signera, plus tard, un manifeste contre la photographie en 1862. Entre-temps, Gustave Le Gray devient photographe – lui qui avait justement été élève dans l'atelier de Paul Delaroche – et réalise en 1855 des tirages sur papier salé de *La Joconde* d'après une copie réalisée en 1849 par le sculpteur Aimé Millet. Cette copie, qui fut acquise par l'État, était un grand dessin et « Le Gray a très habilement tiré parti du crayon virtuose de Millet en jouant sur une fine coloration de bistre et de pourpre qui permet d'évoquer l'original de Léonard d'une façon indirecte et subtile<sup>423</sup> ». Dans cet exemple précis, il y aurait donc une mise en abîme de la reproduction de *La Joconde* par deux interventions successives qui se neutralisent tout en se magnifiant l'une après l'autre. La série de cinq tirages rassemblés pour l'exposition<sup>424</sup> et reproduits dans le catalogue, (mais dont rien ne nous dit qu'ils ont été présentés ainsi à l'époque, ce qui est à priori peu probable), anticipent de manière innattendue la démarche d'Andy Warhol. C'est ainsi, comme il se doit dans un prologue efficace, que celui-ci contenait déjà en germe ce qui va suivre dans le deuxième acte. Nous n'en retiendrions que deux ou trois scènes, celles qui nous semblent les plus significatives dans le cadre de notre problématique, pour suivre le déroulé chronologique des aventures de *La Joconde* afin d'étudier l'évolution de ses apparitions et métamorphoses dans l'art contemporain international. Nous la suivrons à New-York, Paris, et Pékin, après que nous ayons pu faire un point sur sa traversée de l'Art Moderne pendant tout le premier acte.

Accompagnée très officiellement aux USA par le ministre de la Culture<sup>425</sup> André Malraux, *La Joconde* sera reçue à Washington par le Président John Kennedy et son épouse Jackie Kennedy. Elle sera ensuite exposée au Metropolitan Museum of Art à New-York où elle sera admirée par 1,7 million de visiteurs<sup>426</sup> avant son retour à Paris en mars 1963. Son voyage fut donc un triomphe et c'est en ces mots que Malraux, alors ministre de la Culture, la présenta au public américain lors de son discours inaugural :

Léonard apportait à l'âme de la femme l'idéalisation que la Grèce avait apportée à ses traits. La mortelle au regard divin triomphe des déesses sans regard. C'est la première expression de ce que Goethe appellera l'éternel féminin.<sup>427</sup>

<sup>422</sup> Delaroche Paul, in *Copier Créer, De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, op. cit., p. 416.

<sup>423</sup> Cuzin Jean-Pierre, « Autour de la Joconde », in *Copier Créer, De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, op. cit., p. 416.

<sup>424</sup> L'exposition *Copier Créer, De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris, 1993.

<sup>425</sup> « Le ministère de la Culture » est créé en France en 1959 par le président Charles de Gaulle et est attribué à André Malraux sous le nom de « ministère d'État chargé des Affaires culturelles ».

<sup>426</sup> <https://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/1962-la-joconde-s-envole-pour-new-york/> (consultation le 4 12 2018).

<sup>427</sup> Malraux André, extrait du discours de présentation de la Joconde à Washington. (consultation le 8 10 2019) <https://malraux.org/d1963-01-09-andre-malraux-discours-prononce-9-janvier-1963-a-washington/>

À partir de 1962, l'artiste américain Andy Warhol développe son procédé sérigraphique pour un ensemble de portraits figurant les stars américaines. Il commence cette série, avec un recadrage photographique, peu après le décès de Marilyn Monroe, survenu le 5 août de cette même année. Il poursuivra cette démarche avec d'autres personnalités, très célèbres à cette époque, qui se retrouveront et se côtoieront ainsi dans des œuvres produites par Warhol et ses assistants à *La Factory*<sup>428</sup>, en ce début des années 1960. Ainsi, Marilyn Monroe, Elisabeth Taylor ou Jackie Kennedy participeront à la construction d'une image warholienne des femmes les plus « iconiques » du moment, série à laquelle sera également conviée *La Joconde*, suite à son triomphal séjour aux USA. Toutefois, nous pourrions dire que Warhol est resté relativement sobre sur son intervention par rapport à *La Joconde*, notamment sur le plan chromatique, et qu'il nous faut plutôt nous intéresser à Marilyn si nous souhaitons poursuivre notre investigation sur le plan pictural spécifiquement warholien. En fait, c'est d'ailleurs quelques semaines seulement après l'assassinat du président américain, survenu le 22 novembre 1963, que Warhol réalise sa toute première série sur Jackie Kennedy. Ce seront des juxtapositions d'images sérigraphiées sur toile à partir de clichés photographiques la représentant. Ces assemblages seront assez neutres dans un premier temps. Plus tard, il la représentera à nouveau, en 1964, dans des portraits « plus glamours » et comparables à ceux des stars américaines évoquées précédemment.



Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1963, sérigraphie à l'acrylique sur toile, 2 x 208,3 x 144,8 cm, Tate Gallery Londres

Andy Warhol, *Mona Lisa*, 1963, sérigraphie à l'acrylique sur toile, 32 x 209 cm, New-York

Yan Pei Ming, *Les Funérailles de la Joconde*, 2008, huile sur toile, 300 x 300 cm

Jean-Michel Basquiat, *La Joconde*, 1983, acrylique sur toile, 169 x 154 cm

En effet, si l'artiste est toujours resté soucieux de mettre en œuvre un procédé mécanique lorsqu'il aborde la peinture, il le fait toutefois avec une marge d'aléatoire qu'il a volontairement su maintenir et même développer. Ainsi, dans la série des *Marilyns*, il interviendra avec des apports colorés directement appliqués à l'acrylique sur la surface de la toile avant le passage sérigraphique en noir. Ensuite, « après avoir laissé sécher la peinture, il place l'écran sur la toile et étale du pigment avec la raclette, pour superposer l'image photographique aux couleurs déjà en place<sup>429</sup> ». Ce faisant, il superpose un faire mécanique « indifférencié » et relativement neutre sur un faire manuel subjectif puisque, pour cette « cartographie en couleurs de la tête de Marilyn<sup>430</sup> », Warhol interviendra directement dans le processus de mise en œuvre en agrandissant certaines zones sensibles du visage – bouche, œil,

<sup>428</sup> *La Factory* fut occupée par Warhol et son entourage à New-York. Cet atelier fut « situé d'abord, en janvier 1964, au cinquième étage du 231 East sur la 47<sup>e</sup> rue (« *Silver Factory* », car ses murs étaient recouverts de peinture argentée) puis installé en 1968 au sixième étage du 33 Union Square West. » Wikipédia.

<sup>429</sup> Bourdon David, *Andy Warhol*, Paris, Éd. Flammarion, 1989, p. 126.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 126.

chevelure – « afin de faire coïncider plus facilement l’image imprimée dessus<sup>431</sup> ». Et à son assistant, Nathan Gluck, un peu déconcerté par les débordements et les approximations de superpositions, il répondra : « Ça me plaît comme ça<sup>432</sup> ». Cette imbrication volontairement un peu aléatoire entre les deux étapes de fabrication trouve sa force dans le mode mécanique qui aura ainsi le dernier mot en venant superposer l’intervention gestuelle de la couleur qui avait, dans un premier temps, anticipé le passage sérigraphique. Ce qui nous intéresse dans ce démontage de fabrication, c’est qu’il rejoint, d’une certaine manière, la démarche de Gustave Le Gray venant photographe, par le biais d’une reproductibilité mécanique, une intervention préalablement dessinée, certes virtuose, mais quand même manuelle et *a minima* subjective, à savoir celle qu’Aimé Millet avait réalisée avec sa copie au crayon de *La Joconde*. Mais si le résultat, presque sériel, reste photographique chez Le Gray, il devient bel et bien pictural dans le cas de Warhol, ce que note Daniel Bourdon quand il écrit que « la méthode semi-mécanique adoptée par Warhol donne un effet pictural d’un genre nouveau, et confère aux œuvres un aspect artisanal peut-être pas prémédité.<sup>433</sup> » En effet, c’est bien cette picturalité qui pousse et déborde (de) la mise en œuvre mécanique, si nous retenons, comme nous l’avons déjà évoqué pour la peinture, que toujours, ce sont les fonds qui remontent.

Ces œuvres ont leurs admirateurs, qui estiment que les imperfections donnent un supplément d’âme aux peintures. Lawrence Alloway va saluer le caractère à la fois mécanique et manuel de la méthode de Warhol : « Ses images sérielles ressemblent aux jouets en plastique japonais, qui ont des raccords irréguliers aux endroits où on les a détachés du moule. Dans le contexte de la peinture, ces dérogations à une reproduction identique revêtent un dynamisme gestuel. Elles deviennent les garantes d’une note humaine ou, tout au moins, d’une part laissée au hasard.<sup>434</sup>

Une dizaine d’années plus tard, les grandes figures du cinéma ou de la politique sont toujours présentes dans son œuvre. Ainsi, en 1973, parmi les hommes les plus connus et dont l’influence est alors immense, le président Mao Zedong se retrouve à son tour sur les cimaises de la scène artistique internationale. Deux ans auparavant, en 1971, la république populaire de Chine remplace la Chine nationaliste à l’assemblée générale au Conseil de sécurité des Nations Unies et c’est dans ce contexte que l’effigie du président chinois rencontre une notoriété grandissant dans le monde libre occidental. C’est pourquoi Warhol va entreprendre plusieurs séries de portrait de Mao Zedong à travers deux procédés techniques. D’une part, il développe son procédé avec l’acrylique et la sérigraphie sur toile, dont nous avons parlé précédemment, mais avec plus de peinture. D’autre part, il met en place la reproduction d’un portrait dessiné par lui-même de Mao Zedong à la mine de plomb, daté de 1973, en le dupliquant pour un projet de papier peint. David Bourdon nous rapporte d’ailleurs ce propos de Warhol dans le contexte de l’époque : « j’ai lu tant de choses sur la Chine. Ils sont cinglés. Ils sont contre la créativité. Le seul tableau qu’ils aient<sup>435</sup> jamais fait est le portrait de Mao Zedong. C’est superbe, on dirait une sérigraphie.<sup>436</sup> »

C’est encore avec ce même « modèle », Mao Zedong, qu’un autre peintre, originaire de

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>432</sup> Warhol Andy, in Bourdon David, *Andy Warhol, op. cit.*, p. 126.

<sup>433</sup> Bourdon David, *Andy Warhol, op. cit.*, p. 126.

<sup>434</sup> Alloway Lawrence, in Bourdon David, *Andy Warhol, op. cit.*, p. 130.

<sup>435</sup> La formule grammaticale est celle du texte traduit en français et cité dans le livre de David Bourdon.

<sup>436</sup> Warhol Andy, in Bourdon David, *Andy Warhol, op. cit.*, p. 318.

Chine, mais travaillant en France, accédera à la reconnaissance de son travail dans les années 1980, c'est-à-dire peu après la disparition du dirigeant chinois en 1976. Il s'agit de Yan Pei Ming qui bénéficie aujourd'hui, lui aussi comme Andy Warhol en son temps, d'une notoriété internationale et dont l'approche picturale va nous permettre de suivre, en parallèle de son parcours, une évolution sur un autre aspect de notre problématique. Né à Shanghai en 1960, il arrive à l'âge de 19 ans à Paris, découvre le Musée du Louvre et l'année suivante, il commence des études à l'école des Beaux-arts de Dijon. De Chine, il arrive avec une expérience spécifique puisqu'il y aura peint nombre de portraits du président chinois pour diverses manifestations, ce qui, vingt après, fait d'ailleurs directement allusion au propos de Warhol évoqué précédemment à propos de la Chine. Il prolongera donc cette expérience en France, mais en utilisant cette fois le médium de la peinture à l'huile sur de grands châssis entoilés, peints en grisaille avec des empâtements vigoureux allant du noir au blanc. Parfois aussi mais moins souvent, en utilisant le rouge et le blanc. Dans tous les cas, le tableau sera exécuté avec une gestuelle très enlevée et révélatrice de son processus pictural. Yan Pei Ming travaille presque exclusivement à partir de reproductions photographiques, c'est-à-dire qu'il produit une nouvelle image bidimensionnelle peinte à partir d'une première image bidimensionnelle, souvent issue des journaux et de l'actualité. On pourrait donc dire qu'il la reproduit une seconde fois. Cependant, cette terminologie semble mal adaptée puisque simultanément il la transforme, il la « métamorphose » pour reprendre l'expression de Hans Belting à propos de Picasso :

Pour Picasso, il n'existait qu'une seule loi de la créativité : la métamorphose, autrement dit, le contraire même de la copie ou du plagiat pour quiconque travaille avec l'art du passé.<sup>437</sup>

En réalité, il est évident, dans le cas de Yan Pei Ming, que la métamorphose est de nature complètement différente de celle du maître catalan qui imposait son vocabulaire formel à tout ce qu'il touchait. D'ailleurs, Yan Pei Ming ne se réclame pas de Picasso et si on peut suggérer une filiation plus évidente, ce serait celle d'Andy Warhol, puis de Gerhard Richter, peintre allemand que nous évoquerons bientôt dans le chapitre suivant. Dans l'immédiat, une question s'impose dans l'approche de ce peintre chinois : faut-il parler de copie ou d'interprétation ? Certes, l'artiste reste plutôt fidèle à la photographie d'origine et nous délivre une image immédiatement repérable à qui connaît l'original. Cependant, on a davantage l'impression d'être dans une interprétation, un peu comme on pourrait l'être avec une partition musicale qui serait alors complètement réorchestrée ou réinstrumentée ? Peut-être même, pourrait-on parler de traduction puisqu'on passe d'un médium mécanique à un médium artisanal par la mise en œuvre directe de l'artiste, c'est-à-dire en des termes très précis, d'un passage d'une photographie (elle aussi en noir et blanc) à une peinture. C'est cette dernière opération qui entraîne une part, aussi réduite soit-elle, de subjectivité, voulue ou non, préméditée ou spontanée.

Aujourd'hui encore, ce procédé reste essentiel dans cette œuvre prolifique, même si on peut observer quelques évolutions ponctuelles avec le temps. Et justement, une de ces premières évolutions est apparue avec la réalisation des *Funérailles de la Joconde* en 2008. Ce tableau, finalement présenté avec un triptyque agrandi de deux « volets » latéraux, occupera une

<sup>437</sup> Belting Hans, *Le chef d'œuvre invisible*, op. cit., p. 452.



grande salle au Musée du Louvre et sera la réponse de l'artiste à une commande qui lui avait été faite dans la politique d'ouverture à l'art contemporain initiée par Marie-Laure Bernadac et Henri Loyrette pour le Musée du Louvre.

En effet, et c'est là un choix déterminant, la transformation que subissent les images des œuvres de l'art du passé, dans le travail créatif de Yan Pei Ming, semble comparable, en tout point, à celle que subissent des images d'actualité, faits divers, événements politiques, visages célèbres ou anonymes, dont le peintre s'inspire pour créer les œuvres monumentales qui ont fait et font sa renommée. Cette neutralisation des œuvres du passé par la reproduction photographique en noir et blanc (comme le faisait autrefois la gravure) les conduit à un état similaire à celui auquel aboutissent les prises de vues directes d'événements récents. Mais finalement, ces images sont-elles vraiment comparables en tout point et sur tous les tableaux qui en résultent ? Pas tout à fait. Car c'est justement avec *La Joconde* que vont apparaître les premières inflexions dans ce travail assez phénoménal par l'énergie qui l'anime et indiscutablement virtuose dans le corps à corps avec la matière picturale que cet artiste impulse pour produire une peinture presque violemment expressionniste, restituant pourtant une image ressemblante à l'original, tout en ayant marqué une distance tant par sa gestuelle opérationnelle que par son organisation dans l'espace. N'oublions pas non plus l'intensité de la lutte du corps à corps qui oblige son auteur à une grande rapidité d'exécution. Ces grandes peintures sont réalisées en une seule fois – « *alla prima* » diraient les italiens – sur trois ou quatre jours maximum, technique complètement à l'opposé de celles des glacis dont est née la Joconde de Léonard de Vinci.

Aussi, pour cette commande du Louvre, Yan Pei Ming va soudainement éclaircir sa palette et adoucir ses contrastes. Il évoquera le blanc comme couleur de la mort et du deuil en Chine, sans doute pour mieux accompagner Mona Lisa pour ses funérailles, selon le terme de l'artiste. Il évoquera aussi, lors d'une conférence au Louvre, le besoin d'éclaircir son camaïeu pour mieux l'intégrer sur les murs rouge sombre du musée. Ces funérailles seront d'ailleurs officielles puisque cette célébration se tient dans l'enceinte du Louvre, au cœur des salles dévolues aux grands formats de la peinture française du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais elles ressemblent davantage, de notre point de vue, à une grand-messe commémorative, puisque tant d'autres artistes, avant lui, avaient décidé de se débarrasser de ce chef d'œuvre jugé inutile ou encombrant et dont le meurtre, en réalité, avait déjà été perpétué maintes fois. En tout cas, le moins qu'on puisse dire, c'est que les tentatives d'homicide, avec préméditation, avaient été déjà fort nombreuses bien avant l'intervention de Yan Pei Ming.

Pour autant, ce qui est vraisemblablement le plus remarquable dans l'approche de ce peintre, pour réaliser son portrait monumental de *La Joconde*, c'est la façon dont il a su infléchir, non seulement sa palette, mais aussi son « coup de pinceau ». Les brosses utilisées par Pei Ming sont habituellement larges. Elles laissent, sur la toile, des traces épaisses qui « défigurent » et reconfigurent les portraits dans leur nouvelle existence picturale. Or, ce passage obligé, pour permettre à un visage d'atteindre la singularité picturale bichromatique de Yan Pei Ming, semble avoir été repensé avec une sensibilité particulière dans le cas particulier de *La Joconde* afin de sauvegarder son intégrité pour permettre à l'artiste d'aboutir son projet. Non seulement la palette est éclaircie et les contrastes sont adoucis, mais on peut voir (deviner) aussi que les pinceaux, qui sont à l'origine de cette

peinture, différent de ceux que l'artiste utilise plus couramment. Ceux qui ont permis de peindre cette nouvelle Joconde ordinaire, laquelle, après tant de détournements, est invitée à revenir au centre du jeu, sont certainement plus fins afin de pouvoir reproduire, *a minima*, le fameux sfumato sans lequel serait perdue la référence à *Mona Lisa* et par conséquent, sa qualité mimétique qui reste indispensable si l'on veut travailler avec certaines œuvres du passé et très précisément avec cette œuvre-là. Nous avons repéré précédemment que Fernand Léger avait été confronté au même problème et l'avait d'ailleurs résolu, lui aussi, avec une facture picturale adaptée. Toutefois, Pei Ming prendra soin, si on peut l'exprimer ainsi, de laisser quelques dégoulinures de peinture plus sombre qui viennent ainsi couler sur son visage gris clair, donc *a priori* peint légèrement au préalable, avec un soin particulier révélant une mise en œuvre plus appliquée que celle qu'il utilise habituellement. On imagine bien qu'il y avait là un vrai défi à relever et qu'il le fut brillamment, avec une maîtrise indéniable.

Ces dégoulinures plus aléatoires, qui ont leur propre chemin, redonnent à l'œuvre une sorte de liberté factuelle. Quant au paysage devant lequel se présente *Mona Lisa*, le peintre a retrouvé l'ampleur de sa gestuelle et inscrit d'ailleurs le portrait dans un grand format carré de 3 x 3 m. Ce paysage, qui permet probablement à l'artiste de s'abstraire davantage de l'œuvre originale, se prolonge dans les deux tableaux latéraux qui entourent *La Joconde*. On y retrouve effectivement la même tonalité éclaircie, mais aussi et surtout la violence tactile à laquelle le peintre nous a habitués, avec de forts empâtements qui résultent des larges coups de pinceau vigoureux et contrastés qu'on peut voir dans ses autres tableaux. Et naturellement, on peut faire le même constat dans les deux derniers volets peints extérieurs qui participent de l'ensemble. Ce sont deux autres portraits, celui du père de l'artiste et celui de l'artiste lui-même, qui sont d'ailleurs représentés à une échelle plus grande encore que celle de *Mona Lisa* et forment cependant avec elle une sorte de trinité pas trop catholique mais presque inévitable, avec au centre, celle qui n'avait pourtant rien d'une madone comme l'avait souligné Hans Belting<sup>438</sup>. Décidément, les mythes sont faits pour durer. On notera aussi, dans cette manière de faire, que le peintre cite la figure iconique d'un chef-d'œuvre historique en la déplaçant dans un nouvel environnement. On retrouve ainsi dans cette démarche, certes non religieuse et purement artistique, celle d'un Michael Coxcié, dans *La Parenté de Sainte Anne*, en 1540, telle que nous l'avons mentionnée au début de ce chapitre à propos des variantes élaborées dans la peinture occidentale classique, en référence aux œuvres d'importance.

On le sait, et on peut le voir dans la rue ou le vérifier dans les musées, les propositions copiant ou détournant l'effigie de *Mona Lisa* sont innombrables et nous en donnons ici quelques exemples trouvés dans le quotidien ou sur Internet. Il y en aurait beaucoup d'autres. Toutefois, pour terminer ce chapitre sur les aventures de la belle italienne, nous aborderons rapidement deux autres œuvres : la première est peinte par Jean-Michel Basquiat en 1983, la seconde est produite par Jeff Koons en 2015.

---

<sup>438</sup> Belting Hans, *Le Chef d'œuvre invisible*, op. cit., p. 180.

« [...] La "femme fatale", une création du Romantisme faite de sensualité et de sentimentalité, représentait une menace pour la rationalité masculine qu'elle tentait par son charme, intensifié par une passivité apparente. Or la *Mona Lisa* représentait non seulement un type de femme, mais aussi le mystère de l'art qui, tel un hiéroglyphe, n'était intelligible que pour les initiés. Les critiques d'art furent entièrement conquis par le pouvoir de l'œuvre, un pouvoir dont ils l'avaient en fait eux-mêmes investie. »



3 images

Anonyme, « *Les hommes préfèrent les blondes* », 2006, Installation, vitrine d'un studio de coiffure (Photo personnelle), Paris

Artiste chinois, *La Joconde*, dessin au pastel dans la rue, Alamy stock photo

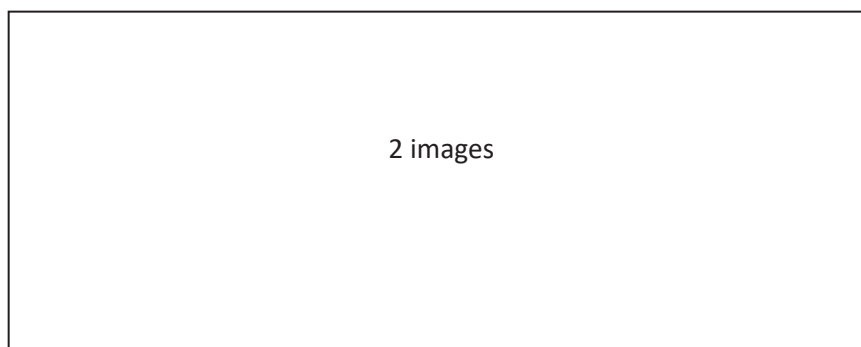
*Jeune femme chinoise en Mona Lisa*, <https://www.youtube.com/watch?v=IU-w5iDDOoo> (consultation le 19 10 2019)

Jeff Koons, *Gazing Ball (da Vinci Mona Lisa)*, 2015, huile sur toile, miroir et aluminium, 172.7 x 115.6 x 37.5 cm...

Quand Jean-Michel Basquiat, jeune peintre new-yorkais, dont le parcours fut encouragé et soutenu par Warhol, s'approprie à son tour Mona Lisa, il lui fait subir des transformations et métamorphoses qui semblent, cette fois, effectivement plus « picassiennes » que celles que nous venons d'étudier précédemment, qui, elles, s'inscrivaient davantage dans un esprit assez directement « duchampien ». Toutefois, il déplace à son tour son effigie en la présentant sur un fond jaune doré pour évoquer la représentation d'un nouveau dollar. Il assemble ainsi, en un seul tableau, le monde de l'art et le monde de l'argent pour mieux en dénoncer la collusion. Cependant, que ce soit avec Andy Warhol, Yan Pei Ming ou finalement Jean Michel Basquiat, il nous semble que les messages apparaissent progressivement de plus en plus brouillés avec le temps. Ils sont devenus difficiles à entendre, presque inaudibles parfois, et ce d'autant plus qu'en réalité, les œuvres sont progressivement et directement commanditées par les institutions ou les grandes galeries internationales, donc indirectement ou directement en lien avec le monde de la finance. On constate d'ailleurs que si Yan Pei Ming répond à une invitation officielle du Musée du Louvre pour *Les Funérailles de La Joconde*, Andy Warhol répondra, lui, à l'invitation d'une grande galerie milanaise quand il reproduira *La Cène* de Léonard de Vinci. Et que dire de Jeff Koons, dont la suprématie fortement implantée sur le marché international de l'art contemporain illustre superbement les relations qu'entretient cet art – tout ou partie, et c'est là que réside peut-être encore un réel enjeu pour le futur – avec les marchés financiers et l'industrie du luxe, et en corollaire, avec les attentes de plus en plus « convenues » des commanditaires et collectionneurs qui en organisent les manifestations, lesquelles se doivent d'être spectaculaires pour être parfaitement relayées par les médias.

Si les *Funérailles de la Joconde* furent accueillies au Musée du Louvre en 2008, ce sont pourtant bien ses « Retrouvailles » qui sont réinstrumentées en 2014 par la maison Vuitton, qui les célèbre en grande pompe, à nouveau au Musée du Louvre et, cette fois, directement dans la salle où l'œuvre de Léonard est exposée. Cet événement culturel, commercial et mondain, est l'aboutissement logique de la collaboration étroite entre Jeff Koons et la marque Vuitton. Le débat que cela soulève serait passionnant mais nous éloignerait probablement trop de notre problématique. Retenons quand même que le Louvre exporte concrètement sa « garantie institutionnelle » et que la présence de plus en plus fréquente d'œuvres d'art,

classiques, modernes ou contemporaines, dans des produits dérivés, eux-mêmes ordinaires ou de luxe, n'est sans doute pas innocente dans cette actualité. Certes, le phénomène n'est pas nouveau et Yves Saint Laurent fut un talentueux précurseur, mais il faut bien admettre qu'aujourd'hui, il va de pair avec la résurgence d'œuvres du passé qui font directement irruption dans un nombre croissant d'œuvres contemporaines sous un mode citationnel. Et dans le cadre qui nous occupe, faut-il voir dans ce soudain retour en force d'une peinture dite classique, ou qui s'y réfère, un lien direct avec ce que nous tentons d'observer à travers notre problématique ? Pourrait-on même y voir ou y déceler une évolution significative du paradigme de l'art contemporain ?



Yan Pei Ming, *Les Funérailles de la Joconde*, 2008, Huile sur toile, 300 x 300 cm, exposée au Musée du Louvre en 2009

Jeff Koons, Dîner promotionnel pour la collaboration de l'artiste avec la marque Louis Vuitton, Musée du Louvre, le 11 avril 2017

Aussi, dans cette confrontation avec cette infiniment célèbre œuvre du passé qu'est *La Joconde*, voici quelques remarques que nous aimerions signaler avant de conclure sur le déroulé de ses aventures entre le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui. À travers nos différents exemples, on peut comprendre que c'est la nature même du rejet par les modernes qui s'est peu à peu transformée. Quand les peintres modernes s'opposent à *La Joconde* et à la notion même de chef-d'œuvre, dont ils contestent le statut et l'existence en tant que telle, il ne leur viendrait pas à l'idée de revendiquer leur suprématie en la provoquant ouvertement et directement dans le champ disciplinaire de la peinture, puisque c'est l'art en son essence qui est finalement remis en cause et notamment dans sa relation à l'éternité. On se souvient du manifeste des futuristes italiens et autres déclarations<sup>439</sup>. La présence de *Mona Lisa* dans les tableaux devient alors otage, elle devient manifeste pour une prise de position, elle indique de ce qu'il ne faut plus faire. C'est en cela qu'elle fait sens dans cette brève période des premières avant-gardes modernes. Mais très vite, les choses évoluent et la position de Fernand Léger devient plus ambiguë. Quand Warhol s'empare à son tour de son effigie, il est encore un peu dans la continuité de Duchamp, pour lequel il a une grande admiration, qu'il a d'ailleurs toujours revendiquée. Pourtant, son attitude a légèrement changé avec *La Cène*, dont il multiplie d'ailleurs les variantes peintes ou même « camouflées » à partir de la fresque de Léonard de Vinci. Mais, quand Yan Pei Ming « s'attaque » à *La Joconde*, il veut d'abord véritablement montrer sa virtuosité en s'imposant dans et à travers la peinture. Il en ressortira d'ailleurs grand, sa carrière prendra un essor plus important et il convoquera par la suite d'autres chefs-d'œuvre classiques dans son travail. Fallait-il qu'il soit d'origine chinoise et

---

<sup>439</sup> F.T.M. et RW Nevinson, *Manifeste contre l'art anglais*, 1914, « Le chef-d'œuvre doit disparaître avec son auteur. L'immortalité en art est une infamie. »

parfaitement « décomplexé » pour oser « s’attaquer » à l’indépassable sur le même « terrain de jeu » ? Ce faisant, ne rejoint-il pas, paradoxalement, les artistes de la Renaissance qui justement copiaient les œuvres antiques pour les compléter et les faire encore plus belles ? Bien sûr, le propos est à relativiser puisque les enjeux ne sont plus vraiment les mêmes qu’aux XV<sup>e</sup> ou XVI<sup>e</sup> siècles. Mais cet aspect tautologique de l’art moderne, tel qu’il fut revendiqué par les précurseurs du XX<sup>e</sup> siècle, semble finalement s’être quand même un peu fragilisé avec le temps. Et pourtant, rien n’est plus, ne sera plus, ne serait plus comme avant.

Aussi, pour parachever ce paragraphe, nous aimerions revenir sur quelques interrogations et tout d’abord, sur une explication de Marcel Duchamp, qui, à propos de ses *ready-made*, évoquait en 1968, « un état d’indifférence<sup>440</sup> » nécessaire pour mener à terme le choix de ses objets. *A priori*, ce serait bien cet état d’indifférence qui semble encore prévaloir chez des artistes comme Andy Warhol et Jean Michel Basquiat ou encore Yan Pei Ming et Jeff Koons. Toutefois, nous nous risquerions volontiers à parler maintenant plutôt d’indifférenciation. Cette modification du terme permettrait d’accompagner un double déplacement. Nous ne serions plus en présence d’un « état d’indifférence », en amont du choix d’un objet, ou d’une image, nous serions plutôt dans la mise en place d’un acte d’indifférenciation situé, lui, plus en aval. En effet, cet acte intervient dans la manière dont les images de ces objets/sujets photographiés sont alors transformées pour leur nouvelle existence. Et cela dans la mesure où sont ramenées au même plan toutes ces images, de toutes sortes, convoquées par l’actualité du moment, quelle qu’en soit l’origine géographique ou historique. Cette double opération se fait en deux temps, une première fois par le biais du médium photographique, une seconde fois par le biais du médium sérigraphique ou (et) pictural. Or, suite à cette double intervention, la « métamorphose<sup>441</sup> » que subissent ces images semble déplacer la question de l’origine de la copie quand elle devient à son tour une nouvelle œuvre d’art, appartenant alors au « patrimoine contemporain » par l’intermédiaire d’une nouvelle signature. L’origine de ce choix d’indifférenciation s’inscrit effectivement dans la logique de Marcel Duchamp et de son *ready-made* puisqu’il en continue le processus.

En revanche, toute nouvelle signature ne finalise plus le simple déplacement de l’objet ou (et) de l’image, choisis « avec indifférence » pour les premiers *ready-made*. Elle nécessite maintenant un travail supplémentaire mettant en avant, de manière appuyée et ostensiblement visible, un savoir-faire technique et professionnel<sup>442</sup>. Elle convoque un champ disciplinaire, un métier, une maîtrise, voir une forme de virtuosité, artisanale, apprise et directement impliquée lorsqu’il s’agit de la peinture. Parfois, quand on sort du champ disciplinaire, qui nous occupe principalement pour notre étude, cette virtuosité relève alors d’une pratique industrielle. Elle est alors technique et technologique, comme dans les œuvres d’un Jeff Koons, ou d’autres artistes, qui en délèguent ainsi la réalisation à leurs nombreux assistants. Elle peut devenir aussi hybride dans certaines productions, notamment dans la série des œuvres intitulés *Gazing Ball*, du même Jeff Koons, où les « *masterpieces* » d’art ancien sont reproduites à la main, de manière très méticuleuse, presque parfaite, « neutralisées » ou

<sup>440</sup> Duchamp Marcel, *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin*, Paris, Éd. L’Echoppe, 2008, p. 11.

<sup>441</sup> Nous utilisons ici le mot « métamorphose » comme le fait Hans Belting à propos de Picasso.

<sup>442</sup> Il est intéressant de noter que les répliques de *Fontaine*, aujourd’hui dans des musées, furent toutes réalisées d’après la photographie d’Alfred Stieglitz par un artisan italien.

débarrassée de tout geste personnel grâce à une organisation du travail orchestrant les différentes interventions des divers assistants de ce très célèbre artiste, globalement assimilé au pop art. Toujours dans le cas des *Gazing Ball*, la réalisation des boules (sphères) bleues réfléchissantes, fait appel, cette fois, à une technologie de pointe utilisée par Koons depuis de nombreuses années et empruntée à l'industrie aérospatiale. Dans ce cas, l'hybridation vient de cette signature technologique d'un matériau mis au point par l'artiste qui vient systématiquement au-devant des « *masterpieces* » savamment reproduites par « une huile sur toile qui relève plus de l'impression que de la peinture au sens manuel du terme<sup>443</sup> ». En parallèle de ce registre pictural ainsi uniformisé, les dimensions d'origine des toiles choisies sont également modifiées et donc reformatées avec une relative homogénéité. À ce titre, on peut donc parler d'indifférenciation dans le traitement de l'objet artistique qui en résulte afin de pouvoir y apporter une signature personnelle lisible refaisant basculer une simple copie manuelle – comme celle d'Aimé Millet – dans le statut d'une œuvre d'art contemporaine conceptuelle. Mais, dans le cas de Koons, on ne peut certainement pas parler d'indifférence quant au choix des peintures sélectionnées, puisque toutes appartiennent au patrimoine des chefs-d'œuvre de la peinture classique – ce qui favorise probablement les ventes auprès des grands collectionneurs – et par ailleurs, toutes sont porteuses également d'une forme d'érotisme, lequel se retrouve dans d'autres œuvres de cet artiste, notamment celles de ses débuts avec l'actrice dite « La Cicciolina ».

Renowned as the most expensive living artist of 2013 for his "Balloon Dog" sculpture, Jeff Koons now is facing various challenges this year. Jeff Koons, an artist who is good at employing readymade items and sexual figures to create works, continues to use the readymade concept in his recent works "Gazing Ball" by integrating his ideas into the well-known classical paintings.<sup>444</sup>

Avec Warhol, Pei Ming et Koons, nous venons d'étudier comment trois artistes contemporains, parmi beaucoup d'autres, ont explicitement invitée Mona Lisa dans leurs approches picturales respectives. Au-delà de Mona Lisa, c'est même la peinture classique qui est sollicitée progressivement dans leurs œuvres puisque d'autres « *masterpieces* » seront ainsi sollicitées. Cependant, nous avons pu observer que les trois approches sont très différentes, essentiellement sérigraphique pour Warhol, exclusivement picturale et très expressionniste pour Pei Ming qui en est directement l'auteur, également picturale pour Koons, mais cette fois par la mise en œuvre de ses assistants, dont l'intervention est objectivement neutralisée avant que ne soit ajouté un objet, cette fois industrialisé et manufacturé pour la circonstance, *Gazing ball*<sup>445</sup>, qui entraîne cette peinture vers un tout autre statut et donne le titre générique de cette œuvre et de toutes celles qui appartiennent à cette série. Pour autant, ces trois approches se rejoignent car pouvant relever d'un art dit conceptuel et en dialogue avec le geste de Duchamp. On peut parler de copie, on pourrait éventuellement parler de plagiat, notamment pour Koons<sup>446</sup>, on peut certainement parler de détournement ou

<sup>443</sup> Dagen Philippe, *L'art dans le monde, de 1960 à nos jours*, Paris, Éd. Hazan, 2012, p. 22.

<sup>444</sup> Yiart, « Jeff Koons faces challenges », 2018, <http://www.yicollecta.com/en/articles/87...> (consultation 19 10 2019)

<sup>445</sup> *Gazing ball* peut être traduit par *Boule réfléchissante*.

<sup>446</sup> *France Culture*, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-culture/jeff-koons-condamne-pour-plagiat-lart-de-lappropriation-contre-la> (consultation le 8 10 2019)

d'appropriation, (le mot anglais est identique pour les deux termes en français). On peut bien sûr aussi évoquer un mode citationnel direct. Mais ce terme est-il pleinement approprié en la circonstance, puisqu'à chaque fois, la citation picturale classique occupe presque la totalité du tableau ? Elle est, dans tous ces cas de figure, toujours au centre des nouvelles propositions qui en découlent et font resurgir ces images ou effigies classiques dans un mode d'expression qui se veut résolument contemporain.

Les mots ensemble et sous-ensemble, contenus dans le titre de cette deuxième partie du chapitre qui nous occupe, pourraient donc s'avérer être assez pratiques pour observer et relier différentes typologies de résurgences classiques dans la peinture moderne ou contemporaine. Finalement, c'est un peu ce que nous venons de faire en regroupant les trois artistes, Warhol, Pei Ming et Koons, quant à la manière dont ils s'emparent d'un mode citationnel que nous pourrions qualifier, et c'est un paradoxe, d'envahissant et de distancié. Envahissant en occupant la totalité de l'image produite, distancié en reconduisant toutes les images à un même niveau de représentation, unificateur dans leurs œuvres respectives, mais également réducteur car transformant ou déplaçant le sens de chacune d'entre elles. Provisoirement, nous pouvons les situer dans un même sous-ensemble à l'intérieur d'un ensemble plus vaste, celui des peintres contemporains se rattachant de près ou de loin, au détournement conceptuel de Marcel Duchamp.

Au fil de notre recherche, nous allons découvrir comment ce mode citationnel, de plus en plus activé par des praticiens de l'art dans le monde entier, fait émerger de nombreuses variables d'appropriation des images ou autres références d'origine. Nous avons vu que cet usage de la citation n'est pas nouveau, la peinture européenne l'avait elle-même intégré dans ses codes et c'est d'ailleurs par le mimétisme que s'opéraient autrefois les premiers apprentissages<sup>447</sup>. Nous avons vu également que dans l'art contemporain, d'autres appropriations sont tout à fait possibles, soit à travers d'autres techniques, soit à travers une utilisation détournée par une remise en question de la référence elle-même. Ce sont ces utilisations mouvantes, glissant de l'hommage à la critique jusqu'à la caricature, parfois avec humour, que nous allons essayer de suivre au fil de notre recherche. C'est pourquoi, avant de conclure ce chapitre et afin d'ouvrir cette variété des possibles dans une approche par regroupement, nous allons présenter un deuxième sous-ensemble, très différent et, *a priori*, ne recoupant pas le premier. Cependant nous retrouverons Marcel Duchamp, lui qui reste cette figure majeure du XX<sup>e</sup> siècle. Chacun pourra à nouveau appréhender sa présence tutélaire à travers l'étude de ces trois nouvelles œuvres, (dans l'ordre de présentation, française, indo-pakistanaise et américaine), qui n'ont, *a priori*, pas grand-chose à voir entre elles. Les trois artistes, Daniel Buren, Shezad Dawood et Eric Fischl, sont, cette fois, les auteurs directs de ces œuvres tout en revendiquant des pratiques picturales presque inconciliables. En effet, la première signifie une rupture avec la peinture, la deuxième un détournement par la peinture, la troisième un retour ou éventuellement une ininteruption de la peinture. Mais pour autant aussi différentes soient-elles, ces trois œuvres utilisent bel et bien la peinture et se sont développées en appui, pour ou contre, mais bel et bien, là encore, sur une idée duchampienne.

---

<sup>447</sup> À titre d'exemple, l'exposition de 1993 dont nous avons largement évoquée, *Copier Créer, De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, est révélatrice de ce type d'appropriation qui passait par une maîtrise technique similaire ou très proche de celle utilisée à l'origine.

Commençons avec Daniel Buren et son « degré zéro » de la peinture, mis en avant au début des années 1960. Ce concept, présenté par le groupe BMPT, disparaîtra rapidement et irrémédiablement avec la disparition de la peinture elle-même dans son travail puisque l'artiste l'abandonne pour utiliser d'autres médiums. Ces mises en espace aboutiront principalement à des installations où c'est la scénographie qui déterminera l'œuvre devenue progressivement plus architecturale et plus urbaine ou s'inscrivant même dans le grand paysage. Les récents exemples au Centre Pompidou, au Grand Palais ou à la Fondation Louis Vuitton, montrent d'ailleurs de manière très explicite l'interactivité entre les lieux d'exposition, les processus de commande et les productions artistiques qui relèvent de ces scénographies faisant l'œuvre<sup>448</sup>. Ce dernier point est important et renoue avec une nouvelle socialisation de l'art. Nous l'avons déjà mentionné pour Warhol, Pei Ming et Koons, et le développerons d'une manière plus théorique dans le chapitre 5, notamment avec les écrits de la sociologue Nathalie Heinich. Dans l'immédiat, nous constatons que Buren a su intelligemment organiser et installer son travail à l'appui de commandes nombreuses. Très vite, il saura bénéficier d'« une relation sociale au sein de laquelle la demande joue un rôle presque aussi important que l'offre, et où celui qui commande occupe une place équivalente à celui du produit<sup>449</sup> ». Mais à ses tout débuts, Buren, couvrait de peinture une bande de ses toiles de store<sup>450</sup>, pour éviter justement tout rattachement au *ready-made* de Marcel Duchamp. Catherine Francblin ira plus loin : alors qu'elle est directrice en chef d'*Art press*, elle écrit en 1983 une monographie consacrée à Daniel Buren. Dans une interview menée par Catherine Millet, elle évoque « Cézanne qui est le seul artiste, me semble-t-il, [dit-elle] que Buren accepterait pour père [...]. Duchamp, au contraire, Buren n'en parle que pour en dire du mal. C'est que par rapport à l'avancée cézannienne, les ready-made représentent, selon lui, un grand pas en arrière<sup>451</sup> ».

Presqu'à l'inverse – là encore si ce mot a un sens dans une telle comparaison – l'artiste indo-pakistanaï, Shezad Dawood, né en 1974, va se référer à son tour à Duchamp, mais par le biais de sa dernière œuvre, *Etant donnés : 1° la chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage*, découverte en 1968 et exposée à Philadelphie. Dawood, après des études de photographie à Londres, choisit de travailler aujourd'hui à partir de divers médias, principalement le cinéma et l'installation. Pourtant, c'est la peinture qu'il va utiliser – cela reste ponctuel dans sa démarche – pour reprendre et détourner l'œuvre *Étant donnés*, à laquelle il fait directement référence. En changeant complètement le médium d'origine de l'œuvre de Duchamp (une installation), et en revenant à la peinture mais en y ajoutant un commentaire, « A Passage to India », l'artiste indo-irakien semble vouloir donner un sens nouveau à l'image ainsi commentée. On notera d'ailleurs que cette peinture, par une sorte de mise en abîme, reproduit à son tour l'« unique » reproduction photographique d'après l'œuvre de Duchamp, qu'on retrouve presque toujours à l'identique dans tous les ouvrages qui lui sont dédiés. Peu à peu, cette image semble même se substituer à la connaissance réelle qu'on peut avoir de l'œuvre originale. Cette peinture de Dawood fait allusion au film indien *A Passage to India*, réalisé en

<sup>448</sup> Heinich Nathalie, « De l'œuvre à la scénographie », *Le paradigme de l'art contemporain*, op. cit., p. 245.

<sup>449</sup> Francblin Catherine, « Daniel Buren, promener ses yeux dans l'espace », (interview de Catherine Francblin par Catherine Millet), in *Art press* 112, mars 1987, p. 5.

<sup>450</sup> [...] Ou deux : voir la toile du centre Pompidou, ce qui entraîne une symétrie toute classique et décorative.

<sup>451</sup> Francblin Catherine, « Daniel Buren, promener ses yeux dans l'espace », op. cit., p. 5.



1984 par David Lean. Le scénario est basé sur le roman éponyme écrit en 1924 par E. M. Foster. L'image de Duchamp est ainsi détournée vers la tentative de viol, réelle ou fictive, qui est au cœur d'un drame se déroulant dans les années 1920 à Chandrapore, une ville indienne imaginaire. Ce faisant, l'artiste soulève à nouveau des questions présentes dans le film et notamment liées au racisme et à l'impérialisme.

Enfin, Eric Fischl, qui, lui, revendique et assume pleinement d'être peintre, accrochera au mur de la pièce de *Krefeld Project : Dining Room Scene 2*, le célèbre tableau de Gerhard Richter, *Femme descendant un escalier*. Il cadre ainsi une image dans son image, énonce une chronologie en condensant le tout de manière très libre et à son tour assez virtuose si on analyse cette peinture. En effet, la lumière d'un store vénitien, venant de la droite quand on regarde le tableau, vient dessiner sur le mur du fond une alternance de bandes sombres et claires qui semblent s'atténuer (ou s'interrompre ?) et donc ne recouvrent pas vraiment le tableau de Richter, ce qu'elles auraient dû faire en toute logique. Cependant, les inclinaisons des bandes de l'escalier du tableau du peintre allemand, de par leur direction, s'opposent de manière symétrique à celles dessinées sur le mur par la lumière filtrée du store vénitien, qu'on devine mais qu'on ne voit pas, et semblent ainsi construire avec elles un angle saillant à l'intérieur même du tableau de Fischl. La *Marylin* du petit tableau warholien reste très discrète. La configuration optique de l'ensemble est ambiguë, et pourtant elle creuse un deuxième espace « illusionniste » dans l'espace pictural et mettant alors encore davantage en lévitation l'étrange forme circulaire des néons de Bruce Nauman, porteuse de son message tout aussi énigmatique quant au rôle de l'artiste au XX<sup>e</sup> siècle : « The true artist helps the world by revealing mystic truths<sup>452</sup> ». Par ailleurs, l'arête potentielle de cet angle sortant imaginaire, ne serait, en réalité, pas visible car cachée derrière le personnage masculin en costume sombre qui boit un verre. La bouteille, posée sur la table, se retrouve dans le même axe, en lieu et place d'un éventuel sexe en érection. Si cet arrêt sur image subliminale peut évoquer facilement le cinéma ou la photographie, on est bien là dans la peinture – c'est-à-dire dans la peinture d'un tableau, pas plus, pas moins et rien d'autre – avec toute la souplesse et la densité que peut offrir ce médium quand on veut l'utiliser.

5 images

Daniel Buren, 1967, *Buren et l'acte de peindre*, 1967.

Daniel Buren, 1967, *Peinture [Manifestation 3]*, mai 1967, peinture acrylique sur coton, 252,3 x 252,3 cm, Coll. du MAM, Centre Pompidou

Marcel Duchamp, *Etant donné : 1° la chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage*, 1946-1966, Technique mixte, 153 x 111 x 300 cm, Philadelphia Museum of Art

Shezad Dawood, *A Passage to India*, 2002, huile sur toile, 100 x 70 cm, 100 x 70 cm

Eric Fischl, *Krefeld Project: Dining Room Scene 2*, 2003, huile sur toile, 226 x 315 cm

<sup>452</sup> Nauman Bruce, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, 1967, neon and clear glass tubing suspension supports, 149.86 x 139.7 x 5.08 cm.

Ainsi, ces trois œuvres peuvent d'une part être définies comme étant picturales et d'autre part comme faisant, directement ou indirectement, allusion au parcours de Marcel Duchamp. La première se veut être de la peinture au « degré zéro » et en s'attaquant au ready-made originel. Elle devient alors, d'une certaine manière, un « ready-made rectifié ». La deuxième utilise la peinture pour reproduire l'image photographique de la dernière installation posthume de l'artiste français, séjournant aux États-Unis, et la détourne d'autant plus que les mots ajoutés pas l'artiste indo-pakistanaïen en exacerbent le sens. Quant à la troisième, elle met en abîme la peinture des débuts du jeune Duchamp avec celle de Richter, mais aussi le rôle subversif de l'artiste français avec Warhol et Baumann. Ainsi, pour les différentes raisons que nous venons d'énoncer, on peut objectivement regrouper ces trois peintures en un même sous-ensemble. On constate alors qu'elles offrent quelque exemple ou contre-exemple quant à l'importance accordée à ce médium historique, à la fois très contesté par certains mais également défendu par d'autres, puisqu'en effet, « que la peinture n'en soit pas à l'agonie, quelle n'ait rien de désuet, Eric Fischl n'en est pas moins certain que Garouste<sup>453</sup> » écrira Philippe Dagen, le 8 mars 1999 dans un article du Monde. Vingt ans après, l'humour un peu décalé du journaliste nous rappelle que la situation avait été quelque peu délicate dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et que si le débat reste encore vif parfois, la polémique semble un peu oubliée ou même franchement dépassée.

Cependant, si nous analysons les trois œuvres avec optique élargie, nous pourrions ouvrir de nouveaux sous-ensembles. Ainsi, dans le cas de Buren, lorsqu'il peint au pinceau, avec de la peinture blanche, une bande blanche de la toile de store, son geste de recouvrement par le blanc préfigure un peu les toiles monochromes et blanches produites par Robert Ryman ou même encore une peinture blanche de Bertrand Lavier puisqu'« une toile est peinte en blanc parce qu'elle est blanche<sup>454</sup> ». Ce dernier, qui est très attentif à l'intelligence de Duchamp, avait également peint à la chaux quelques vitrines qui avaient été ensuite reproduites photographiquement sur toile et apportaient là un décalage entre le geste de recouvrement de blanc et sa présentation. Pourrait-on alors évoquer la citation d'un *ready-made* urbain transféré sur toile ?

La touche employée ici n'est pas celle de Van Gogh – qualifiée de « moderne » par l'artiste – mais celle, plus « contemporaine », du brush stroke de l'expressionnisme abstrait, dont B.L. a trouvé l'équivalence spontanée et populaire dans les vitrines passées au blanc d'Espagne de la rue Louise Weiss ou de l'avenue Montaigne à Paris.<sup>455</sup>

Cet autre sous-ensemble se situe des années 1960 à aujourd'hui et se caractériserait, ni plus ni moins, par un recouvrement de peinture blanche sur une toile blanche. En poursuivant ce cheminement, nous arriverons presque inévitablement à l'une des grandes icônes du XX<sup>e</sup> siècle, *Carré blanc sur fond blanc*, de Malevitch, peintre dont nous avons déjà parlé et que nous évoquerons à nouveau dans le chapitre suivant.

<sup>453</sup> Dagen Philippe, in *Galerie Templon/50 years*, Paris, Éd. Galerie Templon, 2016, p. 573.

<sup>454</sup> Lavier Bertrand, in Coulanges Alain, « Bertrand Lavier : l'objet peint, c'est-à-dire la peinture », 29 06 2013, <https://acoulange.wordpress.com/2013/06/29/bertrand-lavier-lobjet-peint-cest-a-dire-la-peinture/> (consultation le 8 10 2019)

<sup>455</sup> Marcadé Bernard, *A capella*, 04 03 2017, <https://slash-paris.com/fr/evenements/a-cappella-bertrand-lavier> (consultation le 29 10 2019)

Enfin, puisque nous avons fait le choix de la peinture dite figurative pour notre recherche, nous pourrions maintenant rapprocher Eric Fischl avec Gerhard Richter, puisque le premier cite directement le second dans son tableau, et ajouter Yan Pei Ming dans un nouveau regroupement. Nous aborderions cette fois une peinture franchement picturale, directement liée à la photographie, maîtrisée et revendiquée comme telle par les trois artistes. Mais immédiatement, là encore, ce rapprochement ne pourrait pas tenir très longtemps car Eric Fischl construit et compose ses images, notamment aussi avec le dessin, alors que de son côté, Richter alterne peintures figuratives et abstractions, et construit plutôt une combinatoire méthodologique entre les deux. Et Yan Pei Ming, quant à lui, en reste volontairement à un transfert interprétatif des images d'origine, presque toujours en grisaille, très agrandi et donc souvent monumental. Nous aurons, dans les deux chapitres suivants, l'occasion de revenir plus en détail sur les démarches conceptuelles et pragmatiques de ces grands représentants de la peinture contemporaine sur la scène internationale. Nous procéderons également à de nombreux autres rapprochements pour savoir s'il convient d'évoquer ou pas la « postmodernité » pour aborder les résurgences classiques qui réapparaissent de plus en plus fréquemment dans l'actualité artistique.

Si dans un premier temps il fallait que nous puissions nous confronter directement à la modernité, pour mieux comprendre la situation actuelle de la peinture contemporaine, il devient maintenant nécessaire d'approfondir davantage notre recherche sur ce que nous entendons par peinture classique, afin de pouvoir en observer plus finement les modes de résurgence entre hier et aujourd'hui.

## 4. Le temps différé

Pour approfondir notre observation et avancer une nouvelle suggestion, nous aimerions maintenant commencer cette nouvelle partie en évoquant l'étonnante proposition d'un « passe-partout historique<sup>456</sup> » que formule Hans Belting à propos du « Panthéon de Raphaël » présenté à l'Orangerie du Château Sanssouci de Potsdam. Là, une copie de *La Madonne Sixtine*<sup>457</sup>, peinte en 1804 par Friedrich Bury pour Friedrich Wilhelm III, se voit accompagnée de nombreuses autres copies d'œuvres du même Raphaël, et simultanément, de nombreuses autres copies en plâtre de sculptures antiques. Or, à cette époque, l'œuvre originale de Raphaël jouissait d'une très grande considération auprès du public allemand. En effet, cette œuvre était la seule d'importance de cet artiste que possédait le pays depuis qu'elle avait été transférée d'un cloître de Piacenza pour un musée de Dresde. Ce déplacement intervint au moment où Johann Joachim Winckelmann séjournait dans cette ville. Ce dernier était alors considéré « comme le premier apôtre de l'art en Allemagne<sup>458</sup> ». On connaît son engouement pour la statuaire de la Grèce antique, et suite au déplacement de l'œuvre italienne en 1754, il écrira en 1755 : « Dresde sera désormais une Athènes pour les artistes<sup>459</sup> ». On ne saurait être plus clair. Sa position entraîna un débat autour de cette œuvre qui fut considérée comme « classique » par les uns et comme « romantique » par les autres. Cependant, quels que fussent les avis, « les spectateurs étaient fascinés par la présence concrète d'une œuvre dans laquelle l'idée de l'art s'était cristallisée avec une telle clarté<sup>460</sup> ». Ainsi parle Hans Belting qui, d'ailleurs, précise que « d'un certain point de vue, les Allemands avaient recréé l'œuvre<sup>461</sup> », et rappelle qu'Heidegger lui-même dira de la *Madonne Sixtine* que « ce tableau réunit toutes les questions irrésolues de l'art et de l'œuvre d'art<sup>462</sup> ». Enfin, Belting évoque « la légende du "rêve de Raphaël" [qui] transforma un tableau classique – qui possédait la clarté de l'antique – en principal témoin de l'esthétique romantique<sup>463</sup> ». Effectivement, ce qui avait fait la première renommée de Raphaël, ce fut cette capacité d'inventer une synthèse entre l'incarnation d'une vision chrétienne de la madone et « la justesse du contour<sup>464</sup> » de la sculpture antique. Revenons maintenant à Potsdam, au Château de Sanssouci, où nous avons constaté que des copies de peinture classique furent ainsi associées avec des copies en plâtre de sculptures antiques pour construire ce singulier Panthéon de l'art, certes factice, mais devant rendre hommage à Raphaël autour de la *Madonne Sixtine* dont Belting écrit encore

---

<sup>456</sup> Belting Hans, *Le Chef d'œuvre invisible, op. cit.*, p. 63.

<sup>457</sup> *La Madonne Sixtine* : nous choisissons l'orthographe retenue par Hans Belting dans son livre.

<sup>458</sup> Belting Hans, *Le Chef d'œuvre invisible, op. cit.*, p. 64.

<sup>459</sup> Winckelmann Johann Joachim, *Pensée sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, Paris, Éd. Allia, 2005, (1<sup>ère</sup> publication en 1755), p. 12.

<sup>460</sup> Belting Hans, *Le Chef d'œuvre invisible, op. cit.*, p. 65.

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>462</sup> Heidegger Martin, in Hans Belting, *Le Chef d'œuvre invisible, op. cit.*, p. 61

<sup>463</sup> Belting Hans, *Le Chef d'œuvre invisible, op. cit.*, p. 72.

<sup>464</sup> Winckelmann Johann Joachim, *Pensée sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture, op. cit.*, p. 31.

qu'« à cette époque aucune autre œuvre en Allemagne n'incarnait de manière si visible l'essence de l'art<sup>465</sup> ».

La distinction entre l'œuvre et l'idée, qui préoccupait tous les spectateurs de la Madone Sixtine – en tant que bons allemands –, apparut chez Goethe comme la distinction entre le langage poétique et la vérité qu'il traduit. L'œuvre de Raphaël était « passagère » mais en tant qu'image, elle valait comme « métaphore<sup>466</sup>.

Par conséquent, pourrait-on dire que nous serions, au Château Sanssouci, en présence d'une situation – on aimerait dire une installation mais le terme est trop lié aujourd'hui à l'art contemporain – qui permettrait, par duplication, de produire des images valant comme « métaphore », tout en leur conservant ce pouvoir de distinction entre l'œuvre et l'idée, quand bien même l'« aura<sup>467</sup> », définie par Walter Benjamin, serait plus ou moins présente ou ne serait plus ? Et si c'est le cas, ne serait-ce pas alors cet encadrement d'un « passe-partout historique » qui autorise cette lecture par ce lissage de toutes les copies, quelle que soit leur qualité ou leur absence de qualité intrinsèque, quels que soient leur lieu d'origine et leur époque ? Et par conséquent, ne serait-ce pas alors ce lissage unificateur qui aurait permis de réunir des œuvres anciennes différentes dans un même espace, en une même temporalité, pour une même approche « métaphorique » de l'art ou d'une image de l'art ? Et si oui, nous serait-il alors possible d'emprunter le terme défini et proposé par Hans Belting en l'adaptant à la situation actuelle ? Il deviendrait ainsi un « passe-partout historique » contemporain, ou peut-être même un simple « passe-partout contemporain », permettant de généraliser une forme de neutralisation – par indifférenciation de ce qui les spécifie – entre toutes les images historiques ou actuelles, dès lors qu'elles sont réinvesties dans une pratique artistique et ainsi déplacées dans un nouvel espace, c'est-à-dire dans un nouveau « monde<sup>468</sup> », « érigé<sup>469</sup> » par telle ou telle œuvre, par tel ou tel peintre et estampillées de son sceau d'artiste contemporain. On connaît aujourd'hui l'expansion de la bonne fortune critique du mot « dupliquer » dans les technologies les plus avancées. Et si, de nos jours, beaucoup d'artistes contemporains opèrent en réalité le plus souvent en dehors de la peinture et donc du champ pictural – nous touchons là une des limites inhérentes au médium choisi dans le cadre de notre étude – on voit cependant que quelques grands peintres d'aujourd'hui, et reconnus comme tels, illustrent pleinement cette situation nouvelle que nous tentons d'explicitier à partir de cette suggestion, laquelle nous permet d'ouvrir davantage ou autrement la problématique posée pour cette recherche. Ainsi, des processus d'interprétation et des procédés de transfert se mettent en place dans des pratiques d'appropriation pour un espace donné et défini par une pensée, en l'occurrence, le contemporain. Dans la plupart des cas, les choses – les images, les œuvres, les éléments – se relient alors, dans un ensemble neutre, ou neutralisé par cette forme

<sup>465</sup> Belting Hans, *Le Chef d'œuvre invisible*, op. cit., p. 65.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>467</sup> Benjamin Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éd. Allia, 2005, p. 19. Benjamin évoque d'abord « [...] le déclin de l'aura [...] », puis « C'est aux objets historiques que nous appliquons plus haut cette notion d'aura, mais, pour mieux l'éclairer, il faut envisager l'aura d'un objet naturel. On pourrait la définir comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. »

<sup>468</sup> Heidegger Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, op. cit., p. 48.

« L'œuvre en tant qu'œuvre érige un monde. L'œuvre maintient ouvert l'ouvert du monde. Mais l'érection d'un monde n'est que l'un des deux traits essentiels de l'être-œuvre de l'œuvre. »

<sup>469</sup> *Ibid.*, p. 48.

d'indifférenciation qui met ainsi momentanément à distance certaines caractéristiques des œuvres collectées. Puis, dans un deuxième temps, il y a un travail d'unification, ou même d'homogénéisation, par le médium qui les rassemble et c'est là que commence, fragile, l'écriture ou la peinture. Nous l'avons vu avec l'exemple d'une *Mona Lisa* « ordinaire<sup>470</sup> », c'était bien cette part d'indifférence puis d'indifférenciation qui permet cette captation par d'autres artistes afin qu'ils puissent mener à terme leurs projets. Peut-on alors, en l'état, parler de style, de catégorie, de genre ou de paradigme contemporain<sup>471</sup> ?

Ce sont ces questions que nous allons déployer tout au long de ce chapitre, mais avant d'entreprendre ce travail, et pour bien en cerner les enjeux, il nous semble utile, dans l'immédiat, de continuer notre détour avec de tout autres collections d'images. Nous étudierons notamment celles d'Aby Warburg et d'André Malraux que nous mettrons en parallèle. Ainsi, nous verrons comment, directement ou indirectement, elles annoncent certains travaux d'artistes contemporains analysés dans le cadre de notre problématique.

#### 4.1. Persistance et nouveau paradigme, mémoire et actualité

Après Hans Belting, nous allons évoquer maintenant un autre grand historien allemand, Aby Warburg, et ce qui fit sa renommée, son *Atlas Mnemosyne*, dont il ne décidera, d'ailleurs, du nom définitif qu'en 1927. Selon Roland Recht, auteur d'un essai sur Warburg, ce titre « indique suffisamment combien la mémoire est le fil conducteur de son œuvre<sup>472</sup> ». L'auteur développe et précise ensuite son point de vue dans le paragraphe suivant :

Alors, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au lendemain du premier conflit mondial, la réflexion sur la mémoire est active chez un grand nombre d'intellectuels : en littérature, l'œuvre de Marcel Proust est entièrement commandée par la réminiscence, mais dans les autres domaines de la pensée on peut citer Sigmund Freud [...] et Aby Warburg.<sup>473</sup>

Recht rapporte également qu'Ernst Cassirer avait qualifié la bibliothèque de Warburg non pas « comme une simple collection de livres, mais [comme] une somme de problèmes<sup>474</sup> », laquelle entraîne, on s'en doute, des séries de questions. Pour l'organisation spécifique de la bibliothèque KBW, le classement des livres s'ordonne sur quatre niveaux. Cette organisation a évolué et « aujourd'hui, la disposition est la suivante, de bas en haut : l'image, le mot,

---

<sup>470</sup> Léger Fernand, *Mona Lisa aux clefs*, tableau présenté dans le chapitre 2 de la thèse, cf. *supra* p. 114.

<sup>471</sup> Heinrich Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, op. cit., p. 12.

« Ces trois catégories de l'art tel qu'il existe aujourd'hui peuvent être désignées comme l'art classique, l'art moderne et l'art contemporain. Essayons d'en dégager les critères, non sans avoir précisé tout d'abord que ces catégories (qu'il s'agisse de "paradigme" pour les acteurs impliqués dans la défense de l'un ou de l'autre, ou de genres pour l'observateur), ne résultent pas d'une construction théorique *a priori*, mais d'une inférence à partir de l'observation empirique, [...]. Autrement, il ne s'agit pas de critères normatifs *a priori*, mais de critères descriptifs *a posteriori* : ce en quoi notre problématique relève non de l'esthétique mais de la sociologie. »

<sup>472</sup> Recht Roland, *Aby Warburg, l'Atlas Mnemosyne*, Paris, Éd. L'Escarquillé-INHA, 2012, p. 11.

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 14.

l'orientation, l'action<sup>475</sup> ». L'image est donc au rez-de-chaussée. Nous n'entrerons pas dans les différentes mutations qui modifièrent les classements. Cependant, Recht nous indique qu'une préconisation avancée en 1926 par Gertrud Bing, et approuvée par Warburg, « consiste bien en une mise à nue des survivances qui relie le passé au présent<sup>476</sup> ». Il précise auparavant que « pour Aby Warburg, la mémoire est une force qui se manifeste au cours de la destinée humaine en tant qu'héritage commun<sup>477</sup> ». Ce n'est pas nouveau et nous avons notamment cité Montaigne quand il évoque cet « util de merveilleux service que la mémoire<sup>478</sup> » dans ses *Essais*. En revanche, ce qui fait date avec *L'Atlas Mnémosyne*, c'est que cette mémoire soit condensée dans l'organisation d'un corpus d'images soigneusement choisies, puis dûment classées.<sup>479</sup> Et c'est bien un outil façonné par lui-même qu'utilise Aby Warburg à son tour quand il présente de nombreuses conférences qu'il prépare en s'appuyant sur une sélection d'images ainsi juxtaposées en un temps donné. Les images sont extraites du fonds de sa bibliothèque et accolées les unes aux autres sur des planches pour former une structure schématique permettant une organisation et un déroulé pour la conférence ainsi préparée, ce qui fait dire à Roland Recht « que Mnémosyne n'est autre chose qu'un outil d'orientation pour l'homme »<sup>480</sup>. Dans son introduction, Aby Warburg, lui-même, précise :

Fondée sur ce matériel iconographique dont les reproductions composent le présent atlas, « Mnémosyne » propose avant tout un inventaire des préfigurations antiques, ayant contribué, à l'époque de la Renaissance, à forger le style de la représentation de la vie en mouvement.<sup>481</sup>

Pour avancer dans notre étude nous allons extraire momentanément le fragment de citation suivant : « ...forger le style de la représentation de la vie en mouvement ». Nous reviendrons ultérieurement sur le « ...de la représentation de la vie en mouvement » énoncé dans cette approche d'Aby Warburg. Mais dans l'immédiat, nous aimerions isoler l'expression « forger le style » et la mettre en relation avec un autre groupe de mots, « tout style implique... », issu cette fois d'une autre citation, c'est-à-dire d'André Malraux, dans les *Voix du silence*, et recueillie par Daniel Payot au début de son livre *Anachronies de l'œuvre d'art* :

Il n'y a pas d'art sans style, et tout style implique une signification de l'homme, son orientation par une valeur suprême – proclamée ou secrète – celle-ci s'appelât-elle art ou peinture, comme il advient dans l'art moderne.<sup>482</sup>

Il semblerait que dans le premier cas, ce soit une convergence de phénomènes qui se superposent dans le temps et cristallisent, à un moment donné, une situation qui « forge le style... ». Dans la phrase de Malraux, on pourrait plus volontiers interpréter la situation comme un ensemble d'œuvres, qui par des juxtapositions judicieuses, tous styles confondus, font naître des similitudes et des variations formelles, parfois des tensions ou des différences

<sup>475</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>477</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>478</sup> Montaigne, *Essais, Livre II chapitre XVII, op. cit., cf. supra* p. 108.

<sup>479</sup> De nos jours, on note que d'ailleurs la démultiplication à l'infini des images pose de nouvelles questions, et pas des moindres, en ce qui concerne leur sélection, leur conservation, leur mémorisation et donc leur classification. De fait, les questions, liées à la mémoire d'aujourd'hui, deviennent essentielles.

<sup>480</sup> Recht Roland, *Aby Warburg, l'Atlas Mnémosyne, op. cit.*, p. 30.

<sup>481</sup> Warburg Aby, In Recht Roland, *Aby Warburg, l'Atlas Mnémosyne, op. cit.*, p. 54.

<sup>482</sup> Malraux André, *Les voix du silence*, (p. 523.), in Daniel Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, p. 20.

exacerbées entre les différents styles d'œuvres volontairement confrontées pour être comparées. Mais alors il ne faut pas oublier, c'est absolument primordial, l'importance de la transformation photographique (en noir et blanc au début) que subissent ces formes, ce qui permet effectivement de rendre visibles des rapprochements inédits comme cela fut souligné par Malraux lui-même. Sur ce point précis, afin de prendre un peu plus de distance critique, écoutons également l'opinion de Georges Didi-Huberman qui fut invité pour un cycle de cinq conférences organisées par la Chaire du Louvre. Les textes furent ensuite réunis et publiés en 2013 sous le titre *L'Album de l'art à l'époque du « Musée imaginaire »*.

Dans les albums de Malraux, les reproductions photographiques sont « élevées », comme sublimées par un traitement lumineux qui donne si souvent cette impression d'auréole autour des objets ; tandis que Warburg « rabaisse » la photographie d'art au niveau du simple document, sans faire de hiérarchie entre une image d'Alinari à Rome et une coupure de presse de mauvaise qualité.<sup>483</sup>

C'est clair, c'est confirmé, on sent immédiatement la prééminence du médium photographique dans l'approche d'André Malraux ! Et bien sûr, la différence est grande entre un album et un atlas. On feuillette le premier, on se repère sur le second. Georges Didi-Huberman précise : « Malraux vise *l'unité de l'art* dans ses albums tandis que Warburg cherche plutôt à comprendre, dans son atlas, la *dissémination* des images ou leurs "migrations" comme il disait<sup>484</sup> ». Alors quelques questions nous viennent à l'esprit. Sans doute, les juxtapositions binaires de Malraux peuvent-elles être momentanément réductrices – et séductrices par ce jeu des apparences – mais ne révèlent-elles pas aussi, derrière cet effeuillage métaphorique, l'essence d'un arbre de vie poussant sous toutes les latitudes, à toutes les époques ? Et par ailleurs, la dissémination des images de Warburg existerait-elle sans leurs migrations ? Ces dernières ne sont-elles pas à l'origine des « comparaisons [devenues] multipolaires<sup>485</sup> » construisant des assemblages avec des ensembles et des sous-ensembles dynamiques qui interagissent entre eux ? Nous pouvons probablement parler cette fois d'arborescence. Ainsi, ces migrations s'organisent « pour qu'un chemin soit réservé aux "survivances" entre l'oubli et la mémoire<sup>486</sup> ». Cette « somme de problèmes<sup>487</sup> », c'est-à-dire cette addition de « matière organisée<sup>488</sup> », superpose donc des strates mémorielles. Et c'est ce lent travail géologique de fusion, puis de mise en forme, qui, peu à peu, va « forger le style ». Mais alors de quel style parlons-nous ?

Tandis que Warburg n'a jamais recherché, dans les images qu'il convoquait, à définir l'unité d'un domaine, encore moins d'un style. Chez Malraux, la mise en différence des deux œuvres – par exemple le *Christ* de Donatello et le *Saint Jean Baptiste* de Rodin – vise presque toujours à réduire cette différence, à la placer sur le plan supérieur d'une métamorphose du style.<sup>489</sup>

<sup>483</sup> Huberman-Didi Georges, *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*, Paris, Éd. Hazan - Louvre, 2013, p. 97.

<sup>484</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>485</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>486</sup> Recht Roland, *Aby Warburg, l'Atlas Mnémosyne, op. cit.*, p. 12.

<sup>487</sup> *Ibid.*, Dans l'esprit d'Ernst Cassirer, il s'agit de la collection de livres qui est ainsi dénommée, cependant la collection d'images y participe pleinement et devient ainsi table d'orientation.

<sup>488</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>489</sup> Huberman-Didi Georges, *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire, op. cit.*, p. 97.



Pour Warburg, il semble qu'il puisse surgir soudainement, faire irruption dans une œuvre nouvelle, résurgence d'une survivance plus ancienne, mémoire ainsi réactivée après de longues années de sommeil. Bien sûr, il s'agit pour le sculpteur de la Grèce antique de représenter un corps en mouvement, et plus tard pour le peintre de la Renaissance, de le représenter à nouveau ainsi, en le situant, cette fois, dans l'espace du tableau. Mais ce mouvement est indissociable d'une volonté « philosophique » pour le sculpteur grec et quand les draperies enveloppent les corps, elles participent pleinement encore de cette même unité propre à la grande statuaire grecque. « Grande et solennelle minute ! », nous dit Elie Faure. « L'homme prolonge la nature dont le rythme est dans son cœur et détermine à chaque battement, le flux, le reflux de son âme.<sup>490</sup> [...] L'art grec, à ce moment atteint l'instant philosophique.<sup>491</sup> » Et il ajoute, dans le langage poétique et très lyrique qui est le sien que c'est « cet état d'équilibre où toutes les puissances vitales paraissent suspendues dans la conscience de l'homme avant d'en rejaillir multipliées sous des formes définitives, [qui] donne sa force à tout le grand art grec<sup>492</sup> ». Et c'est bien ce « grand art grec » qui va soudainement resurgir chez les artistes du Quattrocento italien. Il donnera ensuite, à ceux du *Cinquecento* ou XVI<sup>e</sup> siècle de la Haute Renaissance, cette ampleur incomparable qui va circuler dans la peinture de cette époque, prémices de la peinture « classique », telle qu'elle sera abordée et définie jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, aux confins de la peinture moderne.

L'artiste du *Quattrocento* qui s'empare d'un motif figuré antique introduit-il véritablement un nouveau style ? Cette question s'impose d'une façon tout à fait légitime lorsqu'on examine par exemple la Naissance de Saint Jean-Baptiste de Ghirlandaio : la servante « surgit » dans la scène à double titre, par son mouvement animé et par son style qui la singularise à l'intérieur du champ figural.<sup>493</sup>

Maintenant, revenons au groupe de mots complet dont nous avons volontairement isolé l'expression « forger le style » alors qu'il faut lire « forger le style de la représentation de la vie en mouvement<sup>494</sup> ». On comprend qu'au mouvement visible du corps humain saisi dans sa vitalité dynamique, s'ajoute un autre mouvement, celui d'une pensée qui irradie et engendre « cet état d'équilibre, où toutes les puissances vitales paraissent suspendues dans la conscience de l'homme avant d'en rejaillir multipliées sous des formes définitives<sup>495</sup> ». Ces formes définitives ne le seront qu'un temps car la sensibilité exacerbée par une « virtuosité descriptive » et grandissante laissera s'échapper une partie de cette âme singulière. Puis progressivement, « le détail apparaît, il tyrannise l'artiste<sup>496</sup> ». C'est aussi cette évolution qui se retrouve et nourrit notre hypothèse de travail. En effet, c'est bien cette pensée grecque, cet esprit philosophique de la grande sculpture qui vont survivre, malgré leur invisibilité apparente, dans une sorte de continuum souterrain pour qu'ils puissent, un jour, resurgir quand tout est prêt, c'est-à-dire quand de nouvelles conditions de vie s'y prêtent ou s'y prêteront. Et si effectivement, « la sculpture philosophique naît de la liberté et meurt par

<sup>490</sup> Faure Elie, *Histoire de l'Art, l'Art Antique*, Paris, Éd. Livre de Poche, 1976, p. 219.

<sup>491</sup> Faure Elie, *Ibid.*, p. 219.

<sup>492</sup> Faure Elie, *Ibid.*, p. 219.

<sup>493</sup> Recht Roland, *Aby Warburg, l'Atlas Mnémosyne, op. cit.*, p. 37.

<sup>494</sup> Warburg Aby, in Recht Roland, *Aby Warburg, l'Atlas Mnémosyne, op. cit.*, p. 54.

<sup>495</sup> Faure Elie, *Histoire de l'Art, l'Art Antique*, op. cit., p. 219.

<sup>496</sup> Faure Elie, *Ibid.*, p. 248.

elle<sup>497</sup>», ce sera bien une étape nouvelle vers la liberté qui autorisera l'artiste de la Renaissance italienne à s'affranchir de certaines contraintes anciennes avec l'apparition des arts du dessin – *Arte del disegno*<sup>498</sup> en italien – et à porter plus avant et ailleurs le flambeau de cette liberté reconquise par le biais d'une invention scientifique.

Il est remarquable que précisément ce calme (un principe archaïsant à l'opposé de Florence) devient le point de départ de la peinture classique de la Haute Renaissance, telle que l'incarne Raphaël.<sup>499</sup>

Dans la proposition de Malraux, cette captation des forces vives et souterraines d'un art ancien est abordée de manière tout à fait différente. D'abord, cela a été dit, son champ d'investigation est élargi au monde entier, ce qui démultiplie les connections possibles entre les différents styles. Ensuite, ce serait une sorte d'arrêt sur image qui, en les modifiant par la confrontation binaire, provoque ces lectures nouvelles d'œuvres d'art. Et effectivement, dans un premier temps, ce serait même, le « style de ces images » – et nous développerons ultérieurement ce point au sujet de quelques artistes contemporains – qui par une mise à plat des choses et des œuvres, entraîne cette vision unitaire d'un art universel ainsi mise en avant dans et par une bande d'images défilantes. Warburg décède en 1929, Malraux en 1976. Nous avons évoqué précédemment combien la réminiscence mémorielle fut importante chez de grands artistes et intellectuels de cette époque, dernière tentative d'une vision unitaire dans cet entre-deux qui suivit la Première Guerre Mondiale. Proust décèdera d'ailleurs en 1922 et Freud en 1939, à la veille de la Seconde Guerre Mondiale. En revanche, lorsque Malraux commence l'écriture des *Voix du silence*, nous sommes en 1951 et la plupart des enfants, des femmes et des hommes déportés entre 1939 et 1945 n'ont pas survécu et ne sont jamais rentrés des camps de concentration. La question de la mémoire s'est déplacée. Si une filiation entre Warburg et Malraux n'est *a priori* pas directement envisageable, ce décalage temporel replace de toute façon ces deux entreprises dans des paradigmes quand même très différents. L'unité classique, en tant que référence archétypale de notre culture européenne, est de plus en plus contestée. De ce point de vue, elle semble même irrémédiablement perdue, ou au moins, s'être éloignée de nous depuis la période moderne. Ainsi, dans ses ouvrages, Malraux nomme et accueille toutes sortes de formes d'expression humaine en leur attribuant un statut d'appartenance à l'art par le biais d'une reconnaissance universelle. Leur liste, jamais exhaustive, peut parfois donner le vertige. Aussi, nous aimerions, sur ce point, revenir au tout début du livre *Anachronies de l'œuvre d'art*. En effet, Payot y expose une analyse du *Musée Imaginaire* dès son premier chapitre, *Le Temps à l'œuvre*, en la mettant en relation avec l'autonomie de l'art moderne et plus particulièrement celle de la peinture.

Le motif du Musée Imaginaire<sup>500</sup> – l'ensemble de l'art exposé, rendu disponible à la reproduction, mais surtout nommé et reconnu, le vocable « art » unifiant à présent des œuvres d'horizon différents, dont beaucoup ne répondaient en rien, à l'instant de leur création à ce que nous nommons une finalité

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>498</sup> La perspective, élaborée en Italie au moment de la Renaissance, est une invention scientifique qui va participer à la libéralisation de la pensée sociétale de l'époque et donner à l'artiste un statut nouveau avec le développement des arts du dessin ou *Arte del disegno*.

<sup>499</sup> Warbourg Aby, in Recht Roland, *Aby Warburg, l'Atlas Mnémosyne*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>500</sup> *Le Musée Imaginaire* est un essai d'André Malraux, d'abord édité en 1947, puis une seconde fois comme première partie des *Voix du silence*, en 1951. Une troisième édition remaniée est parue en 1965. Source Wikipédia

« esthétique » – y est en effet indissociable de l'idée selon laquelle l'art moderne est essentiellement l'affirmation de l'exposition à soi-même de l'art en sa spécificité : « Aidé par le *Musée imaginaire* que d'ailleurs il suscitait, l'art moderne imposait l'autonomie de la peinture<sup>501</sup> .

Pour autant, Daniel Payot garde, lui aussi, quelques réserves sur l'approche de Malraux qu'il met en dialogue critique avec celles de Blanchot et de Bataille dans son premier chapitre *Autonomie et relations d'extériorité*, et de son côté, Georges Didi-Huberman pense que l'un invente un nouveau concept du livre d'art quand l'autre propose « un outil ou (une) table de travail<sup>502</sup> ». Mais ce dernier reconnaît aussi à André Malraux d'avoir « considérablement ouvert le champ artistique en embrassant la production mondiale universelle des formes ; tandis qu'Aby Warburg a restreint l'aire géographique de ses travaux à l'Europe et au bassin méditerranéen.<sup>503</sup> » Ainsi, dans le cadre de notre problématique, il semble que nous soyons en présence de plusieurs outils, certes de nature différente, mais qui, l'un et l'autre, seront utiles pour théoriser sur diverses études de cas d'artistes contemporains. D'ores et déjà, il semble que nous puissions nous avancer sur un point. Concernant les œuvres observées à travers les diverses copies, duplications ou autres images les reproduisant, il semble qu'il nous soit possible d'observer, d'une part ce qui pousse depuis l'intérieur et spécifie telle œuvre dans sa forme qui laisserait réapparaître une antériorité et, d'autre part, ce qui la neutralise partiellement pour mieux l'actualiser en lui permettant une existence nouvelle rendue possible par cette intervention agissant depuis l'extérieur mais directement sur son apparence. Dans le premier point, c'est la survivance d'une pensée devenue forme qui resurgit ; dans le second, c'est la transformation du médium qui permet une intégration réussie dans un corpus d'œuvres inédit car découlant d'une méthode nouvelle au service d'un mode de pensée nouveau.

Toutefois, temporairement, nous allons plutôt utiliser cette table de travail de Warburg et ce d'autant plus que c'est justement sa « restriction géographique » qui va nous être utile pour continuer notre démarche puisqu'elle correspond, territorialement et historiquement, à notre problématique quand nous voulons justement aborder les survivances de la peinture classique et leurs éventuelles réminiscences et résurgences dans la peinture contemporaine.

Les motifs « préformés » dans l'Antiquité sont constitutifs de style, créant des pôles « énergétiques » à l'intérieur du champ figural.<sup>504</sup> Ils sont des symptômes qu'on pourrait nommer iconologiques parce qu'on ne peut en expliquer l'émergence qu'en étudiant les conditions sociales, politiques, psychologiques qui les favorisent.<sup>505</sup>

Dans cette citation, Warburg parle de champ figural quand notre recherche s'est plutôt concentrée sur le champ pictural<sup>506</sup>, à partir duquel nous avons même choisi, ensuite, de focaliser notre investigation au niveau spécifique du plan pictural, pour mieux définir notre terrain de recherche. Toutefois, de ces « pôles énergétiques » nous retenons qu'ils peuvent

<sup>501</sup> Payot Daniel, *Anachronies de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 18.

<sup>502</sup> Didi-Huberman, Georges, *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*, op. cit., p. 104.

<sup>503</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>504</sup> Recht Roland, (*Tagebuch*, 14 avril 1929), *Aby Warburg, l'Atlas Mnémosyne*, op. cit., p. 37.

<sup>505</sup> Recht Roland, *Aby Warburg, l'Atlas Mnémosyne*, op. cit., p. 37.

<sup>506</sup> Giraud Jean et Pierre Lison, *Théorie du champ pictural : les facteurs chromatiques*, Centre Albert Michotte Université de Louvain, Éd. Bulletin de la classe des Sciences - Académie Royale de Belgique 5<sup>e</sup> série-tome LXVI, 1980.

probablement entrer en résonance avec le « pôle d'attraction<sup>507</sup> » dont parle Catherine Millet à propos de l'art contemporain. Que des pôles émettent ou qu'un pôle attire, on sent bien sûr toute la circulation d'énergie qui passe à l'intérieur d'un champ, où d'un champ à l'autre. On parle d'ailleurs également de champ énergétique dans l'espace mais aussi dans et pour le corps humain. Sans vouloir nous éloigner trop loin du cœur de notre sujet, peut-on raisonnablement penser que ces notions, évoquées à l'instant, étayent également le propos de Warburg quand il parle de « forger le style de la représentation de la vie en mouvement » ? Ce propos, que nous avons analysé au début de ce chapitre, on le retrouve une seconde fois, avec exactement la même formulation, dans un autre passage de l'introduction d'Aby Warburg, écrite en 1929, pour l'inauguration de sa bibliothèque.

C'est bien là un des phénomènes les plus marquants de la création artistique à l'époque dite renaissance : que la netteté du contour du geste singulier, qui à l'époque de Trajan conférait sa puissance dramatique au triomphe antique ait été ressentie comme supérieure à la multitude confuse qui composait les épopées des épigones constantiniens ; et non seulement ressentie comme telle, mais mise en circulation, au titre canonique de pathos, comme un modèle auquel pouvait avoir immédiatement recours le langage formel de la Renaissance européenne du XV au XVIème siècle, sitôt que l'art se fut donné pour tâche de représenter la vie humaine en mouvement.<sup>508</sup>

Nous avons observé différents regroupements d'images sous forme d'atlas et d'album. De ces rassemblements d'images ainsi collectées, nous aimerions retenir deux mots : superposition et juxtaposition, mots que nous avons déjà évoqués précédemment<sup>509</sup>, le premier avec Warburg, le second avec Malraux. Nous devrions donc maintenant pouvoir développer notre réflexion plus avant en observant comment fonctionnent ces mouvements, ces dynamiques enfouies, sourdes et muettes, qui traverseraient l'art en permanence. Il y a quelques années, nous avons tenté de synthétiser cette approche – superposition/juxtaposition – dans des recherches spécifiques et regroupées sous l'intitulé « De la profondeur historique au plan contemporain ». Il s'agissait d'explicitier comment des traces de « la vie humaine en mouvement », récentes ou venues des profondeurs du temps, pouvaient, à un moment donné, resurgir et se confronter à un nouvel arrêt sur image, c'est-à-dire dans un triple rapport forme/espace/temps en corrélation avec un modèle ou une modélisation plus « conforme » à l'actualité ou l'actualisation spécifique de ce même moment donné. Ce sont ces types de confrontations, de frottements d'antériorités dans le contemporain, qui viennent effectivement nous apporter des aspects méthodologiques récurrents pour l'analyse de nos études de cas. En parallèle, on sollicitera également la notion de « passe-partout historique » de Belting, pour parler également, cette fois, d'un « passe-partout technique ou technologique » qui permet au vocable « art » d'unifier des œuvres d'horizon différents par des juxtapositions sérielles qui prennent et vont prendre une importance considérable avec le numérique. Il suffit de faire quelques recherches sur Internet pour découvrir des collections d'images d'une ampleur sans précédent. De surcroît, celles-ci sont et seront reliées entre elles par des logarithmes de plus

<sup>507</sup> Millet Catherine, *L'art contemporain, Histoire et géographie*, op. cit., p. 171.

<sup>508</sup> Warburg Aby, in Recht Roland, *Aby Warburg, l'Atlas Mnémosyne*, op. cit., p.59.

<sup>509</sup> Nous pouvons remarquer que ces deux mots sont utilisés également dans la thèse pour spécifier des œuvres picturales. Ainsi, nous serons amenés à développer notre pensée sur ce point à plusieurs reprises dans le déroulé de notre présentation.

en plus performants, ce qui entraîne de nouvelles « redistributions des cartes » par de nouvelles « banques de données ».

#### 4.1.1. Une référence originelle : La Grèce et l'antique

Nous avons évoqué brièvement Johann Joachim Winkelmann à deux reprises. Une première fois au début du chapitre 3, à propos de sa distinction, novatrice à l'époque, entre la Grèce et Rome, et une deuxième fois, à propos du débat entre l'esprit classique et l'esprit romantique dans l'Allemagne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le moment est venu d'articuler maintenant avec précision certains aspects de sa pensée en les rapportant plus directement à notre problématique, notamment quand il nous dit que « l'unique moyen pour nous de devenir grand et, si possible inimitable, c'est d'imiter les anciens<sup>510</sup> ». Ce qui va très précisément nous intéresser, c'est de constater d'abord que Sébastien Allard et Danièle Cohn, qui sont les deux co-auteurs d'un article contenant cette citation de Winkelmann, suggèrent une remarque très personnelle sur les Grecs qui n'auraient « eu à imiter personne » et ensuite de faire un rapprochement entre cette proposition et celle qu'énonce Alexandre Farnoux sur les rapports entre le modèle antique issu du XIX<sup>e</sup> siècle et les avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle. Voici les deux analyses critiques, dans l'ordre de la présentation que nous venons d'en faire :

Ce que les « Grecs » – et non pas les Anciens en général – n'auraient pas eu besoin de pratiquer, c'est la copie. Au siècle des Lumières, de Winkelmann, Lessing ou Diderot à Kant, Goethe et Schiller, la distinction entre la copie et l'imitation se fait différence artistique et écart esthétique. Si les Grecs sont un modèle, c'est qu'ils n'ont eu à imiter personne.<sup>511</sup>

Car les avant-gardes entre 1919 et 1949 n'ont pas eu à lutter contre un modèle antique figé dans l'académisme le plus formel : ce combat-là était gagné depuis longtemps. En revanche, elles durent se situer par rapport à un passé antique plus riche, plus complexe et moins inaccessible qu'au siècle précédent. À leur manière, elles ont ainsi continué à se nourrir – en la contestant ou en l'intégrant – d'une Antiquité qui n'était plus celle d'Ingres ni de Byron ni de Garnier.<sup>512</sup>

C'est ce rapprochement qui nous conduit à interroger la Modernité comme un moment spécifique pendant lequel les premiers acteurs de cette période, les modernes, à l'instar des Grecs, n'auraient peut-être « eu à imiter personne ». Est-ce alors une des raisons pour laquelle les avant-gardes, à priori débarassées d'avoir à imiter des modèles antérieurs, ont pu développer cette fonction « autotélique » de l'art moderne avancée par Payot et clairement anticipée, selon lui, par Malraux dans *Le Musée imaginaire* ? Et si on continue le raisonnement, dans ce cas, serait-ce cette fonction « autotélique » elle-même qui va servir de « molèle » pour l'art qui se fait au début du XX<sup>e</sup> siècle ? Mais, cette fois, le modèle serait d'une toute autre nature ! En effet, on va devoir quitter le principe d'une approche formelle plutôt archétypale, quelque peu darwinienne, qui s'inscrivait dans « le champ figural » warburgien. Ce changement se ferait principalement au profit d'un concept et d'un processus

<sup>510</sup> Winkelmann Johann Joachim, in Allard Sébastien et Cohn Danièle (dir.), *De l'Allemagne*, Paris, Éd. du Musée du Louvre, 2013, p. 32.

<sup>511</sup> Allard Sébastien et Cohn Danièle, (dir.), *De l'Allemagne*, op. cit., p. 32.

<sup>512</sup> Farnoux Alexandre, « Avant-gardes et Antiquité, 1919 – 1949 », in *Delvaux et Le Monde Antique*, Bruxelles, Éd. BAI, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique, 2009, p. 149.

qui s'agglomèrent ensemble dans le faire et cristallisent ainsi le « fait pictural » d'André Malraux avant de mettre en avant, au premier plan, le fameux pan « symptomatique » de la peinture du tableau développé par Georges Didi-Huberman. Et ce même pan, si on prolonge le propos de Marcel Proust, on sait maintenant qu'il pourrait désormais « se suffire à lui-même », rejoignant ainsi, par auto-suffisance, cette fonction autotélique de l'art moderne proposée par Daniel Payot. En réalité, il serait plus juste de dire qu'il devra « se suffire à lui-même », car il ne pourra plus, désormais, se soustraire à cette fonction. En effet, la rupture est là, c'est incontestable, jusqu'à preuve du contraire<sup>513</sup>, et nous l'avons posée comme telle dès le début de notre exposé. Toutefois, au-delà ou en-deçà de ce changement de paradigme, on peut observer, en regardant de plus près, ce qui se passe ou s'est passé après cette fameuse rupture. Par exemple, lorsque la fonction autotélique de l'art moderne n'est pas pleinement choisie et assumée par un artiste travaillant à cette période, on peut sentir – et même parfois repérer – dans l'image créée par la peinture, que des formes anciennes proposées par la peinture classique viennent à nouveau occuper l'espace mental de certains artistes occidentaux qui préfèrent ainsi maintenir à distance les forces révolutionnaires de la Modernité.

Jusqu'à maintenant, lorsque nous avons précisé l'importance de la Grèce antique pour les fondements de la peinture occidentale, à partir de la Renaissance italienne, il s'agissait principalement de faire apparaître comment une forme de réactivation de la mémoire liée à une période antérieure, en l'occurrence l'antiquité grecque, avait pu se « réincarner » dans des formes renouvelées, celles de la Renaissance. Nous avons clairement développé ce point avec quelques œuvres de la Haute Renaissance, *La Sainte Anne* et *La Joconde* de Léonard de Vinci dans le précédent chapitre 3, et nous venons de le développer plus particulièrement avec la *Madonne Sixtine* de Raphaël dans le début de ce chapitre 4. Laissons d'ailleurs à Aby Warburg le soin d'une ultime formule pour confirmer ce relai entre la sculpture antique et la peinture classique.

Il est remarquable que précisément ce calme (un principe archaïsant à l'opposé de Florence) devient le point de départ de la peinture classique de la Haute Renaissance, telle que l'incarne Raphaël.<sup>514</sup>

Cette filiation étant établie, il s'agit maintenant de continuer notre investigation sur la suite des événements qui s'enchaînent après le romantisme. C'est pourquoi il nous semble opportun de prendre un exemple concret pour remonter aux premières années de la modernité. Et justement, parmi les œuvres modernes que nous avons déjà étudiées en lien avec celles de Léonard de Vinci, il s'avère pertinent de revenir un instant sur deux d'entre elles. La première est d'Odilon Redon, la seconde est de Malevitch. Les deux hommes sont respectivement âgés de 74 et 35 ans lorsqu'ils les réalisent. Un vieux peintre, un jeune peintre, un monde qui s'achève, un nouveau qui va naître. Quant aux deux œuvres, elles révèlent et revendiquent des attitudes, certes très différentes, entre l'hommage et le refus, mais, ce qui va en la circonstance nous intéresser plus particulièrement, c'est qu'elles furent peintes, en réalité, pendant la même année, c'est-à-dire en 1914. Nous sommes donc à la veille de la Première

<sup>513</sup> Jusqu'à preuve du contraire, puisque des peintres vont quand même refuser cette fonction autotélique de l'art moderne. Nous avons pu l'aborder avec les trois premières études de cas, plus particulièrement avec Garouste et Raysse, qui, toutefois, appartiennent déjà à la période de l'art contemporain.

<sup>514</sup> Warbourg Aby, in Recht Roland, *Aby Warburg, l'Atlas Mnémosyne*, op. cit., p. 37.

Guerre Mondiale et on sait les bouleversements qui s'en suivront. Or, c'est aussi en 1914 qu'un autre jeune peintre, Giorgio De Chirico, italien et alors âgé seulement de 26 ans, réalise un tableau plutôt énigmatique, *Canto d'amore*, mettant en scène directement, et c'est un fait important, une figure classique appartenant à l'imagerie de la sculpture de la Grèce antique. Somme toute, chez cet artiste, ce sont tous les tableaux de cette période qui sont mystérieux et par exemple, *L'Énigme de l'oracle*, peint en 1909, commence à restituer l'enjeu essentiel de sa peinture, porteuse d'« un sens profond, à la fois celui de son propre passé d'Italien né en Grèce et celui des idées qu'il avait assimilées à Munich<sup>515</sup> ». Il quittera d'ailleurs cette ville la même année, en 1909, après avoir fini ses études et reçu l'influence de Max Klinger et Arnold Böcklin. Ce dernier naît à Bâle et décèdera en Italie. Il est plutôt considéré comme l'ultime grand peintre allemand issu du Romantisme, mouvement de pensée dont nous avons observé les prémices « plastiques » à la fin du Rococo, après l'arrivée à Dresde de la *Madone Sixtine*, laquelle engendra, notamment par son déplacement, beaucoup de débats et une véritable révolution philosophique en Allemagne quant au statut de l'art. Ainsi, on peut considérer que les premières œuvres de De Chirico gardent encore à leur tour, par emprunt à ses maîtres, une trace de Romantisme et surtout de la pensée allemande qui le relie directement à la pensée de « la sculpture philosophique<sup>516</sup> » de la Grèce antique. Après son départ de Munich, De Chirico séjournera à Florence – peu de temps en réalité, environ huit mois – mais ce sera déterminant pour y définir un art métaphysique qu'il développera par la suite dans sa peinture. En parallèle, il rédige des textes entre 1911 et 1913, dont nous avons choisi d'extraire cette phrase, très brève, mais qui semble éclairer avec beaucoup d'acuité sa propre peinture pour de nombreuses années.

Sur la terre. Il y a bien plus d'énigmes dans l'ombre d'un homme qui marche au soleil que dans toutes les religions passées, présentes et futures<sup>517</sup>.

4 images

Giorgio De Chirico, *Canto d'amore*, 1914, huile sur toile, 73 x 59,1 cm, Modern Art Museum, New York

Giorgio De Chirico, *La Récompense du devin*, 1913, huile sur toile, 135,5 x 180,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie

Antonio López-García, *Tête grecque et robe bleue*, 1958 (modifié en 2011), huile sur toile, 74,2 x 97,5 cm, collection particulière

Georg Scholz, *Femme nue assise avec le buste en plâtre* (ou buste romain), 1927, dimensions et localisation inconnue

Lorsqu'il arrive à Paris en 1911, De Chirico s'inspire de *l'Ariane endormie* de Van Clèves, réalisée en 1688, qu'il découvre dans des jardins de Versailles. Cette œuvre est une copie de *l'Ariane endormie* du musée du Vatican, elle-même copie d'une sculpture hellénistique datant

<sup>515</sup> Lista Giovanni, *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, (textes réunis par Lista Giovanni), Orio al Serio, Paris, Éd. Hazan, Paris, 2009, p. 62.

<sup>516</sup> Faure Élie, *Histoire de l'Art, l'Art Antique*, op. cit., cf. supra p. 144.

<sup>517</sup> De Chirico Giorgio, in Lista Giovanni, *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, (textes réunis par Lista Giovanni), Orio al Serio, Paris, Éd. Hazan, Paris, 2009, p. 233.

à priori du IV<sup>e</sup> siècle avant J.C. et que probablement le jeune peintre a pu voir lors d'un séjour à Rome. Il a pu également en voir une autre copie pendant son séjour à Florence. Quoi qu'il en soit, cette grande sculpture, découverte ou redécouverte dans les jardins du château de Versailles, sera pour lui une véritable révélation et se retrouvera à maintes reprises dans ses tableaux, notamment dans une toile d'un format très allongé qui lui permettra d'inclure, dans un même espace, des organisations perspectives contradictoires. Donnons-lui la parole lorsqu'il raconte sa visite à Versailles :

Pendant un clair après-midi je me trouvais dans la cour du Palais de Versailles. Tout était calme et silencieux. Tout me regardait d'un regard étrange et interrogateur. Je vis alors que chaque angle du palais, chaque colonne, chaque fenêtre avait une âme qui était une énigme. Je regardais autour de moi les héros de pierre, immobiles sous le ciel clair, sous les rayons froids du soleil d'hiver qui luit sans amour comme des chansons profondes. Je sentis alors tout le mystère qui pousse des hommes à créer certaines choses. Et les créations me parurent encore plus mystérieuses que les créateurs<sup>518</sup>.

Et effectivement, les œuvres de cet artiste se révéleront énigmatiques et mystérieuses tout au long de son parcours. En effet, son rejet progressif de « l'esprit même de l'avant-garde » semble provenir du fait que cet esprit était véritablement incompatible avec celui de la pensée de la Grèce antique, tel que nous l'avons abordée depuis le début de ce chapitre, puis avec l'esprit de la Renaissance italienne que De Chirico étudiera de plus en plus pour l'élaboration de sa peinture.

Autant les avant-gardes ont misé sur l'historicisme, le sociologisme, l'agitation culturelle et la dissolution des formes traditionnelles, autant il a défendu, lui, l'intuition visionnaire de l'artiste, le tableau comme champ du regard.<sup>519</sup>

Un texte de Sarti, rapporté par Giovanni Lista, semble bien montrer cette forme d'incompatibilité qui s'est accrue avec le temps, ce qui engendrera progressivement le rejet de son œuvre par ses anciens amis et défenseurs. On a vu jusqu'ici, notamment chez d'autres artistes, modernes ou contemporains, comment s'organisent dans leurs travaux des éléments venus de la peinture classique, souvent iconographiques, parfois techniques ou méthodiques, qui viennent s'imbriquer avec des éléments qui ont plutôt été définis par la peinture moderne, lesquels sont plus souvent d'ailleurs de l'ordre du vocabulaire ou de la grammaire. Le mélange des genres, si on nous permet cet instant d'humour, entre genre classique et genre moderne, semble nécessaire pour accompagner certains artistes, surtout si ce sont des peintres en quête d'une peinture qui puisse s'accomplir dans la plénitude du médium convoqué. Or, dans le cas de De Chirico, il est dit que son refus vis-à-vis des avant-gardes aurait été total.

Et ce qui est le plus original, chez ce peintre, c'est qu'il semble appartenir à une époque classique ; on ne trouve en effet, dans ses tableaux, aucun signe de modernité, ni dans le style, ni dans la composition.<sup>520</sup>

---

<sup>518</sup> De Chirico Giorgio, in Lista Giovanni, *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, (textes réunis par Lista Giovanni), 2009, *op.cit.*, p. 90, 91.

<sup>519</sup> Lista Giovanni, *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, (textes réunis par Lista Giovanni), *op. cit.*, p. 13.

<sup>520</sup> Sarti, in Lista Giovanni, *Giorgio De Chirico- suivi de L'Art métaphysique*, (textes réunis par Lista Giovanni), *op. cit.*, p. 106.



Progressivement, le jeune peintre s'émancipe et devient de plus en plus savant, mais simultanément « la mythologie personnelle, la présence des mythes de la Grèce antique et de l'Italie moderne, [...] semblent s'estomper comme éléments moteur de l'œuvre<sup>521</sup> », et on comptera un grand nombre de périodes très différentes qu'il franchira progressivement dans la totalité de son parcours pour arriver à une forme d'exaspération presque insupportable pour les spectateurs de ces années-là. On notera d'ailleurs que l'excellent livre de Giovanni Lista s'arrête avec une œuvre de 1934 au sujet d'un peintre qui travaillera encore, plus de quarante années après, en 1975, à *Testa di Animale misterioso (Chef de l'animal mystérieux)*. Dans le cadre de cette étude, nous ne pouvons pas entrer plus en détail sur l'évolution du maître avec des propositions de plus en plus décalées des attendus de son époque, lesquelles firent « de lui et de son œuvre un cas sans doute unique dans l'histoire de l'art du monde entier<sup>522</sup> ». Et pourtant, tout avait apparemment si bien commencé. Mais concrètement, dès le départ, il semble en réalité qu'un écart signifiant marquait déjà une différence fondamentale d'avec ses contemporains. Giovanni Lista analyse très bien son rapport ambivalent vis-à-vis de l'avant-garde et la singularité d'un positionnement qui lui appartient en propre dès le début.

La singularité de l'œuvre de Chirico, au sein de l'art moderne, réside dans son opposition à tout ce qui nourrissait, à l'aube du siècle, l'esprit même de l'avant-garde.<sup>523</sup>

Ses tableaux ont intrigué les dadaïstes et les futuristes de la seconde génération avant de donner naissance à la peinture surréalistes. Des artistes aussi différents les uns des autres que Malevitch, Picasso, Van Doesbourg, Zadkine ont subi la fascination de sa peinture qui appartient à l'avant-garde tant par sa volonté de dévoilement des limites linguistiques de l'art face à ce qui tient lieu de réalité, que par sa capacité à condenser le mystère sur les formes extérieures du monde réel.<sup>524</sup>

On sait que la peinture métaphysique occupera, un temps, les esprits aussi bien de Malevitch que De Chirico, mais de manière effectivement différente. Ces deux peintres sont des artistes majeurs du XX<sup>e</sup> siècle dont les parcours étonnants nous obligent à la prudence dans notre rapprochement. On le sait, comparaison n'est pas raison, et ce serait, à ce stade de notre recherche, inutilement risqué que de trop s'avancer dans une étude de ce type. Nous pouvons toutefois mentionner quelques jalons qui peuvent donner à notre problématique un éclairage particulier. Nous nous en tiendrons à ces quelques faits. Dans un premier temps, nous avons pu établir un constat indéniable avec ces deux œuvres de 1914 : elles font de leurs jeunes auteurs des artistes d'avant-garde radicalement tournés vers le futur, à la différence d'Odilon Redon, qui semble apporter quelques doutes concomitants sur cette radicalité même.

Pour le premier, Malevitch, c'est un cheminement métaphysique, dans l'environnement sociopolitique et révolutionnaire de la Russie de l'époque, qui le conduisit au suprématisme et à une abstraction en quête d'absolu. Il est d'abord un individu, un « samorodok<sup>525</sup> », qui exalte de manière géniale la pensée montante de ce début du XX<sup>e</sup> siècle. Puis, à partir des années 1920, ses rapports avec les institutions, justement de son époque, eurent des

<sup>521</sup> Lista Giovanni, *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, (textes réunis par Lista Giovanni), *op. cit.*, p. 146.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>525</sup> Marcadé Jean-Claude, *Malévitch*, *op. cit.*, p. 7. « Malévitch est ce qu'on appelle en russe un "samorodok", mot qui veut dire "pépite" et qui désigne au figuré tout homme exceptionnel, "auteur de sa propre naissance." »

répercussions sur son parcours. D'abord, ce fut un arrêt de la peinture, puis la mise en place d'un travail pictural qui fut parfois qualifié, lui aussi, de « réactionnaire ». Toutefois, nous serions enclins à suivre Marcelin Pleynet lorsqu'il termine sa démonstration à propos de l'avant-garde russe : « L'histoire de l'art, nous en arrivons alors à cette conclusion, se fait sans l'histoire et avec l'art dont, si on en censure le niveau idéologique, personne bien sûr ne tient très exactement à savoir ce que c'est<sup>526</sup> ». Ainsi, se repose la question de l'autonomie de l'art, donc de la peinture, et comme corolaire, la marge de manœuvre de l'artiste lui-même et d'« une véritable liberté de création [...] avec la possibilité d'être conscient et de travailler ses limites<sup>527</sup> ».

Pour le second, De Chirico, lorsqu'il écrit ses textes et met en œuvre sa peinture métaphysique, il fait partie de l'avant-garde, mais en même temps, il s'oppose à « l'esprit même de l'avant-garde ». Dans son cas, ne serait-ce pas avant tout une résistance profonde, une sorte de survie instinctive, rendue nécessaire pour résister aux gestes iconoclastes avant-gardistes qui veulent détruire le passé ? Ce que veut De Chirico, c'est faire en sorte que cet esprit venu de l'antiquité puisse encore s'écouler dans les œuvres qu'il produit à cette époque, encore principalement inscrite dans cette mouvance de la montée en puissance des avant-gardes. Car c'est bien cela, cet esprit d'autrefois, qui l'avait fasciné pendant toute sa jeunesse lorsqu'il vivra en Grèce, ou plus tard celui de la Renaissance lorsqu'il séjournera en Italie et en France. Et c'est bien de cette origine, de cette double origine, dont il ne veut pas se séparer.

Certainement, l'influence du premier, Malevitch, fut incontournable pendant toute la période moderne. Elle reste au cœur de certaines questions existentielles de la peinture, aujourd'hui encore, pour qui veut l'aborder, que ce soit comme discipline ou comme médium. Il est intéressant de constater que pour les générations qui ont suivi, tous les artistes, dont les œuvres sont reconnues et montrées au public, ont en général produit une ou quelques œuvres « blanches », directement ou indirectement en hommage à Malevitch, même si les choses ne sont pas énoncées de cette manière. On pourrait citer la démarche de Robert Ryman bien sûr, *Fourteenth Station* de Barnett Newman, exposée à Philadelphie, certains tableaux de Jackson Pollock, une version blanche de *Last Supper* d'Andy Warhol, les *Achromes* de Piero Manzoni, certains travaux du groupe BMPT, *Opera autentica* de Giulio Paolini, les vitrines blanchies à la chaux de Bertrand Lavier, etc. La liste serait très longue. Ces œuvres blanches posent généralement une limite avant l'éventuelle disparition de l'œuvre elle-même.

La postérité du second sera plus aléatoire, mais on peut noter, à titre d'exemple, des apports substantiels pour des artistes surréalistes et, plus récemment, pour les peintres italiens dits « anachronistes », quand ils tentent de convoquer simultanément, dans leurs tableaux, des sujets de la peinture classique avec des approches méthodiques et techniques qui s'y réfèrent. Nous les étudierons un peu plus tard dans notre exposé.

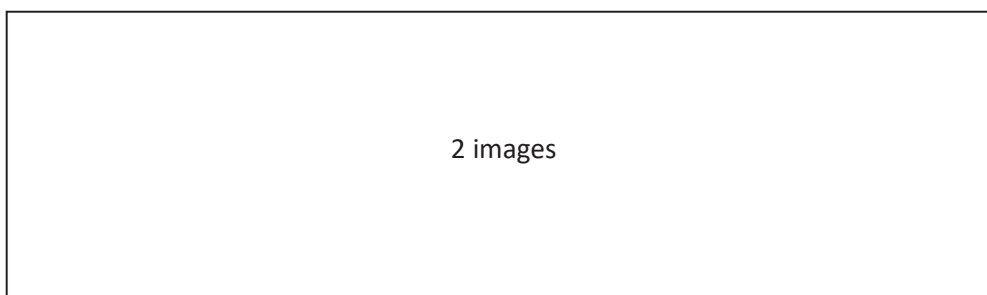
Dans l'immédiat, nous allons approfondir cette question du temps différé, car c'est bien de cela dont il s'agit, puisque se télescopent en un même espace, et avec une liberté propre à la peinture, des temporalités différentes qui deviennent compatibles pour peu que « l'essence de l'œuvre soit ahistorique, voire intemporelle<sup>528</sup> [...] ». Nous l'avons évoqué avec Daniel Payot

<sup>526</sup> Pleynet Marcelin, *Système de la peinture*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, p. 174.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>528</sup> Payot Daniel, *Anachronies de l'œuvre d'art*, op. cit., p. 134.

dans le chapitre précédent. Il précise dans la même phrase que « [...] cela n'empêche nullement que *les œuvres*, elles, soient reliées entre elles selon un lien d'histoire<sup>529</sup> ». Mais alors dans ce cas, quelle serait la nature de ce lien ? En réalité, il semblerait qu'elle soit double. En effet, ce lien s'inscrit dans une succession ininterrompue de formes, en constante évolution et provenant cependant d'une même pensée originelle. Aussi, ce lien doit, d'une part résister au temps pour continuer de s'ancrer dans l'histoire, d'autre part faire sens avec la nouvelle époque qui l'accueille pour actualiser les œuvres ainsi produites. C'est pourquoi, afin d'assurer ce lien, celles-ci se juxtaposent à d'autres œuvres du moment, parfois très différentes – elles coexistent – et adoptent certains paramètres du paradigme qui leur est contemporain. Pas de salut sans ce lien d'appartenance à l'art moderne, puis à l'art contemporain ! Dans son isolement magistral, De Chirico aurait-il omis de tisser du lien avec ses contemporains, et surtout, avec les œuvres en train de se faire et les événements sociopolitiques de leur contexte ? En effet, ce qui caractérise et fascine dans la peinture de Chirico, c'est ce « mouvement immobile », cette interruption du temps, ce temps différé, c'est-à-dire aussi, ce temps différant l'événement qu'il maintient ainsi en attente – peut-être pour très longtemps – dans le temps suspendu du tableau.



Gorgio De Chirico, *La Lassitude infinie*, 1912, huile sur toile, 44 x 112 cm, Collection particulière  
 Paul Delvaux, *Le salut*, 1938, huile sur toile, 90,5 x 120,5 cm, Modern Art Museum, New York

Maintenant, nous allons nous rediriger vers le nord avec un peintre qui fit bien sûr le voyage en Italie, qui a admiré l'œuvre De Chirico et qui a choisi d'en prolonger certains aspects. Il s'agit de Paul Delvaux, de neuf ans son cadet, qui a produit lui aussi une œuvre singulière, nourrie d'une antiquité parfaitement et tranquillement assumée jusqu'à la fin de sa vie. Au-delà d'un goût développé pour la Grèce, ses temples, ses mythes, qui irrigueront son imaginaire pendant toute sa vie, ce qui nous semble essentiel dans cette œuvre, et que nous voudrions mettre un peu en avant, c'est à nouveau ce sentiment d'un temps suspendu ou différé. Ainsi, « placé sous le signe de la "survivance" chère à Warburg, le passé vibre au présent<sup>530</sup> ». Michel Draguet, actuel Directeur général des Musées royaux de Beaux-Arts de Belgique, poursuit cette analyse dans son article intitulé « À l'orée de l'antique patrie des enfants et des hommes » :

Il a tissé une mythologie personnelle dans la conjonction d'une féminité consacrée en type et de références classiques qui, sans distinction, mêlent à l'Antiquité, ses résurgences jusqu'à la Renaissance

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>530</sup> Draguet Michel, « Préface », *Delvaux et Le Monde Antique*, Bruxelles, Bruxelles, Éd. BAI, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique, 2009, p. 7.

du Quattrocento (avec *Le Salut* de 1938) ou un certain maniérisme (avec *Nocturnes* de 1939) vécu comme l'ultime possibilité de prolonger un temps d'harmonie voué à disparaître.<sup>531</sup>

Et, si un peu de cet « accent d'harmonie balancée<sup>532</sup> », que suggère Élie Faure en abordant l'esprit de l'art hellénique, peut encore parvenir jusqu'à nous, c'est peut-être, sans doute, que sa propagation ne fut jamais interrompue – ou à jamais ininterrompue – traversant ainsi le *Quattrocento* avant de rejoindre presque directement le XIX<sup>e</sup> siècle pour finalement trouver une place inattendue dans la peinture surréaliste belge. C'est ainsi que « le passé vibre au présent » dans d'étranges gares « désaffectées » où l'architecture métallique naissante de cette époque prolonge de manière improbable les constructions en marbre des temples antiques. « Une harmonie vouée à disparaître », probablement, sauf peut-être à espérer quelques ultimes résurgences tant que n'auront pas totalement et définitivement disparu les vestiges anciens qui continuent d'entraîner nos imaginaires dans des rêves parfois insensés. Et si tout doit disparaître, ce qui peut être distinguerait son approche de celle de son prédécesseur italien pour qui tout aurait hélas déjà disparu, alors ce serait cette reconduction incarnée d'un mythe féminin, cette reconduction dans un corps aimé qui revitaliserait cette vision et fait probablement écrire à Sophie Basch : « Les tableaux de De Chirico pleurent les dieux morts. Chez Delvaux, les dieux ont quitté les temples pour les cirques et les foires<sup>533</sup> ». C'est donc dans un « décor » qui lui est contemporain, que circulent toutes ces femmes éternelles, et c'est là, qu'à n'en pas douter, il peut véritablement les rencontrer pour mieux les séduire.

4 images

Gorgio De Chirico, *Piazza d'Italia*, 1964, huile sur toile, 50 x 60 cm,

Jeff Koons, *Gazing ball (Ariadne)*, 2013, plaster and glass, 112,7 x 238,4 x 93 cm

Paul Delvaux, *L'Éloge de la mélancolie*, 1948, huile sur panneau, 153 x 255 cm, collection particulière

Dominique Ingres, *Odalisque à l'esclave*, 1840, huile sur toile, 72 x 100 cm, Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge

Loin des rencontres cérébrales de la *Wunderkammer* maniériste à la Magritte ou à la Marx Ernst, s'impose chez Delvaux une vision entêtante à la façon d'une comptine, d'une ritournelle, née d'une unité de lieu et d'action, toutes classique et quasi éternelle.<sup>534</sup>

D'Ingres à Delvaux on retrouve l'« irréel » défini par Malraux. Il s'ouvre sur une unité de lieu appartenant à la peinture, à cette peinture classique pouvant accueillir de grandes odalisques, qui, fussent-elles plutôt orientales chez Ingres, presque surréalistes chez Delvaux, appartiennent finalement au même monde de l'imaginaire rêvant encore d'une grandeur antique. En revanche, de De Chirico à Koons, le chemin semble plus complexe, puisque ce serait plutôt la question du *copyright* qui relierait finalement toutes ces « Mariannes

<sup>531</sup> Draguet Michel, « À "L'orée de l'antique patrie des enfants des hommes" », *Delvaux et Le Monde Antique*, *op. cit.*, p. 70.

<sup>532</sup> Faure Elie, *Histoire de l'art, L'art antique*, Paris, Éd. Livre de Poche, 1976, p. 109.

<sup>533</sup> Basch Sophie, « L'antiquité foraine de Paul Delvaux », *Delvaux et Le Monde Antique*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>534</sup> Clair Jean, « Fantômes des origines et origine du fantasme », *Delvaux et Le Monde Antique*, *op. cit.*, p. 50.

endormies », devenues « ordinaires » pour reprendre l'adjectif de Fernand Léger. Si l'activité d'Ingres et de Delvaux semblent relever d'un même métier, celle de De Chirico s'y apparente sans doute, mais elle joue paradoxalement sur d'autres registres et interroge l'art autrement. Par des rapprochements avec Malevitch et Duchamp, nous avons pu observer l'étrange émergence d'interrogations artistiques devenues très contemporaines, auxquelles participent par ailleurs des artistes d'aujourd'hui comme Koons. Ces derniers le font de manière très professionnelle, mais sans qu'on puisse, de prime abord, rattacher leurs activités au métier. Dans leurs cas, on parle désormais d'« artiste-entrepreneur », gérant des équipes, comptant une dizaine de personnes mais pouvant aller parfois jusqu'à 200 assistants notamment en Chine.

#### 4.1.2. D'un retour à l'autre, celui du métier, celui de l'art

Dans un ouvrage consacré à *L'Art en Italie, de 1945 à 1995*, l'auteur, Raymond Lachat, commence son propos avec De Chirico et le termine, dans un dernier chapitre assez bref, avec les peintres regroupés ou rattachés au mouvement des « anachronistes ». En ce qui concerne De Chirico, il précise bien qu'à partir de 1945, le peintre décidera « tel un débutant, d'entrer en apprentissage chez les maîtres anciens.<sup>535</sup> » D'ailleurs, Raymond Lachat cite longuement Giovanni Lista, auquel nous-mêmes avons fait plusieurs fois référence, notamment en rapportant cet épilogue un peu prémonitoire à propos du vieux maître italien : « Le peintre n'est plus celui qui possède la capacité de subir des révélations, mais celui qui détient le copyright.<sup>536</sup> » Il y a, dans cette opportunité d'un « *copyright* authentifié » par l'auteur lui-même, une attitude qui n'est ou ne serait finalement pas radicalement différente de celle de Marcel Duchamp quand ce dernier a certifié<sup>537</sup> des copies du « *ready-made Fontaine* », réalisées sous sa direction, en 1964, pour la galerie Schwartz à Milan. Certaines auraient été entreposées, à la fin de sa vie, dans son appartement de Neuilly. Faire ce lien pourrait permettre d'interroger, de manière plus générale, la position du peintre et finalement celle de l'artiste.

<sup>535</sup> Lachat Raymond, *L'Art en Italie, 1945-1995*, Paris, Éd. NEF, 1999, p. 10.

<sup>536</sup> Lista Giovanni, in Lachat Raymond, *L'Art en Italie, 1945-1995*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>537</sup> Delente Clara, « "Fontaine" de Marcel Duchamp, l'œuvre fantôme à la postérité innombrable » in *La Croix*, 07 02 2017. Rappelons que l'urinoir exposé en 1917 a disparu peu après sa première exposition.

« Le photographe Alfred Stieglitz est le premier à s'y intéresser. En lui tirant le portrait, il lui assure une longévité exceptionnelle. C'est grâce à son cliché, publié en 1917 dans *The Blind Man*, que des reproductions pourront être tirées, en 1964, par la Galerie Schwarz à Milan. Dix-sept exemplaires faits main, commandés à un céramiste italien. Parmi eux, l'un est estimé à 1 762 500 dollars, en 1999, lors d'une vente aux enchères. Un autre, exposé à Beaubourg, est considéré comme LA *Fontaine*. Ironie du sort, cette *Fontaine* officielle n'a plus rien d'un ready-made. Sculptée à la main, elle est tout, sauf un objet manufacturé. La copie a tout de même été certifiée par l'artiste, avant sa mort en 1968. »

<https://www.la-croix.com/Culture/Expositions/Fontaine-Marcel-Duchamp-loeuvre-fantome-posterite-innombrable-2017-02-07-1200823032> (consultation le 16 08 2019)

En ce qui concerne les peintres dit « anachronistes », l'auteur les présente donc à la toute fin de son livre en rappelant que Maurizio « Calvesi<sup>538</sup> rassemble, sous les termes de peintres "citationnistes", un ensemble d'artistes qui tentent de reprendre en charge, dans un geste critique à l'égard de l'actualité artistique, la grande tradition picturale occidentale<sup>539</sup> ». Qu'ils soient « anachronistes » ou « citationnistes », ces peintres apparaissent sur la scène artistique au début des années 1980. Ils sont souvent Romains et seront également considérés comme les tenants d'un art qualifié de « *pittura colta* » par le critique Italo Tomassoni. Ensuite, Raymond Lachat mentionne leur première exposition organisée en France en 1986 sous le titre *L'oubli afflige la mémoire - les Anachronistes italiens*. Il cite alors un article de Guy Argence qui commente ainsi l'exposition : « Ce qui justifie le regroupement de ces artistes et spécifie l'anachronisme, c'est au premier coup d'œil le décalage entre son iconographie et l'horizon actuel de l'imaginaire et du réel, servi en cela par ce qu'on a bien voulu appeler le retour du métier<sup>540</sup> ».

Pour résumer, il s'agit bien, tant chez De Chirico que chez les peintres « anachronistes », de perpétuer une peinture reposant sur une méthode et une technique qui sont liées à des savoir-faire anciens et dont Guy Argence nous rappelle qu'on regroupe parfois cette attitude par un dénominateur commun, « le retour du métier », qui consisterait à prolonger le paradigme classique de la grande peinture occidentale afin qu'il perdure au-delà de la rupture liée à l'irruption de la modernité et des avant-gardes, celles du début du XX<sup>e</sup> siècle et celles qui suivront ultérieurement pendant deux autres décennies, à savoir les années 1950 et 1960.

4 images

Stefano Di Stasio, *San Francesco tramuta l'acqua in vino*, 2003-2004, huile sur toile, 295 x 250 cm

Il est intéressant de mettre ce tableau en relation avec une mise en scène d'Olivier Py, cf. *infra*, p. 160

Stefano Di Stasio, *Carnevale, tempo di maschere* (La sera del teatro), 2011, huile sur toile, 140 x 200 cm

Carlo Maria Mariani, *Allegoria Profetica*, 1982, huile sur toile, 185 x 150 cm

Giovanni Gasparro, *San Giovanni Battista ammonisce l'aldulterio di Erode Antipa ed Erodiade*, 2017, huile sur toile, 100 x 150 cm, Collection particulière

Toujours en Italie, mais un peu avant l'arrivée des « anachronistes », c'est-à-dire dès la fin des années 1970, était apparu un autre regroupement de peintres : ceux de la *Transavant-garde* (*Transavanguardia*), aux yeux desquels De Chirico pourrait d'ailleurs également faire figure de référence, dans la mesure où ces peintres allaient s'opposer à « [...]l'idéologie de l'Art Pauvre italien et [à] la tautologie de l'art conceptuel [ainsi] dépassées par une nouvelle attitude [...] »<sup>541</sup>, selon l'expression Achille Bonito Oliva qui, en octobre 1979, les cite tous ensemble dans un article intitulé « The Italian Transavangarde ».

<sup>538</sup> Il s'agit de Maurizio Calvesi, Historien et critique d'art italien né en 1927.

<sup>539</sup> Lachat Raymond, *L'Art en Italie, 1945-1995, op.cit.*, p. 178.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>541</sup> Bonito Oliva Achille, in Lachat Raymond, *L'Art en Italie, 1945-1995*, Paris, Éd. NEF, 1999, p. 158.

L'art retourne enfin à ces raisons internes, aux sujets de son œuvre, à son lieu par excellence qui est le labyrinthe, un creusement continu dans la substance de la peinture. [...] L'art des années 70 a trouvé son propre mouvement, [c'est-à-dire] la possibilité d'un transit illimité et libre au travers de tous les territoires qui ouvrent des références dans toutes les directions. Des artistes comme Bagnoli, Chia, Clemente, Cucchi, De Maria, Paladino et Salvadori travaillent dans le champ mobile de la *Transavant-garde*<sup>542</sup>.

Ainsi, à moins de dix ans d'intervalle, n'y aurait-il pas la possibilité d'observer deux filiations italiennes pour une même paternité ? Et après tout, pourquoi pas ? Car ce qui effectivement révèle une même filiation, et qui simultanément et paradoxalement différencie fondamentalement les peintres « anachronistes » du groupe de ceux de la *Transavant-garde*, c'est d'abord, et sans doute avant tout, la façon dont les uns et les autres s'emparent du médium et de la discipline qu'on nomme la Peinture. Les « anachronistes » puisent très directement dans la peinture ancienne, elle-même issue de l'antique, et tentent de s'inscrire dans une chronologie plutôt linéaire et dont le *continuum* serait assuré – avec le souci d'une cohérence interne – par une facture picturale classique, réalisée selon « les règles de l'art », c'est-à-dire, là encore, au sens conventionnel de l'expression, si tant est qu'on puisse d'ailleurs imaginer une autre formule. En revanche, les peintres de la *Transavant-garde* vont vouloir « puiser sans distinction dans l'histoire de la peinture comme dans un gigantesque réservoir de styles<sup>543</sup> » tout en explorant le médium pictural pour de nouvelles expérimentations. En agissant ainsi, ils s'approprient pleinement les libertés, acquises par les modernes, qui se manifestent chez eux par « des préférences stylistiques quasi majoritaires pour les avatars d'un expressionisme entendu au sens large<sup>544</sup> ». Pour autant, « il s'agirait pour la *Transavant-garde* d'un "retour à l'art", [d'après Giovanni Lista], dans le sens où l'Italie des années 20 avait pu parler d'un « retour à l'ordre<sup>545</sup> ».



3 images

Mimmo Paladino, *Tango*, 1983, huile et bois sur toile, 143 x 143 cm

Francesco Clemente, *Portrait*, 1983, huile sur toile, 198 x 236 cm, collection particulière

Sandro Chia, *Figura*, 1982, technique mixte sur carton marouflé sur toile, 123 x 123 cm

Oublions momentanément le « retour à l'ordre » et concentrons notre analyse sur le « retour au métier » et le « retour à l'art » en observant de plus près, dans un premier temps, ce qui se passe avec ces deux mouvements. Puis, dans un deuxième temps, nous élargirons ce débat en

---

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>543</sup> Lachat Raymond, *L'Art en Italie, 1945-1995*, *op. cit.*, p. 159.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 159.

comparant la situation italienne et la situation allemande, puis, en convoquant ponctuellement, d'autres exemples européens.

Donc, pour commencer, si on observe directement des œuvres « anachronistes » et qu'on les compare à des œuvres de la *Transavant-garde*, une grande différence apparaît immédiatement au premier regard. En effet, la manière dont le plan pictural va se présenter à nous induira une réception radicalement différente. Chez les « anachronistes », l'utilisation du médium s'inscrit dans une continuité classique, celle d'une peinture à l'huile, de facture assez lisse, et d'où les traces des gestes du peintre sont relativement absentes. Plutôt que de couleurs, il faudrait parler de tonalités qui sont relativement sourdes, parfois sombres, ce qui n'empêche pas des associations colorées intenses qui s'organisent et s'équilibrent alors en contrastes subtils, notamment chez Stefano di Stasio. Très différemment – on aimerait dire au contraire, mais l'expression serait probablement trop caricaturale – le plan pictural organisé par les peintres rassemblés par Bonito Oliva révèle immédiatement une facture picturale puissante, issue directement de la modernité et mettant en valeur une matérialité affirmée par des mises en œuvre libres et très diversifiées comme il a été dit. Si on veut essayer, à ce stade de notre recherche, d'introduire des (les) termes utilisés par Erwin Panofsky et de les appliquer à cette double analyse simultanée de deux groupes d'œuvres italiennes, on pourrait dire que la « signification primaire ou naturelle<sup>546</sup> » est donc radicalement différente d'un groupe à l'autre alors que la « signification secondaire ou conventionnelle<sup>547</sup> » serait, elle, cette fois, très proche entre les différents protagonistes. En effet, dans un deuxième temps, on peut distinguer des thèmes, des images, des histoires et allégories qui s'apparentent les uns et les unes aux autres et constitueraient une iconographie relativement commune. Tout cela peut sembler assez logique et cohérent puisque tous ces artistes sont italiens. Toutefois, les « anachronistes » travaillaient essentiellement à Rome quand les artistes de la *Transavant-garde*, qui bénéficièrent d'une reconnaissance plus internationale, étaient plus dispersés en Italie et dans le monde.

Et si on aborde intrinsèquement les sujets ou contenus du premier groupe, il est précisé, dans un journal italien, que : « ces peintres romains de la première moitié des années quatre-vingt, s'inspirent, dans la parodie, des sujets et de la manière des maîtres du passé : Renaissance, maniérisme, baroque italien, et de la période classique de Giorgio De Chirico. Les anachronistes recherchent des idées dans les musées, de la statuaire grecque à la peinture classique de Nicolas Poussin. "Ils entremêlent copie et citation, ironie et emphase" (Elisabeth Bozzi, critique d'art)<sup>548</sup> ».

Si parodie il y a chez Stefano di Stasio, et effectivement *La commedia dell'arte* est bel et bien présente dans sa peinture, elle nous semble toutefois plutôt générer un monde onirique aux accents surréalistes qui peut effectivement inscrire ce travail dans une certaine continuité avec celle de De Chirico, peut-être même de Delvaux, et probablement aussi de Magritte, dans la manière dont s'assemblent des espaces et des temporalités fragmentaires qui, pourtant, participent pleinement d'une unité dans la composition. Si d'ailleurs on songe à cette unité de

<sup>546</sup> Teyssèdre Bernard, « Avant-propos », in *Panofsky Erwin, Iconographie et iconologie*, Paris, Éd. Folio, 2018. p. 15.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 16.

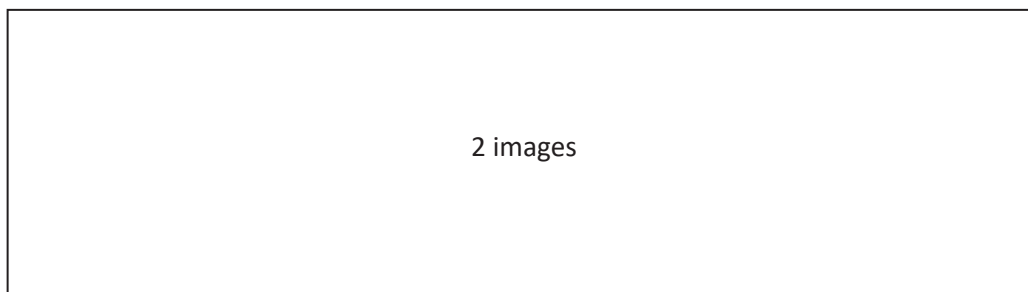
<sup>548</sup> La Rédaction, « Anachronistes », *Art et décoration*, 23 mai 2012. <https://arts.savoir.fr/anachronistes/> (consultation le 16 août 2019)



temps et d'action en un lieu unique, chère au XVII<sup>e</sup> siècle, chère aux grands auteurs de l'époque, chère à Nicolas Poussin, le rapprochement entre un tableau de Di Satsio et une mise en scène d'Olivier Py acquiert soudainement une pertinence singulière, et révèle bien qu'un dispositif majeur du *continuum* classique, la scénographie théâtrale, peut magistralement être détourné parce que, justement, il est d'abord parfaitement assumé et ensuite maîtrisé. C'est cette maîtrise du travail « bien fait » qui autorise alors de nouvelles libertés.

Chez Mariani, qui se réfère plus directement à la Grèce antique, la question du pastiche ou de la copie est encore plus développée et même poussée jusqu'à son extrémité, ce qui donne à son travail certaines caractéristiques du *Maniérisme*, art profondément intellectuel et dont Patrick Mauriès nous dit qu'il est « à la limite d'une "maturité", qui aurait accompli toutes ses puissances, brûlé ses réserves secrètes ; c'est tout le problème, toute la dramaturgie future de la notion, qui se tiennent là : dans cette fatalité qui en fait un art de l'*extrémité*<sup>549</sup> ». La formule, « un art de l'extrémité » est parfaitement ciblée et terriblement percutante pour cet art du XVI<sup>e</sup> siècle que nous regardons aujourd'hui avec un intérêt grandissant. Mais ne prend-elle pas une dimension singulière, et singulièrement dérisoire, si on veut l'appliquer à quelques artistes italiens de la fin du XX<sup>e</sup> siècle ?

Nous avons également choisi de mentionner Giovanni Gasparo. En apparence, on peut probablement ressentir une approche comparable chez ce jeune peintre, issu de la génération suivant celle des « anachronistes ». Toutefois, dans son cas – qui est loin d'être unique – qu'en est-il de cette dimension critique ou parodique quand on peut reconnaître, par exemple, la présence d'un Rembrandt qui transpire dans les personnages du tableau présenté dans les illustrations choisies pour illustrer notre propos ? Peut-on effectivement dire, comme ce fut le cas pour ses prédécesseurs, qu'« ils entremêlent copie et citation, ironie et emphase<sup>550</sup> » ? Ces précautions, qui deviennent un véritable alibi, ne nous semblent plus aujourd'hui tout à fait nécessaires. Les ruptures des avant-gardes, sans doute incontestables historiquement parlant, se sont peu à peu comblées, par endroit, et semblent autoriser de nouveaux passages qu'empruntent, sans complexe, des peintres plus jeunes qui semblent désacraliser l'histoire et les références qui s'y rapportent. Désormais, ils savent s'en emparer en toute décontraction à travers les images que diffusent les moyens de communication liés au numérique. Et la question du *copyright* de ces nouvelles images ainsi créées s'en trouve elle-même complètement transformée.



Mimmo Paladino, Exposition avec 70 œuvres dans la ville, Brescia, 2017

Olivier Py, Mise en scène pour *Le Dialogue des carmélites* de Poulenc, Théâtre des Champs-Élysées, 2018

<sup>549</sup> Mauriès Patrick, *Maniéristes*, Paris, Éd. Lagune, 1995, p. 16.

<sup>550</sup> Bozzi Elisabeth, « Anachronistes », in *Art et décoration*, 23 mai 2012, *op. cit.*

Quant aux représentants de la *Transavant-garde*, on peut expliciter quelques exemples qui semblent étayer notre propos. Ainsi, « l’inspiration de Chia vient aussi bien de la métaphysique de Giorgio de Chirico que du symbolisme, du surréalisme ou de l’iconographie classique de la Renaissance italienne<sup>551</sup> ». Pour autant, sa facture très enlevée « est peut-être celle qui exprime le mieux l’idéologie de la *Transavant-garde*, par-delà l’apparence maniériste des œuvres [...]»<sup>552</sup>, et elle se trouve immédiatement justifiée, pour l’artiste, afin d’exprimer sa subjectivité sans réserve ni contrainte, lequel se dit « porteur d’une culture européenne<sup>553</sup> ». Mimmo Paladino, dans certaines de ses œuvres, dont celle que nous avons choisi de montrer, peut évoquer Giotto mais aussi Matisse par un aplat rouge qui envahit la totalité de la toile. Quant à Francesco Clemente, Raymond Lachat nous dit que sa « peinture est parcourue de chevauchements, de réminiscences culturelles, d’allégories et de symboles souvent obscurs, entretenue de thématiques multiples et combinées parmi lesquelles le corps est la figure récurrente<sup>554</sup> ». Aujourd’hui, Francesco Clemente renoue avec une facture picturale plutôt lisse et classique pour une série de grands portraits, ceux de belles jeunes-femmes, dont les corps sont vêtus de longues robes à la mode. Ces portraits, qu’on pourrait presque qualifier de mondains, peuvent de prime abord un peu surprendre par rapport aux premières œuvres des années 1980. En réalité, ils s’inscrivent dans une tendance très actuelle. Ces évolution, issues de ces nouvelles figurations postmodernes, se retrouve également chez d’autres artistes de cette génération en les conduisant, les uns et les autres, vers des relations plus libres avec l’histoire de la peinture classique.

Bien sûr, l’enjeu de cette thèse n’est pas d’être exhaustif quant à l’ensemble des artistes qui ont ou auraient insufflé, dans ou par leur travail, la mémoire des œuvres classiques dans la peinture d’aujourd’hui. Une telle approche serait trop vaste et irréaliste. Non seulement ces orientations existent dans toute l’Europe, mais leurs ramifications se retrouvent aujourd’hui dans le monde entier. D’ailleurs, nous consacrerons le dernier chapitre de cette thèse à questionner notre problématique par un survol, certainement trop rapide, de la partie orientale de ce monde globalisé de l’art contemporain. Sa diversité est immense. « Pourtant, dans la profusion des propositions, [...] se manifeste non pas l’homogénéisation d’une culture mondiale mais une mondialisation pluraliste. En dépit des facteurs d’homogénéisation internationale, les diverses cultures, entre elles, font valoir leurs différences.<sup>555</sup> »

C’est pourquoi, à ce stade de notre travail, ce qui nous apparaît comme essentiel, c’est bien de dégager des processus, plus ou moins complets, en partant d’exemples assez proches et qui nous paraissent significatifs selon les thématiques abordées à l’intérieur de notre problématique. Aussi, dans ces pages qui traitent de l’origine de la Grèce antique dans l’art classique et s’intéressent aux survivances qui sont parvenues jusqu’à nous dans l’art en train de se faire, il nous a semblé presque « naturel » d’approfondir concrètement notre analyse en observant la situation en Italie. Cependant, en introduction de ce chapitre, nous avons bien noté que c’est par le biais de la philosophie allemande, « que la *Madonne Sixtine* en vint à

<sup>551</sup> *Aparesnces*, <https://www.aparesnces.net/periodes/art-contemporain/transavantgarde/> (consult. 19 10 2019)

<sup>552</sup> *Ibid.*

<sup>553</sup> *Ibid.*

<sup>554</sup> Lachat Raymond, *op. cit.*, p. 162.

<sup>555</sup> Michaud Yves, *L’Art à l’état gazeux*, Paris, Éd. Hachette, 2004, p. 102.

incarner le corps de l'absolu depuis longtemps désincarné<sup>556</sup> », et que fut ardemment débattu un nouveau statut de l'œuvre d'art. C'est pourquoi nous souhaitons, avant de conclure, aborder maintenant la situation en Allemagne. Nous le ferons avec deux artistes importants, Gerhard Richter et Markus Lüpertz. Toutefois, c'est dans la sous-partie suivante que nous traiterons le travail de Gerhard Richter, né dans l'ancienne Allemagne de l'est, et dont l'œuvre est d'une grande complexité. Nous développerons cette étude de cas de manière assez conséquente. Nous aurions également pu prendre un peu de temps avec le groupe d'artistes qui émerge à Berlin dans les années 1970 et arrive sur la scène internationale de manière quasi concomitante avec ceux de la *Transavant-garde* (*Transavanguardia*) italienne. Nous pensons à Rainer Fetting, Salomé, Middendorf, Bernd Zimmer qui cofondèrent la galerie Am Moritzplatz et qui se sont fait connaître en novembre 1977 dans un lieu alternatif du quartier de Kreuzberg. Violette Garnier<sup>557</sup> dit que chez ces jeunes artistes « la libération des pulsions s'accompagnait d'une rage de peindre, la peinture apparaissant comme le moyen le plus simple et le plus immédiat pour exprimer par un geste rapidement jeté, une couleur forte et claquante, [et] la rage de vivre<sup>558</sup> » qui les animait et qui les entraîna dans un néo-expressionisme très marqué par la couleur. En Allemagne, on appela ce groupe *Neue Wilde* (*Nouveaux fauves*). Par souci d'objectivité, signalons qu'il y a eu également *La Figuration libre* en France et *La Bad painting* aux États-Unis.

En réalité, c'est dès les années 1960 que des artistes allemands avaient commencé à réinvestir le médium peinture. Nous pourrions citer, entre autres, Kiefer et Immendorf. Si nous avons retenu l'œuvre de Markus Lüpertz dans ce chapitre, c'est que cet artiste traite plus particulièrement de la Grèce antique dans son travail. Toutes ces dernières années, il a renforcé considérablement son approche de la statuaire hellénistique et de la peinture classique, l'une et l'autre indifféremment par le biais de la reproduction, afin d'y trouver « le prétexte » privilégié de ces dernières œuvres. Souvent c'est un fragment d'une œuvre ancienne qui devient le motif à partir duquel vont s'organiser un ensemble, ou plus précisément, une série de tableaux.

Je me considère comme un peintre abstrait, ce qui veut dire que je n'ai aucun intérêt pour le motif en tant que tel. Mais je rattache un certain moment dans le temps à un motif. C'est un prétexte, il n'y a pas de pertinence en tant que contenu<sup>559</sup>.

En 2015, Le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris propose une exposition rétrospective de Markus Lüpertz qui rassemble ainsi un grand nombre d'œuvres et permet effectivement de bien percevoir l'évolution de ce peintre, lequel est aussi un sculpteur important. Le parcours de cette exposition montrait clairement que l'aboutissement de ce travail considérable – cet artiste est un travailleur acharné – nous conduisait, notamment sous quelques titres

---

<sup>556</sup> Belting Hans, *Le Chef d'œuvre invisible*, op. cit., p. 75.

<sup>557</sup> Violette Garnier est l'auteure d'une thèse de doctorat en art et science intitulée *La mémoire retrouvée. Les peintres allemands nés pendant la seconde guerre mondiale à la recherche de leur identité*.

<sup>558</sup> Garnier Violette, *L'Art en Allemagne, 1945-1995*, Paris, Éd. NEF, 1997, p. 178.

<sup>559</sup> Lüpertz Markus, *Markus Lüpertz, Une rétrospective*, Paris, Éd. des Musées de la Ville de Paris, 2015, p. 445.

génériques, *Arcadies*<sup>560</sup>, à un ensemble d'œuvres directement en lien avec la statuaire de la Grèce antique. En fait, cette approche n'est pas nouvelle car « en 1982, Markus Lüpertz sculpte une œuvre où s'emblématise son rapport à l'art : *jambe d'appui – jambe libre*.<sup>561</sup> » Il prend la sculpture (son histoire) comme motif, à l'instar de ce qu'il avait fait avec les « Motifs allemands<sup>562</sup> ». Il reprendra également ce même motif dans des œuvres peintes. Pierre Wat constate toutefois, dans un texte intitulé « Le canon de Polyclète » que « la référence à la statuaire antique se fit plus fidèle à la source imitée » à travers la peinture et que « c'est, décidément, la sculpture qui est chargée de mettre à mal pour libérer<sup>563</sup> ».



Hans Von Marées, *Trois figures*, 1883, Tempéra sur bois, 100 x 44,5 cm, Winterhur, Kunstmuseum,  
Lüpertz Markus, *Sans titre*, 2013, techniques mixtes sur toile, 162 x 390 cm  
Lüpertz Markus, *Arkadien – Circe*, 2013, technique mixte sur papier, 186 x 150 cm

Dans cette série récente, commencée en 2011, un torse d'homme vu de dos, par Jacques-Louis David, *Académie d'homme, dit Patrocle*, revient de manière récurrente pour jouer et tenir son rôle dans les tableaux appartenant à cette série. Une autre figure masculine, qui, elle, fait face au spectateur, devient à son tour « motif » et se retrouve dans un grand nombre de ces tableaux « arcadiens ». Enfin, une femme, vue de dos devient elle aussi « motif ». En « neutralisant » sa féminité par l'aplatissement ainsi généré, Lüpertz choisit d'inverser l'image selon un axe vertical comme on peut très facilement le faire, par exemple, avec le logiciel Photoshop. Julia Garimoth évoque dans l'iconographie du catalogue le tableau de Gustave Courbet, *Les Baigneuses*, de 1853, où se tient effectivement une femme vue de dos. Toutefois, nous préférons évoquer un petit tableau de Hans Von Marées, certes beaucoup moins connu, mais qu'il nous semble très intéressant de citer en la circonstance, et cela pour deux raisons.

D'une part, tant dans la morphologie que dans le *contra-posto*, l'analogie avec ce tableau – connu ou pas de Markus Lüpertz d'ailleurs – nous semble plus convaincante et mieux correspondre à l'appropriation d'une figure se référant à l'antique. D'autre part, et c'est un point très intéressant pour notre problématique, le thème arcadien dans lequel s'inscrivent toutes ces figures peintes apporte soudain un éclairage inattendu et pourtant assez fort aux propos tenus par Sébastien Allard et Danièle Cohn au sujet de Hans Von Marées.

<sup>560</sup> Dans cet ensemble, certains tableaux sont intitulés *Arcadies – Coquilles d'escargot*, *La haute montagne*, *Iphigénie...* D'autres sont directement intitulés *Iphigénie (Märkisch)* ou *Satyr + Nympe II*, d'autres encore sont sans titres, mais tous reprennent les mêmes motifs « arcadiens ».

<sup>561</sup> Wat Pierre, « Markus Lüpertz, le dépeupleur », *Markus Lüpertz, Une rétrospective*, op. cit., p. 111.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 111.

Les impuissances de Marées à donner consistance à sa peinture, son insatisfaction, l'inachèvement dans lequel il laisse tant de toiles et ses bois, devenus esquisses d'un tableau à venir qui ne sera jamais là, ne sont pas des traits d'une personnalité fragile et malheureuse, ou du moins pas seulement. Plastiquement cette peinture annonce la difficulté qu'il y a à tenir encore une position élégiaque, et la difficulté plus grande encore qu'il y a à en sortir. Comme l'écrit Konrad Fiedler, ami et mécène de Marées, dans son hommage au peintre en 1889 : « Les réminiscences prennent une trop grande place dans l'art moderne ».<sup>564</sup>

Ainsi, on comprend assez clairement comment « plastiquement cette peinture annonce la difficulté qu'il y a à tenir encore une position élégiaque » non seulement à la fin XIX<sup>e</sup> siècle mais bien plus encore pendant la période moderne. Et ce qui est assez émouvant, c'est de voir et sentir comment, plastiquement, ces réminiscences peuvent aujourd'hui resurgir dans l'œuvre d'un peintre contemporain dont la singularité l'inscrit effectivement dans une forme et un état d'esprit issus de la culture allemande. C'est peut-être cette raison qui lui fait dire à la fin d'une *interview* avec le peintre Peter Doig : « C'est ce que je fais désormais : je peins le romantisme<sup>565</sup> ». Pourtant, et nous l'avons évoqué au début de ce paragraphe, Markus Lüpertz se « considère comme un peintre abstrait. » Serait-ce cette capacité de distanciation qui lui permet de faire et de vivre aujourd'hui ce qui ne fut pas possible pour d'autres avant lui ?

Je m'approche de la reproduction de la figure humaine principalement au travers d'une image peinte [...] Mais ce n'est pas le peintre qui me stimule, c'est davantage la reproduction du tableau peint, sa disponibilité. Je peux manipuler l'œuvre d'art, la défigurer, l'éplucher. Une telle utilisation augmente encore la stimulation ludique et le degré d'abstraction<sup>566</sup>.

Cet aspect ludique d'un art contemporain, très présent sur la scène artistique internationale, est d'ailleurs largement abordé par Yves Michaud dans son livre *L'Art à l'état gazeux*<sup>567</sup>. De toute évidence, ce qu'on peut comprendre et voir d'ailleurs dans la peinture de Lüpertz, c'est qu'il ne travaille pas sur le motif, mais avec le motif. En effet, comme il le précise lui-même, il s'empare d'une image – déjà faite et finalement prête à l'usage – qui va devenir le support, puis le motif, à partir duquel il va fragmenter, traduire, s'exprimer, composer ou recomposer avec différentes modalités d'organisation. Nous reviendrons ultérieurement sur ce point, et plus particulièrement sur des questions liées à la notion de composition, qui entraîne des lignes de partage entre les différentes attitudes que des peintres contemporains peuvent entretenir à cet égard.

Dans cet état d'interaction distraite, le spectateur acteur accède à un monde d'images et de sensations ontologiquement différent. Si j'utilise ici le terme étrange et presque déplacé d'ontologie, c'est pour souligner le fait que ces images et ces sensations n'entretiennent plus avec leur référents la relation qui leur fut attribuée durant des siècles : l'image et la sensation ne dépendent plus de leur référence ou de leur cause, de ce qui leur donne sens ou les produit, mais de celui qui les accueille, les évoque, les quitte, les modifie à son gré et jouit d'elles.<sup>568</sup>

Nous avons évoqué quelques grandes personnalités qui se sont inspirées directement de la Grèce antique, considérée comme le modèle essentiel pour la peinture classique. Dans les

---

<sup>564</sup> Allard Sébastien et Cohn Danièle, *De l'Allemagne*, Paris, Éd. du Musée du Louvre, 2013, p. 66

<sup>565</sup> Lüpertz Markus, *Markus Lüpertz, une rétrospective*, Paris, Éd. des musées de la Ville de Paris, 2015, p. 457

<sup>566</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>567</sup> Michaud Yves, *L'art à l'état gazeux, Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éd. Hachette, 2005.

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 120.

exemples choisis, notamment pour De Chirico et Delvaux, respectivement Italien et Belge, nous avons marqué un temps d'arrêt sur leurs œuvres notables en les décryptant probablement par une analyse assez spécifique dans le déroulé de notre recherche, car davantage caractérisée par la question de la temporalité. Nous avons expliqué ce choix qui bien sûr nourrit aussi tout un aspect de notre problématique et qui va continuer d'irriguer notre recherche. Ensuite, nous avons mis en parallèle différents peintres, les « anachronistes » et ceux de *La Transavant-garde* pour l'Italie ainsi que les Nouveaux Fauves (*Neuen Wilden*) pour l'Allemagne. Cela nous a permis d'observer comment des sujets ou des contenus classiques sont traités d'un point de vue formel avec un vocabulaire moderne, lequel reste toutefois intimement lié au médium pictural.

Pour ouvrir le débat, très rapidement et plus largement sur une autre partie de l'Europe, on pourrait évoquer bien sûr aussi quelques artistes français et nous repensons à Gérard Garouste, dont nous avons suivi l'évolution au début de la thèse. Depuis ses débuts, il continue d'œuvrer avec une iconographie classique, avec une technique classique, mais aussi avec des déformations, des distorsions de plus en plus grandes, celles qu'il inflige à ses sujets, et qui sont, elles, directement issues de l'esprit de la Modernité. Pour autant, il ne faut toutefois pas oublier celles, dues à l'influence du Gréco, mais qui nous semblent de nature différente. De Jean-Michel Alberola, on peut effectivement signaler des œuvres qui font directement référence à la période classique. Dans les années 1980, deux mythes reviennent d'ailleurs de manière récurrente dans son travail, « Diane et Actéon » et « Suzanne et les vieillards », à partir desquels il produira « des images [qui] hantent l'artiste, [et] qu'il cherchera à traquer par la peinture, par le faire pictural<sup>569</sup> ». D'ailleurs, ces peintures sont signées – signalées – avec le fameux « FECIT », sans toutefois qu'on puisse dire de cet artiste qu'il serait un peintre « contemporain-classique ». En ce qui le concerne : « C'est un précipité de travail et l'artiste procède "par la méthode des mosaïques" et compose "une galaxie destinée à illuminer" la mémoire individuelle et collective du monde occidental.<sup>570</sup> » Ce « précipité » se cristallise à partir de collages et d'un travail d'assemblage dont on a également longuement parlé à propos de Martial Raysse. Mais pour Jean-Michel Alberola, cette démarche relèverait, nous semble-t-il, davantage d'un affichage dynamique à partir d'une iconographie ancienne, plutôt que d'une tentative d'appropriation du temps long liée au médium pictural, revendiqué par Raysse, qui, lui aussi, plusieurs fois dans sa carrière, reprendra à son compte les mêmes mythes.

Pour l'Espagne, nous avons mentionné Antonio López García, peintre qui vit et travaille à Madrid. Nous le faisons à propos d'une référence directement classique, une tête de femme, probablement une reproduction en plâtre, présente dans un de ses tableaux. Nous développerons ultérieurement sa méthode, assez singulière et fondamentalement tournée vers un travail sur le motif et revenir au réel. Sur ce point, on peut suggérer un rapprochement avec d'autres artistes comparables, comme Lucian Freud en Angleterre. Ces deux derniers artistes ont d'ailleurs un point commun assez inattendu : celui d'avoir fait poser le roi et la reine

<sup>569</sup> Minière Claude, *L'Art en France, 1960 -1995, op. cit.*, p. 154.

<sup>570</sup> FRAC de Picardie, dossier monographique de Jean-Michel Alberola.

[http://www.frac-picardie.org/agenda/AgendaGalleriesDesLycee/g237AgendaGalleriesLycees\\_albert.htm](http://www.frac-picardie.org/agenda/AgendaGalleriesDesLycee/g237AgendaGalleriesLycees_albert.htm)  
(consultation le 16 08 2019)

d'Espagne pour le premier, la reine d'Angleterre pour le second, afin qu'ils soient portraiturés de manière officielle. Sans doute ce choix peut paraître un peu passéiste, il acquiert cependant une force considérable si on pense à ces « galaxies » de portraits peints, issus de la photographie, représentant des personnes anonymes ou très célèbres et inondant le marché international. Faire poser les têtes couronnées devient en soi un art « performatif », aussi surprenant qu'extraordinaire, qui redonne au médium peinture un potentiel qu'on avait oublié par cette convocation de la présence.



Guillermo Pérez Villalta, *Sacra conversacion*, 1986, huile sur toile, 223 x 183 cm, collection de l'artiste  
Guillermo Pérez Villalta, *El juicio de Salomon*, 2003, tempera sur toile, 141 x 200 cm, collection de l'artiste  
Guillermo Pérez Villalta, *La plaza*, 2016, temple sobre lienzo. 141 x 200 cm  
Jean Michel Alberola, *Suzanne et les vieillards la régence ou la peinture intermédiaire*, 1986, pastel sur 150 x 163 cm

Toujours en Espagne, Guillermo Pérez Villalta, comme d'autres artistes regroupés sous l'appellation « Nueva Generación », pratique « une figuration narrative extrêmement raffinée<sup>571</sup> ». À titre d'exemple, il peint, *Asunto Mitologico al Aterdecer (Sujet mythologique à la tombée de la nuit)* en 1974, *Cristo en la columna (Christ à la colonne)* en 1980... À nouveau, ce peintre, lui aussi comme Martial Raysse, « en appelle "à la lecture lente", au décryptage d'images complexes au sein desquelles s'articulent des langages distincts : mythologie païenne et chrétienne, climat de quotidienneté, jeux de perspectives et de construction d'espaces impossibles<sup>572</sup> ». Si on observe l'évolution de cet artiste espagnol et de quelques autres de sa génération, on constate que plusieurs ont fait des études d'architecture. C'est le cas de Pérez Villalta qui a construit quelques bâtiments et qui joue de manière savante avec des références diverses, Piero de la Francesca, De Chirico ou Escher, et installe dans des compositions spatiales tendues « un maniérisme de l'intime et du quotidien<sup>573</sup> ».

Retour à la toile, retour au métier, l'exposition « 1980 » qui s'inaugure en 1979 à la galerie madrilène Juana Mordo ouvrait une importante polémique sur la définition de la peinture et permettait de découvrir la jeune génération espagnole.<sup>574</sup>

Nous sommes conscients que notre tour d'Europe reste très incomplet. Notre objectif fut de montrer dans ce chapitre, à partir de quelques exemples choisis, comment ce *continuum* classique tirant son origine de la Grèce antique, ne fut en réalité jamais vraiment interrompu en Occident. C'est finalement ce qui vient justifier, à nos yeux, cette dénomination qu'il nous fallait expliciter et démontrer. En même temps, nous comprenons clairement la nécessité d'une prise en considération d'un autre enjeu : celui de certaines acquisitions issues de la révolution moderne, notamment méthodiques et techniques, qui deviennent incontournables

<sup>571</sup> Cayol Christine, *L'Art en Espagne, 1936 - 1996*, Paris, Éd. NEF, 1996, p. 154.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 158.

pour qui veut puiser aujourd’hui dans le répertoire de la peinture classique et *a fortiori* dans celui de la Grèce antique. Beaucoup d’artistes, à travers les *mixed-médias* contemporains des technologies actuelles, le font aisément. Mais quand les projets sont picturaux, il semble bien que celles et ceux qui veulent puiser sans restriction dans ces survivances anciennes, doivent impérativement s’acquitter en retour d’une contribution à la modernité, quelle qu’elle soit, pour pouvoir la retraverser sans encombre et faire resurgir une iconographie ou des sujet dits classiques dans l’art contemporain.

## 4.2. Explicite ou implicite : citation, modèle ou référence

Avant de poursuivre notre analyse, revenons sur ce que serait, de prime abord, une citation selon la définition du Grand Larousse, à savoir : une « action de citer, de rapporter des mots ou des phrases de qqn ; parole, passage empruntés à un auteur ou qqn qui fait autorité<sup>575</sup> ». Le mot vient du « (bas lat. *citatio*, -onis, proclamation)<sup>576</sup> ». D’ailleurs, le premier sens du verbe latin « *cīto*, *cītāre*,<sup>577</sup> » signifie « mettre en mouvement », puis « faire venir, appeler ». Il y aurait donc bien, dans le mode citationnel, le principe d’une dynamique qui perpétue une pensée par sa remise en mouvement. Le dictionnaire Larousse évoque ensuite la citation possible d’une phrase chorégraphique, insérée dans une nouvelle création, puis mentionne la *citation directe*, acte juridique qui permet une saisie sans instruction préparatoire. Concernant la littérature, voyons les précisions qui suivent :

– Encycl. Littér. La citation, plus qu’ornement stylistique du discours littéraire, est une donnée paradigmatique qui, au-delà de la fonction de témoignage, de preuve, d’illustration, engage, par le rappel, le jeu de la mémoire, proprement idéologique, et celui de la parole même qui ne persiste que par la citation. Elle est une manière d’allégoriser le langage et d’exclure un débat sur la lettre de ce langage en ce qu’il fait toujours cas.<sup>578</sup>

Creusons maintenant davantage notre investigation autour de la notion de citation, dont nous comprenons qu’elle permet un témoignage persistant de ce qui a été. Elle appartient d’abord aux idées véhiculées par le langage des mots, elle peut s’étendre toutefois à d’autres phrases, chorégraphiques ou musicales, ou plus près de nous, cinématographiques. Dans tous les exemples, elle s’inscrit dans une dynamique déroulée dans le temps, propre à chacune de ces formes artistiques. La citation peut aussi être conduite dans les arts plastiques et visuels en général comme nous venons de l’étudier précédemment. Probablement, nous aurions pu donner ces quelques précisions beaucoup plus tôt dans notre étude. Toutefois, nous avons préféré attendre pour lui consacrer une partie dédiée et plus spécifique de notre approche en ce qui concerne le plan pictural, donc du terrain d’investigation de la problématique énoncée. Ainsi, lorsque nous analysons un élément classique visible dans un tableau contemporain, il peut provenir d’une citation directe et selon les cas, il peut tirer son origine de la sculpture, de

<sup>575</sup> *Le Grand Larousse Universel*, Paris, Éd. Larousse, (édition originale, 1982), 1995, p. 2269.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 2269.

<sup>577</sup> *Dictionnaire Latin Français Félix Gaffiot*, Paris, Éd. Hachette, 1934, p. 321.

<sup>578</sup> *Le Grand Larousse Universel*, *op.cit.*, p. 2269.



la peinture ou de la littérature<sup>579</sup>. Nous évoquerons aussi, ensuite, ce que nous aimerions peut-être définir comme une citation indirecte, mais cela se peut-il vraiment ? Peut-on en réalité parler de citation explicite ou implicite ? Nous tenterons donc d'analyser ces notions à travers quelques nouvelles études de cas puisqu'il est dit que le mode citationnel serait très en vogue dans l'art contemporain.

Pour commencer, nous allons d'abord nous intéresser au cas d'une citation formelle et directement visuelle, laquelle va entraîner la réalisation de nouvelles images. Premièrement, celle-ci peut exister par l'intermédiaire d'une reproduction indépendante, mécanique ou technologique, qui sera ajoutée au support de l'œuvre. Deuxièmement, et donc très différemment, l'image de la citation peut aussi être directement travaillée avec le même médium que celui de l'œuvre nouvelle qui va la recevoir et la porter, en l'occurrence la peinture dans le cas qui nous occupe. Celle-ci sera alors incluse dans le plan pictural en faisant corps avec lui. Supposons, dans les deux cas, que l'identification de la référence d'origine soit objectivement et presque immédiatement reconnaissable, dans la mesure bien sûr de la culture propre à chaque spectateur. C'est alors que des variables d'adaptation, dans la manière d'utiliser l'image d'origine, vont pouvoir s'articuler ensemble selon le degré de notoriété de l'œuvre citée, et par conséquent, l'enjeu de la citation pourra être ainsi perçu différemment selon sa reconnaissance par le public. Mais indépendamment de cela, un autre paramètre important se met en place, c'est la variable d'interprétation par l'artiste contemporain et sa manière de faire « plier » ou « ployer » sa citation pour la mettre au service de son projet intellectuel et artistique. Celle-ci devient alors référence ou motif car il s'agit de remettre en circulation l'œuvre d'origine, ainsi transformée, pour la faire passer dans un mode de vie et un fonctionnement réactualisé par cette nouvelle appropriation. C'est ce degré de métamorphose qui va parfois générer le style de tel ou tel artiste. C'est ce que nous allons étudier maintenant à partir d'une même image originelle, issue de la peinture classique, et déclinée dans différentes œuvres modernes ou contemporaines.

#### 4.2.1. Migration des images, inclusion, variation, métamorphose, mise en abîme

Observons maintenant, à partir de l'exemple fameux, *Le Christ mort* d'Andrea Mantegna, comment une œuvre phare de la Renaissance italienne, peut engendrer des œuvres ultérieures qui s'y réfèrent directement et mettre ainsi à jour un aspect de ce *continuum* dit classique sur lequel nous nous interrogeons. Cette référence peut traverser différents modes d'expression, comme *Le Retour*, un film de 2003 d'Andreï Zviaguintsev, ou *Le Christ de Loudun*, une installation de Bernard Pras, qui joue à la manière d'une anamorphose déformant ou reformant l'image de Mantegna, selon différents points de vue choisis à l'intérieur de la collégiale Sainte-Croix de Loudun. Nous signalons simplement leur existence pour bien rappeler, et nous le faisons régulièrement dans le cadre de cette thèse, que la peinture contemporaine, sur laquelle nous centrons notre recherche, reste en réalité un sous-ensemble

---

<sup>579</sup> Nous verrons ultérieurement comment étudier également les éléments classiques qui sont en référence à des textes anciens qui entraînent un récit avec des connotations classiques à l'intérieur d'un tableau.

assez restreint dans les arts visuels de la scène contemporaine internationale. Il est également intéressant de noter que l'œuvre originelle de Mantegna a récemment fait l'objet d'une présentation particulière à la pinacothèque de Brera fin 2013, mais qui a été remodifiée dès 2018. Pendant cette brève période, le tableau fut présenté au spectateur à une hauteur d'accrochage à 67 cm du sol. Cette nouvelle installation invitait donc indirectement celui-ci à se (re)mettre à genoux – en prière ? – pour pouvoir regarder l'œuvre dans de bonnes conditions et vivre au mieux la scène. Cet accrochage, qui jouait sur une ambiance sensible plutôt immersive, était dû au metteur en scène de cinéma Ermanno Olmi, ce qui expliquait peut-être aussi, dans ce protocole, l'atmosphère sombre entourant et isolant le tableau car il était retiré de son cadre doré pour la circonstance. Ce dispositif, parfois décrié et même comparé à « un four à pizza<sup>580</sup> », montrait, quoi qu'on en pense, l'importance donnée à ce chef d'œuvre de la première Renaissance et à l'intérêt qu'on lui porte aujourd'hui encore en rejouant sa présentation par le biais d'une scénographie contemporaine, particulièrement théâtralisée avec l'usage d'une boîte noire. Entre l'exposition renouvelée d'une œuvre ancienne, ainsi modifiée dans sa réception, ou la migration de son image, réinterprétée par des artistes contemporains, s'ouvrent de nouvelles voies qui remettent en question la place de l'art dans la culture du XXI<sup>e</sup> siècle.

Si maintenant nous analysons trois peintures retenues car s'inspirant directement du tableau de Mantegna, nous pouvons rapidement dégager quelques observations. La première d'entre elles est que la figure centrale du Christ, vue en raccourci, est isolée – les autres protagonistes de la scène ont disparu<sup>581</sup> – pour être déplacée dans un nouveau fond et finalement dans un nouvel environnement, pour peu qu'on puisse le dire avec ce mot très actuel et finalement tout à fait approprié. Si on ouvre le débat, nous pouvons également constater que ce type de déplacement est effectué pour nombre d'œuvres contemporaines, dans les deux sens d'ailleurs<sup>582</sup>, soit par importation dans la peinture à laquelle les figures d'origine n'appartiennent pas, soit par exportation de la peinture vers un autre médium. En ce qui nous concerne, nous allons rester dans la peinture pour poursuivre notre analyse. Ainsi, nous observons que le format d'origine du *Christ mort* de Mantegna est reporté de manière approximativement homothétique, tant pour *Le Noyé* de George Rohner que pour *The Lamentation over the Dead Christ* de Wiley Kehinde, alors que dans la proposition de Yann Pei Ming, l'artiste a procédé à un agrandissement « de genre<sup>583</sup> » assez considérable. En effet, sur un mode « grand écran », l'œuvre est prolongée par deux panneaux latéraux offrant vaguement le même paysage, plutôt abstrait, se propageant de chaque côté comme cela fut mis en place pour *La Joconde*. Là encore, le traitement est en grisaille et de tonalité un peu plus claire que ne le sont généralement les autres peintures de Yan Pei Ming. Mais comme dans toutes ses autres peintures, l'aspect mimétique formel reste proche de l'image originale,

<sup>580</sup> Ridet Philippe, « À Milan, la mise en scène obscure du « Christ », *Le Monde*, 13 février 2014.

[https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/13/le-coup-du-christ\\_4366022\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/13/le-coup-du-christ_4366022_3246.html)

<sup>581</sup> On peut observer ce phénomène dans beaucoup d'emprunt d'une figure.

<sup>582</sup> Par exemple, une sculpture insérée (citée) dans la peinture, une peinture insérée (citée) dans une vidéo, un film, une photo, etc.

<sup>583</sup> Les « agrandissements de goût » ont été utilisés pour des tableaux de la peinture classique. Par exemple, plusieurs tableaux de Velázquez, comme *Les Fileuses* ou *La Fable d'Arachné*, (peint vers 1644/1648 et agrandi vers 1659), ou des portraits équestres royaux ou d'autres encore dont les dimensions ont été adaptés pour la décoration du *Salón de Reinos* du *Nuevo Palacio Del Retiro*.

si ce n'est une double transformation due à l'absence de couleur et au changement d'échelle qu'elle subit et qui la propulse dans cette monumentalité souvent caractéristique l'art contemporain. Toutefois, dans ce cas précis, la citation reste assez fondamentalement directe.



Andrea Mantegna, *Le Christ Mort*, 1480, Tempera à la colle sur toile, 68 x 81 cm, Pinacothèque de Brera, Milan  
Georges Rohner, *Le Noyé*, 1939, Musée des Années 30, Boulogne-Billancourt  
Wiley Kehinde, *The Lamentation over the Dead Christ*, 2008, 112 x 131 cm  
Andreï Zviaguintsev, *Le Retour*, 2003, plan rapproché « recadré ».

3 images

Bernard Pras, *Le Christ de Loudun*, 2009, Cibachrome sous Diasac, 160 x 120 cm, Bruxelles, Mazel Galerie, (photographie de l'installation anamorphique de vêtements dans la collégiale Sainte-Croix de Loudun et vision de trois-quarts de l'installation (soit 2 images)  
Yan Pei Ming, *Christ mort*, 2009, huile sur toile, deux panneaux de 150 x 150 cm et un panneau de 150 x 300 cm

Si nous nous concentrons sur les deux autres tableaux, respectivement de George Rohner, de 1939 et de Wiley Kehinde, de 2008, on peut remarquer quelques similitudes et quelques différences notables. Par exemple, le positionnement des jambes, et surtout des pieds, diffère de l'original. Les choix opérés pour ces deux tableaux sont d'ailleurs assez proches, cela correspond probablement à une position assez naturelle d'un corps étendu et totalement relâché. Mais dans le cas du noyé de George Rohner, la présentation du corps correspond à un abandon complet avec la tête en arrière, à même le sol. Dans le cas de Wiley Kehinde, l'artiste a pris soin de demander à son modèle de retrouver la posture initiale la plus exacte possible pour les mains et l'écartement des doigts ainsi que pour l'inclinaison de la tête qui, comme dans l'œuvre de Mantegna, repose sur un coussin. Chez Rohner, la nudité du noyé, dont les jambes sont même plus à découvert que celles du Christ, assure toutefois une certaine continuité avec l'esprit du tableau italien en reprenant par ailleurs son cadrage très serré. Et à l'intérieur du cadre, de manière résiduelle, quelques objets, une ancre et quelques bois flottants, semblent étrangement s'abîmer dans le sol comme dans des sables mouvants, alors que le corps du noyé, lui, garde pleine et entière la stabilité de sa position. Il en résulte un contraste très mystérieux.

Dans le cas du modèle de Kehinde, qui avait également posé pour la circonstance, le contraste viendrait plutôt de la confrontation entre l'espace plat du fond décoratif au motif végétal qui l'accueille et la représentation illusionniste de ce naufragé, faussement endormi. Celui-ci, vêtu en jean, *tee-shirt* blanc et blouson coloré, s'est allongé sur un drap blanc qui lui permet de flotter presque en lévitation dans un entre-deux de l'espace pictural. Ce drap blanc,

posé au sol, se découpe clairement sur le fond pendant qu’au premier plan, certains motifs de ce même fond se superposent au tissu, et par là même, assurent une bonne stabilité de l’image dans le tableau tout en dématérialisant la réalité constructive et illusionniste de la perspective. Ce serait donc un procédé venant du collage qui aurait permis cette double collusion, d’une part entre l’espace perspectif où se situe la figure centrale et la planéité de l’arrière-plan, d’autre part entre une représentation ancienne du corps du Christ et son actualisation jouée par un jeune homme noir, vêtu de manière contemporaine. On peut dire, dans ce cas, qu’« une donnée paradigmatique qui, au-delà de la fonction de témoignage, de preuve, d’illustration, engage, par le rappel, le jeu de la mémoire...<sup>584</sup> » Mais en quoi la citation engage-t-elle « ce jeu qui serait idéologique<sup>585</sup> » ? En quoi engage-t-elle « ce jeu de la parole même qui ne persiste que par la citation<sup>586</sup> » ? On suppose que dans le cas qui nous occupe, le jeu idéologique n’a plus rien à voir avec une interrogation religieuse devant la mort – on pense que Mantegna a gardé son tableau comme objet de dévotion jusqu’à la fin de sa vie – mais aurait plutôt à voir avec un engagement politique concernant les conditions de vie entre hommes noirs et hommes blancs. C’est ainsi que cet artiste va s’inspirer de nombreuses autres œuvres européennes en les réorientant systématiquement vers ses propres préoccupations philosophiques et politiques.

Dans le cas de Yan Pei Ming comme dans celui de Wiley Kehinde, méthode et technique, c’est-à-dire processus conceptuel et procédé de mise en œuvre, sont clairement établis et éprouvés pour permettre aux deux artistes une production, dont la singularité picturale est qualitativement plutôt homogène, et permet simultanément de répondre quantitativement à une demande de plus en plus grande sur la scène artistique internationale. Pour autant, ils restent, *a priori*, les seuls auteurs de leurs œuvres. C’est dans ce sens qu’on peut dire que leur méthode et leur technique restent traditionnelles et classiques tout en s’inscrivant dans un détournement parfaitement contemporain. On notera par ailleurs, chez ces deux artistes, un usage très poussé de la photographie, une absence relative de dessin préparatoire puisque dans leur cas, les images produites sont déjà en partie composées dans toutes les photographies utilisées. Toutefois, on peut parler d’un détournement direct de l’image pour l’artiste sino-français, laquelle se retrouve sur un fond relativement neutralisé et considérablement agrandi, alors que ce détournement est « rejoué » par un nouvel acteur chez l’artiste afro-américain, déplacé et « incrusté » dans son nouvel environnement. La facture picturale, très lisse et partiellement issue d’une technique hyperréaliste, évoque aussi l’usage du collage emprunté aux papiers découpés des premiers montages cubistes et surréalistes.

Nous avons commencé ce chapitre en empruntant l’idée d’un « passe-partout historique » pour suggérer celle d’un « passe-partout contemporain », qui neutraliserait en quelque sorte ce qui, d’une citation ou d’une référence ancienne, ne peut pas être exporté en l’état, afin que puisse être réalisée et réussie, donc sans rejet, la transplantation d’un élément originel d’une œuvre ancienne dans une œuvre nouvelle. Nous avons pu observer, à partir d’un exemple iconographique très connu, directement lié à la culture judéo-chrétienne, comment l’art

<sup>584</sup> *Le Grand Larousse Universel, op. cit.*, p. 2269.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 2269.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 2269.

contemporain peut s'en emparer d'une image pour la réexposer très différemment au public, de manière littérale ou plus métaphorique, par un positionnement méthodique et technique, clairement visible pour le public et autorisant l'interprète/auteur à se situer et à s'affirmer comme artiste contemporain. Avec ce mode opératoire, les citations empruntées, selon le degré de reconnaissance explicite ou implicite que pourront en avoir les spectateurs, selon le degré de proximité ou de distance, voire d'indifférence – on repense à Marcel Duchamp – avec lequel elles seront traitées, permettra à l'artiste qui les emprunte de se les approprier avec plus ou moins de pertinence, et même d'intelligence, afin de se positionner dans la peinture en particulier et dans l'art en général.

#### 4.2.2. Du retour au détournement, peinture ou *ready-made*

« Since the late 1980s Gerhard Richter's work has assumed fairly steady rhythm, oscillating between photo-based pictures and abstractions.<sup>587</sup> » Gerhard Richter reste toujours très actif aujourd'hui. Son œuvre est mondialement reconnue depuis les années « comme une expérience artistique inédite et remarquable<sup>588</sup> ». Il est né en 1932 à Dresde, ville qui souffrira terriblement des affres de la seconde guerre mondiale. La ville est aussi connue comme la « Florence de l'Elbe », en raison de ses collections d'art, mais aussi de son architecture baroque. Ses parents quitteront cette ville où il retournera vivre à l'été 1951, prêt à entamer des études qui le mèneront au métier de peintre. Il précise que le cours démarrait à 8h le matin et consistait en huit heures de cours par jour. « C'était une école classique très académique, où vous appreniez en observant des répliques en plâtre et des modèles vivants<sup>589</sup> » [...] « La formation que j'y avais reçue a eu une grande influence sur moi<sup>590</sup> » et nous verrons effectivement que cet apprentissage sera déterminant pour toute une partie de son œuvre. Son passage à l'ouest, deux mois avant la construction du mur de Berlin, marquera bien sûr un grand changement dans son approche de la peinture. « Il cherche alors sa voie, reniant certes le réalisme socialiste, mais refusant aussi l'informel subjectif et idéaliste comme l'abstraction qui lui semble à bout de souffle.<sup>591</sup> [...] La rencontre avec Fluxus et le Pop art lui apportera la libération.<sup>592</sup> » Il s'intéressera alors aux images de la culture de masse comme le fit un temps avant lui Andy Warhol et comme le fera après lui Yan Pei Ming. En venant chronologiquement s'intercaler entre les deux, il nous indique une filiation qui permet de remonter à Marcel Duchamp auquel il va se confronter directement à travers deux œuvres aujourd'hui très célèbres.

C'est ainsi qu'en 1965 Gerhart Richter réalise *Femme descendant un escalier*. C'est une huile sur toile, peinte en grisaille qui représente une femme, la danseuse et actrice Ludmilla

<sup>587</sup> Storr Robert, *Gerhard Richter, Forty years of paintings*, NYC, Éd. MOMA, 2002, p. 79.

« Depuis la fin des années 1980, les travaux de Gerhard Richter ont pris un rythme assez soutenu, oscillant entre peintures photographiques et abstractions. »

<sup>588</sup> <https://www.gerhard-richter.com/fr/biography> (consultation le 16 août 2019)

<sup>589</sup> Richter Gerhard, <https://www.gerhard-richter.com/fr/biography> (consultation le 16 août 2019)

<sup>590</sup> *Ibid.*, <https://www.gerhard-richter.com/fr/biography>

<sup>591</sup> Garnier Violette, *L'Art en Allemagne, 1945-1995, op.cit.*, p. 172.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 172.

Tcherina, habillée dans robe du soir brillante et descendant un escalier. Le point de vue est de trois/quart face. La peinture est réalisée d'après une photo de journal, collectée et incluse dans un de ses carnets. L'année suivante, en 1966, Richter peint *Ema (nu dans un escalier)*, d'après, cette fois, une photographie de sa femme qu'il réalise lui-même comme il le fera d'ailleurs pour d'autres portraits familiaux, qui font partie, aujourd'hui, des tableaux les plus fameux de cet artiste. Cette deuxième peinture possède une coloration plutôt réaliste et très douce, elle met en valeur le corps féminin qui est nu et descend là encore un escalier, mais cette fois, face au spectateur. Ces deux œuvres font bien sûr directement référence à celle de Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier*, exposé à l'*Armory Show* de New-York en 1913 et ayant valu à son auteur, nous l'avons déjà évoqué, de bénéficier outre-Atlantique d'une très grande notoriété, confirmée lors de son deuxième voyage en 1915.



4 images

Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier*, 1912, huile sur toile, 147 x 90 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphie  
 Eliot Elisofon, *Marcel Duchamp descendant l'escalier*, 1952, LIFE magazine  
 Gerhard Richter, *Femme descendant un escalier*, 1965, huile sur toile, 198 x 128 cm, Art Institute of Chicago, Chicago  
 Gerhard Richter, *Ema (Nu dans un escalier)*, 1966, huile sur toile, 200 x 130 cm, Museum Ludwig, Cologne

Ce tableau de Marcel Duchamp faisait suite à une première version datée de 1911 – Les deux versions sont d'ailleurs conservées dans la collection Louise et Walter Arensberg du Museum of art de Philadelphie – quand un autre tableau de la même période, *Jeune homme triste dans un train*, daté de 1911-1912, est, lui, conservé à la Fondation Peggy Guggenheim de Venise. Dans les *Nus descendant un escalier*, le déplacement d'un corps en mouvement viendrait pour partie des chronophotographies d'Etienne-Jules Marey<sup>593</sup>, tandis que dans le cas du *Jeune homme triste dans un train*, il y aurait, selon Duchamp lui-même, un double mouvement : « il y a d'abord l'idée du mouvement du train [...] et puis celle du jeune homme triste qui est dans un couloir et qui se déplace ; il y avait donc deux mouvements parallèles correspondant l'un à l'autre.<sup>594</sup> » Ce tableau serait donc à priori plus complexe que les deux autres, car réintégrant la perspective avec un point de fuite hors champ, point d'origine géométrique et métaphorique de la peinture classique occidentale, dont le train semblerait nous éloigner à grande vitesse. Par conséquent, une question apparaît : ce tableau révèle-t-il

<sup>593</sup> Etienne-Jules Marey (5/3/1830 - 15/5/1904) est un médecin français et Eadweard Muybridge (9/4/1830 - 8/5/1904) est un photographe anglais. Ils ont l'un et l'autre étudié les mouvements d'un corps animal ou humain en déplacement. Leurs travaux auront des répercussions sur ceux des artistes du XX<sup>e</sup> siècle et restent très présents aujourd'hui encore dans l'actualité par cette double appartenance à la science et à l'art.

<sup>594</sup> Duchamp Marcel, in *Duchamp Dada*, (extrait d'un entretien avec Pierre Cabanne), Paris, Éd. NEF, 1991, p. 154.

une double ambition de la part du jeune peintre d'alors, en répondant simultanément aux critères du Futurisme et à ceux du Cubisme ? Dans le chapitre *Passages* de son livre *Nomadismes pictural*, Thierry de Duve redonne justement au *Jeune homme triste dans un train* une place déterminante dans l'œuvre de Duchamp, un tableau dont la réalisation s'étire tout le long d'un moment clef car « c'est dans un double contexte historique qu'il faut situer la pratique de Duchamp durant l'année 1911-1912, et dans ce même contexte qu'il faut y repérer un échec : l'avant-garde, et le cubisme<sup>595</sup> ». Et en effet, dans le chapitre précédent du même ouvrage, intitulé *Art et Psychanalyse, encore*, Thierry de Duve évoque directement l'abandon de la peinture par Marcel Duchamp après son retour de Munich<sup>596</sup> et le cite : « Marcel, plus de peinture, plus travail<sup>597</sup> ». L'auteur poursuit en évoquant directement le « jeune homme triste » à plusieurs reprises et notamment pour des trajets entre Paris et Rouen. Aussi, quoi qu'il en soit, c'est bien l'identification du jeune peintre de l'époque à ce « jeune homme triste », qui nous est ainsi suggérée dans ce livre.

Est-ce l'ambition sociale de se réaliser en tant que peintre à l'intérieur d'une avant-garde historique qui transite encore par le cubisme ? Est-ce la peinture toute entière ? Est-ce seulement le métier de peintre, le faire s'étant déplacé sur une pratique plus conceptuelle qu'artisanale ? Ou est-ce tout bonnement le « jeune-homme triste » abandonné à lui-même dans le train du retour ?<sup>598</sup>

Si l'Histoire a finalement privilégié la seconde version du *Nu descendant un escalier*, qui sera donc directement évoquée par Gerhard Richter dans ses deux tableaux de 1965 et 1966, les remarques de Thierry De Duve nous semblent significatives pour la suite de notre étude. En effet, c'est bel et bien par la peinture et avec la peinture, issue d'un apprentissage acquis à l'Est, de l'autre côté du mur de Berlin, que le peintre allemand trouvera une réponse très pertinente, un écho inattendu ou peut-être même une critique redoutable au tableau emblématique de la brève carrière de peintre de Marcel Duchamp. On ne peut pas, nous semble-t-il, parler de citation picturale au sens où cela fut évoqué au début de notre approche sur cette thématique. Mais en même temps, les titres eux-mêmes évoquent clairement et directement le titre du tableau de Duchamp et inscrivent donc les deux tableaux de Richter dans une certaine continuité, que nous qualifierons pour l'instant de traditionnelle en ce qui concerne le médium commun aux deux artistes, la peinture. Serait-ce cette continuité qui fait dire à De Duve : « L'histoire de la peinture ne s'est pas achevée avec sa mort et la peinture n'est pas morte avec le readymade, elle vit et meurt avec chaque transmission<sup>599</sup> » ? Et effectivement, il y a dans l'attitude du peintre Gerhard Richter, d'une manière générale et tout au long de son parcours, une forme de distanciation, presque d'indifférence vis-à-vis des sujets traités, qui semble donner raison à Thierry De Duve, grand spécialiste de Duchamp au demeurant.

Car, en abandonnant la peinture, c'est bien son identité de peintre que Duchamp jette apparemment aux orties au profit de celle de l'artiste, d'anti-artiste ou, comme il l'a dit lui-même, d'*anartiste*. Or, si on en

<sup>595</sup> De Duve Thierry, *Nominalisme Pictural, Marcel Duchamp, La peinture et la modernité*, Paris, Éd. De Minuit, 1984, p. 37.

<sup>596</sup> Ce retour de Munich sera évoqué plusieurs fois dans la thèse, cf. *infra*, p. 184.

<sup>597</sup> Duchamp Marcel, in De Duve Thierry, *Nominalisme Pictural, Marcel Duchamp, La peinture et la modernité*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>598</sup> De Duve Thierry, *Nominalisme Pictural, Marcel Duchamp, La peinture et la modernité*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 32.

juge encore par sa renommée ultérieure, cette réputation d'anartiste, c'est essentiellement le ready-made qui la lui valut. L'« invention » du ready-made est l'autre face de l'abandon de la peinture, et l'autre moitié de l'enjeu du présent livre.<sup>600</sup>

Alors une question apparaît soudainement et de manière presque légitime : Marcel Duchamp serait-il le sauveur de la peinture ? Sans doute faudrait-il préciser, de la peinture figurative, mais finalement la peinture ne serait-elle pas forcément, par essence, au sens traditionnel du terme, figurative et simultanément abstraite comme d'autres l'imaginent et la revendiquent quand bien même ils produisent des images figuratives. Nous avons survolé cette thématique précédemment avec les images/fragments/motifs de Markus Lüpertz. Il y aurait bien d'autres exemples sur ce point. En réalité, on sait que Marcel Duchamp n'estimait guère l'art abstrait, « quand il n'y a plus rien que cet effet rétinien<sup>601</sup> », disait-il. Alors se pose une autre question : où situer ces peintres d'aujourd'hui qui sont pleinement reconnus comme de grands artistes contemporains et qui ont ou auraient réussi cette appropriation du concept du ready-made ? Lequel serait, en quelque sorte, absorbée par la peinture dans le travail personnel d'un artiste et finalement restitué, faut-il dire « rectifié », au travers d'une transformation qui en fait un tableau.

Mes tableaux sont sans objet ; mais comme tout objet, ils sont l'objet d'eux-mêmes. Ils n'ont par conséquent ni contenu, ni signification, ni sens ; ils sont comme les choses, les arbres, les animaux, les hommes ou les jours qui, eux aussi n'ont ni raison d'être, ni fin, ni but. Voilà quel est l'enjeu. (Mais il y a quand même de bons et de mauvais tableaux.) [...] Les toiles abstraites mettent en évidence une méthode : ne pas avoir de sujet, ne pas calculer, mais développer, faire naître.<sup>602</sup>

Dans le cadre de cette thèse et concernant Richter, nous allons donc nous intéresser plus particulièrement à quelques œuvres que l'on pourrait qualifier d'apparence « classique », terminologie que nous mentionnons avec d'autant plus de prudence qu'elle serait peut-être fortement rejetée par le peintre lui-même. C'est dans les années 1980 que le travail de Gerhard Richter a pris une ampleur considérable, tant par le nombre exponentiel de ses expositions que par la maîtrise assurée des différentes orientations qu'il donne à sa peinture, conduites dans un rythme soutenu « *oscillating between photo-based pictures and abstractions*<sup>603</sup> ». En 2002, la grande rétrospective organisée au MOMA à New-York fut l'occasion d'une présentation magistrale des œuvres de ce peintre, alors âgé de 70 ans cette année-là, et probablement à l'apogée de sa virtuosité pour déployer toute la richesse d'une peinture alors porteuse de l'ensemble de ses recherches.

La rétrospective qui lui fut consacrée au Centre Pompidou à Paris, en 2012, n'avait malheureusement plus cette ampleur nécessaire pour pouvoir offrir la véritable dimension de l'œuvre dans son ensemble comme cela avait pu être le cas pour qui avait vu celle de New-York. Au MOMA, forte de 190 œuvres, l'exposition présentait notamment des tableaux abstraits de très grandes dimensions, réunis dans des espaces appropriés à leur échelle, qui

---

<sup>600</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>601</sup> Duchamp Marcel, *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Colin*, Paris, Éd. L'Échoppe, 2008, p. 13.

<sup>602</sup> Gerhart Richter, (1984), *Gerhart Richter – La nouvelle objectivité allemande à Grenoble*, le 5 janvier 2009 <https://www.lefigaro.fr/culture/2009/01/05/03004-20090105ARTFIG00329-gerhart-richter-la-nouvelle-objectivite-allemande-a-grenoble-.php> (consultation le 19 10 2019)

<sup>603</sup> Storr Robert, *cf. supra* p. 172.



contrastaient presque violemment avec un ensemble de portraits familiaux et intimes, de formats très modestes et dont certains appartenaient à la série des maternités *S. with Child [S. mit kind]*, de 1995. Cette série, comme les trois tableaux intitulés *Reading*, de 1994, font suite à sa rencontre, puis à son mariage avec Sabine Moritz et enfin à la naissance de leur premier enfant, un fils prénommé Moritz. Le prénom de l'enfant est donc identique au patronyme de la mère, nous y reviendrons.

Quand on visite l'œuvre de Richter, on est immédiatement frappé par l'aspect d'une création polymorphe et ce d'autant plus que le peintre exige des commissaires d'exposition que soient présentées simultanément les différentes orientations de son travail. Sa démarche est profondément marquée par le temps et l'histoire. L'homme est lucide, il se veut peintre et tente de résister à la disparition annoncée de la peinture en s'appuyant sur la connaissance très grande qu'il en a, tant d'un point de vue iconographique que technique. Cette connaissance se retrouve dans la diversité de ses recherches et mises en œuvre picturales qui, à des degrés divers, touchent le minimalisme, la photographie, l'hyperréalisme ou l'abstraction. Mais, s'il peut potentiellement être considéré comme un représentant brillant de ces divers courants, c'est ailleurs que probablement se situe l'enjeu principal de son œuvre, de ce grand œuvre qu'il faut considérer comme tel et comme un tout. « Mais il y a quand même de bons et de mauvais tableaux. <sup>604</sup> », dit-il. Oui sans doute, c'est quand même relativement rare chez cet artiste qui semble relativement infaillible. C'est un point qui mériterait d'être développé, car d'un point de vue méthodique, il permettrait de mieux cerner la notion de risque en peinture.

Ce qu'il cherchait, il l'a atteint à différents moments tout au long de sa carrière, mais comme c'est souvent le cas avec Richter, ses recherches picturales prennent souvent leur sens bien des années plus tard, c'est alors qu'il les reprend afin de plus les développer<sup>605</sup>

« La décennie de 1980 a été couronnée de succès, voyant à la fois l'apothéose des œuvres abstraites et photos-peintures être clairement à la mesure de son statut et sa réputation. <sup>606</sup> » C'est avec cette phrase que Robert Storr ouvre le chapitre III du catalogue de la rétrospective du MOMA, lequel est intitulé « *Permission granted* <sup>607</sup> » traduit en français par « permission accordée ». On notera, comme cela est précisé sur le site officiel de l'artiste, que cette exposition « fut accompagnée d'un catalogue déterminant pour sa carrière. Ce fut aussi cette exposition qui conforta la place de Richter parmi les plus grands artistes du monde et décrite par Storr, dans son introduction, comme « la reconnaissance longtemps attendue des États-Unis. <sup>608</sup> » Alors que l'introduction et les chapitres précédents étaient respectivement introduits par des citations de Friedrich Nietzsche, d'Ad Reinhardt et de Theodor Adorno, ce chapitre III s'ouvre, lui, avec une citation de Gerhard Richter :

<sup>604</sup> Richter Gerhard, *cf. supra* p. 175.

<sup>605</sup> Biographie de Gerhard Richter, *Les années 1990: Consolidation et Évolution*, <https://www.gerhard-richter.com/fr/biography/the-1990s-consolidation-and-evolution-8> (consult. 18 10 2019)

<sup>606</sup> Storr Robert, « III Permission granted », *Gerhard Richter, Forty years of paintings*, Allemagne, Éd. The Museum of Modern Art, New-York, 2002, p. 79.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>608</sup> Biographie de Gerhard Richter, *Richter au 21<sup>ème</sup> siècle: Une réussite réelle et tangible*, <https://www.gerhard-richter.com/fr/biography/richter-in-the-21st-century-real-and-tangible-accomplis-9>, (consultation le 5 mars 2019)

Since there is no such thing as absolute rightness and truth, we always pursue the artificial, leading, human truth.<sup>609</sup>

Ce que nous comprenons de cette citation du peintre, c'est sa pleine lucidité, sa pleine conscience des limites de la figuration quand on aborde la peinture d'un tableau. Or, cette juxtaposition dans les accrochages, entre « œuvres abstraites » et « photos-peintures », et leur coexistence dans les phases de travail vont progressivement et justement faire apparaître des liens qui révéleront de manière parfois troublante le rapport entre l'image figurative et l'abstraction du tableau, lesquels seraient ou « sont sans objet » si ce n'est qu'ils seraient ou « sont simplement l'objet d'eux-mêmes ». Sans doute convient-il d'écouter prioritairement le peintre lui-même. Toutefois, l'usage du conditionnel nous laisse une marge de manœuvre pour étudier ce passage étroit entre l'idée, le sujet et leurs matérialisations dans un tableau. Existe-t-il un souffle secret de l'« inframince<sup>610</sup> » tel qu'il pourrait apparaître de manière assez imprévisible, presque imperceptible, dans certaines séries dites figuratives ? À commencer par cet ensemble de huit tableaux de petit format, *Mother and Child*, évoqué pour l'exposition au MOMA. Ces peintures sont particulièrement émouvantes et « figurent parmi les œuvres plus intimes et les plus personnelles de Richter, décrites par Storr comme ayant « une tendresse presque palpable<sup>611</sup> » et par Elger comme représentant « un bonheur familial intime<sup>612</sup> ». « Cette palpabilité d'une tendresse », liée à « un bonheur familial intime », nous éloigne de cette distance ou de ce degré d'indifférence que nous avons étudié précédemment et qui est pourtant revendiqué par Marcel Duchamp comme par Gerhard Richter.



Gerhart Richter, *S. mit Kind (S. et son enfant)*, 1995, huile sur toile, 52 x 56 cm

Gerhart Richter, *S. mit Kind (S. et son enfant)*, 1995, huile sur toile, 41 x 36 cm

Gerhart Richter, *Lesende (Femme lisant)*, 1994, huile sur toile, 72 x 102 cm

Ce qui est perçu au premier regard, ce sont à la fois une image archétypale de maternité et une abstraction. Dans certains tableaux de cette série, l'image apporte immédiatement une présence photographique contemporaine ne fut-ce par les relations dans l'espace entre la mère

<sup>609</sup> Richter Gerhard, in Storr Robert, « III Permission granted », *Gerhard Richter, Forty years of paintings, op. cit.*, p. 79.

« Étant donné que la justesse et la vérité absolues n'existent pas, nous recherchons toujours la vérité humaine artificielle et dominante. »

<sup>610</sup> Inframince, *Wikipédia* : « Vers 1930, Marcel Duchamp tente de cerner la notion d'*inframince* en 46 notes, flottantes puis compilées par Paul Matisse dans un fac-similé publié en 1981. »

<sup>611</sup> Storr Robert, *Forty Years of Painting*, p. 80., cf. Web site Richter,

<https://www.gerhard-richter.com/fr/biography/the-1990s-consolidation-and-evolution-8> (consult. 19 10 2019)

<sup>612</sup> Elger Dietmar, *Gerhard Richter*, Édition Hazan, 2010, (traduit de l'allemand par Caroline Jouannic), p. 279. Cf., Web site Richter, *op. cit.*

et l'enfant. Puis presque simultanément, nous apparaît une approche universelle et historique, presque intemporelle, car réactivant les images de la maternité d'aujourd'hui et celles de la vierge à l'enfant, ici Moritz, c'est-à-dire, nous l'avons déjà précisé, avec un prénom correspondant au patronyme de sa mère, ce qui peut, au niveau symbolique, signifier une filiation directe.

Toutefois, dans quelques tableaux de cette série, notre toute première réception serait presque celle d'une toile abstraite, mais délivrant aussi presque instantanément l'image figurative d'une maternité, laquelle enclenche alors à nouveau un processus de lecture comparable ou identique à ce que nous venons de décrire précédemment. Or, quand l'abstraction prédomine, cela est dû à l'usage d'une raclette ou d'un large pinceau, comparable à celui qui permet à Richter de ré-aplatir la peinture fraîche de son plan pictural, le remettant ainsi en valeur pour lui-même. On retrouve ainsi le « tableau sans objet », si ce n'est là encore « l'objet de lui-même », et cela, avec d'autant plus d'évidence, que c'est bien cette toile, devenue ou redevenue abstraite qui met en évidence la méthode énoncée par Richter, mais cette fois réemployée pour être appliquée à des toiles peintes figuratives.

Les toiles abstraites mettent en évidence une méthode : ne pas avoir de sujet, ne pas calculer, mais développer, faire naître.<sup>613</sup>

C'est ainsi que, selon la méthode de la « raclette », ces passages « instrumentés » viennent détériorer l'image figurative initiale. D'une certaine manière, on a là un « faire et défaire », un faire figuratif, lié à la mise en œuvre d'une photographie-peinture, et un défaire de cette mise en œuvre par une méthode liée aux recherches des toiles purement abstraites. Toutefois, même détériorée, l'image figurative n'est pas pour autant détruite, bien au contraire. Elle fait alors pleinement corps avec le plan pictural qui révèle ainsi simultanément les strates de peinture et la toile tendue qui contiennent et révèle cette image en suspens. L'objet tableau et l'image peinte trouvent alors une intimité indissociable dans ce « quelque chose de quotidien » que préconise Richter tout en donnant à ces « maternités », de manière inattendue, une dimension presque universelle par « ce mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, [qui] ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle<sup>614</sup> ». Walter Benjamin précise que « définir l'aura comme "l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il", c'est exprimer la valeur culturelle de l'œuvre d'art en termes de perception spatio-temporelle.<sup>615</sup> » Il évoque ensuite « [...] un culte profane de la beauté, né à la Renaissance [...] »<sup>616</sup>.

Or, ces « faire et défaire », quoi qu'on en dise, suivent de peu un « faire et aimer » – aimer la femme, l'enfant, la femme et l'enfant, aimer la peinture... – qui serait quand même à l'origine de cet ensemble où chaque toile est intitulée, *S. mit Kind*. Le titre lui-même montre d'ailleurs cette oscillation entre nommer et ne pas tout à fait nommer pour garder, là encore, une certaine distance entre le sujet et le tableau. Les mots eux-mêmes restent en suspens.

<sup>613</sup> Richter Gerhard, (1984), in *Gerhard Richter, un bâtisseur d'images de la civilisation contemporaine*, <http://art-deco.france.pagesperso-orange.fr/richter.htm> (consultation le 19 10 2019), cf. *supra*, p. 175.

<sup>614</sup> Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éd. Allia, 2003, p. 22.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 24.

J'aime la peinture figurative que je trouve très intéressante. Je n'ai pas produit beaucoup d'œuvres figuratives faute de sujets. Le travail de l'abstraction est quelque chose de quotidien pour moi, aussi naturel que de marcher ou de respirer<sup>617</sup>.

Si nous nous attardons sur cet ensemble *Mother and Child*, c'est qu'il nous paraît très révélateur de thématiques croisées, s'imbriquant au cœur de notre terrain de recherche, entre le plan pictural et l'image entretenue par l'intermédiaire du « faire naître ». C'est d'autant plus émouvant, dans cet ensemble, que ce « faire naître » vient « faire hommage » à la naissance longtemps attendue du premier fils de l'artiste.

L'année précédant cette série, Gerhard Richter avait réalisé trois tableaux de la mère de l'enfant à venir avec la série *Reading*, évoquant bien sûr Vermeer, et dont le plus célèbre des trois semble atteindre un degré de perfection d'une mise en œuvre technique classique dans l'utilisation du médium pour laquelle, assez exceptionnellement, l'« autorisation accordée<sup>618</sup> » permet au peintre d'être au plus près du modèle, donnant ainsi au « faire et aimer » toute la force et l'évidence de l'injonction freudienne « être normal, c'est aimer et travailler<sup>619</sup> ». Précédemment, à propos de David Hockney, nous avons vu également comment un élan amoureux venait très directement participer à la réalisation d'œuvres exemplaires à partir du moment où la distance nécessaire, qui ne plus être liée cette fois à l'indifférence duchampienne, est ajustée au mieux pour délivrer une peinture qui puisse alors s'adresser au plus grand nombre par l'autonomie dont elle s'empare pour circuler librement dans l'histoire de la peinture.

Although frustrated in the past by his inability to paint like Vermeer (to the point to mutilating his own picture), the fact of the matter is that in the instance Richter came astonishing close to that model, but no closer than he should have for it to still be his own work and one that is unmistakably of its moment.<sup>620</sup>

Pour terminer avec ces remarques sur des références à la peinture classique chez Richter, on peut aussi mentionner la série *Annonciation*, 1972, directement inspirée de l'*Annonciation* du Titien. En 1972, Gerhard Richter se trouve à la biennale de Venise et à cette occasion, il découvre l'*Annonciation* du Titien à la Scuola Grande di San Rocco. « Je voulais l'avoir pour moi, j'ai donc cherché à en faire une copie, dans la mesure de mes possibilités, explique-t-il. Or, je ne suis pas arrivé à un résultat fût-ce à moitié correct. [...]»<sup>621</sup> Effectivement, à son retour, il peint cinq variations d'après cette *Annonciation* du Titien. La première garde une certaine proximité avec l'original même si en réalité la facture, lisse et légère de Richter, ne peut que difficilement se comparer et permettre de comprendre la facture picturale d'un Titien dont bien sûr la technique repose aussi sur cette acceptation du temps long. Le travail pictural

---

<sup>617</sup> Richter Gerhard, <https://www.gerhard-richter.com/fr/biography/richter-in-the-21st-century-real-and-tangible-accomplis-9>, (consultation le 5 mars 2019.)

<sup>618</sup> Storr Robert, « III Permission granted », *Gerhard Richter, Forty years of paintings, op. cit.*, p. 79.

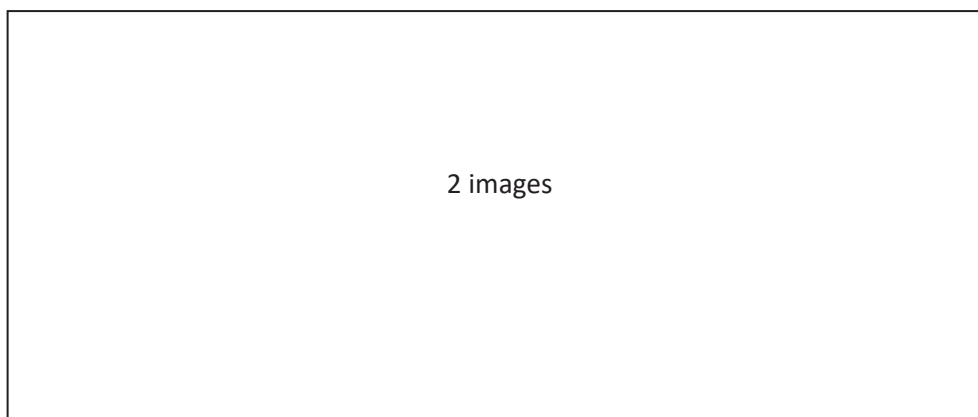
<sup>619</sup> Freud Sigmund, *citation probablement extraite de Malaise dans la civilisation* (Vienne, 1929), Paris, Éd. Puf, 1971, <https://citations.ouest-france.fr/citations-sigmund-freud-327.html> (consultation le 19 10 2019)

<sup>620</sup> Storr Robert, « III Permission granted », *Gerhard Richter, Forty years of paintings, op. cit.*, p. 80.

« Bien que frustré dans le passé par son incapacité à peindre comme Vermeer (au point de mutiler son propre tableau), le fait est que, dans le cas présent, Richter est venu étonnamment près de ce modèle, mais pas plus qu'il n'aurait dû afin de bien rester d'être toujours dans son propre travail et donc indubitablement celui de son époque. »

<sup>621</sup> <https://www.gerhard-richter.com/fr/biography> (consultation le 19 10 2019)

de l'artiste contemporain évoque donc davantage la photographie de l'œuvre originale, la photographie n'étant elle-même qu'une reproduction mécanique et non pas un original comme pouvaient l'être précédemment les clichés photographiques mis en œuvre pour préparer les portraits familiaux et intimes. C'est probablement cette différence de registre qui a obligé ou entraîné le peintre à réintervenir sur les copies peintes suivantes, encore fraîches et où les couleurs « se dissolvent en tourbillons chromatiques de plus en plus abstraits. De près, la matière picturale conserve la trace du large pinceau et le souvenir du geste virevoltant du peintre. De loin au contraire, le spectateur à paupières cillées reconstruit mentalement l'œuvre du Titien, jusque dans sa composition et ses couleurs.<sup>622</sup> »



Gerhard Richter, *Annonciation d'après Le Titien (n° 1)*, 1973, huile sur toile, 125 x 200 cm, Hirshhorn Museum, Washington  
Gerhard Richter, *Annonciation d'après Le Titien (n° 4)*, 1973, huile sur toile, 150 x 250 cm, Kunstmuseum Basel, Bâle

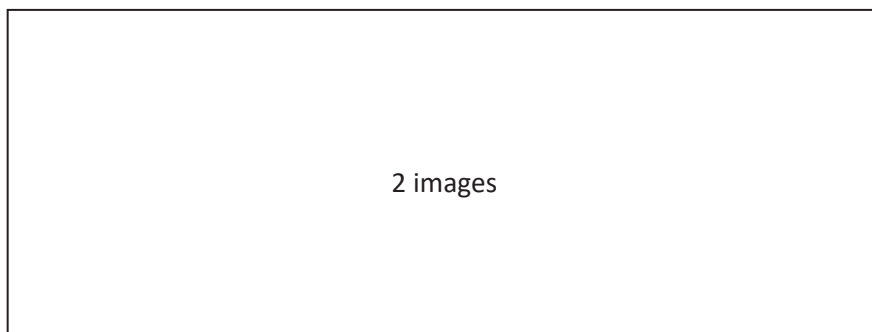
C'est que cette composition fut peinte au préalable sur chacune des quatre autres toiles avant qu'une deuxième intervention ne vienne, partiellement, défaire ce qui avait été mis en place par la première intervention. C'est donc l'action « récréative » et très libre du peintre qui vient structurer ce processus d'un « faire et défaire ». Mais cette fois, elle se produit par un brossage ample et vigoureux qui réorganise, de manière quasi spontanée, les couches picturales fraîches, en bouleverse les strates et donne à voir l'expression des gestes du peintre, donc subjectifs, plutôt expressifs et se superposant alors au travail plus ténu et contrôlé de la « copie » initiale.

Pour introduire la démarche de Richter, nous avons évoqué l'exposition de 2002 à New-York. Les tableaux que nous avons étudiés, avec de nombreux autres plus anciens de cet artiste, participaient de ce parcours singulier et révélaient une très grande souplesse dans les techniques utilisées en donnant à voir cette forme de liberté acquise par le travail, on osera dire par le métier, tant l'adéquation, entre une intention ou un sujet et la réalisation d'un tableau, semblait à chaque fois évidente et d'une grande justesse. Mais, très vite, on risque de se heurter à nouveau aux propos du peintre lui-même, avec lequel nous avons ouvert cette étude de cas, quand il dit qu'« étant donné que la justesse et la vérité absolues n'existent pas, nous recherchons toujours la vérité humaine artificielle et dominante.<sup>623</sup> »

<sup>622</sup> Dutoit Christophe, « Gerhard Richter, la peinture jusqu'au bout », Blog du journal *La Gruyère*, 26 juin 2014. <http://www.bloglagruyere.ch/2014/06/26/gerhard-richter-la-peinture-jusquau-bout/> (consult. le 3 août 2019)

<sup>623</sup> Richter Gerhard, in Storr Robert, *Gerhard Richter, Forty years of paintings, op. cit.*, p. 79, cf. *supra*, p. 177.

Il faudrait peut-être alors parler d'une justesse « *flexible* » – le mot prend sans doute un sens plus fort en anglais – puisqu'entrent en jeu, dans l'adéquation que nous soulevons, les critères dominants du moment, donc, dans notre étude, ceux du paradigme contemporain qui pour autant ne cessent d'évoluer. Gerhard Richter, pour nourrir l'élaboration de sa peinture figurative, a rassemblé toutes sortes d'images dont le corpus fait l'objet d'un atlas, exposé et aujourd'hui publié. En œuvrant avec ce vaste répertoire d'images, corpus cherchant à interroger l'universel, le peintre allemand rejoint-il l'historien de l'art, Aby Warburg, avec lequel nous avons introduit ce chapitre en évoquant son *Atlas Mnemosyne* ?



Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, exposition *Ovid*, 1927, Hamburg  
Gerhard Richter, *Atlas*, 1962-2013, Kunsbau München, Munich

---

“Since there is no such thing as absolute rightness and truth, we always pursue the artificial, leading, human truth.”

## 5. Hybridations confondues

Dans le chapitre précédent, nous avons évoqué le « retour au métier » et le « retour à l'art ». En étudiant ces deux types de retours à travers quelques œuvres emblématiques, nous avons vu qu'il y avait là une probable ligne de partage séparant des démarches clairement différentes, par exemple en Italie, celles de l'*Anachronisme* et de la *Transavant-garde*. De telles attitudes permettent de nourrir et d'utiliser certains aspects ontologiques de la peinture en développant partiellement quelques caractéristiques des paradigmes<sup>624</sup> classique ou moderne à l'intérieur même du paradigme contemporain, ce qui complexifie bien sûr la réalité actuelle. Certaines postures peuvent être parfois contradictoires et presque incompatibles. Cela entraîne d'ailleurs une autre question en parallèle : qu'entend-on, aujourd'hui, par être peintre et être artiste ? Nous avons également observé comment de nouvelles possibilités techniques ou technologiques réinterrogent autrement les antériorités. Cela est dû à la multiplicité des transferts possibles et de leurs « lieux d'accueil », ou « structures d'accueil ». Enfin, nous avons cherché à mieux décrypter comment des citations picturales reposent indirectement cette thématique du « retour au métier » et du « retour à l'art », telle qu'elle fut évoquée pour la peinture, puisqu'il y a dans ce cas compatibilité directe, c'est-à-dire disciplinaire mais aussi identitaire, entre le médium d'origine et le « médium d'intégration ».

Le vocabulaire que nous utilisons est en lien avec la notion de migration des images évoquée par Warburg – et on a pourrait parler de « dissémination » quand on sait que cette forme de dispersion, notamment chez les plantes, permet de coloniser de nouveaux milieux. Sur ce point précis, en ce qui concerne les images, il est sans doute significatif que deux artistes, parmi les plus virtuoses de ceux qui se sont emparé de la captation de l'image photographique à travers le médium pictural, soient l'un et l'autre originaires géographiquement de ce qu'était le bloc communiste. Gerhard Richter vient de l'ex-Allemagne de l'Est, Yan Pei Ming de la Chine, c'est-à-dire de deux pays où l'apprentissage d'une « figuration réaliste » était particulièrement développé – souvent à des fins de propagande politique – à un moment où il cessait de l'être dans les démocraties occidentales. Ce constat alimente le choix d'un « retour au métier » tout en le différenciant clairement de celui revendiqué par les peintres italiens à propos desquels cette terminologie fut initialement proposée. Et effectivement, la question d'un détournement sur le mode citationnel, qu'il soit « global » ou « partiel », réinterroge des notions de (dé)composition, de (dé)fragmentation, mais il engendre aussi, dans un second temps, de nouveaux assemblages qu'il développe de manière à « faire naître »<sup>625</sup> de nouvelles typologies de composition, avec surtout de nouvelles possibilités d'hybridation, qu'elles soient iconographiques, méthodiques ou techniques. C'est cette thématique double, nouvelles compositions et nouvelles hybridations, que nous allons maintenant développer dans ce chapitre avant de conclure l'ensemble de notre recherche.

<sup>624</sup> Le mot paradigme est utilisé selon le sens décrit par Nathalie Heinich dans ses deux ouvrages cités.

<sup>625</sup> Richter Gerhard, cf. *supra* p. 175.

## 5.1. Profondeur et transformation, écartèlement du temps

Si nous revenons aux figures emblématiques qui sont à l'origine de cette dualité – « retour au métier » ou « retour à l'art » – quand se mettent en place de nouveaux « fondamentaux » apparus avec la Modernité, il nous semble intéressant de préciser tout de suite le sens des deux mots.

Métier n. m. (lat. pop. *Misterium*, du lat. class. *Ministerium*, office, service, p-ê. L'infl. de *mynisterium*, mystère). 1. Activité sociale définie par son objet, ses techniques, etc. <sup>626</sup>

Art n. m. (lat. *ars*, *artis*). 1. Ensemble des procédés, des connaissances et des règles intéressant l'exercice d'une activité ou d'une action quelconque, etc. <sup>627</sup>

Selon les définitions indiquées, le premier serait une « activité sociale définie par un objet », quand le second aboutit, lui, à une « activité ou une action quelconque ». Pour le métier, l'objectif à atteindre sera clairement défini, il sera concret. Pour l'art, fera sens ce qui résultera d'un ensemble d'idées régissant un exercice relativement indéfini. Le résultat sera plus aléatoire, plus inattendu. Entre ces deux définitions, se glisseraient donc une ou plusieurs inconnues, renouvelant les mises en équation possibles pour relier le classique, le moderne et le contemporain. Si on retire aux deux expressions – retour au métier, retour à l'art – leur dénominateur commun – le mot retour – on peut, dans notre analyse, confronter directement « métier » et « art », ce qui va nous permettre de tisser un lien plus inattendu entre De Chirico et Duchamp, dont nous avons vu que leurs retours<sup>628</sup> respectifs de Munich furent déterminants pour leur positionnement intellectuel, et finalement pour toute leur carrière.

Mais généralement, on a plutôt tendance à opposer Marcel Duchamp à son illustre aîné de quelques années, Pablo Picasso. Nous avons vu d'ailleurs que Duchamp, bien qu'appartenant chronologiquement à la période moderne, serait, selon Nathalie Heinich, davantage assimilable aux avant-gardes de l'art contemporain<sup>629</sup>, et il est certain qu'à partir des années 1970, juste après sa mort, son influence fut primordiale, notamment Outre-Atlantique, puis dans le monde entier. Bien sûr, les situations évoluent et les avis peuvent être très partagés. Dans le chapitre 2, nous avons également évoqué la 4<sup>ème</sup> de couverture du catalogue *Picasso-mania* et l'absence de Duchamp dans la version anglaise, alors qu'il est immédiatement cité dans la version française. Toutefois, pour mieux définir et cerner les enjeux, rappelons que c'est en 2012 qu'est inaugurée une exposition, intitulée *Picasso/Duchamp « He was wrong »*, au musée de Stockholm. Cette exposition célèbre la première rencontre entre Picasso et Duchamp et ce fut aussi l'occasion de citer l'écrivain mexicain Octavio Paz qui fut un temps proche des surréalistes.

<sup>626</sup> Grand Larousse Universel, (volume 10), Paris, Éd. Larousse - Bordas, (édition originale 1984), 1997, p. 6886.

<sup>627</sup> Grand Larousse Universel, (volume 1), Paris, Éd. Larousse, (édition originale 1985), 1995, p. 701.

<sup>628</sup> En la circonstance, il y a presque là un jeu de mot, *a priori* non prémédité, mais cela nous semble intéressant de le souligner.

<sup>629</sup> Heinich Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, op. cit., pp. 20,21.

« [...] Les *ready made* de Duchamp (mais pas ses tableaux) ou les monochromes de Malevitch relèvent de l'art contemporain, bien qu'ils aient été produits dans un contexte moderne, alors que bien des œuvres réalisées aujourd'hui ne relèvent pas de l'art contemporain. »



Perhaps the two painters who have had the greatest influence in this century are Pablo Picasso and Marcel Duchamp. The former with his entire oeuvre, the latter with one single work, with is a veritable negation of the modern sense of work.<sup>630</sup>

L'article du musée, décrivant cette exposition, précise ensuite : « The most influential painter is juxtaposed for the first time in this way to the artist who has most poignantly challenged painting itself and insisted on other possibilities.<sup>631</sup> » Le texte est très explicite sur un point crucial qui oppose, ou tout au moins différencie clairement, l'activité d'un peintre de celle d'un artiste. Le choix des mots n'est pas neutre dans ce texte et nous avons déjà évoqué cette situation à propos de Duchamp et de Richter, cette fois en deuxième partie du chapitre 4. En effet, Thierry de Duve nous avait déjà bien précisé pourquoi l'abandon de la peinture par Marcel Duchamp, en 1912, fut un acte d'une grande importance annonçant « l'"invention" du ready-made [comme étant] l'autre face de cet abandon<sup>632</sup> ». Il précise aussi que, paradoxalement, la radicalité de Duchamp n'est pas tant une opposition à la peinture, telle qu'elle se faisait à ce moment-là, mais bien plutôt l'anticipation d'un nouveau statut d'artiste, ou plus précisément « [...] d'anti-artiste ou, comme il l'a dit lui-même, d'anartiste<sup>633</sup> ». Tout cela est clairement précisé plusieurs fois dans son livre.

Duchamp n'a pas le fantasme de la table rase. Il ne croit pas, comme les futuristes, la plupart des constructivistes et certains dadaïstes, que l'art moderne est un début radical. Il ne croit pas qu'une histoire s'est achevée avec la destruction du code perspectif, et qu'une autre commence, absolument neuve et sans mémoire, avec Manet et Cézanne.<sup>634</sup>

Si nous réintégrons maintenant De Chirico dans ce débat, on peut faire plusieurs constats. Le premier constat concerne donc leur retour respectif de Munich, en 1909 pour De Chirico et en 1912 pour Duchamp. Ces voyages correspondent à des moments de décision qui vont engendrer une singularité déterminante dans l'élaboration des œuvres de ces deux jeunes peintres et finalement dans la distance qu'ils vont prendre vis à vis des avant-gardes de l'époque. C'est là un point crucial et la réalité des faits est simple : ils participent directement à ces mouvements pendant une brève période de leur parcours respectif avant de s'en émanciper rapidement pour accomplir leur propre destin. Cette concomitance géographique et temporelle nous rappelle que Munich fut sans doute l'un des points très névralgiques de l'Europe de l'époque et plus précisément l'un des épicycles essentiels – politiques et culturels – en ce qui concerne la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le deuxième constat rappelle que ces deux protagonistes, sans oublier Picasso bien sûr, furent un temps proche des surréalistes, ou en tout cas recherchés par eux et par André Breton en particulier. En réalité, Picasso était d'une certaine manière bien au-delà et Duchamp a pris ses distances très tôt.

---

<sup>630</sup> Paz Octavio, in *Picasso/Duchamp « He was wrong »*, 2012, Moderna Museet, Stockholm.

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/picassoduchamp/more-about-the-exhibition/>

Traduction : « Les deux peintres qui ont eu la plus grande influence au cours de ce siècle sont peut-être Pablo Picasso et Marcel Duchamp. Le premier avec son œuvre toute entière, le dernier avec une seule œuvre, qui est une véritable négation du sens moderne du mot "oeuvre". »

<sup>631</sup> La rédaction du Musée de Stockholm, *op. cit.*, traduction p. 292.

<sup>632</sup> De Duve Thierry, *Nominalisme Pictural, Marcel Duchamp, La peinture et la modernité*, [1984], Paris, Éd. De Minuit, 2014, p. 32.

<sup>633</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>634</sup> *Ibid.*, p. 65.

Quant à De Chirico, il suivait sa propre voie comme les deux autres, rejeta les avant-gardes et fut donc exclu par Breton lui-même. Revenons maintenant sur la question du métier. Celui de Picasso était si grand qu'il pouvait l'utiliser ou s'en défaire à volonté. On pourrait parler d'une « seconde nature<sup>635</sup> ». N'oublions pas son apprentissage, dès sa jeunesse, sous la houlette paternelle. Certes, de son côté, Duchamp a arrêté la peinture. Cependant, il était issu d'une fratrie de peintres et a continué de s'y intéresser. Par ailleurs, tout ce qu'il a produit, tout au long de sa vie, le fut avec beaucoup d'attention, avec des mises en œuvre toujours soignées et méticuleuses, presque artisanales. On peut rappeler qu'il travailla secrètement pendant une vingtaine d'années à son œuvre ultime, *Etant donné* : 1° *La chute d'eau*, 2° *Le gaz d'éclairage*, entre 1946 et 1966. Enfin, chez De Chirico, l'approche est encore différente, il y a véritablement chez lui, alors qu'il est déjà un peintre confirmé, une démarche très volontaire pour revenir à un véritable apprentissage du métier, avec une éthique stricte et rigoureuse, quand il décide de fréquenter directement les maîtres anciens dans les musées<sup>636</sup>. Ainsi, chez lui, ce serait bien cette relation directe avec la peinture du passé qui est alors revendiquée comme elle l'est chez certains autres peintres que nous avons déjà évoqués. Dans leur cas, l'objectif est de refaire le chemin qui leur permettra de s'approprier telle méthode, telle technique ou tel processus qui firent naître les tableaux d'autrefois. En revanche, ce que d'autres revendiquent, et ce choix est radicalement différent, c'est l'appropriation d'une image reproduite, contenant alors telle référence comme prête à l'emploi. C'est pourquoi nous avons évoqué une ligne de partage entre deux champs d'investigation : celui du métier pour apprendre et maîtriser la peinture, celui de l'art qui se produit et utilise la peinture. Cette ligne de partage, nous allons continuer de la traverser – il se pourrait que cette frontière soit très mouvante – car nous voulons pouvoir observer, dans le chapitre qui nous occupe maintenant, d'autres résurgences qui apparaissent de part en part et redistribuent autrement les enjeux entre le « retour au métier » et le « retour à l'art ».

Maintenant, revenons directement à l'énoncé même de la problématique et surtout n'oublions pas ce qui est posé comme un postulat, à savoir que les trois périodes, classique, moderne et contemporaine, sont ou seraient distinctes les unes des autres. À ce titre, on peut analyser des moments de rupture, tout au moins de changement très important, qui les séparent et font advenir des paradigmes nouveaux à l'intérieur desquels, chaque période va évoluer. Cependant, nous entrevoyons maintenant qu'il y avait déjà, semble-t-il, dès le départ et pour chaque rupture, quelques failles ou passages épargnés dans les frontières « historiques », quelques porosités ouvertes, à qui voulait appartenir simultanément à son époque, sans vouloir renier pour autant ce qui le rattachait à une antériorité. Peut-être, tout simplement, faut-il poser la question de manière directe : peut-on s'autoriser à aimer et revendiquer ce qui, apparemment ou indubitablement, constitue encore notre passé, donc notre manière d'être présent au monde, et somme toute, notre existence d'aujourd'hui et probablement celle de demain ? Et certainement, s'il en est de la peinture comme de la

<sup>635</sup> On pense au propos de Michel-Ange dans le texte de Daniel Arasse, *cf. supra*, chapitre 1, p. 14.

<sup>636</sup> On retrouve généralement cette démarche d'une fréquentation directe avec les œuvres des musées chez de nombreux peintres de la période classique et moderne. Cette fréquentation redevient actuelle mais avec un autre mode de fonctionnement puisqu'il n'y a pratiquement plus de copie directe réalisée in situ en présence de l'œuvre originale.

littérature, on comprendra, avec Marcel Proust, que chaque créateur découvre sa voie propre – et peut-être un jour « sa sagesse » – sur les rivages qui se sont offerts à lui, au hasard de son existence, car ce sont ceux-là, et ceux-là seuls, qu'il a pu parcourir.

Nous sentons très bien que notre sagesse commence là où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs.<sup>637</sup>

Ainsi, chacun de nous peut remarquer comment, autour de lui, s'organisent des choses, des événements qui s'enchaînent et se croisent, ou au contraire, qui s'ignorent et coexistent, sans qu'on comprenne bien le sens de ces situations et qu'on puisse en dégager la cohérence d'un système momentanée. Et d'ailleurs, comme le dit le poète Fernando Pessoa, si « les choses n'ont pas de signification, elles ont une existence<sup>638</sup> », et si nos désirs nous entraînent et creusent au delà de nos apparences et de celles qui nous entourent, on aura probablement la chance de voir autrement ce qui existe, ou de voir ce qui a pu exister autrement. Ainsi, on découvre qu'à chaque époque, l'histoire et la mémoire collective ont fait des choix, ont pratiqué l'oubli ou les ont inscrits dans ce qu'on appelle parfois « l'évolution du goût », laquelle d'ailleurs n'est pas définitive et autorisera un jour de nouvelles lectures, de nouvelles appropriations d'idées ou d'œuvres anciennes, pour peu qu'on puisse encore une fois s'y intéresser, et les comprendre, quand elles trouvent en nous un écho inédit dans notre existence contemporaine. Marcel Duchamp va encore plus loin en évoquant Rembrandt : « Si Rembrandt subsiste, c'est parce qu'il n'est rien de ce que la postérité a vu en lui<sup>639</sup> », répond-il au journaliste qui l'interroge en 1915. Et il ajoute :

Rembrandt n'aurait jamais pu exprimer toutes les pensées que l'on a trouvées dans son œuvre. À l'époque religieuse, il était le grand peintre religieux, une autre époque a ensuite découvert en lui un profond psychologue, une autre un poète, une autre enfin, la dernière, un maître artisan. Cela prouve bien que les gens attribuent plus de choses aux peintures qu'ils n'y puisent. Aucun homme, bien sûr, ne peut être à la fois un profond psychologue et un grand prédicateur. Rembrandt a plongé ses peintures dans un bain de sentiment. Si elles sont bonnes, elles le sont malgré cela.<sup>640</sup>

L'actualité potentielle de toute œuvre d'art peut ainsi se déplacer dans le temps et l'espace alors que des générations de spectateurs dissemblables vont se succéder et laisser inmanquablement leur place à de nouvelles générations qui seront dotées, elles aussi, de nouveaux regards. Ainsi, nous rejoignons à nouveau Gaëtan Picon quand il nous dit que « c'est pour la même raison que l'art est "chose passée", demeurant dans son histoire, et qu'il est hors de son histoire, existant seulement au futur<sup>641</sup> ». Pour autant, les débuts des avant-gardes de la modernité feront barrage au grands courants classiques et aux formes d'antériorité ou d'historicité les plus diverses qui étaient parvenues jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, lequel s'était révélé finalement très éclectique et soucieux de reconstitutions historiques. Et on pense à Jules Michelet qui fut le premier représentant de l'historicisme en France.

---

<sup>637</sup> Proust Marcel, *Sur la lecture*, Paris, Éd. Actes Sud, 1988, p. 32.

<sup>638</sup> Pessoa Fernando, *Le gardeur de troupeaux et autres poèmes*, Paris, Éd. Gallimard, 1996.

<sup>639</sup> Duchamp Marcel, (in *Art et Décoration*, New York, septembre 1915, interview), Paris, Éd. L'Échoppe, 1996, p. 11.

<sup>640</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>641</sup> Picon Gaëtan, *Admirable tremblement du temps*, op. cit., p. 147, cf. supra p. 108.

Il y eut toutefois des exceptions et l'exemple de De Chirico n'est donc pas totalement isolé. Mais ces artistes restent peu nombreux et souvent un peu oubliés aujourd'hui, il faut le reconnaître. La présentation de leurs œuvres au public reste encore souvent confidentielle et rare<sup>642</sup>. En ce qui concerne De Chirico, il est parfois lui-même à l'origine de la disparition de certains de ses tableaux qui furent enlevés des cimaises des musées. En fait, ce qui est justement problématique, et quand même très singulier chez ce peintre, c'est que ses œuvres les plus novatrices, qui furent considérées comme telles au début du XX<sup>e</sup> siècle et qui le sont encore aujourd'hui, incluaient déjà les références classiques dont il devait, en réalité, ne jamais se départir totalement. Ce n'est donc pas cette contribution classique qui poserait problème dans son œuvre, mais plutôt son abandon de toute participation active à la modernité dominante du moment. Sans doute, la situation en Italie a-t-elle toujours été unique puisqu'elle est le terrain privilégié par excellence pour assurer le continuum classique qui nous occupe. Elle en est le terrain d'origine – on pourrait dire aussi le terreau – en ce qui concerne la peinture occidentale. C'est pourquoi il est nécessaire d'y être attentif pour aborder certains aspects de notre recherche. Et pourtant, des déplacements sont possibles. Ce sont parfois dans des circonstances un peu décalées que nous retrouverons les empreintes perceptibles d'une histoire ainsi déterritorialisée, révélant alors la persistance de traces essaimées, venues d'un autre temps, et qui vont germer dans d'autres lieux. C'est ce que nous avons pu constater également avec la peinture de Paul Delvaux, peintre surréaliste, pour lequel Jean Clair parle pourtant d'« une unité de lieu et d'action<sup>643</sup> », ce qui évoque bien sûr la tragédie classique du XVII<sup>e</sup> siècle, en France.

Loin des rencontres cérébrales de la *Wunderkammer* maniériste à la Magritte où à la Max Ernst, s'impose chez Delvaux une vision entêtante à la façon d'une comptine, d'une ritournelle, née d'une unité de lieu et d'action, toutes classiques et quasi éternelle.<sup>644</sup>

Ces résurgences de la Grèce antique, décalées dans le temps et l'espace, engendrent parfois des « écarts<sup>645</sup> » très grands et nous éloignent de l'origine, c'est-à-dire, en la circonstance, du lieu d'origine qui les vit naître et les façonna. Ce constat est l'occasion d'ouvrir un peu le débat avec William Marx qui traite de ce sujet dans son livre *Le tombeau d'Œdipe*. La tragédie classique, et particulièrement celle de Racine, nous offre une scénographie – que l'on pense à l'étymologie du mot – qui, par essence, est ou était picturale<sup>646</sup>, et dont l'objet/sujet est mobile et peut se déplacer. Or, ce n'est pas le cas du lieu ouvert de la tragédie grecque. Ce n'est pas le cas non plus du rite religieux dans une église ou une cathédrale. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le lieu de la représentation n'est pas lié à une architecture mais à un décor. « La tragédie racinienne est sans racine, mondialisée, déjà.<sup>647</sup> » Cette phrase de William Marx est forte, sans ambiguïté, et nous projette dans l'actualité la plus contemporaine ! En effet, dans un premier temps, il rappelle, par exemple, que nous nous sommes éloignés de « l'ici et le maintenant de

<sup>642</sup> Actuellement, en 2019 le Centre Pompidou ne présente aucun des 7 ou 8 tableaux d'André Derain appartenant à ses collections.

<sup>643</sup> Clair Jean, « Fantôme des origines et origine des fantômes », in *Delvaux et le monde antique, op. cit.*, p. 50.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 50. Éternelle au singulier dans le texte.

<sup>645</sup> Nous empruntons ces mots à Jullien François, *L'écart et l'entre. Leçon inaugurale de la Chaire sur l'altérité*, Paris, Éd. Galilée, 2012.

<sup>646</sup> Evolution de ce mot très présent dans l'actualité contemporaine...

<sup>647</sup> Marx William, *Le tombeau d'Œdipe, pour une tragédie sans tragique*, Paris, Éd. de Minuit, Paris, 2012, p. 18.

la performance<sup>648</sup> » du théâtre de Dionysos, où fut créé *l'Œdipe à Colone*, situé à Athènes, et propose d'ailleurs une équivalence avec le « "Paysage emprunté" (shakkei) cher à la tradition japonaise<sup>649</sup> ».

L'auteur déroule son raisonnement et parle d'une « actualité intemporelle<sup>650</sup> » et d'une « déterritorialisation absolue<sup>651</sup> ». [...] « L'écrit prend forme dans une absence, le théâtre dans une présence.<sup>652</sup> » Il parle aussi du nô comme contenant une antériorité, mais qui ne serait pas l'action de la tragédie selon les tenants et aboutissants définis par Aristote. Cependant, tant dans le cadre de *l'Œdipe à Colone* de Sophocle que dans celui du théâtre nô – une histoire célèbre attribuée à Zeami (1363-1443) – William Marx évoque une origine liée à un lieu, perdu pour la tragédie, mais identifiable encore aujourd'hui pour le nô... D'où, à nouveau, la question de l'origine.

Lieux, culture, tradition : tout ce avec quoi elle faisait bloc et dont le sens et l'effet dépendaient s'est évanoui. Si nous ne nous en rendons pas compte, c'est pour la seule et unique raison que cette disparition satisfait pleinement notre conception actuelle d'une littérature délocalisée. Comment éprouver le manque de ce dont l'absence nous comble.<sup>653</sup>

Ce principe d'« une absence qui nous comble », telle celle évoquée par William Marx, se retrouve en quelque sorte détourné dans certaines œuvres du XX<sup>e</sup> siècle, tout à fait déterminantes quant à leur radicalité concernant l'aspect tautologique de l'art de cette période décrit par Daniel Payot. Ainsi, a-t-on également déjà pu parler du « degré zéro de la peinture » énoncé en 1968 par le groupe BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), évoqué à la fin du chapitre 3. Il est intéressant de poursuivre un peu notre démonstration sur cette voie car Daniel Buren s'en explique : « la peinture ne devrait plus être la vision/illusion quelconque, même mentale, d'un phénomène (nature, subconscient, géométrie...), mais VISUALITÉ de la peinture elle-même<sup>654</sup> ». On remarquera d'ailleurs que Buren ne travaillera désormais qu'en pensant ses projets in situ. Parmi d'autres exemples significatifs, il y avait eu aussi au préalable l'exposition *Le vide* d'Yves Klein à la galerie Iris Clair en 1958, ou encore l'écriture « performative » de 4'33" par John Cage, qui est parfois considérée comme un *ready-made* à la Marcel Duchamp du fait que John Cage se trouvait en France lors de l'année de sa composition. À la suite de Cage, si on observe les arts vivants au milieu des années 1990, il faut relater l'apparition, en France, d'un mouvement chorégraphique qu'on a appelé *La non-danse*. Toutefois, dans les pièces qui se rattachent à ce mouvement, ce serait le champ disciplinaire lui-même qui serait, si on ose un tel paradoxe, investi par ou pour son désinvestissement même. Ainsi, la disparition de la danse, dans les pièces en question, offre un espace librement accessible aux actions pouvant y prendre place en se substituant à la danse elle-même.

De son côté, William Marx parle de la *Victoire de Samothrace* ou de la *Vénus de Milo*, en évoquant les manques, ce qui nous ouvre le champ immense du fragment, de la fragmentation

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>654</sup> Buren Daniel, « manifeste », in Heinich Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, op. cit., p. 145.

et d'un rapport singulier entre présence et absence. Nous pourrions également évoquer Paul Valéry et « une de ces choses rejetée par la mer<sup>655</sup> » qui faire dire à son Socrate : « Que cet objet singulier fût l'œuvre de la vie, ou celle de l'art, ou bien celle du temps et un jeu de la nature, je ne pouvais le distinguer...<sup>656</sup> » Or justement dans les arts plastiques, la citation, souvent fragmentaire, souvent séparée de son contexte, s'accompagne alors d'un arrachement – nous avons pu le constater dans de nombreux exemples – et simultanément d'une délocalisation puisqu'elle est alors exportée dans un ailleurs. Ce mouvement aurait tendance à rendre encore plus flottant le terme « classique » que nous essayons d'appréhender dans notre cheminement. Apparition, disparition. Ces fluctuations, dans l'espace et le temps, n'ont cessé d'accompagner l'évolution du statut de l'œuvre d'art, ce qui nous reconduit finalement vers la *Madone Sixtine*, qui justement, en perdant son lieu d'origine, devient elle-même davantage idée et plus encore œuvre, œuvre d'art, jusqu'à se transformer, nous dit Belting, en évoquant Heidegger, « en corps de l'art<sup>657</sup> ». En étudiant précédemment cette notion de passage ou de transfert, nous avons bien vu que c'est cet écart, entre l'Italie catholique qui l'a vue naître et l'Allemagne protestante qui l'a hébergée, qui avait engendré et finalement permis cette « recreation » heideggerienne de l'œuvre par le regard du spectateur allemand. Cela nous reconduit à nouveau à la pensée de William Marx quand il précise que « le passage de la tragédie au tragique ne propose rien d'autre qu'une déréalisation de la tragédie antique au profit de concepts issus du romantisme allemand<sup>658</sup> ».

Si le changement de statut de l'œuvre, et celui de son auteur, ont commencé à apparaître avec Winckelmann, ils ont ensuite considérablement évolué avec la révolution de la modernité, que ce soit avec l'apparition du futurisme, du cubisme ou bien sûr du *ready-made*. Cette idée récurrente de l'autonomie de l'art, fut par ailleurs entraînée dans des interrogations nouvelles et relatives dans *L'œuvre d'art à l'heure de la reproductibilité technique*<sup>659</sup>, notamment celle de la perte de son « aura » qui fut ainsi décrite dans le fameux texte de Walter Benjamin lorsqu'il aborde l'authenticité d'une œuvre d'art.

Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique. [...]

Tous ces caractères se résument dans la notion d'aura, et on pourrait dire : à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura.<sup>660</sup>

Nous savons maintenant que ce phénomène est grandement amplifié avec la reproductibilité liée au numérique et le sera de plus en plus. Toutefois, pour bien appréhender ces notions, il nous paraît important de revenir un peu en arrière et d'aborder maintenant deux grandes figures de la peinture contemporaines, considérées parfois intempestives. En effet, tout en restant fortement ancrés dans la Modernité, ces deux peintres n'ont jamais cessé de revendiquer des références, aussi bien picturales que littéraires, qu'ils sont allés rechercher directement dans l'aura de leurs grands modèles classiques, donc en leur présence.

<sup>655</sup> Valéry Paul, *Eupalinos ou l'architecte*, op. cit., p. 65.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>657</sup> Belting Hans, *Le chef d'œuvre invisible*, op. cit., p. 75.

<sup>658</sup> Marx William, *Le tombeau d'Œdipe*, op. cit., p. 57.

<sup>659</sup> Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éd. Allia, 2005.

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 16.

Ainsi, nous allons à nouveau poursuivre notre recherche avec un travail d'analyse plastique de la peinture, et donc du plan pictural, tout en nous attachant à lire attentivement les compositions qui sous-tendent les tableaux. En effet, avec les artistes que nous allons étudier maintenant, les citations ne sont généralement pas directes, et quand elles le sont, les transformations qu'elles ont subies ont engendré ces fameuses métamorphoses mentionnées par Hans Belting au sujet de Picasso. C'est pourquoi nous aimerions faire un rapprochement qui nous semble pertinent, à ce stade du déroulé de la thèse, entre deux œuvres singulières qui, à notre connaissance, sont rarement confrontées. Déjà un peu dans l'entre-deux-guerres, mais surtout au sortir de la Seconde Guerre Mondiale, deux peintres vont produire des œuvres, certes très différentes, mais soulevant l'une et l'autre des questions essentielles pour notre problématique. Elles s'inscrivent délibérément dans un continuum classique, même si l'idée d'une chronologie peut être contestée. Surtout, ces œuvres indiquent des voies effectivement très personnelles par le dialogue qu'elles instaurent tant avec la peinture classique et ancienne qu'avec celle de leurs illustres prédécesseurs immédiats. C'est-à-dire avec les maîtres modernes qui gardent le cap vers une peinture figurative, à savoir Matisse et Picasso, sans oublier Cézanne, souvent considéré, nous l'avons dit, comme le père de la modernité. Ces deux peintres sont respectivement Balthasar Klossowski, dit Balthus, né en 1908, et Francis Bacon, né en 1909. Toute leur vie, ces deux artistes ont été particulièrement engagés et impliqués dans une pratique appelant de leurs vœux la présence de la figure humaine. Si Balthus et Bacon ont abordé de nombreux thèmes, ils l'ont souvent fait en tenant compte du lieu propre à leurs ateliers. Le premier, Balthus, n'hésitait pas à ouvrir sa fenêtre sur le paysage environnant et à le parcourir, ce que ne fit pas le second, Bacon, qui est d'ailleurs toujours resté très urbain et finalement fidèle à son atelier de *Kensington Street* à Londres. Fabrice Hergott, dans son article *La Chambre verte*, sans faire un lien explicite entre son appartement-atelier et l'espace de ses tableaux, précise toutefois que « ce n'est qu'après avoir emménagé dans cet appartement de trois pièces à South Kensington qu'il s'est mis à peindre des triptyques.<sup>661</sup> »

Balthus est né à Paris mais est originaire de Prusse, c'est-à-dire de la Pologne d'aujourd'hui. Bacon est né à Dublin, en Irlande du nord. Leurs milieux d'origine sont très différents, élite intellectuelle pour le premier, bourgeoisie cossue pour le second. Balthus a bénéficié d'un entourage intellectuel prestigieux, notamment auprès de Rilke, mais finalement, tous deux sont quand même plutôt autodidactes pour leurs apprentissages. Ils ont aussi en commun d'avoir été considérés, l'un et l'autre, comme de très grands artistes et certains de leurs tableaux ont atteint des prix particulièrement élevés de leur vivant. On notera quand même que cette notoriété n'empêcha pas des contestations parfois sévères. En effet, même en pleine période des avant-gardes, ils n'ont jamais remis en question leur profond *Credo* envers la peinture, c'est-à-dire envers la méthode et la technique de ce médium, avec ce que cela implique. Par ailleurs, ils ont toujours été soucieux de s'interroger sur l'apparition d'une image, son apparence et simultanément sur la constitution de sa corporalité. Leur démarche est fortement ancrée dans l'histoire de la peinture classique, tout en tenant compte, dans leur manière de peindre, des apports et recherches de la modernité sur le support. Ils ne se sont

---

<sup>661</sup> Hergott Fabrice, « La chambre de verre », in *Francis Bacon*, Cat. expo., Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1996, p. 55.

jamais départis pour autant de ce qu'on doit pouvoir encore appeler, chez ces deux peintres, un souci très rigoureux de la composition. Enfin, ils sont toujours restés très sensibles à leur entourage proche pour revivifier leurs références à des modèles classiques, ainsi croisées dans leur pratique avec les émotions intimes, l'amour, le désir et la sexualité.

### - 5.1.1. Cadrage et décadage, démembrement, amalgame et coagulation

Nous commençons par le plus jeune, d'un an seulement, Francis Bacon, dont l'influence fut assez considérable sur toute une génération de peintres. Il fut justement l'un des artistes les plus commentés avec Picasso et Marcel Duchamp. Son œuvre tient probablement, nous l'avons dit, une place singulière dans l'histoire de la peinture du XX<sup>e</sup> siècle de par son engagement infaillible pour une peinture figurative s'inscrivant à contre-courant « dans l'Histoire, ce moment de l'Histoire où la Figure humaine est devenue impossible à montrer et où il n'y a plus rien d'autre à montrer<sup>662</sup> ». Or, c'est en 1945<sup>663</sup>, que sera présenté pour la première fois son triptyque *Three Studies for figures at a base of a Crucifixion*, de 1944, œuvre qu'on pourrait peut-être considérer comme la pierre d'achoppement à partir de laquelle Bacon va instruire cette particularité de son travail, celle d'une méthode incluant l'accident comme élément déterminant dans son processus de mise en œuvre, et à ce titre, pleinement intégré dans son approche technique de la peinture. « On a besoin de l'image pour accéder aux plus profondes sensations, et on a besoin du mystère de l'accident et de l'intuition pour créer cette image.<sup>664</sup> » Ainsi s'exprime le peintre et ce sont bien les images qui vont intéresser Bacon. Certes, il « puise beaucoup dans les poèmes, dans les tragédies grecques », mais il ajoute aussi, pendant cet entretien avec Michael Peppiatt : « Vous voyez, les meilleures images surviennent simplement comme ça. [...] Oui. Je crois que mes peintures surviennent comme ça. Je ne pourrai pas dire d'où chaque élément provient<sup>665</sup> ». Ce serait donc un verbe intransitif, survenir, qui serait le mode opératoire des peintures de Bacon. Et c'est à ce moment précis que s'amalgament soudainement des éléments repérés mais de provenance indéterminée, inconnue ou simplement inconsciente au moment où agissent les ressorts de sa création. On sent, dans les propos du peintre, l'énergie d'une dynamique agissante et c'est ce que nous allons tenter d'approcher en regard de notre problématique.

Au préalable, il nous semble important de rappeler que, tout en restant en marge des mouvements dominants de l'époque, le peintre contribuera finalement à construire un pan entier de l'esprit et de l'énergie de cette même époque en vivant pleinement une forme d'anticipation contenue dans sa liberté d'expression, à la fois très autobiographique, et de fait, fortement sexuée. C'est d'ailleurs aussi cette expression d'un moi profond, donc celle d'une

<sup>662</sup> Bonn Sally, *L'Art en Angleterre, 1945-1995*, Paris, Éd. NEF, 1996, p. 13.

<sup>663</sup> *Ibid.*, 13. « En avril 1945, Bacon expose à la Lefevre Gallery en compagnie de Frances Hodgkins, Matthew Smith, Henry Moore et Graham Sutherland. »

<sup>664</sup> Bacon Francis, in Peppiatt Michael, *Entretiens avec Francis Bacon, 1963-1989*, Paris, Éd. L'Echoppe, 1998, p. 19.

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 34.



intériorité, qui sans doute rattache très nettement le peintre à la période moderne. Selon Nathalie Heinich, « la dimension "authenticité" de l'intériorité est le critère qui fait la rupture de l'art moderne avec l'art contemporain, de même que la dimension "subjectivité" était celui qui faisait la rupture avec l'art classique<sup>666</sup> ». Ce paradigme est déterminant et correspond aussi à des modes de vie plus libres que suggère une évolution des mœurs, laquelle trouvera son aboutissement dans ce qu'on a appelé « la révolution sexuelle » à la fin des années 1960. Celle-ci se prolongera jusqu'au début des années 1980, c'est-à-dire jusqu'au moment où apparaîtra le SIDA, avec toutes les conséquences que nous savons. Ainsi, dans le cas de Bacon, l'homosexualité, clairement revendiquée par le peintre, devient très présente dans son œuvre. Elle sera violemment et même crûment exposée dans la corporéité charnelle de sa peinture. Dans le catalogue de l'exposition qui lui est consacrée au Centre Pompidou en 1996, Jean-Claude Lebensztein intitule son texte *Dans le mystère de la viande*<sup>667</sup>. Il y rassemble d'entrée de jeu les données fondamentales de l'art baconien.

L'art de Bacon se présente à nous dans un concours inextricable de contradictions ou de dissonances : un art qui paraît isolé dans une violence sans précédent, mais dont les références sont celles de la grande culture classique, Eschyle et Shakespeare, Michel-Ange, Vélasquez ou Rembrandt, et l'art égyptien au-dessus de tout ; dont la crucifixion est un thème majeur et le triptyque une figure récurrente, mais qui refuse radicalement toute forme de religion, de transcendance ou de spiritualité.<sup>668</sup>

"Excepté Picasso, nul peintre sans doute du XX<sup>e</sup> siècle n'aura été autant commenté, ausculté, disséqué, que ne le fut Bacon.<sup>669</sup> » Et effectivement, les textes introduisant l'œuvre de Bacon sont très nombreux et presque toujours ils poseront d'entrée de jeu sa culture avec l'art ancien et le dialogue qu'il entretient avec elle. Dans un texte resté célèbre, *Francis Bacon, logique de la sensation*, de 1981, Gilles Deleuze intitule son chapitre II – *Notes sur les rapports de la peinture ancienne avec la figuration*, et son chapitre XIV – *Chaque peintre à sa manière résume l'histoire de la peinture*. On ne peut être plus explicite. Quelques années plus tard, un Gerhard Richter s'est lui aussi confronté à ce même résumé. Et à son tour, il a trouvé sa manière, dont on a vu qu'elle est plurielle, puisque dans son cas, l'intériorité (le ressort de l'intériorité) ne répond plus à une nécessité impérieuse et donc ne joue plus cette fonction obsessionnelle qui finalement va caractériser le travail dans le cas de Bacon. Revenons à l'exposition de 1996, Jean Jacques Aillagon est à l'époque président du Centre Pompidou. Il réitère ce qui vient d'être dit, évoque l'« immense culture » du maître et relate, dans la préface, le plaisir personnel qu'il a eu à visiter en sa compagnie le Prado, où sont exposées, entre autres, de nombreuses peintures de Velázquez.

La familiarité des grandes œuvres de l'histoire de la création, qu'elle soit picturale – Michel-Ange, Vélasquez, Rembrandt, Seurat, Picasso –, littéraire – les tragiques grecs, Shakespeare, Racine, Proust

---

<sup>666</sup> Heinich Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, op. cit., p. 15.

<sup>667</sup> Ce titre fait écho à un autre titre, de Gilles Deleuze :

Deleuze Gilles, chapitre IV – « Le corps, la viande et l'esprit, le devenir-animal », *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éd. de la différence, 1981, p. 19.

<sup>668</sup> Lebensztein Jean-Claude, « Le mystère de la viande », in *Francis Bacon, cat. expo.*, op. cit., p. 43.

<sup>669</sup> Kobry Yves, in Deleuze Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, op. cit., p. 73.

–, ou même cinématographique – Eisenstein, Buñuel –, est un trait majeur de l'œuvre de Francis Bacon.<sup>670</sup>

Prenons ces données pour acquises et nous allons donc pouvoir maintenant concentrer notre recherche sur la manière dont Francis Bacon va s'approprier quelques modèles essentiels de cette « immense culture ». Dans les faits, il n'en choisira que quelques-uns, mais il ne cessera jamais de les remettre en jeu dans sa peinture.

Pour commencer, une des premières impressions fortes que l'on peut ressentir devant une œuvre, *a fortiori* devant un triptyque ou plus encore dans une exposition monographique de cet artiste, c'est l'importance du dispositif créé par les cadres dorés et les verres protecteurs qui nous séparent de l'image. D'abord, chaque glace protectrice unifie la peinture, comme aurait pu le faire, mais différemment, un vernis final d'autrefois. Ensuite, selon la configuration, elle introduit, de temps à autre, le spectateur dans une mise en abîme de reflets où l'ensemble des protagonistes, vivants ou peints, se mêlent et se mélangent en s'homogénéisant sensiblement de par leur taille relativement similaire. Enfin, cette glace prend le rôle du « quatrième mur » tel qu'il fut défini par Diderot pour le théâtre et qu'on pourrait appeler aussi dans ce cas « le mur de verre », tout en faisant référence à l'expression « briser le quatrième mur<sup>671</sup> » quant à l'adresse de certains personnages vis-à-vis des spectateurs. Pour autant, sa fonction est d'établir une séparation vis-à-vis de la scène, donc de ce qui est de l'autre côté, puisque dans le cas qui nous occupe, c'est le tableau de Bacon qui devient scène à son tour. Et c'est là que nous attendent « le rond, la piste<sup>672</sup> », la boîte et finalement la « cage de verre » à l'intérieur de laquelle se déploie, se rassemble, s'allonge ou se rétrécit une figure humaine qui va finalement s'aplatir complètement avant de se coaguler pour faire corps avec le plan pictural. Cette agitation du corps en mouvement à l'intérieur d'un cadre immuable « suscite une impression de vulnérabilité existentielle<sup>673</sup> », qui nous laisse peu d'espoir de trouver une issue hors de cette cage, dont la « froide géométrie » obéit encore à une perspective, certes déformée, mais implacable. « C'est un champ opératoire. Le rapport de la Figure avec son lieu isolant définit un fait : le fait est..., ce qui a lieu... Et la figure ainsi isolée devient une Image, une Icône.<sup>674</sup> » Ainsi, par contraction, le fait qui a lieu coagule là, *in vivo*, devant nous, et devient lieu figural. Alors, ce dernier peut entrer en résonance avec les propos de William Marx puisque ce nouveau cadre de scène, devenu « lieu isolant », devient alors à son tour une sorte de cadre étiologique puisqu'« il ne faut [pas], selon Nietzsche, *interpréter* la tragédie, c'est-à-dire essayer de lui conférer un sens, quel qu'il soit, mais d'abord l'éprouver dans sa chair, comme un spectateur contemporain d'Eschyle, Sophocle et Euripide<sup>675</sup> ». C'est de ce combat chaotique de la chair et de la peinture que surgira l'accident qui leur permettra finalement de faire corps avec le plan pictural. La métamorphose qui en résulte définit alors un nouveau champ figural, au sens

<sup>670</sup> Aillagon Jean-Jacques, « Avant-propos », *Francis Bacon, op. cit.*, p. 7.

<sup>671</sup> Au théâtre, « briser le quatrième mur » se dit quand les comédiens, depuis la scène, s'adressent directement aux spectateurs.

<sup>672</sup> Deleuze Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éd. de la différence, 1981, (le chapitre I est intitulé : *Le rond, la piste.*), p. 9.

<sup>673</sup> Belting Hans, *Faces, Une histoire du visage*, Paris, Éd. Gallimard, 2017, p. 230.

<sup>674</sup> Deleuze Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation, op. cit.*, p. 9.

<sup>675</sup> Marx William, *Le tombeau d'Oedipe, op. cit.*, p. 58.

warburgien du terme, où naissent de nouvelles images, à leur tour lointaines descendantes de la tragédie, laquelle est alors conçue « comme un immense corpus englobant sans trop de difficultés aussi bien Eschyle et Sophocle que Shakespeare et Racine.<sup>676</sup> ». Ne serait-ce pas là ce que nous confirme également, à sa manière, Hans Belting quand il écrit que « le véritable sujet de Bacon est l'image, ce qu'après tout on attend d'un artiste<sup>677</sup> » ?

Si, à plusieurs reprises, on a pu parler, à propos de Bacon, de « coagulation<sup>678</sup> », c'est que le terme est directement emprunté au peintre qui parle de « coagulation de marques non-représentatives » (Bacon & Sylvester 118), car ce sont ces marques qui révèlent des humeurs du corps, « de ce corps qui tente de s'échapper par un de ses organes pour rejoindre l'aplat de la structure matérielle<sup>679</sup> » ; « de là ces corps dont la peau ne cache plus l'intérieur, où se montrent sur le même plan la peau et les os, le visage [...]<sup>680</sup> ». C'est pourquoi, nous dit encore Gilles Deleuze, « la peinture doit arracher la Figure au figuratif<sup>681</sup> ». Serait-ce pour séparer le figural du figuratif et retrouver ainsi l'adjectif de Warburg<sup>682</sup> ? Ce processus d'isolation de la figure sera notamment rendu possible aussi par les grands aplats colorés entrant directement en lien avec le fait pictural, donc pouvant se définir comme un fait qui, à son tour, « pourrait se suffire » à lui-même, comme la beauté du « petit pan de mur jaune [...] si bien peint », décrit par Proust. Là encore, on retrouve cette autosuffisance, qu'on peut appeler plus élogieusement autonomie, et dont nous avons vu qu'elle contribue à l'idée que la peinture moderne n'aurait plus eu cette obligation de représentation qu'avait la peinture classique avant l'entrée en jeu de la photographie dans la production des images.

Il n'est pas dans notre intention d'ouvrir, à nouveau, un débat sur ce point, précis et très vaste à la fois, quand on sait combien l'image photographique a considérablement évolué dans la diversité de ses pratiques, et notamment depuis deux décennies avec le numérique. Nous savons que les dialogues entre peinture et photographie deviennent de plus en plus fructueux (féconds). Nous l'avons mentionné déjà plusieurs fois à travers nos analyses. Et Bacon est assez précis sur ce point : « La photographie a tellement occupé le terrain que l'image peinte n'est intéressante que si elle est déformée et attaque ainsi directement le système nerveux<sup>683</sup>. » Revenons donc à Deleuze qui disait aussi : « Le corps, c'est la Figure ou plutôt le matériau pour la Figure<sup>684</sup> », faisant d'ailleurs une distinction entre la tête et le visage, la première étant directement dépendante du corps. C'est ainsi que « défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage<sup>685</sup> » est une manière de canaliser toute la douleur du corps, dans l'ensemble de ses mouvements et convulsions, pour la faire remonter en son point culminant, la tête, pour ensuite s'en saisir et en extraire toute la chair afin qu'elle puisse se coaguler dans l'aplatissement expressif d'une face. « Chez lui, c'est tout le corps qui

<sup>676</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>677</sup> Belting Hans, *Faces, Une histoire du visage*, Paris, Éd. Gallimard, 2017, p. 234.

<sup>678</sup> Lebensztein Jean-Claude, « Le mystère de la viande », in *Francis Bacon, (cat. expo.)*, op. cit., p. 47.

Bacon parle de « coagulation de marques non-représentatives » (Bacon & Sylvester p. 118).

<sup>679</sup> Deleuze Gilles, in Lebensztein Jean-Claude, « Le mystère de la viande », in *Francis Bacon, op. cit.*, p. 53.

<sup>680</sup> Lebensztein Jean-Claude, « Le mystère de la viande », in *Francis Bacon, op. cit.*, p. 46.

<sup>681</sup> Deleuze Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, op. cit., p. 13.

<sup>682</sup> Quand Warburg parle de champ figural, cf. *supra*, p. 144.

<sup>683</sup> Bacon Francis, in Peppiat Michael, *Entretiens avec Francis Bacon, 1963-1989*, Paris, Éd. L'Échoppe, 1998, p. 18, 19.

<sup>684</sup> Deleuze Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, op. cit., p. 19.

<sup>685</sup> *Ibid.*, p. 19.

crie avec le visage<sup>686</sup> », écrit Belting qui, cependant, ne partage pas cette idée d'une « antinomie de la tête et du visage », avancée par Gilles Deleuze, et lui préfère l'approche de Michel Leiris.

Le caractère direct de cette peinture « à l'estomac » se définit, selon Leiris, par « une rage de saisir » et par la quête de la réalité de la vie ». [...] Le cri muet est une contradiction en soi, car il cesse à la limite entre le corps et la peinture. Bacon s'efforce avec opiniâtreté de dégager à cette frontière, le visage de chair sous le masque, comme s'il voulait à tout prix combler le masque de l'absence par la présence d'une impossible existence, celle-là même qui est l'apanage du seul visage<sup>687</sup>.

Sur cette question de la relation qu'entretiennent corps, tête et visage, il est intéressant de revenir un instant sur la statuaire égyptienne et plus encore sur celle de la Grèce antique qui oublie volontairement toute expression naturaliste d'un visage singulier, non pas pour des raisons techniques mais bien entendu pour des raisons philosophiques, en donnant à ce mot le sens qu'en propose Elie Faure quand il évoque « la sculpture philosophique<sup>688</sup> ». Si on continue notre détour avec la notion du contour encensé par Winckelmann, et qu'on revient vers Bacon, on peut commencer à sentir, là aussi, l'évidence de cet aspect d'un continuum classique que nous rappelle justement Deleuze à propos du peintre londonien : « Sauver le contour, il n'y a rien de plus important pour Bacon. Une ligne qui ne délimite rien n'en a pas moins elle-même un contour : Blake au moins le savait<sup>689</sup> ». Mais Bacon n'est pas sculpteur, il dessine peu et n'anticipe généralement pas sa peinture par le dessin. Et quand il le fait, il détruit souvent ses croquis. En revanche, il est directement peintre et travaille à partir de photographies, donc d'images simplement bidimensionnelles. Or, son véritable enjeu, il s'exprime clairement sur ce point et nous l'avons reprecisé avec Hans Belting, c'est justement de produire des images, quand bien même la représentation illusionniste ne l'intéresse pas. Au contraire, il la rejette. Il évoque une lettre de Van Gogh qu'il dit lire et relire sans cesse : « Ce que je fais est peut-être un mensonge, mais cela évoque la réalité avec plus de justesse.<sup>690</sup> »

La réalité, c'est bien sûr aussi celle du tableau et on sait la façon dont il utilise la toile en s'attaquant à sa surface non préparée, non enduite, écru, à vif ! Ce qui l'intéresse, c'est la chair, c'est cette viande dont il veut s'emparer pour mieux la saisir et l'aplatir rageusement sur le plan du tableau qui devient par conséquent le lieu de cette « rage de saisir<sup>691</sup> ». D'où probablement ce désossement nécessaire du corps humain pour n'en garder souvent que la chair qui perd ainsi la possibilité d'une autonomie structurelle. En effet, si les os autorisent encore la fonction d'une structure spatiale, les soustraire de la chair, c'est offrir à celle-ci la possibilité d'une plus grande malléabilité en ne lui laissant que la consistance d'un mollusque, et pourquoi pas, celle de l'huître dont il avait le goût, « [...] le seul organisme que notre société tolère que l'homme ingurgite vivant pour en faire sa propre chair [...] ». <sup>692</sup>

<sup>686</sup> Belting Hans, *Faces, Une histoire du visage*, Luçon, Paris, Éd. Gallimard, 2017, p. 234.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>688</sup> Faure Elie, *Histoire de l'art, l'art antique*, « Phidias », *op. cit.*, p. 205. (« La sculpture philosophique naît de la liberté et meurt par elle. »)

<sup>689</sup> Deleuze Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>690</sup> Van Gogh Vincent, in Peppiat Michael, *Entretiens avec Francis Bacon, 1963-1989*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>691</sup> Bacon Francis, in Peppiat Michael, *Entretiens avec Francis Bacon, 1963-1989*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>692</sup> Lebensztein Jean-Claude, « Le mystère de la viande », in *Francis Bacon, cat. expo.*, *op. cit.*, p. 44.

La violence animale (...) elle est aussi dans cet échange qui fait passer le corps du peintre, y compris son corps digestif, dans le corps de la peinture. Pontormo fut le plus remarquable exemple d'un tel échange, mais chez Bacon, il est tout à fait revendiqué. "Content d'un vert léger, très délicat, entre le gris et le bleu, il jubile : "J'ai mangé toute sorte de chose pour y arriver"<sup>693</sup>.

Gilles Deleuze évoque d'ailleurs une « zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité entre l'homme et l'animal<sup>694</sup> », mais il précise, « ce n'est jamais combinaison de forme, c'est le fait commun : le fait commun de l'homme et de l'animal.<sup>695</sup> » En 1938, dans *Noces*, le très jeune Albert Camus, qui effectue à cette époque de longs séjours chez son oncle Gustave Acault, homme cultivé et boucher de métier, préfigure assez curieusement certains aspects de l'œuvre de Francis Bacon que Gilles Deleuze relate dans le chapitre intitulé *Le corps, la viande et l'esprit, le devenir animal*.

Ce qui compte, c'est la vérité. Et j'appelle vérité tout ce qui continue. Il y a un enseignement subtil à penser qu'à cet égard, seuls les peintres peuvent apaiser notre faim. C'est qu'ils ont le privilège de se faire les romanciers du corps. C'est qu'ils travaillent dans cette manière magnifique et futile qui s'appelle le présent. Et le présent se figure toujours dans un geste. Ils ne peignent pas un sourire ou une fugitive pudeur, regret ou attente, mais un visage dans son relief d'os et sa chaleur de sang. De ces faces figées dans des lignes éternelles, ils n'ont jamais chassé la malédiction de l'esprit : au prix de l'espoir. Car le corps ignore l'espoir. Il ne connaît que les coups de son sang. L'éternité qui lui est propre est faite d'indifférence.<sup>696</sup>

Et c'est peut-être cette vérité, c'est-à-dire « tout ce qui continue », que cherche ce corps en mouvement quand il traverse la toile baconienne. C'est lui, dans cette quête de vérité, que nous allons maintenant observer directement sur quelques tableaux à partir desquels nous allons pouvoir suivre l'évolution du peintre dans sa manière de convoquer ce corps qui « ne connaît que les coups de son sang » et dont la coagulation laisse en suspens le temps, comme tentait de le faire Muybridge, lui aussi, dans ses photographies qui influencèrent Bacon et bien d'autres artistes encore.



Francis Bacon, *Two Men on a Bed*, 1953, huile sur toile, 152,5 cm x 116,5 cm, collection particulière

Francis Bacon, *Studies from the Human Body: Triptych*, 1979, huile sur toile, 3 x 198 x 147,5 cm collection Terry de Gunzburg, New-York

Francis Bacon, *Study for a portrait of John Edward*, 1988, huile et peinture aérosol sur toile, 198 x 147,5 cm, collection particulière

Michel-Ange et Muybridge se combinent dans mon esprit, et il se peut ainsi que j'aie appris de Muybridge quelque chose sur les positions et, de Michel-Ange, quelque chose sur l'ampleur, la grandeur

<sup>693</sup> Lebensztein Jean-Claude, « Le mystère de la viande », in *Francis Bacon, op. cit.*, p. 44.

<sup>694</sup> Deleuze Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation, op. cit.*, p. 20.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>696</sup> Camus Albert, *Noces*, Paris, Éd. Gallimard, 1959, p. 54.

de la forme ; et pour moi il serait très difficile de faire la part de l'influence de Muybridge et celle de l'influence de Michel-Ange.<sup>697</sup>

Le premier tableau, que nous avons choisi de présenter, *Two figures* ou *Two men on a bed*, de 1953, est directement influencé par une photographie<sup>698</sup> de Muybridge, *Men wrestling*. On y retrouve les protagonistes de l'image d'origine mais cette fois dans un autre contexte. Les deux hommes sont allongés sur un lit, à l'intérieur d'une de ces « cages de verre » propres à l'iconographie baconienne, laquelle est enrichie, comme dans beaucoup d'autres œuvres de l'époque, par des traces verticales qui viennent voiler le fond, mais aussi les visages (faces) des lutteurs, lesquels sont absorbés, tout autant par leur action qui butte dans un angle de la cage, que par la peinture qui menace de les effacer. Cet effacement par les traces verticales de peinture semble déplacer la nature du combat des deux corps qui luttent aussi pour se maintenir dans l'image et participer de « cette distorsion [qui] rapproche de l'apparence ; un état qui se définit lui-même comme un "désespoir enthousiaste", ou comme une volonté qu'on pourrait appeler désespoir.<sup>699</sup> » On pourrait y ajouter cette indifférence, liée à l'éternité, dont parlait également Camus, tant ces deux êtres nous sont proches et éloignés simultanément. Mouvement immobile, temps figé, incommunicabilité. Pourtant, c'est là, juste de l'autre côté, mais c'est ailleurs.

La deuxième œuvre que nous avons choisie se présente sous la forme d'un triptyque, *Studies from the Human Body*, de 1979. Comme toujours chez Bacon, les tableaux sont séparés et légèrement espacés les uns des autres, ce qui fait dire à Deleuze que « [...] les trois tableaux restent séparés, mais ils ne sont plus isolés ; le cadre ou les bords d'un tableau renvoient, non plus à l'unité limitative de chacun mais à l'unité distributive des trois<sup>700</sup> ». Pourtant, paradoxalement, c'est ce procédé qui renforcerait l'isolement de la figure. En effet, toujours selon l'analyse de Hans Belting, la « froide géométrie<sup>701</sup> » de la cage reste, elle, immuable, quel que soit l'emplacement de la peinture, puisqu'elle fait fonction de « cadre bis », libérant ainsi, dans le dispositif du triptyque, « le [véritable] cadre ou les bords du tableau [qui] renvoient non plus à l'unité limitative de chacun, mais à l'unité distributive des trois<sup>702</sup> ». Cette « unité distributive » engendre alors des actions simultanées pour lesquelles sont distribués différents rôles. On constate d'ailleurs que l'organisation générale se répartit très souvent avec une action principale au centre – ce qui entraîne une symétrie plutôt classique – pendant que se déroulent, de part et d'autre, des actions secondaires, qui, par leur présence même, autorisent la mise en place, à cour et jardin, de personnages témoins de la scène principale. Selon Deleuze, « [...] l'interprétation du témoin comme voyeur ou spectateur est insuffisante, et seulement figurative<sup>703</sup> ». Qu'il soit singulier ou pluriel, il lui assigne un rôle plus abstrait, plus essentiel et évoque « le témoin qui indique seulement une

<sup>697</sup> Bacon Francis, in David Sylvester, « Un parcours, *Francis Bacon, cat. expo., op. cit.*, p. 19.

<sup>698</sup> Eadweard Muybridge, Photographie n° 11 de la planche n° 68 « Men Wrestling » de l'ouvrage *The Human Figure in Motion*, New-York, Dover Publications Inc., 1955 (1<sup>ère</sup> édition: *Animal Locomotion*, 1887, 11 volumes).

<sup>699</sup> Lebensztein Jean-Claude, « Le mystère de la viande », in *Francis Bacon, op. cit.*, p. 43.

<sup>700</sup> Deleuze Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation, op. cit.*, p. 56.

<sup>701</sup> Belting Hans, *Faces, une histoire du visage, op. cit.*, p. 230.

<sup>702</sup> Deleuze Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation, op. cit.*, p. 56.

<sup>703</sup> *Ibid.*, p. 48.

constance, une mesure ou cadence, par rapport à laquelle on estime une variation<sup>704</sup> » et en appelle à Samuel Beckett. Cette « mesure ou cadence » sera d'ailleurs déterminante dans les triptyques. En effet, il compare ensuite cette situation avec la musique d'Olivier Messiaen, ce qui lui permet de dégager trois rythmes : « le rythme actif, le rythme passif et le rythme témoin<sup>705</sup> » et de terminer cette analogie en parlant de « personnages rythmiques<sup>706</sup> ».

La troisième œuvre étudiée dans ce paragraphe, choisie là encore selon certains critères liés à notre problématique, va nous permettre un regard averti sur l'évolution du parcours dans son ensemble en réinterrogeant la thématique de ce chapitre lié à notre postulat d'un *continuum* classique. Ainsi, dans ce tableau, *Study for a portrait of John Edward*, 1988, on peut observer l'assemblage de deux personnes dans une seule figure. La pose vient de George Dyer<sup>707</sup>. Le peintre tente ainsi de rejoindre le modèle aimé, par l'intermédiaire d'un autre, et l'émotion qui fit naître les premières œuvres. Les deux modèles deviennent alors progressivement et ensemble un modèle universel ou, pour le moins, plus archétypal. Bien sûr, l'approche reste celle d'une manière baconienne, mais elle module sa présence et devient peut-être plus détachée, plus hiératique, plus classique. L'œuvre révèle une vraie simplicité, une exemplaire sobriété avec une réelle économie de moyens. Il y a peu de peinture et l'usage de la réserve s'effectue par le biais de la toile écrue. L'aplat est matissien, presque abstrait, et les déformations sont à minima et presque retenues. La forme géométrique centrale, résolument noire, sur laquelle se détache la figure humaine, devient possiblement, tour à tour, perspective ouverte sur l'infini, vélum suspendu reliant mur et sol ou trône impérial pour quelque pharaon ou dignitaire égyptien. Cette figure qui fait corps avec le champ figural, nous apparaît alors comme directement issue d'un lointain classicisme, d'un « grand art » hiératique qui resurgirait dans un mode d'existence résolument contemporain.

L'homme est hanté par le mystère de son existence ; il est donc bien plus passionné par la représentation de sa propre image, dans son monde, que par le bel amusement de la meilleure abstraction. Avec le Pop art, on prend son pied. Avec le grand art aussi, mais il ouvre également les soupapes de l'intuition et de la perception quant à la condition humaine, de façon bien plus profonde.<sup>708</sup>

« L'art vrai est toujours maîtrisé, peu importe ce qui vient du hasard<sup>709</sup> », nous dit encore Francis Bacon. Alors, la question qui revient inlassablement est de savoir ce que nous souhaitons maîtriser en telle ou telle autre circonstance et pourquoi ? Peut-être trouverons nous quelques éléments de réponse dans un article récent du *Monde*, où Andrea Marcolongo, interrogée sur son dernier livre *La misura eroica*, rapporte une remarque d'Italo Calvino à propos du mot « classique ». « "Classique" ne veut pas dire "ancien", il désigne ce "qui n'a jamais fini de dire ce qu'il a à dire".<sup>710</sup> »

Dans son entretien avec Michael Peppiatt, Bacon évoque la peinture figurative et répond à une question sur son éventuel aspect rétrograde : « Je ne crois pas que ça l'était vraiment, car

<sup>704</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>707</sup> George Dyer fut l'amant et le modèle de Francis Bacon de 1963 à 1971, date du suicide de Dyer à Paris.

<sup>708</sup> Bacon Francis, in Peppiatt Michael, *Entretiens avec Francis Bacon, 1963-1989, 1998*, Tusson, Éd. L'Échoppe, p. 19.

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>710</sup> Calvino Italo, in Marcolongo Andrea (interview de Florence Noiville), *Le Monde*, 24 février 2019.

vous avez toujours eu des peintres figuratifs, sans arrêt même quand l'abstraction se développait.<sup>711</sup> » Et il ajoute : « Après tout il y avait Giacometti, Balthus, Picasso<sup>712</sup> ». Mais sans doute Bacon admirait-il avant tout Picasso à propos duquel il avait précisé : « Mais pour trouver quelque chose qui m'intéresse vraiment dans ce siècle, je dois revenir à Picasso<sup>713</sup> ». De son côté, Picasso tenait en grand estime Balthus et la réciproque était vraie. Le maître catalan acheta d'ailleurs, en 1941, son tableau *Les enfants*, de 1937. Il le garda jusqu'à la fin de sa vie et c'est suite à la donation Picasso, en 1973, que le tableau fut donné au Louvre « et c'est par ce biais que Balthus se trouva être le seul peintre vivant représenté dans ce musée dont les collections ne couvrent pas le XXe siècle.<sup>714</sup> » Depuis 1985, le tableau est en dépôt au Musée Picasso.

### - 5.1.2. Juxtaposition, superposition, plénitude et concrétion

La singularité de l'œuvre de Balthus fut probablement plus accentuée que celle de Francis Bacon et sans doute plus encore marginalisée sur la scène artistique internationale. Il y a d'ailleurs une raison assez évidente à cela, presque comble, c'est la rareté de ses œuvres, tant dans les musées que sur le marché de l'art, puisque cet artiste ne peignait que quelques tableaux par an et en aurait produit environ 300, en tout et pour tout. Certes, c'est plus que Giorgione ou Vermeer, même si on réunit ensemble les deux. Mais cela est très peu en comparaison à d'autres artistes de son époque, *a fortiori* si l'on songe à quelques noms d'aujourd'hui parmi ceux nous avons évoqués, et on comprendra aisément l'impact que cela peut avoir sur la connaissance de son travail à l'échelle des publics. Et nous employons ce terme au pluriel à dessein puisque c'est bien celui qui est utilisé aujourd'hui pour tout grande entreprise culturelle. Par ailleurs on assiste aussi à une démultiplication importante de ces manifestations qui imposent aux artistes contemporains voulant y figurer de mettre en place des stratégies qualitatives et quantitatives pouvant répondre aux sollicitations du marché et des grandes institutions. Nous reviendrons ultérieurement sur ce point qui touche un aspect stratégique de l'art contemporain, mais on comprend aisément dans le cas de Balthus, qu'il ne pouvait et ne souhaitait pas s'inscrire dans les attendus de cette logique de médiation culturelle. En effet, un tableau de Balthus pouvant être travaillé sur plusieurs années, nous entrons de plain-pied dans cette « compréhension du temps long », énoncée par Martial Raysse, et sur laquelle nous sommes déjà revenus plusieurs fois car elle est incontournable. « Avec le temps, les chefs d'œuvre continuent à se charger de l'aura mystérieuse du génie ; tel sera le destin du *Passage du Commerce-Saint-André*, témoignage suprême du dernier grand artiste de son ère. Cette ère inaugurée par Giotto il y a sept siècles.<sup>715</sup> »

<sup>711</sup> Bacon Francis, in Peppiatt Michael, *Entretiens avec Francis Bacon, op. cit.*, p. 27.

<sup>712</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>713</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>714</sup> En réalité, plusieurs peintres furent invités de leur vivant pour des interventions in situ au Musée du Louvre et celle de Georges Braque date de 1953, soit vingt ans avant la présence du tableau de Balthus.

<sup>715</sup> Lord James, « Balthus l'absolu », in *Balthus (dir. Clair Jean)*, Orio al Serio (Bergame), Éd. Flammarion, 2008, p. 124.



4 images

Balthus, *La Rue*, 1933, huile sur toile, 195 x 240 cm, Modern Art Museum, New-York

Balthus, *Étude pour le passage du Commerce-Saint-André*, 1950, huile sur carton, 71 x 90 cm, collection particulière

Balthus, *Le Passage du Commerce-Saint-André*, 1952-1954, huile sur toile, 294 x 230 cm, collection particulière

Balthus, *Étude pour Le Passage du Commerce-Saint-André*, 1951, huile sur carton, 92 x 72,5 cm

Le *Passage du Commerce-Saint-André* donne bien cette impression de vie en suspens, d'une sorte d'envoûtement des personnages, de « tableau dans le tableau » que l'on éprouvait déjà devant *La rue*.<sup>716</sup>

En réalité, il existe deux versions de *La rue*, la première date de 1929, la seconde de 1933. En ce qui concerne la seconde version, Jean Clair évoque « cette curieuse et magique période parisienne des années trente, cet entre-deux, non point guerre mais entre deux spirituels, alors que les premiers feux du surréalisme s'étaient éteints et que ceux de l'existentialisme n'existaient pas encore.<sup>717</sup> » Revenons au *Passage du Commerce-Saint-André*. Une question se pose : le « tableau dans le tableau », favorisant cet entre-deux suspendu, presque en lévitation, peut-il rejoindre ce « mouvement immobile » figé et retenu par le cadre dans le cadre dont nous avons parlé pour Francis Bacon ? Par ailleurs, toujours à propos de Balthus, Jean Leymarie nous rapporte que « Le poète Piero Bigongiari nous fait entrer dans le refuge secret où les tableaux se forment par concrétion [...].<sup>718</sup> » Le terme concrétion révèle la solidification presque pierreuse qui amalgame alors des corps physiques et chimiques, ainsi réunis ensemble dans la peinture de Balthus, quand la coagulation, propre à la démarche de Bacon, nous rappelle les liquides organiques qui se sont assemblés et vont, au contact de l'air et par dessiccation, constituer une matière plus épaisse. Balthus, de son côté, recherche l'unité de sa surface, la monte progressivement par superposition, par enlèvement, puis à nouveau par superposition pour obtenir cette concrétion qui formera le plan pictural homogène de son tableau. De par la matité recherchée, de par les références avancées, (Giotto ou Piero de la Francesca), son travail peut évoquer la fresque. Mais en réalité, tout le processus de mise en œuvre est bien celui de la peinture par dépôt de couches successives. Quand la matière devient parfois épaisse, c'est qu'elle est grosse du temps qu'elle contient, et finalement, qu'elle retient. Elle ne délivrera alors son sujet que prudemment, au fur et à mesure, pour autoriser la « Délectation<sup>719</sup> » du spectateur en regard du temps qu'il accordera, à son tour, au tableau. C'est dans ce sens que cette concrétion porte son image à l'intérieur d'elle-même, fait corps avec elle, un peu comme un fossile contient une vérité, sous la forme d'une réalité qui a existé et qui nous parvient dans une émotion savamment élaborée par la lente transformation – artificielle et (ou) naturelle – qui nous la restitue, intacte dans son mystère. Là, aucune

<sup>716</sup> Monier Virginie, « La guerre et l'après-guerre (1940-1953) », in *Balthus, op. cit.*, p. 326.

<sup>717</sup> Clair Jean, in Monier Virginie, « Les années de jeunesse (1919-1929) », *Balthus, op. cit.*, 196.

<sup>718</sup> Leymarie Jean, *Balthus*, Genève, Éd. Skira, *op. cit.*, (texte) p. 27.

<sup>719</sup> Poussin Nicolas, *La peinture comme délectation, op. cit.*, p.71.

virtuosité ne peut plus s'afficher, c'est simplement le métier d'un artisan qui fait et donne à voir.

Bacon, pour rappel, procède de manière très différente et travaille d'ailleurs dans le frais, ou le demi-frais, c'est-à-dire, de ce point de vue, dans une temporalité relativement brève, n'excédant pas quelques jours et peu propice à la reprise. Dans son cas, la surface est recouverte de peinture inégalement répartie, jouant d'une part avec les aplats colorés souvent monochromes dont nous avons parlé, et d'autre part avec cette matière mouvante, sorte de lave colorée, déplacée, parfois essuyée et finalement figée par coagulation. Mais les deux peintres ont en commun, l'un et l'autre, de se vouloir des artisans. « Vous êtes toujours un artisan, [dira Bacon]. Le jour où vous devenez ce qu'on appelle un artiste, il n'y a rien de plus affreux, comme ces gens affreux qui produisent ces images affreuses, et vous savez plus ou moins à quoi elles vont ressembler.<sup>720</sup> »

Revenons maintenant aux deux mots, concrétion et coagulation, qui caractériseraient respectivement les œuvres de ces deux peintres, ou plus précisément, les transformations nécessaires qu'ils font subir à leurs images, vécues ou imaginaires, quand ils tentent de les transposer depuis leur monde intérieur vers la réalité d'un objet/tableau où ils pourront enfin les retrouver à l'état de peinture. Sauvegarde périlleuse où tout peut être perdu comme ce fut le cas pour Frenhofer devant sa « muraille de peinture ». Pourtant, c'est bel et bien cet état mystérieux, parfois miraculeux, qui, à travers la concrétion ou la coagulation, révèle la donnée fondamentale de leur engagement figural, donnée existentielle face à la vie et la mort, donnée essentielle quant à la représentation de la peinture occidentale quand elle se remémore inlassablement le corps humain. C'est pourquoi, aborder la question du modèle, très présente chez Balthus ou Bacon, et chez bien d'autres encore, c'est se diriger vers un territoire paradoxalement universel et toujours singulier, magnifiquement évoqué par Baudelaire, et *in fine*, c'est rejoindre le corps de l'autre qui demeure aussi imprévisible que nécessaire au peintre ou au poète<sup>721</sup>. Et c'est ainsi que le corps de l'autre, devenu modèle, aimé, désiré ou pudiquement approché, devient alors, à son tour, le territoire d'un dialogue intime entre deux êtres. Au modèle vivant se substitue le modèle artistique qui oriente le regard. Au modèle artistique se substitue le modèle vivant qui régénère la vision et l'élan. C'est pourquoi, dans la mémoire du créateur, chaque corps semble en rejoindre un autre, c'est-à-dire que celui de l'être aimé rejoint à son tour, dans une course un peu folle, celui de celles et ceux qui traversent l'Histoire. Enfin, par des moyens qui seront propres à chacun(e), ce « faire et aimer », que nous avons évoqué pour Gerhard Richter, notamment à propos de *Child and Mother*, propulse chaque créateur voulant se confronter à la Figure humaine vers ses contradictions intimes les plus profondes.

[...] Le poète est la force fatale qui maintient dans l'intelligence la continuité nécessaire que l'amour est chargé de maintenir dans l'espèce pour des fins que ni l'espèce, ni le poète, ni l'amour même ne connaissent. Il y a entre l'amour et la puissance créatrice une identité de substance que les poètes sentent tous, parce que tour à tour ces deux forces se contraignent ou s'annihilent l'une l'autre ou s'exaltent l'une par l'autre suivant les circonstances du moment. [...] <sup>722</sup>

<sup>720</sup> Bacon Francis, in Peppiat Michael, *Entretiens avec Francis Bacon*, op. cit., p. 43.

<sup>721</sup> Hans Belting a évoqué le « corps de l'art » à propos de *La Madone Sixtine*.

<sup>722</sup> Faure Elie, *l'Esprit des formes*, Paris, Éd. Poche, 1976, p. 281.

Nous venons, selon quelques critères très spécifiques à notre démarche, de croiser nos regards sur ces deux approches de la peinture. Cela nous permet de mieux positionner, l'un par rapport à l'autre, l'engagement de ces deux artistes. Il convient maintenant d'approfondir encore un peu notre étude sur Balthus et de voir en quoi son œuvre assure un *continuum* classique, possiblement contemporain, quand lui-même revendique de se sentir plus proche des peintres du *Trecento* ou du *Quattrocento* et qu'il est parfois considéré comme « le dernier grand artiste de son ère ». Mais de quelle ère parlons-nous ? Nous touchons là peut-être un nouveau paradoxe ou simplement une limite de notre recherche sur laquelle nous allons devoir nous interroger. Une grande partie du travail de Balthus fut effectuée, au sens strict du terme, pendant la période moderne, encore une fois, telle que nous avons choisi de la définir, c'est-à-dire formatée sur le découpage temporel proposé par Jean Clair. En la circonstance, cela devient d'autant plus cohérent que ce dernier fut justement un proche et un admirateur de Balthus. Or, dans son cas, « les forces engagées ne sont pas celles d'un expérimentateur moderne chiffant son langage, mais d'un prêtre du réel gardien de la mémoire, dont la disponibilité créatrice doit être maintenue en état de grâce, c'est-à-dire de vigilance et d'accueil.<sup>723</sup> » Cette vigilance pour accueillir un état de grâce, que l'on retrouve aussi bien vis-à-vis des personnes que des objets ou des paysages, sera souvent le fruit d'un long travail d'élaboration pour lequel les dessins préparatoires feront preuve d'une sensibilité particulièrement juste. Cette justesse patiemment recherchée, ce tact mené avec une philosophie du rituel, ne peuvent sans doute advenir que si le peintre trouve la bonne distance de retrait vis-à-vis de son modèle (sujet/objet), donc aussi de lui-même.

Aussi, à ce stade de notre analyse, il nous semble important, en ce qui concerne les personnes et plus particulièrement les modèles, d'approfondir notre réflexion en écoutant un témoignage direct, celui de Michelina, laquelle a souvent et longuement posé pour Balthus pendant son séjour à la *Villa Medici* dont il a été le directeur de 1961 à 1977.

La relation entre le modèle et le peintre est toujours très particulière ; tout au moins la mienne par rapport à cet artiste. Je crois que le rôle du modèle est fondamental. Je ressens un lien très fort qui est aussi un lien de dépendance. Le modèle dépend toujours de l'artiste mais l'artiste dépend un peu du modèle. C'est là quelque chose d'extrêmement singulier qu'il est difficile de décrire. Il y a de toute façon quelque chose qui vous lie : des sentiments s'installent. Lui, il essaie de trouver en toi des choses qu'il puisse représenter, des aspects qui ne sont pas seulement physiques ; il cherche à transcrire ce que tu es, et alors tout dépend du modèle, si celui-ci réussit ou non à se révéler à l'artiste qui dessine ensuite ce qu'il veut faire apparaître.<sup>724</sup>

Bien sûr, il faut être prudent avant d'en tirer quelques généralités. Néanmoins, on peut avancer sur quelques points qu'on retrouvera chez d'autres peintres. Premièrement, c'est la façon dont va interférer le modèle dans le processus créatif tel qu'il fut pensé pour les périodes classiques et modernes. Revenons un instant sur ce que nous pûmes découvrir quand Gerhard Richter met en place un procédé de travail photographique et pictural dans la série *Mother and Child*. Son rapport au modèle s'inscrit bel et bien « entre l'amour et la puissance créatrice<sup>725</sup> » dont parle Elie Faure. Sur un tout autre registre, c'est vrai également pour

<sup>723</sup> Leymarie Jean, *Balthus*, Genève, Éd. Skira, 1978, p. 28

<sup>724</sup> Terreri Michelina, avec Slavica Perkovic et Lewis Baltz, « Michelina », in Clair Jean (dir.), *Balthus*, Éd. Flammarion, *op. cit.*, p. 151.

<sup>725</sup> Faure Elie, *l'Esprit des formes*, *op. cit.*, p. 281.

Francis Bacon puisque « ce procédé est motivé – nous dit Fabrice Hergott – par une urgence personnelle, une fascination ou, plus directement par le biais de ce que Bacon appelle « l'amour » qu'il porte à ses modèles.<sup>726</sup> » Cependant, dans les cas que nous venons d'évoquer, le médium intermédiaire, qui relie le modèle et la peinture, est principalement photographique et le modèle est ainsi transposé une première fois par une « reproductibilité technique » et « mécanique » qui a figé l'instant vécu d'une existence momentanément partagée.

En réalité, si la thématique photographie-peinture prend de plus en plus d'ampleur de nos jours, elle active également une autre thématique, la photographie-dessin, qui est plus en amont de la peinture elle-même. Ce frottement entre deux approches très différentes produit des états d'hybridations intermédiaires, générant de nouvelles typologies d'œuvres dans l'art contemporain, où ces mélanges passent également par l'outil numérique. Par exemple, c'est le cas, parmi bien d'autres, pour Djamel Tatah dont nous étudierons l'œuvre dans les pages suivantes. Cette remarque pourrait d'ailleurs être l'occasion d'approfondir une recherche spécifique qui serait passionnante. Elle permettrait d'étudier plus finement les liens qui se tissent aujourd'hui entre le dessin et la photographie. Historiquement, il y a aussi des exemples plus anciens où photographie « retouchée » et dessin se complètent parfois avec subtilité et nous pensons notamment à Fernand Knopff<sup>727</sup> dont l'œuvre est riche d'enseignement sur ce point et qui vient de bénéficier d'une rétrospective récente au Petit Palais, en 2018. On pourrait également citer des dessins, au contour très classique, que Picasso sut admirablement réaliser à partir de quelques photographies, mais cela reste occasionnel dans son parcours, ou quelques dessins de Matisse qui, dans son cas, s'approchent davantage de l'abstraction. Il y aurait bien d'autres exemples à étudier, et ce dès le XIX<sup>e</sup> siècle, mais nous nous contenterons, dans le cadre de cette étude, de mentionner cette relation qui a beaucoup évolué et s'est considérablement enrichie depuis le jugement avancé par Ingres, tel que nous avons évoqué précédemment en mentionnant cette forme de « concurrence déloyale » à propos de la photographie, alors qu'il considérait « le dessin comme la probité de l'art<sup>728</sup> ». En réalité et simultanément, Delacroix et tant d'autres peintres du XIX<sup>e</sup> siècle utilisaient déjà beaucoup ce nouveau médium, mais avec une certaine prudence.

Aujourd'hui, si de nombreux artistes pratiquent à nouveau le dessin et l'utilisent dans le processus de travail, d'autres encore le délaissent volontiers car il n'entre pas directement dans leur vision picturale. Pas ou peu de dessins chez Richter ou Yan Pei Ming qui travaillent directement à partir de photographies et produisent des images en lien direct avec l'image d'origine. Et si peu de dessins de Francis Bacon nous sont parvenus, c'est qu'il les détruisait volontiers après usage pour la mise en place de ses compositions qui, de toute façon, évoluaient ensuite de manière indépendante de l'intention du départ.

<sup>726</sup> Hergott Fabrice, « La Chambre de verre », in *Francis Bacon, op. cit.*, p. 58 et 59.

<sup>727</sup> Fernand Knopff, 1858-1921, est un peintre symboliste belge.

<sup>728</sup> Ingres Jean-Auguste-Dominique, « Du dessin », dans *Pensées d'Ingres (1870)*, Éd. De la Sirène, 1922, p. 70. [https://dicocitations.lemonde.fr/citation\\_auteur\\_ajout/86164.php](https://dicocitations.lemonde.fr/citation_auteur_ajout/86164.php) (consultation le 4 août 2019)

4 images

Balthus, *Etude pour "Le Lever"*, crayon sur papier, 100 x 70 cm, signé  
Jenny Saville, *Chapter (for Linda Nochlin)*, 2016-2018, fusain sur toile de coton, 260,4 x 236,2 cm  
Philip Pearlstein, *Untitled*, 1961, crayon sur papier  
David Hockney, *In Despair*, 1966, gravure, 34,5 x 22,3 cm, Tate Gallery

Si nous revenons à l'œuvre de Balthus, on observera que c'est avant tout le dessin qui lui permettra cette réception sensible directement perçue et reçue de la personne qui offre ainsi sa présence au peintre-dessinateur. Si la photographie demandait à ses débuts un temps de pose très long, ce n'est plus du tout le cas aujourd'hui<sup>729</sup>. Le dessin, qui peut être très rapide lui aussi, propose toutefois un autre rapport entretenu avec le modèle. Les allers et retours sont de plus en plus nombreux entre temporalités longues ou brèves, mais les regards qui permettent ces appropriations sont de natures différentes. C'est vrai pour un objet ou un paysage, mais cela prend un sens particulièrement intime lorsqu'il s'agit d'une personne et du dialogue que génère cette interface. Dessin, esquisse, croquis pris sur le vif, étude ou mise en place préparatoire, variante, variation sur un motif etc., sont autant de termes qui vont justement faire varier l'usage de cet outil qui s'est considérablement développé à partir de la Renaissance Italienne et que l'on connaît sous la désignation *Arte del disegno*.

Ainsi les dessins de Balthus, en prise directe avec un modèle, sont une étape préparatrice de son travail pictural et s'inscrivent dans une méthode classique qui prévalait avant l'invention de la photographie. Cette approche traditionnelle par le dessin peut rester autonome sans pour autant être antinomique avec la photographie. Si David Hockney ou Jenny Saville savent très bien utiliser l'un et l'autre dans leur processus de travail, le peintre américain Philip Pearlstein, après un bref passage par l'abstraction, qui fut d'ailleurs défendu par Clement Greenberg, envisage les choses différemment.

The effort of painting from life has cost my models a great deal of physical discomfort, and cost me a great deal of money in model fees... I have wanted to make the camera obsolete... because, in my reading about early 20th century art, I found that the most frequently used argument made in favor of abstraction was that the camera made realist painting obsolete.<sup>730</sup>

<sup>729</sup> C'était l'inverse au début de la photographie...

<sup>730</sup> Pearlstein Philip, in *AZ QUOTES*, site internet de citations d'artistes.

[https://www.azquotes.com/author/53101-Philip\\_Pearlstein](https://www.azquotes.com/author/53101-Philip_Pearlstein) (consultation le 16 août 2019)

Traduction : « L'effort de peindre sur le vif a coûté beaucoup d'inconfort physique à mes modèles et m'a coûté beaucoup d'argent en frais de modèle ... J'ai voulu rendre l'appareil photo obsolète ... parce que, dans mes lectures du début du XX<sup>e</sup> siècle, j'ai trouvé que l'argument le plus fréquemment invoqué en faveur de l'abstraction était que l'appareil photo rendait la peinture réaliste obsolète. »

Beaucoup des peintres que nous avons étudiés précédemment dessinent et leurs travaux nécessiteraient une étude minutieuse que nous ne pouvons pas réellement aborder dans cette thèse. C'est pourquoi, nous avons réduit notre choix à quatre dessins. S'y retrouvent bien sûr la question de la lumière, notamment dans le dessin de Balthus, et une charge érotique qui émane de chacun d'entre eux. Mais c'est plutôt la question du contour qui est plus particulièrement mise en avant et dont nous savons qu'elle s'inscrit dans une longue tradition classique, relevant d'ailleurs d'un apprentissage que nous avons déjà évoqué à plusieurs reprises et auquel nous serons à nouveau confrontés. Ce type de dessin participe donc pleinement d'une méthode d'observation, de notation, de recherche codifiée au service de la connaissance pour construire un tableau et le composer. C'est une approche plutôt spécifique de la peinture classique et donc nous la mentionnons comme telle avec clarté. En effet, elle interfère très concrètement sur le champ figural et sera déterminante pour certaines œuvres. Toutefois, c'est le plan pictural qui reste et doit rester notre terrain de recherche privilégié.

## 5.2. Histoire et géographie, la stratégie de l'hybridation

Il y a, pour les créateurs, un génie des lieux aussi fatal que la rencontre des êtres<sup>731</sup>

Les paysages sont nombreux dans l'œuvre de Balthus. Ils renvoient à Cézanne ou à Poussin et remontent jusqu'aux primitifs italiens. C'est dire leur importance. Toutefois, comme dans les scènes intérieures, on notera que les perspectives y sont traitées avec des aplats qui resserrent l'espace et lui confèrent une profondeur singulière. Jean Clair évoque les dernières heures de Balthus qui souhaite revoir, dans son atelier de la Rossinière, « le merveilleux paysage de Montecavello, sur lequel il est revenu pendant trois ou quatre ans, à l'horizon relevé, presque à la chinoise.<sup>732</sup> » Ainsi s'achève le parcours d'un homme qui décida à seize ans de se vouer à la peinture et visitait l'Italie l'été suivant.

On ne saurait trop marquer l'importance de ce séjour premier, intensément vécu dans l'ivresse de son âge et la ferveur de sa nature. Son émotion est au-delà de son attente lorsqu'il pénètre dans l'église de San Francesco, traverse l'unique et longue nef dont il n'oubliera plus la lumière et l'odeur, parvient jusqu'aux murailles solennelles du chœur où, dans l'éther de l'espace soustrait à la gravitation qu'on ne voit pas, le vrai soleil immobile, sans ombre ni durée.<sup>733</sup>

Jean Leymarie nous rapporte également que cette même année « au Palais public de Sienne, devant le mur de Simone Martini, [...], il rencontre un étudiant chinois passionné par les rapports indéniables entre la peinture de son pays et celle du *Trecento* toscan. »

On retrouve en Chine, lui dit-il, représentées aussi par les peintres, des collines lunaires exactement semblables à celles qui s'élèvent autour de Sienne et dont se voit le moutonnement sur les fresques qu'ils regardent ensemble. Il y a donc, au-delà du découpage historique et géographique des spécialistes, une convergence universelle et permanente des formes, sur laquelle l'humanité fonde son

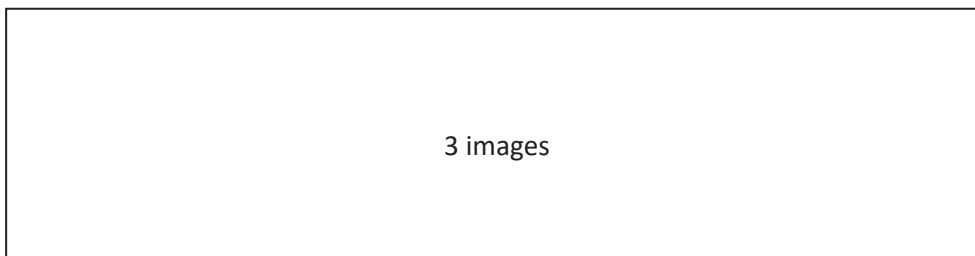
<sup>731</sup> Leymarie Jean, *Balthus, (Éd. Skira), op. cit.*, p. 22.

<sup>732</sup> Clair Jean, *Balthus, (Éd. Flammarion), op. cit.*, p. 155.

<sup>733</sup> Leymarie Jean, *Balthus, (Éd. Skira), op.cit.*, p. 4.

principe d'harmonie et le grand art son classicisme impérieux. Rien n'évoque mieux les frontons d'Olympie, les portails romans ou la haute statuaire bouddhique que la scansion de colonnes à laquelle Piero soumet aussi ses arbres et ses cortèges humains.<sup>734</sup>

Elie Faure ne démentirait pas cette vision du « grand art » et nous avons vu que William Marx, à sa manière, peut y souscrire également. L'un et l'autre le font en partant du territoire et du lieu, aussi nous comprenons, avec le propos de Jean Leymarie, combien fut déterminante la lumière « d'un soleil immobile » dans l'expérience de Balthus à San Francesco, et bien sûr aussi les « collines lunaires » de Simone Martini qu'on retrouve donc en d'autres régions du globe. Cette lumière « sans ombre ni durée » affleure d'ailleurs parfois dans certains tableaux de Balthus dont les ateliers successifs bénéficièrent souvent d'une clarté en demi-ton, et notamment celui de Rossinière où fut peint le paysage de Montecavello. Dans ce tableau, la présence humaine est signalée par l'angle construit d'un belvédère où se trouvent deux petits personnages admirant le paysage selon une direction inverse de celle qui nous est habituelle pour lire une image. Cela nous renvoie discrètement tant à la peinture chinoise qu'au classicisme de Poussin.



Balthus, *Paysage de Monte Cavallo*, 1979, caséine et détrempe sur toile, collection particulière

Balthus, *Paysage de Monte Cavallo*, Dessin préparatoire, 1978, crayon et fusain sur papier

Huang Gongwang, *Maisons dans les monts Fuchun*, 1347-1350, encre sur papier, hauteur 33 cm, Ensemble du premier fragment, partie située à droite du rouleau d'origine, Musée provincial du Zhejiang, Hangzhou

Cette allusion discrète à l'homme se retrouve dans beaucoup des paysages de Balthus, qu'ils aient été peints en Italie, à Chassy dans le Morvan, en France, ou à Rossinière en Suisse. Souvent les collines, parfois les montagnes, et presque toujours un « horizon relevé » nous font voyager jusqu'en extrême orient où l'espace vertical de la peinture asiatique recherche l'harmonie d'une nature qui contient l'être humain en son essence. Et c'est bien cette harmonie qu'on retrouve dans le paysage de Monte Cavallo, où la lumière y est étrangement blanche.

L'heure y est difficile à préciser. La montagne, aux couleurs pâles et très nuancées, est baignée d'une lumière homogène. Sans effet de clair-obscur, dépourvue de volumes nettement perceptibles, elle semble avoir perdu toute pesanteur matérielle. D'une légèreté aérienne, le paysage relève de la métaphysique. En effet, cette image atemporelle nous rappelle la peinture Montagne-Eau chinoise pour laquelle Balthus éprouve un amour profond.<sup>735</sup>

Ces rapprochements semblent évidents à bien des commentateurs. Pour autant, peut-on parler en la circonstance d'hybridation ? Le mot semble peu adéquat avec la situation que nous venons de décrire pour les paysages de Balthus. Ce serait plutôt l'atemporalité qui

<sup>734</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>735</sup> Xing Xiaozhou, « *Le paysage est très chinois en ce moment...* » ; *L'influence de la peinture chinoise dans le paysage de Balthus* », in *Balthus*, (Jean Clair dir.), Paris, Éd. Flammarion, 2008, p. 89.

permettrait de relier ces œuvres si on retient le commentaire de Xing Xiaozhou. D'un point de vue étymologique, évoquer un concept d'hybridation atemporelle semble *a priori* difficilement compatible avec la notion de contemporanéité, sauf à penser qu'une antériorité soit restée aussi vivante qu'une actualité peut l'être et que le croisement des deux entités reste alors possible pour le créateur qui va les porter ensemble. Or nous avons vu que l'art contemporain se voulait en rupture avec l'art moderne, lui-même se voulant en rupture avec l'art classique. Dans ce cas, une telle forme d'atemporalité nous laisse imaginer une situation plus complexe et résistante à toute analyse catégorielle si on applique trop systématiquement les critères actuels définissant l'art contemporain. Mais elle devient plus fluide et simple si nous voulons bien oublier nos classifications du moment et nous permettre ce démarquage d'une « contemporanéité postmoderne » propre à la peinture en train de se faire. En laissant le temps opérer par lui-même les transformations nécessaires, il semble que puisse advenir une peinture qui retrouverait progressivement sa pleine et entière liberté, si tant est qu'elle puisse rester celle d'une discipline codifiée. C'est ce que nous allons tenter de voir maintenant en élargissant nos repères historiques et notre aire géographique avec une série de questions. Et pour commencer, que se passe-t-il pour la peinture contemporaine quand nous la visitons sous d'autres cieux ? Doit-on la repenser autrement ? Au-delà de la diversité apparente, y a-t-il un ou quelques modèles dominants auxquels les peintres doivent absolument se conformer pour faire émerger leur travail ? Quels sont ou seraient les moyens pour y parvenir ? Doit-on parler de paradigme ou de stratégie ? Enfin, peut-on imaginer des notions de rupture et de continuité qui soient réunies dans un même ensemble sans immédiatement prendre le risque de s'enfermer dans l'incohérence ? L'idée d'un continuum détaché, ou celle d'une rupture rattachée, relèvent-elles de l'oxymore, ou peuvent-elles s'apparenter à de simples paradoxes, aux « préjugés de demain<sup>736</sup> », dirait Proust avec humour ? De telles idées, en rendant les choses éminemment plus fluides, impliqueront-elles alors de nouvelles expériences vécues, « touristiques » dirait cette fois Yves Michaud, à partir des œuvres qui ont peuplé jusqu'ici l'histoire de l'art ? Dans ce cas, la peinture, notamment contemporaine, peut-elle faire œuvre comme expérience partagée ? Et si oui, comment le peut-elle véritablement ?

De l'art, il reste des expériences et ces expériences sont plus que jamais l'occasion de rencontrer les autres et leurs identités. Voilà pourquoi le tourisme, avec sa quête d'expériences, d'altérité et d'identité, révèle quelque chose de très profond sur l'art à l'époque de sa vaporisation. Voilà aussi pourquoi non seulement il maintient l'art en vie dans ces conservatoires d'expériences esthétiques passées ou exotiques que sont les musées, mais il lui donne un dynamisme nouveau.<sup>737</sup>

### 5.2.1. La peinture contemporaine, paradigme ou stratégie, rupture et continuité

Ce seraient les années 1960-1970 qui virent s'accélérer le déclin annoncé de la peinture. D'ailleurs, c'est ainsi que la sociologue Nathalie Heinich intitule son chapitre 7, *Le déclin de la peinture*, dans son livre, *Le paradigme de l'art contemporain, structure d'une révolution*

<sup>736</sup> Proust Marcel, *Les Plaisirs et les jours*, Paris, Éd Gallimard, Biblio. De La Pléiade, 1996, p. 110.

« Les paradoxes d'aujourd'hui sont les préjugés de demain, puisque les plus épais et les plus déplaisants préjugés d'aujourd'hui eurent un instant de nouveauté où la mode leur prêta sa grâce fragile. »

<sup>737</sup> Michaud Yves, *L'Art à l'état gazeux, op. cit.*, p. 199.



*artistique*. Toutefois, nous avons pu le constater également, ce médium historique revient en force actuellement, mais ce retour serait accompagné d'une clause de liberté conditionnelle. Ce que suggère Nathalie Heinich, c'est que « cette réintégration dans le monde de l'art contemporain de la peinture "picturale"<sup>738</sup> » se ferait, cette fois, en « opposition à cet art contemporain qui avait périmé la peinture, abstraite ou figurative<sup>739</sup> ». Effectivement, nous avons vu que cette forme de péremption ou d'obsolescence fut même observable, pendant quelques temps, pour tous les champs disciplinaires tels qu'ils étaient entendus jusqu'à la fin de la période moderne. Aussi, ce retour conditionnel, dit en substance Nathalie Heinich, est presque en soi un nouveau paradigme : « Ce qui compte est que la peinture ne soit plus moderne mais "post moderne", autant dire référant à l'histoire de l'art plutôt qu'à l'intériorité de l'artiste, et adaptée au contexte muséal plutôt qu'à l'usage domestique – bref, une peinture pour spécialistes d'art contemporain et non plus pour amateur d'art moderne<sup>740</sup> ».

Si les faits sont avérés, il nous faut alors essayer de bien comprendre quels sont ou seraient les attendus de ces « spécialistes d'art contemporain », afin de discerner ce qui effectivement caractériserait cette peinture spécifiquement « post moderne ». En réalité, historiquement, chaque époque a eu ses commanditaires pour l'art, même si cette dénomination actuelle du mot art n'existait pas encore. Ces commanditaires, et donc par la suite ces collectionneurs, furent souvent religieux pendant des siècles, fréquemment aristocratiques à partir de la Renaissance pour l'Italie et rapidement pour toute l'Europe, bourgeois pour les grands retables des Flandres ou les écoles du nord des Pays-Bas, etc. Ils furent royaux et aristocratiques, puis tour à tour révolutionnaires, bourgeois, impériaux ou républicains en ce qui concerne la France. Aujourd'hui, en Occident mais aussi dans tous les grands pays émergents et particulièrement en Asie, ce qui semble prédominant, c'est leur appartenance aux milieux des affaires et des grandes entreprises internationales. Dorénavant, ce phénomène se mondialise et se développe selon un modèle anglo-saxon qui fut surtout nord-américain et plus particulièrement new-yorkais à ses débuts. C'est pourquoi le critique et journaliste Philippe Dagen peut comparer le Guggenheim Museum, de Frank Lloyd Wright, inauguré en 1959 et le Whitney Museum, de Marcel Breuer, achevé en 1966.

L'opposition de style entre le modernisme anguleux du Whitney Museum, voué aux artistes américains, et les courbes du Guggenheim Museum, où les mouvements européens dominent, renvoie à deux conceptions antagonistes de l'art moderne, avec New-York pour scène<sup>741</sup>.

Cette opposition entre art moderne et art contemporain, mise en avant par Nathalie Heinich, se retrouverait donc à la fois non seulement dans les œuvres mais aussi dans les édifices nouvellement construits pour les accueillir. Ce fut d'ailleurs le Whitney Museum qui présenta, à partir d'avril 1999 et jusqu'en février 2000, les deux grandes expositions successivement consacrées à *The American Century*. Cette relation entre l'art et l'architecture qui l'accueille

<sup>738</sup>Heinich Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, op. cit., p. 151. Nathalie Heinich entend par « peinture picturale » « la peinture au pinceau sur une toile tendue sur un châssis ». *A priori*, sont exclus d'autres outils comme le rouleau, dont elle pense qu'il ne traduirait pas le geste intériorisé de l'artiste. Aujourd'hui, cette distinction nous semble caduque car la toile tendue sur châssis peut faire l'objet d'une grande diversité dans la mise en œuvre des gestes picturaux.

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>741</sup> Dagen Philippe, *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Paris, Éd. Hazan, 2012, p. 64.

s'est accrue au fil des décennies et « la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle est l'âge des musées, tant en raison de la rénovation des plus anciens et de la construction de nouveaux que du poids politique et médiatique de ces opérations<sup>742</sup> ». C'est que cette politique, après la Seconde Guerre Mondiale, se fonde aussi sur la mémoire, sur une mémoire se voulant de plus en plus universelle et aboutissant notamment à la création de l'Unesco en 1945. Si, dans son ouvrage, *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, publié en 2012, Philippe Dagen consacre à cette question un chapitre entier, intitulé *Le temps des musées*, c'est qu'il fait, lui aussi, allusion à André Malraux en évoquant le « patrimoine universel de l'humanité<sup>743</sup> » qu'il convient ou conviendrait de sauvegarder.

Monument politique, signe symbolique, spectacle médiatique : le musée assume donc ces fonctions et son architecture mobilise les cabinets les plus prestigieux. Ces faits sont caractéristiques du dernier demi-siècle. Le phénomène doit être analysé pour ce qu'il suggère de l'état de la culture et de la mémoire des arts.<sup>744</sup>

Aujourd'hui, le mécénat s'est considérablement développé dans beaucoup de secteurs de l'industrie et ce phénomène génère effectivement de nouveaux contextes muséaux où se multiplient des projets de plus en plus monumentaux. Fondations privées et pouvoirs publics font donc appel aux plus grands architectes du moment. Ce contexte muséal, également mis en avant par Heinich, s'affirme d'autant plus fortement que s'installent de nouvelles relations, aujourd'hui presque incontournables, entre un grand nombre d'artistes contemporains et leurs commanditaires. Cela concerne aussi bien les lieux qui les accueillent et les présentent que les institutions qui financent et médiatisent les œuvres ainsi produites. Aussi, de plus en plus souvent, il résulte de ces nouveaux échanges de réelles analogies spatiales entre les ateliers des artistes et les lieux de monstration.

On constate également que le monde du luxe et celui de l'art contemporain se côtoient de plus en plus. Par exemple, la maison de vente aux enchères internationales Christie's fut en partie rachetée par l'industriel et collectionneur d'art François Pinault, dès 1998, soit l'année qui précède les nombreuses « acquisitions [qui] signent le virage de son groupe vers le secteur du luxe<sup>745</sup> ». Depuis, il en est devenu le propriétaire principal. Et comme les grandes entreprises de ce secteur dégagent des bénéfices de plus en plus colossaux, les commandes sont de plus en plus nombreuses, directes et très diversifiées, allant du produit manufacturé « griffé » à l'œuvre autonome qui relève généralement de l'installation monumentale et pour lesquelles les artistes ont généralement carte blanche. Parfois, ce sont les scénographes d'exposition<sup>746</sup> qui font d'ailleurs l'événement, « [...] exactement comme l'interprétation d'une pièce de théâtre ou d'un morceau de musique. Et cette contextualisation de la scénographie vaut aussi, bien sûr pour l'espace et pas seulement pour le temps : tout l'art du

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>743</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>745</sup> Source Wikipédia. Nathalie Bensahel, « Pinault coiffe Arnault en beauté. Il rachète à sa barbe Gucci et Sanofi Beauté (YSL). Et se pose en concurrent de LVMH. », *Libération*, 20 mars 1999.

<sup>746</sup> Dans les écoles d'architecture, on constate une demande de plus en plus fréquente chez les étudiant.e.s pour aborder la spécificité des métiers mettant en jeu la scénographie pour le théâtre, pour le cinéma mais surtout pour les musées ou autre lieux d'expositions.

curateur consiste à jouer avec les caractéristiques d'un lieu, à adapter la proposition scénographique à son volume, à sa lumière, voir à son inscription dans la ville<sup>747</sup> ».

Ainsi, pourvu qu'elles soient prestigieuses, « signatures » et « marques » participent ensemble à cette évolution culturelle et semblent déplacer l'épicentre d'un « faire et penser » artistique. De nouvelles stratégies se mettent en place et des « artistes entrepreneurs » peuvent alors répondre aux sollicitations avec des projets très importants, tant structurellement que conjoncturellement. Ils font de plus en plus appel à une « externalisation » des mises en œuvre et donc à une distanciation vis-à-vis de l'expression d'une « intériorité » telle qu'elle aurait été revendiquée par la période moderne. C'est pourquoi, dans ce contexte muséal plutôt innovant, beaucoup de ces commandes, privées ou publiques, n'ont en général pour toute contrainte exprimée que celle de prévoir un travail in situ. Les artistes doivent alors trouver une idée, élaborer un concept et en extraire une scénographie pertinente et adaptée au lieu. Qu'ils travaillent en utilisant des technologies multimédia très diverses, ou qu'ils continuent d'œuvrer directement et personnellement avec le médium pictural, la problématique principale reste celle d'une réponse qualitative et quantitative dans un temps donné pour un lieu donné. C'est ainsi que l'atelier du peintre contemporain s'est adapté et considérablement agrandi pour pouvoir répondre à cette nouvelle situation. Souvent, ce sont des lieux industriels désaffectés qui sont alors transformés et rénovés pour de nouveaux usages, comme c'est d'ailleurs le cas pour certaines grandes galeries. C'est ainsi que les premiers et les secondes s'apparentent souvent à d'immenses volumes où on retrouve le principe du « cube blanc<sup>748</sup> », plus ou moins luxueux et faisant lien entre les lieux de production et les lieux de monstration. Ce principe d'adaptation n'est pas franchement nouveau et l'exemple de l'atelier de Monet pour les nymphéas conforte cette remarque.

4 images

Sean Scully, Atelier, USA,  
 Jeef Koons, Atelier, USA,  
 Yan Pei Ming, Projet d'atelier, Chine  
 Zhang Xiaogang, Atelier, Pékin, Chine

Toutefois, rejoignant un peu le principe de la *Factory* de Warhol, là encore un exemple new-yorkais, les systèmes de productions artistiques font apparaître des processus techniques de plus en plus polyvalents, et parfois très sophistiqués, ce qui conduit à une grande richesse des propositions sur la scène internationale pour laquelle la demande est de plus en plus forte, puisqu'« il faudra toujours plus de musées, plus d'art et plus de culture – et plus d'artistes aussi.<sup>749</sup> » Par ailleurs, les marchés nord-américain et asiatique renforcent l'échelle monumentale de ces nouveaux espaces. À cette évolution des contenants, correspond également une évolution des contenus qui nous ramène aux remarques de Philippe Dagen sur

<sup>747</sup> Heinich Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain, Structures d'une révolution artistique*, op. cit., p. 247.

<sup>748</sup> Le « White cube », est au départ un concept plutôt nord-américain.

<sup>749</sup> Michaud Yves, *L'Art à l'état gazeux*, op.cit., p. 200.

la question de la mémoire. Quand les œuvres relèvent de la peinture dite « "post moderne", autant dire référant à l'histoire de l'art<sup>750</sup> », elles montrent effectivement que leurs porosités avec des œuvres classiques deviennent de plus en plus fréquentes. Ces dialogues, devenus presque systématiques dans nombre d'institutions<sup>751</sup>, peuvent parfois servir d'alibi pour certains artistes et participer globalement d'une politique culturelle établie pour le grand public. Ce premier constat entraîne un autre. Depuis plus de deux décennies, ces allers et retours incessants entre l'histoire de l'art et la peinture contemporaine nous obligent également à constater que l'opposition entre postmodernité et modernité s'atténue progressivement et cela pour deux raisons. D'une part, comme nous l'avons vu au cours de nos diverses analyses, et nous allons le constater à nouveau dans nos recherches, des praticiens – parfois ceux-là mêmes qui les énonçaient et les portaient – transgressent de plus en plus tranquillement les diktats des avant-gardes. D'autre part, des expositions se font l'écho de ces nouvelles attitudes et mélangent allègrement les trois genres, voire les quatre genres : classique, moderne, avant-gardiste et contemporain. Par conséquent, les confrontations directes entre œuvres du passé – lointain ou récent – et œuvres du présent, sont de plus en plus fréquentes sur les cimaises des expositions. Elles prennent en étau les œuvres modernes qui, à leur tour, s'inscrivent, bon gré mal gré, dans des continuités qui révèlent ainsi en profondeur de ce que nous appellerons des « segments de cohérence », restés jusqu'alors invisibles ou discrètement cachés. C'est ainsi que l'exposition de Djamel Tatah à la Fondation Yvon Lambert de décembre 2017 à mai 2018, illustre très bien notre propos en rassemblant, dans un accrochage savamment construit, les dernières peintures de cet artiste, des œuvres et des dessins classiques avec des œuvres abstraites des années 1960 et 1970, celles des fameuses avant-gardes annonçant le déclin de la peinture. Ruptures et continuités entrent alors en résonance dans ces confrontations, des relations formelles apparaissent, lesquelles sont étayées intellectuellement par les auteurs du catalogue. Parmi les différents articles écrits pour la circonstance, « Epiphanies du crépuscule. Peintures de Djamel Tatah traversées par des classiques du XX<sup>e</sup> siècle et des dessins anciens ou contemporains<sup>752</sup> », d'Eric Mézil, sera suivi de « Lectures abstraites de Djamel Tatah. Ou plus c'est la même, plus c'est différent<sup>753</sup> », d'Eric de Chassey.



3 images

Djamel Tatah, *Sans titre*, 2016, huile et cire sur toile, 2 x 220 x 160 cm  
 Exposition Djamel Tatah à la Fondation Yvon Lambert, 2017-2018  
 Djamel Tata, *Sans titre*, 2016, huile et cire sur toile, détail

<sup>750</sup> Heinich Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain, Structures d'une révolution artistique*, op. cit., p. 151.

<sup>751</sup> Le Musée du Louvre, sous l'impulsion de Marie-Laure Bernadac, inaugure une politique d'ouverture à l'art contemporain en ouvrant le premier *Contrepoint* en 2004.

<sup>752</sup> Mézil Eric (dir.), *Djamel Tatah, catalogue d'exposition, Coll. Lambert*, Paris, Éd. Acte Sud, 2018, p. 7.

<sup>753</sup> De Chassey Eric, « Lectures abstraites de Djamel Tatah. », in Mézil Eric (dir.), *Djamel Tatah, op. cit.*, p. 63.

L'accrochage montre comment de nouveaux liens s'établissent au grand jour et regroupent des œuvres dans des ensembles qui transcendent les périodes classiques, modernes et contemporaines. « Ailleurs et hier » se retrouvent donc « là et aujourd'hui », non plus dans un livre, mais directement dans les rapports que des œuvres, relevant des différents paradigmes, entretiennent concrètement dans des espaces de monstration dédiés, organisés et scénographiés pour la circonstance. Cet événement à la Fondation Lambert est à la fois significatif d'une réalité de plus en plus prégnante et probablement aussi symptomatique d'une actualité ainsi « dérangée », au moins au premier sens du terme, dans la belle ordonnance qui se voulait être la sienne. Le temps d'une exposition, des séparations tombent et des fractures se ressoudent peu à peu. Aussi, depuis ces quelques décennies, on observe de nouvelles conjonctions picturales permettant le surgissement de réminiscences classiques, lesquelles se sont métamorphosées et enrichies après leur traversée de la période moderne et celle du temps des avant-gardes, pour nous parvenir chargées de ce qui précède et forte d'une nouvelle vivacité. Par des redécouvertes factuelles et des interprétations récentes, ces réminiscences sont ainsi portées, d'œuvre en œuvre, par des peintres contemporains dont le dénominateur commun serait de produire des « artefacts » en assurant le rite de la peinture et en s'appuyant sur une maîtrise qui en garantirait la spécificité.

Mais pour ce faire « Djamel Tatah renoue avec une longue tradition, celle du primat du *disegno*, qu'il confronte au choc sensible originaire qu'a été, dans sa formation, le monochrome<sup>754</sup> ». Et si le peintre semble puiser principalement ses sujets dans l'actualité contemporaine, son processus de travail renforce ces alliances par une méthode reposant successivement sur la photographie et un dessin numérique parfaitement maîtrisé dont les contours se relèvent cette fois plutôt classiques. Ces partitions dessinées, comme autrefois les cartons des maîtres anciens, permettent à l'auteur de développer sa peinture en accueillant figures isolées ou répétées comme un motif et se déployant sur de grands formats souvent monochromes. On notera d'ailleurs que seuls les visages bénéficient d'une nuance illusionniste quand tout le reste du tableau est parfaitement plan dans le rendu, y compris pour les vêtements qui ne prennent forme que par l'intermédiaire d'un dessin dont le trait reste en réserve. Par ailleurs, comme Richter, Tatah rassemble ses images collectées sur des murs et des « carnets de notes », qui sont autant « de dossiers génétiques<sup>755</sup> » et ainsi « la migration des images s'opère donc à partir d'un réservoir, d'un index virtuel pour produire une œuvre dont la singularité n'est pas liée à l'image de départ mais à son traitement et à sa transformation, de l'image par le dessin à la peinture jusqu'à son état grammaticalement parfait<sup>756</sup> ». C'est donc aussi ce dessin qui permet à Tatah un travail de composition sur lequel reposent tous ses tableaux. Il y a là une différence avec le peintre allemand, même si l'idée de grammaire est commune aux deux artistes. Les règles ont changé « et il en va d'une prise de position vis-à-vis de l'histoire, celle avec un grand H, celle qui se dit au pluriel des vies de chacun, comme celle qui est au cœur de ce qu'on appelle peinture d'histoire<sup>757</sup> ».

Cet intérêt grandissant pour une peinture contemporaine, capable de prendre en charge une telle complexité, tout en la délivrant du poids des interdits des avant-gardes, explique

<sup>754</sup> Cohn Danièle, « Des tableaux et des hommes. », in Mézil Eric (dir.), *Djamel Tatah, op. cit.*, p. 47.

<sup>755</sup> Hegyi Lóránd, *Djamel Tatah*, Cat. Expo., Saint Etienne, Éd. du MAMC de Saint Etienne, 2014, p. 44.

<sup>756</sup> Cohn Danièle, « Des tableaux et des hommes. », in Mézil Eric (dir.), *Djamel Tatah, op. cit.*, p. 47.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 41.

probablement, ou tout au moins en partie, le prix record d'un tableau de David Hockney qui justement contient en lui différents paramètres associant classicisme, modernité et contemporanéité. Il s'agit de *Portrait of an Artist (Pool with Two Figures)*, daté de 1972, qui a été adjugée 90,3 millions de dollars (près de 80 millions d'euros) le 15 novembre 2018 chez Christie's à New-York. Ce fut un record pour un artiste vivant et on constate ainsi que la peinture « picturale » des cinquante dernières années atteint des prix de plus en plus élevés et rejoint progressivement celle du passé qu'on qualifie parfois d'« inestimable » dans certains cas.

Dans la continuité de notre propos et pour étayer notre argumentation, nous allons revenir un peu en arrière pour constater que ces rapprochements dans l'espace du musée furent anticipés par les processus créatifs des tableaux qui portaient en eux directement ces liens. Un premier exemple intéressant pour observer comment s'articulent certains rapports autour du paradigme moderne serait justement de regrouper deux peintures de David Hockney de sa période dite « classique », à laquelle appartient également l'œuvre qui fut vendue récemment, en les rapprochant de deux peintures respectivement d'Eric Fischl et de Guillermo Pérez Villalta. Une vingtaine d'années seulement sépare les œuvres des trois peintres et on peut déjà sentir une évolution dans l'influence légère du premier chez les deux autres<sup>758</sup> par un affranchissement assez net vis-à-vis de cette planéité propre à la modernité, telle que nous l'avons analysée en détail chez David Hockney. Ce glissement entre deux paradigmes, par le dépassement de la déconstruction du tableau chez le premier, redonne une nouvelle marge de liberté aux deux autres protagonistes sans pour autant altérer la rigueur de leurs compositions respectives.



Eric Fischl, *Krefeld Project, Living Room Scene 4*, 2002, huile sur toile, 226 x 315 cm  
 David Hockney, *Model with unfinished Self-Portrait*, 1977, huile sur toile, 152,5 x 152,5 cm, collection particulière  
 Guillermo Pérez Villalta, *Yo estoy aquí*, 1990, huile sur toile, 223x 180 cm, collection de l'artiste  
 David Hockney, *The Room, Tarzana*, 1971, acrylique sur toile, 244 x 244 cm, collection particulière

Eric Fischl, dont nous avons déjà brièvement évoqué un tableau de la même série à propos de Duchamp et Richter, est né à New-York en 1948. C'est dans les années 1980 que son travail est largement reconnu comme celui d'un artiste important de sa génération, peut-être à l'époque légèrement en retrait de celui de David Salle ou Julian Schnabel, devenus rapidement les deux figures importantes du courant néo-expressionniste de la scène new-yorkaise. Ce mouvement était par ailleurs contemporain de la Transavant-garde Italienne. Toutefois, avec le temps, l'œuvre de Fischl s'affirme davantage et fondamentalement comme celle d'un peintre, quand bien même cet artiste utilise lui aussi beaucoup la photographie retravaillée à l'ordinateur pour construire les scènes qu'il représente. « By separating the two

<sup>758</sup> Précédemment, nous avons évoqué Eric Fischl et Guillermo Pérez Villalta, cf. *supra*, p. 136 et p. 166.

and working through all the permutations for a scene first, my execution was freed up and I could explore and express with greater range than I had imagined possible.<sup>759</sup>» Depuis ses débuts, la figure humaine, souvent dans sa nudité et parfois dans son intimité sexuelle, est omniprésente dans les thèmes de prédilection de cet artiste, et « à travers des scènes de genre, en plein air, dans des parcs, des jardins des piscines, il dénonce l'art de vivre de la *middle class* américaine<sup>760</sup> ». Si nous avons à nouveau choisi un tableau récent, c'est que sa peinture semble évoluer vers une figuration de plus en plus tenue à l'intérieur même du tableau, redevenu cette boîte creusée par la perspective où se déroule alors le huis clos d'une scène élaborée avec précision et souvent dramatique, mais d'où cependant la facture expressionniste est dorénavant en partie évacuée. Son travail fut parfois comparé à Hopper, mais dans le cas présent, c'est avec Hockney qu'un rapprochement nous semble pertinent pour montrer cette évolution de l'aplat moderne vers un espace conçu avec plus de profondeur. Les doubles portraits, le mobilier et même le bouquet de fleurs, rappellent les tableaux d'Hockney étudiés précédemment. En revanche, les couleurs, notamment la densité des noirs ou la somptuosité de l'étoffe rouge du peignoir porté par la femme pourraient presque évoquer un Titien, tandis que la facture un peu mouvante – nous préférons ce terme à floue – peut aussi et à nouveau évoquer celle de Richter.

Quant au rapprochement thématique et formel entre le tableau de Hockney et celui de Pérez Villalta, ce qui relie les deux scènes est évident, si ce n'est qu'au spectateur hors champ du premier tableau, s'est substitué un second protagoniste qui, à son tour, observe la scène par un mouvement de tournette, telle qu'on en utilise au théâtre. Et de fait, nous sommes repoussés un peu plus loin à l'extérieur du tableau. Et c'est bien là que se situerait cette évolution, c'est-à-dire celle qu'entraînent de nouvelles typologies scénographiques qui creusent à nouveau le plan pictural, avec notamment des emprunts au cinéma pour Fischl ou à l'architecture pour Pérez Villalta qui agence quelques perspectives parfois « impossibles ». À cet espace rapproché, celui du plan moderne, succède un espace distancié sous forme de mises en scène devenues constitutives de la structure interne de l'image dans le tableau – souvenons-nous également du cadre dans le cadre chez Bacon – lui-même devenu porteur de cette peinture devenue « postmoderne » si tant est que ce terme puisse encore être véritablement validé en la circonstance puisque nous tentons aussi de l'invalider provisoirement.

Sur ce même principe scénographique du tableau transcendant concepts classique, moderne et contemporain, remontons à nouveau un peu dans le temps, c'est à dire en 1953, date à laquelle Francis Bacon avait réalisé *Two Men on a Bed*, œuvre que nous avons étudiée précédemment et qui jouait par une mise en abîme du cadre. Cette année-là fut aussi le point de départ pour de nombreux portraits d'après des photographies du pape *Innocent X* peint par Vélasquez. C'est donc l'occasion de retrouver la notion de citation, mais cette fois d'une manière un peu différente quant aux enchaînements qui en découleront.

<sup>759</sup> Fischl Eric, *Eric Fischl, Paintings and drawings, 1979-2001*, Allemagne, Éd. Harj Cantz, Kunstmuseum Wolfsburg, 2003, p. 100. « En séparant les deux et en parcourant d'abord toutes les permutations d'une scène, mon exécution a été libérée et j'ai pu explorer et exprimer avec une portée plus grande que ce que j'avais imaginé possible ».

<sup>760</sup> Pinte Jean-Louis, « Le corps en pleine lumière », in *Galerie Templon 50 years*, Paris, Éd. Galerie Templon, 2016, p. 573.

5 images

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Portrait du pape Innocent X*, 1650, huile sur toile, Galleria Doria Pamphilj, Rome  
Francis Bacon, *Étude d'après le Pape Innocent X*, 1953, huile sur toile, 153 x 118 cm, Des Moines Art Center, New-York  
Francis Bacon, *Study for Velázquez pope II*, 1961, huile sur toile, 150 x 118 cm, Musée du Vatican (Don de Gianni Agnelli 1973), Rome  
Louis Cane, *Cardinal sur palette en lévitation*, 2011, huile sur toile, 230 x 230 cm  
Yan Pei Ming, *Pope Innocent X n° 4*, 2013, huile sur toile, 80 x 80 cm

D'abord, il faut bien comprendre que cette série est particulièrement importante dans le travail de Bacon et nous permet de comprendre comment elle fut source de variations, de métamorphoses et de découvertes qui viendront ensuite nourrir, directement et indirectement, l'expression créatrice du peintre. C'est ainsi que l'espace pictural baconien saura recueillir des interrogations existentielles plus intimes, dont nous savons qu'elles viendront transformer et même transfigurer l'image originelle.

Bacon réalise de nombreux portraits en 1953, pour lesquels il s'inspire à la fois du portrait d'Innocent X par Vélasquez et de la figure de la nurse hurlante dans *le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein. À partir du début des années cinquante, il s'initie à la peinture d'après modèles : David Sylvester a posé à quatre reprises pendant l'été 1953 pour se voir finalement transformé en pape dans *Étude pour portrait I*.<sup>761</sup>

Le tableau de Diego Vélasquez, par l'intermédiaire du peintre anglais, est devenu à son tour une sorte d'icône contemporaine de la peinture classique ancienne. Ainsi, après les variations que Picasso fit autour des *Ménines*, Bacon a contribué à remettre sur le devant de la scène cette autre peinture de Vélasquez et on peut, désormais, observer de nouvelles mises à contribution du portrait papal, ou d'ecclésiastique de la même période, pour de nouvelles œuvres contemporaines. Si la photographie d'après le portrait d'*Innocent X* fut une référence déterminante pour obliger Bacon à mettre au point son processus de travail, tel que nous l'avons mentionné avec *Two Figures*, la série qui en découlera et regroupera une cinquantaine d'études, variations et portraits, aura elle-même à son tour une influence incontestable pour d'autres peintres de la génération suivante. Nous évoquerons plus particulièrement deux d'entre eux. Tout d'abord Louis Cane qui se fit connaître au début des années 1970 pour ses toiles abstraites retirées du châssis et intitulées *toiles sol/mur*. En 2011, lorsqu'il s'empare à son tour d'un portrait ecclésiastique, ce qu'il produit est un mélange qui doit sans doute davantage à Francis Bacon qu'à Titien ou indirectement à Vélasquez. La réussite de l'entreprise, sans doute insuffisamment convaincante, ne sera pas développée davantage. Cette démarche, consistant à travailler d'après quelques chefs d'œuvre de grands maîtres, apparaît cependant dès la fin des années 1975 chez Louis Cane et sera développée et maintenue parallèlement à la production de toiles abstraites. Il n'est donc pas impossible de mettre en relation cette double approche picturale avec celle de Gerhard Richter que nous avons étudiée précédemment. Cependant, s'il semble y avoir des similitudes

<sup>761</sup> Kobry Yves, « Bacon vu de France », in *Francis Bacon, op. cit.*, p. 112.



méthodologiques, de réelles différences apparaissent et leurs analyses pourront nous faire avancer sur notre problématique.

Chez Richter, les toiles abstraites, devenues « méthode », ouvrent le « défaire » de l'*Annonciation* d'après le Titien. Ce défaire, en s'attaquant directement à la figure/peinture qui vient d'être faite, peut être considéré comme un mode d'appropriation plutôt contemporain. Cependant, il était déjà partiellement repérable dans certaines approches de Francis Bacon dès le début des années 1950. En revanche, nous ne retrouvons pas véritablement ce processus dans le cas de Louis Cane car il semble que les choses se passent autrement. On oserait même dire qu'un défaire ne peut pas concrètement advenir car cet aspect méthodique serait finalement parasité par les inventions préalables et géniales d'un Picasso ou même d'un Bacon. Ce serait cette ambiguïté qui semble empêcher Louis Cane d'entrer véritablement et surtout directement en dialogue avec les grandes œuvres du passé auxquelles il se confronte. Mais peut-être n'était-ce pas son but car sa démarche reste, nous semble-t-il, un peu extérieure – et probablement un peu caricaturale, mais c'est là un autre aspect qui relèverait dans ce cas du parasitage lui-même – vis-à-vis de ces œuvres historiques auxquelles il se réfère. Alors, une question se pose : avait-il la force – c'est-à-dire les moyens techniques et la maîtrise de son médium – pour mettre véritablement en place un acte créatif qui lui eût été propre et eût donné une nouvelle lecture décisive des tableaux de Vélasquez, de Manet ou de Greco avec lesquels il travaille ? C'est pourquoi, la tentative autour des *Ménines*, sans doute ambitieuse et généreuse quant à ses aspirations, semble se heurter simultanément à la grandeur tant de Vélasquez que de Picasso et se révèle finalement décevante. Peintre ou artiste, faut-il choisir ? L'approche de Louis Cane semble osciller entre les deux attitudes sans pouvoir cristalliser une appropriation véritable et significative quant au regard contemporain que nous pouvons adresser à ces œuvres, et réciproquement, quant au message qu'elles peuvent nous offrir à travers le médium qui les fit naître dans la période classique, avant que celle-ci ne traverse la période moderne pour parvenir jusqu'à nous. Pour son exposition chez Templon en 1981, le critique Otto Hahn commence son article par une citation du peintre : « comme Mondrian, j'aimerais faire un arbre, puis d'année en année, le styliser de plus en plus. Mais six mois suffisent pour épuiser cette voie<sup>762</sup> ». Mais le critique retourne le propos puisqu'il termine ainsi son propre texte : « Engagé dans cette course qu'on appelle une carrière de peintre, Louis Cane, à 37 ans, met les bouchées triples. Comme si sa fuite en avant était sa seule issue<sup>763</sup> ».

Sans doute plus habiles, les variations qu'entreprend Yan Pei Ming sur le portrait du pape *Innocent X*, révèlent une virtuosité apprise, acquise et indéniable. Nous en avons parlé précédemment et sa maîtrise du médium devient presque parfaite. Il reste fidèle à sa facture habituelle et produira toute une série d'après le tableau de Vélasquez en introduisant des variations d'échelles et quelques gammes colorées dans son travail en grisaille. Dans un souci d'objectivité, on doit également mentionner la version d'un autre peintre chinois, Yue Minjun, où *Innocent X* est doté d'un tout autre visage que le sien, à savoir celui d'un homme qui éclate de rire, et que cet artiste attribue à tous les personnages de ses tableaux. Nous sommes là dans

<sup>762</sup> Cane Louis, in Hahn Otto « Accouchements de Louis Cane », in *Galerie Templon 50 years*, op. cit., p. 232.

<sup>763</sup> Hahn Otto, « Accouchements de Louis Cane » in *Galerie Templon 50 years*, op. cit. p. 232.

un registre très différent que nous développerons ultérieurement à la fin de ce chapitre en traitant plus spécifiquement la situation en Chine quant à notre problématique.

Comme Louis Cane, Pierre Buraglio est issu du mouvement *Supports / Surfaces*. Il travaillera un temps en usine et s'interdira même de peindre pendant quelques années. Lorsqu'il souhaitera, à son tour, interroger des œuvres picturales du passé, il le fera en utilisant des matériaux modestes, notamment le papier calque, délivrant ainsi des travaux sensibles et discrets avec ses séries de dessins « d'après, autour, avec, selon... ». Toutefois, on peut s'interroger à nouveau quant à leur pertinence pour remettre en jeu les codifications d'une antériorité classique, tout en continuant de dire des choses, qui ont peut-être déjà été dites et peuvent ou pourraient cependant être réentendues et perçues autrement. Ce qui nous semble particulièrement émouvant dans son cas, c'est la manière dont les calques transcrivent et révèlent, par le dessin des contours, l'aboutissement des compositions originelles et justement classiques, probablement élaborées en leur temps par d'autres dessins, à l'époque préparatoires et parfois très nombreux. Ce retour à la partition d'origine par le tracé « régulateur » des contours nous reconduit subtilement à l'origine de la peinture et de ce point de vue, l'auteur reste fidèle à lui-même par la transparence de sa démarche.

Cependant, on sent chez ces deux peintres, Buraglio et Cane, les conséquences imposées par la déconstruction de la peinture et celle du tableau telles qu'elles furent plus particulièrement vécues en France. Bien des années après, il semble qu'une force de rétention chez Buraglio, et celle d'un débordement, par la « fuite en avant » chez Cane, les empêchent d'aborder la peinture avec la confiance d'une appropriation personnelle qui devient pourtant nécessaire pour aborder de tels sujets. On ne retrouve pas chez eux cette « autorisation accordée » (permission granted) à Gerhard Richter, qui est présente aussi chez Yan Pei Ming, Wiley Kehinde, Djamel Tatah et bien d'autres.

4 images

Louis Cane, *Ménines accroupies*, 1982, huile sur toile, 230 x 230 cm, Courtesy CAC Meymac, Abbaye Saint André  
 Pierre Buraglio, *D'après Poussin, Orion aveugle*, 2002, Lithographie, 105 x 75 cm, Éditions Galerie Catherine Putman  
 Edouard Manet, *L'Homme mort (Le Torero mort)*, 1864-1865, huile sur toile, 75,9 x 153,3 cm, National Gallery of Art, Washington  
 Djamel Tatah, *Sans titre*, 2003, huile et cire sur toile, dimensions non retrouvées

Il semble que ce ne soit le cas, ni de Buraglio, ni de Cane, dont les approches seraient finalement encore un peu indexées à une modernité « déconstructive ». Par ailleurs, concernant les œuvres d'après Mantegna pour Kehinde, et d'après Manet pour Tatah, il est intéressant de noter la différence entre les peintures anciennes et contemporaines. Les premières s'appuient sur une perspective construite et modifiée, si on tient compte de la taille respective des têtes et des pieds dans les raccourcis. Les différences y sont atténuées alors qu'au contraire, elles sont exacerbées par l'objectif photographique et gardées telles quelles dans les deux peintures contemporaines. En contrepoint, le phénomène est « rééquilibré » par une totale absence d'ombre portée, particulièrement dans la peinture de Tatah qui joue ainsi avec l'aplat de l'*all-over* de la modernité.

En 2012, à la manufacture des Gobelins, Pierre Buraglio et Yan Pei Ming ont carte blanche pour une exposition autour d'un ensemble de tapisseries d'après Poussin. Malheureusement les réponses sont cette fois difficilement comparables tellement le fossé – on pourrait dire l'écart<sup>764</sup> – qui les sépare est grand. Pierre Buraglio a répondu à la commande avec une série de dessins qui reprennent les éléments de la composition de ces tapisseries pour en interroger l'organisation spatiale. L'échelle reste modeste, la peinture y est presque totalement absente et la présentation ne permet pas au public une confrontation directe pour entrer en dialogue avec l'ensemble des œuvres. Elle donne l'impression d'un exercice pédagogique un peu convenu. Quant à Yan Pei Ming, il répond avec un grand triptyque en grisaille sur lequel il se représente de manière un peu christique au centre de chaque panneau. Si l'échelle est cette fois convaincante, ce travail ne semble pas, en revanche, être en lien réel avec les œuvres de Poussin. Rien dans ces trois images ne peut permettre un tel rapprochement. Par ailleurs, autant la facture picturale du peintre chinois peut s'avérer féconde pour ses reprises contrastées du Caravage, de Vélasquez ou Goya, autant cette fois, sujet et matière manquent singulièrement d'attrait pour nouer le dialogue en la circonstance avec le Maître du classicisme, ce qui ne remet pas en question la valeur intrinsèque du triptyque lui-même.

En marge de la Biennale de Venise de 2019, Sean Scully, né en 1945 à Dublin, peintre irlandais puis naturalisé américain, propose une série de tableaux figuratifs tout à fait nouveaux et représentant de jeunes enfants jouant sur une plage. Par leurs aplats colorés, cette série rappelle le fauvisme, celui de Matisse, de Derain, mais aussi de quelques tableaux de Kirchner peints au début du XX<sup>e</sup> siècle. En réalité, Scully le fait avec une légèreté heureuse, sans rapport avec l'esprit de la peinture précédant la Première Guerre Mondiale. Mais surtout, ce travail est d'autant plus surprenant que depuis de nombreuses années, cet artiste nous avait habitués à des présentations très sérielles de grandes toiles abstraites immédiatement reconnaissables par leurs larges bandes colorées. Pourtant, « lors de sa nouvelle exposition à côté de la Biennale de Venise, Sean Scully sculpte une tour vivante, crée un manuscrit enluminé et s'inspire de son fils âgé de 10 ans<sup>765</sup> ». L'article de John Hooper, intitulé "Artist Sean Scully Finds His Muse in Venice", reprend directement le propos de l'artiste "I've found my muse<sup>766</sup>," et nous renvoie alors vers la série *Mother and Child* de Gerhard Richter, lui aussi touché par une paternité tardive. Les deux artistes délivrent ainsi un ensemble de tableaux, aux formats plutôt modestes et où l'émotion de l'intime bouscule un peu l'intransigeance de leurs concepts et semble simultanément parachever des démarches picturales très rigoureuses. Serait-ce en accord avec *La revanche des émotions*<sup>767</sup>, essai critique au titre joliment pertinent, écrit par Catherine Grenier en 2008, que réapparaissent certaines interrogations, intellectuelles, philosophiques, mais surtout existentielles, qui

<sup>764</sup> Le mot « écart » de François Jullien peut faire sens car il y à aussi deux approches culturelles, occidentale et orientale, vis-à-vis de l'œuvre antérieure.

<sup>765</sup> Hooper John, <https://www.wsj.com/articles/artist-sean-scully-finds-his-muse-in-venice-11557572460>

"At his new exhibit alongside the Venice Biennale, Sean Scully sculpts a vivid tower, creates an illuminated manuscript and is inspired by his 10-year-old son." (consultation le 14 06 2019).

<sup>766</sup> <https://www.wsj.com/articles/artist-sean-scully-finds-his-muse-in-venice-11557572460> (consulté le 14 06 2019).

<sup>767</sup> Grenier Catherine, *La Revanche des émotions*, Paris, Éd. du Seuil, 2008.

touchent directement l'art contemporain ? Et dans ce cas, la peinture serait-elle à même de porter ce qui pourrait devenir un nouveau paradigme ?



Djamel Tatah, *Sans titre*, huile et cire sur toile, détail  
Djamel Tatah, *Sans titre*, huile et cire sur toile, 220 x 200 cm  
Sean Scully, *Wall of light Red Yellow*, 2012, huile sur toile  
Sean Scully, *Madonna Triptych C*, 2019, Biennale de Venise  
Ernst Kirchner, *Jeune fille assise*, 1910, huile sur toile, 80,6 x 91,1 cm, Minneapolis Institute of Arts, USA

Dans le cadre de notre recherche, notre choix s'est porté régulièrement sur des artistes, souvent très connus, ayant opté délibérément de faire œuvre avec la peinture, parfois de manière quasi exclusive, parfois en ouvrant simultanément leur démarche à de nouveaux média. Ainsi, nous avons privilégié les investigations concernant des peintres en nous concentrant principalement sur leur intérêt et leur disponibilité vis-à-vis de la peinture classique. Par ailleurs, avec les derniers exemples, nous comprenons aussi que modernité et contemporanéité ne sont plus systématiquement opposées comme parfois on a pu le penser et certains interdits semblent avoir été balayés. Ainsi, nous pouvons désormais emprunter des passages reliant le classique au contemporain via le moderne. Pour ce faire, nous avons analysé la façon dont certains peintres contemporains s'emparent des règles fondamentales de la peinture dans leur propre démarche et avons développé nos démonstrations sur des segments historiques précis, plus ou moins longs mais toujours bien explicités, de manière à étayer la cohérence de nos raisonnements.

*Le déclin de la peinture* évoqué par Nathalie Heinich et correspondant aux années 1960-70 avait été amorcé dès le début du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Clement Greenberg, dans un article daté de 1948, intitulé « La crise du tableau de chevalet<sup>768</sup> » aborde déjà cette question avec une grande clarté et d'une certaine manière, anticipe le processus de globalisation auquel fait face la peinture contemporaine en général et le tableau en particulier. En effet, le critique américain précise que « pour se rendre pleinement compte de ce que le tableau de chevalet a d'unique, il suffit de comparer son style d'unité à ceux de la miniature persane ou de la peinture tenture chinoise : ni l'une ni l'autre ne jouissent de la même indépendance vis-à-vis des exigences de la décoration. Le tableau de chevalet subordonne l'effet décoratif à l'effet dramatique<sup>769</sup> ». Il précise aussi que « l'histoire de la peinture moderniste, qu'inaugure Manet, évolue pour une bonne part vers une telle situation de compromis. Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Bonnard et Matisse poussèrent encore plus loin la réduction de cette profondeur fictive de la peinture<sup>770</sup> », notamment par les aplats colorés de la Modernité aboutissant

<sup>768</sup> Greenberg Clement, « La critique du tableau de chevalet », [1948], in *Art et culture – Essais critiques*, 1988, Paris, Éd. Macula, 9<sup>e</sup> Éd. française revue et corrigée, 2014, p. 176.

<sup>769</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>770</sup> *Ibid.*, p. 176.

ensuite au « tableau *all-over*, "décentré", "polyphonique" dont la surface est tissée d'éléments identiques ou presque semblables qui se répètent sans variation marquée d'un bord à l'autre<sup>771</sup> ». Nous en avons parlé à maintes reprises dès le chapitre 1 pour notre approche du plan pictural, et nous l'évoquons à nouveau dans ce chapitre, jusque et y compris avec les derniers tableaux de Djamel Tatah ou Sean Scully. Aussi, il est temps maintenant d'ouvrir le débat sur une géographie plus large en poursuivant notre questionnement dans des pays où des cultures ont traditionnellement proposé d'autres modes de représentation du monde que celui du tableau perspectif de la peinture classique occidentale, c'est-à-dire en l'occurrence ceux de la miniature persane et du rouleau de la peinture chinoise. Nous le ferons donc avec quelques peintres représentant l'Iran, l'Inde, le Pakistan et finalement la Chine, où nous remettrons alors plus largement en jeu notre argumentation.

### - 5.2.2. Entre local et global, classique ou universel, la bascule de l'obsolescence

Nous savons maintenant que depuis les deux ou trois dernières décennies, un changement sensible de paradigme revalorise le médium historique qu'est la peinture en le replaçant au centre de la scène artistique internationale. Aussi, comme le précise la journaliste Olivia Sand, auteure de l'ouvrage *Contemporary voices from the Asian and Islamic Art Worlds* paru en 2018: « Numerous young artists have embarked on a career in painting, a demanding and challenging medium<sup>772</sup> ». Effectivement, ce médium requiert une vraie connaissance des règles qui le régissent et nous avons déjà pu constater cet enjeu avec d'autres artistes pendant notre exposé. C'est pourquoi, pour les nouvelles générations, une telle démarche nécessite presque toujours, à un moment ou un autre, un apprentissage qui est généralement revendiqué par celles et ceux qui s'aventurent dans ce champ disciplinaire. En effet, vouloir s'emparer de ce médium historique demande d'en maîtriser certains aspects méthodiques et techniques, lesquels furent mis au point et développés pendant plusieurs siècles. Cela concerne de manière sans doute privilégiée la peinture à l'huile, mais pas uniquement. Toutefois, nous connaissons tous le vieil adage de la chanson populaire : « La peinture à l'huile ; C'est bien difficile ; Mais c'est bien plus beau ; Que la peinture à l'eau ».

En réalité, il y a suffisamment de chefs d'œuvre qui contredisent la comptine pour que nous soyons maintenant obligés d'en dire un peu plus sur différents aspects spécifiques du médium à l'huile, dont une des caractéristiques essentielles est de permettre de superposer de nombreuses couches de peinture, avec souplesse dans les passages successifs, et d'intervenir sur des temporalités très variables pour générer des perceptions de profondeurs qui lui sont propres. Et pendant plusieurs siècles, pour la peinture dite classique, c'est le vernis final, plus ou moins brillant, qui permettait d'unifier l'ensemble de ces couches picturales et d'en exalter

---

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>772</sup> Sand Olivia, *Contemporary voices from the Asian and Islamic Art Worlds*, Genève, Éd. Skira, 2018, p. 83.

Traduction : « De nombreux jeunes artistes se sont lancés dans la peinture, un média exigeant et stimulant. »

les qualités spécifiques. Un artiste comme Gérard Garouste travaille encore dans cette optique et prépare d'ailleurs lui-même ses couleurs.

Toutefois, la période moderne, suite notamment au mouvement impressionniste et à l'évolution technique de la peinture en tube, fit évoluer concepts spatiaux et nouvelles images, fussent-elles abstraites, ce qui engendra des modifications de mises en œuvre et donc du métier. À la plus ou moins grande brillance du vernis final, succéda une plus ou moins grande matité, comme celle que rechercha Cézanne, laquelle fut appréciée par Picasso dans le tableau du Maître d'Aix qu'il possédait. Là encore, cette matité du plan pictural fut aussi recherchée, entre autres, par les peintres Bacon et Balthus, d'où effectivement leur usage progressif de techniques mixtes, ou comme Djamel Tatah utilisant une peinture à l'huile mélangée avec de la cire. En effet, aucun de ces artistes n'a véritablement recours à ce dispositif spécifique de pénétration de la lumière dans les couches picturales. Toutefois, nous avons quand même noté que le verre protecteur et l'usage systématique du cadre doré donnaient aux tableaux de Bacon une tension entre paramètres classiques, modernes et contemporains, puisque ce dispositif pouvait nous conduire à l'installation. C'est bien sûr aussi le cas pour Tatah quand il décline un même motif figuratif répété en couvrant des murs entiers et installe alors son travail dans le décoratif, mot que Matisse lui-même revendiquait.

Si nous poursuivons la remarque d'Olivia Sand, en ouvrant notre recherche sur l'actualité artistique contemporaine à l'échelle internationale, nous observons que de nombreux artistes privilégient encore assez souvent ce médium utilisant l'huile comme liant principal, même si effectivement de plus en plus les techniques dites « mixtes » se répandent largement depuis plusieurs décennies. Ce choix est d'autant plus fréquent quand ils veulent s'inscrire dans un *continuum* plus ou moins classique, sans que cela soit exclusif. Cette approche historique et traditionnelle de la peinture, liée au départ à la culture occidentale, c'est-à-dire en fait européenne pendant plusieurs siècles, va donc être adoptée sur les autres continents. Il faut rappeler qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, Paris<sup>773</sup> draina une population cosmopolite venue de nombreux pays et que l'enseignement dit des « Beaux-Arts » s'exporta alors dans le monde entier. Walter Benjamin nous rappelle bien ce phénomène dans son exposé, *Paris, Capitale du XIXe siècle*, opus écrit en 1935 en allemand et en 1939 en français. Après la Seconde Guerre Mondiale, on a vu que l'épicentre de l'innovation artistique s'était déplacé aux États-Unis, et d'une manière plus large, dans le monde anglo-saxon. C'est pourquoi de nombreux artistes extra-européens, ou d'origine étrangère au « vieux continent », ont été formés autrefois et le sont encore aujourd'hui dans des écoles occidentales en Europe ou aux États Unis. Cependant, de nouveaux pays émergents au Moyen-Orient et en Orient, à commencer par ces grandes nations porteuses de cultures séculaires que sont l'Iran, l'Inde et la Chine, et d'autres encore, voient apparaître progressivement sur leur sol de nouvelles générations d'artistes. Ainsi, des femmes et des hommes portent de nouveaux regards sur la culture du monde et développent des idées liées aux phénomènes de globalisation qui touchent en réalité tous les domaines de la vie. Mais paradoxalement, ces multiples enjeux communs peuvent prendre des aspects parfois très diversifiés car ils sont également liés à des ancrages locaux. Non seulement, l'art n'échappe pas à cette situation, mais il lui arrive même parfois d'introduire ou de faire émerger certaines problématiques qui peuvent alors anticiper sur les événements à venir. Sans

---

<sup>773</sup> Benjamin Walter, *Paris, Capitale du XIXe siècle*, [1935 et 1939], Paris, Éd. Allia, 2007.

pour autant prétendre à la moindre exhaustivité, tant ces nouvelles générations sont riches de talents et de possibilités innombrables, nous allons donc maintenant étayer nos propos avec quelques exemples choisis dans ces pays pour leur pertinence quant à notre problématique.

Aussi, pour commencer, nous étudierons l'œuvre d'un peintre iranien qui nous permettra de mettre en lien l'espace de la miniature persane et celui de la peinture occidentale, notamment celle des Flandres du XV<sup>e</sup> siècle. Ensuite, nous verrons comment les œuvres de quelques peintres chinois croisent emprunts occidentaux et tradition chinoise, et comment leurs auteurs transforment ces données par des hybridations singulières.

Ali Banisadar, né en 1976 en Iran, est actuellement basé à New-York. Dans un premier temps, il avait évolué sur la scène du graffiti. Mais lorsqu'il voulut travailler sur toile, il se heurta à certaines frustrations. "I wanted the work to do something, but I did not have the faculty to realise it." [...] "I wanted to internalise, to understand structure, colour and all those elements in order to have the painting do what I wanted."<sup>774</sup> On va d'ailleurs sentir que son exigence vis-à-vis du médium va croissante et il pense qu'il en sera ainsi jusqu'à la fin de sa vie.

Even today, I still want more out of the painting. I still want to learn how to do certain things, how to get closer to what I am seeing in my imagination. I believe this quest will continue until my last day.<sup>775</sup>

Fort de cet enseignement, l'artiste précise ensuite un point important, que nous avons justement noté dans le parcours de Balthus, quant aux rapprochements possibles entre des peintures occidentales du Trecento et du Quattrocento italiens et d'autres, chinoises ou japonaises. "The chapters we skipped includes Japanese and near-Eastern art, both subjects in which I am very interested. We skipped those in order to get to Giotto"<sup>776</sup>.



Hiranand Mughal dynasty Akbar, Da'ud Receives a Robe of Honor from Mun'im Khan, 1604, couleur et or sur papier, 23,8 x 12,3 cm, India  
Ali Banisadr, *In exile*, 2005, huile sur toile, 137,2 x 193 cm, Saatchi Gallery, London  
Ali Banisadr, *In Medias Res*, 2015, huile sur toile, 167,6 x 223,5 cm, galerie Thaddaeus Ropac  
Jheronimus Bosch, *L'Humanité avant le déluge (Le Jardin des délices)*, 1494-1505, huile sur bois, 220 x 193 cm, Musée du Prado, Madrid

Les peintures de cet artiste iranien semblent délibérément « abstraites ». Cependant, on y discerne clairement un bas et un haut, ou si on préfère, une base solide sur laquelle s'entasse ou évolue un monde grouillant de « créatures indéterminées » devant un fond de nature éventuellement céleste avec des traces de peinture qui semblent plutôt aspirées vers le haut de

<sup>774</sup> Banisadr Ali, in Sand Olivia, *Contemporary voices from the Asian and Islamic Art Worlds*, op. cit., p. 83.

« Je voulais intérioriser, comprendre la structure, la couleur et tous ces éléments pour faire ce que je voulais avec la peinture. »

<sup>775</sup> *Ibid.*, Banisadr Ali, op. cit., p. 83, traduction p. 293.

<sup>776</sup> *Ibid.*, p. 87, traduction p. 293.

l'image. Ces objets ou créatures acquièrent une réelle matérialité illusionniste si on en juge par les zones d'ombre projetées sur le sol, caractéristiques des œuvres récentes, ce qui n'était pas le cas dans les peintures plus anciennes de cet artiste. Cette gravité semble donc être bien présente actuellement dans nombre de ses tableaux qui génèrent par ailleurs une impression de mouvement permanent. Parfois, ces peintures évoquent irrésistiblement des combats, des mêlées sauvages et nous entraînent aussi dans l'étrangeté de certains tableaux de Jérôme Bosch, à commencer par *Le Jardin des délices*, le triptyque du Musée du Prado daté de 1503-1504, ou encore *La Chute des anges rebelles* de Pieter Breughel l'Ancien, tableau peint en 1562. Pourtant, l'artiste se défend clairement d'une telle influence:

I was never trying to create the world he creates and he never influenced me. As I started to do my work, I realized it looked similar to Bosch, as far as the way I saw the world. Whenever I looked at his work, it communicates with me, probably because it came directly from his imagination, showing something that still exists in our present time.<sup>777</sup>

Cette sensation de réminiscences diffuses se retrouve avec le même état d'esprit quand l'artiste relate sa découverte récente des *Désastres de la guerre* peint par Goya. À la question de la journaliste Olivia Sand lui demandant si, avec les temps, sa vision du monde a changé après la guerre en Iran et est devenue plus globale, il répond à nouveau par la négative car pour lui l'expérience humaine, quelles que soient ses souffrances, va au-delà de l'espace spécifique où elles auraient été vécues.

I use my experience to point out conflicts in general in the world, historical or current, or imagining the future. I have never made work that was directly about Iran-Iraq war. Because I experienced it, it pushed me to make works that were on a more general global stage. [...] It mainly reflects human cruelty, human suffering and we do to each other in general than being about a specific place.<sup>778</sup>

Pendant l'interview, pour répondre directement à une question ou pour développer parfois ses arguments, Ali Banisadr évoque De Kooning pour la possibilité de créer des fragments – "I also like to create fragments" – mais aussi Diego Vélasquez dans la mesure où il veut également contrôler ces fragments pour obtenir un ensemble et aboutir à cet « Overall composition of the painting, towards this musical harmony that I want to create within the work that makes the eyes move around the work<sup>779</sup> ». On sent donc chez cet artiste le souci permanent d'un savant équilibre qui va permettre à un moment de libérer le tableau de sa fabrication pour lui donner vie. C'est cette recherche d'une harmonie musicale qui apporte un rythme et c'est probablement cela qui permet de maintenir l'œuvre dans un état d'équilibre entre toutes sortes de figures biomorphiques qui surgissent de la peinture et qui pourtant doivent être contenues dans une abstraction. Ce mouvement, qui garde à distance ce grouillement figuratif, génère une respiration qui donne à chaque tableau la possibilité de trouver son unité interne. Et c'est peut-être dans cette tentative de recherche d'unité qu'on peut prendre le risque de dire de la peinture d'Ali Banisadr qu'elle se règle finalement sur certains principes classiques.

---

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 88, traduction p. 294.

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 89, traduction p. 294.

<sup>779</sup> *Ibid.*, p. 89, traduction p. 294.



That is the idea, keeping the eyes on the canvas. You built compositional structures to create that musical harmony within the painting to make it come alive. Once that happens, it is as if it has been finally worked out, plugged in, and turned on. Sometimes, even if a line or dots are missing, for me it is not yet active. That is why a painting could be in my studio for three weeks and then, suddenly, this dot or line will make a difference. Needless to say, no one else will know the difference but for me, it is just this one last thing that activates it. When I am painting, my thinking is all about that: how to make it come alive?<sup>780</sup>

Devons-nous alors interroger le travail de Banisadr en le mettant en lien avec l'espace de la miniature persane où se retrouvent le jeu d'un foisonnement de détails et la coloration vive des fonds, tour à tour sol et arrière-plan mural ou céleste ? Ce seraient autant d'éléments qui autoriseraient certainement une analyse plus profonde de la peinture de ce jeune artiste iranien. En effet, on retrouvait dans l'œuvre de Banisadr, à ses débuts, cette même absence d'ombres portées, qui libère les figures dans la composition des miniatures, en les contenant dans le déploiement d'une géométrie plane presque abstraite. Cependant, on peut désormais en observer la présence sur ses peintures les plus récentes. Il faut donc rester prudent car son travail est en constante évolution. En revanche, ce que nous pouvons d'ores et déjà avancer, au vu des images et de ses propos, c'est que nous sommes bien en présence d'une forme d'hybridation culturelle et artistique. Au mot « classique », qui nous occupe depuis le début de cette thèse, il serait peut-être possible, et probablement plus significatif, d'ajouter ou de substituer temporairement un autre terme, « universel », lequel corroborerait cette tentative ambitieuse et louable que revendique Banisadr quand il veut rattacher les soubresauts de l'être humain dans ses rapports aux autres et donc au monde. L'objectif serait de pouvoir s'approcher au plus près des phénomènes existentiels de la vie qui, paradoxalement et métaphoriquement dans un premier temps, vont pouvoir se développer « physiologiquement » dans la peinture, à la surface du tableau.

Cette volonté, ou ce désir, de capter ce qui circule entre les êtres se retrouve chez de nombreux artistes qui s'y emploient parfois différemment mais toujours pour tenter d'atteindre ce même objectif. Nous en avons parlé à propos de Francis Bacon, lui aussi désireux de peindre ce mouvement, et pour lequel des rythmes musicaux furent évoqués par Deleuze. Bacon, avant Banisadr, se référa à Velásquez pour tenter d'approcher cet impalpable qu'ils veulent, l'un et l'autre comme le grand maître espagnol, retenir dans leurs tableaux. « Velázquez, for example, is very good at having your eyes move from one theme to the next, keeping them moving yet never having them leave the canvas.<sup>781</sup> » Ce serait cet impalpable, ce mouvement presque imperceptible de la vibration de l'air qui nous permet presque, pour certains tableaux de Velásquez, d'oublier de regarder pour être simplement là, dans cette « logique de la sensation » dont parle Deleuze. Ainsi, dans *Les Fileuses*, à propos de la jeune femme vue de dos au premier plan, Charles Blanc écrit : « On la sent vivre, respirer, souffler, suer ». Ce graveur, historien et critique d'art est connu pour ses recherches sur la lumière et il influencera d'ailleurs Monet.

---

<sup>780</sup> Banisadr Ali, in Sand Olivia, *Contemporary voices from the Asian and Islamic Art Worlds*, op. cit., p. 89, traduction, p. 294.

<sup>781</sup> Banisadr Ali, *ibid.*, p. 89. Traduction : « Velázquez, par exemple, sait très bien faire bouger les yeux d'un thème à l'autre, les laissant bouger sans les laisser jamais quitter la toile. »

Quand il [Velázquez] peint une figure en plein air, il a, comme Téniers, l'art extraordinaire d'obtenir un suffisant relief sans opposer les tons sombres aux tons lumineux, et en jetant son personnage dans la lumière diffuse. [...] Le savant et riche pinceau de l'élève de Rubens [Van Dyck] ne me séduisait pas plus que la matière franche, vigoureuse et sobre, du peintre espagnol. L'un me faisait admirer l'art, et l'autre l'avait caché pour ne montrer que la nature.<sup>782</sup>

Banisadr, dans son ambition d'une approche presque « physiologique » des êtres en mouvement dans sa peinture, semble se rapprocher, momentanément ou durablement, l'avenir nous le dira, de certaines valeurs de la peinture occidentale. Et comme ce fut le cas pour Dajamel Tatah à la Fondation Lambert, une exposition présente, depuis septembre 2019, les oeuvres d'Ali Banisadr, *Bosch & Banisadr: Ali Banisadr: We Work in Shadows*, à l'*Academy of Fine Arts* de Vienne.

Si nous poursuivons notre voyage plus à l'est, en Inde, il est intéressant d'évoquer Jitish Kalia, né en 1974 à Mumbai. Cet artiste prolifique s'empare, techniquement parlant, de supports très variés allant de l'installation à la sculpture, mais aussi de la photographie à de la peinture. Et lorsqu'il aborde ce dernier médium, on retrouve un peu chez lui cette force poétique des assemblages évoquées pour Raysse. Il le fait toujours avec une grande maîtrise, ce qui lui permet des confrontations formelles et audacieuses entre volumes et plans, mais aussi thématiques entre cultures orientales et occidentales, entre références anciennes et contemporaines.

Plus à l'est encore, au Pakistan, le travail de Shahzia Sikander, née en 1969, permet d'interroger deux concepts un peu différents : images et imagerie. « Shahzia Sikander's hybrid, hypnotic works are inspired by her study of manuscript illuminations in her native Pakistan and elsewhere »<sup>783</sup> » Cette approche, qui fait référence à la miniature indienne, développe des relations très abouties entre tradition et contemporanéité. Son œuvre *Many Faces or The Resurgence of Islam* fut présentée à la 4<sup>ème</sup> Triennale de l'art asiatique de Fukuoka 2009, au Japon. Le thème de cette triennale était "Live and Let Live : Creators of Tomorrow" ; (« Vivre et laisser vivre : Les créateurs de demain »).



Jitish Kallat, *Prosody of a Rising Tide*, 2011-2012, courtesy of the artist, acrylique sur toile, 41 x 46 cm  
Shahzia Sikander, *The Resurgence of Islam*, 1999, vegetable pigment, watercolor

Plus à l'est encore, on retrouvera une situation comparable au Japon, autre grand pays de tradition séculaire, mais qui a toutefois connu une situation différente avec des échanges culturels spécifiques avec l'Europe dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. On sait comment

<sup>782</sup> Blanc Charles, *Diego Velázquez*, La Rochelle, Éd. Rumeur des anges, 2002, p. 22, 23.

<sup>783</sup> Hilarie M. Sheets, in *ARTnews*, publié le 15 04 2013

<http://www.artnews.com/2013/04/15/shahzia-sikander-maximalist-miniatures/> (consultation Le 01 11 2019)

l'estampe japonaise a eu une influence déterminante sur l'art occidental dans la manière d'aplatir la peinture, et donc la nature de son plan pictural. C'est pourquoi on retrouve souvent dans la culture japonaise une alliance singulière entre tradition et modernité qui ne s'opposent pas avec la même véhémence que dans notre culture occidentale. Là encore, il faudrait des approches différentes qui nécessiteraient des corpus bien établis pour faire une recherche aboutie touchant différents domaines de la vie où les individus doivent absolument composer avec les deux. Mais à nouveau, cela nous éloignerait trop de notre problématique de départ.

Dans cette présentation, nous venons de développer un exemple pour l'Iran, mais nous nous contentons d'en mentionner deux ou trois pour L'Inde et le Pakistan, et terminons par une simple évocation du Japon. C'est bien sûr trop rapide pour nous permettre de rentrer pleinement dans la complexité spécifique de ces croisements. En revanche, cela nous montre immédiatement qu'il nous faut oublier nos habitudes si nous voulons pouvoir appréhender ces œuvres correctement. En effet, on comprend déjà que dans cette zone géographique, ce serait plutôt l'adjectif « traditionnel » qui prendrait alors en charge l'Histoire avec une importance d'autant plus grande que ces pays n'ont pas connu la séparation entre l'art et l'artisanat, c'est-à-dire entre les artistes et les artisans, comme ce fut le cas en Europe à partir de la Renaissance italienne. C'est pourquoi, il est sans doute préférable de mettre un peu de côté l'adjectif « classique » qui a tant préoccupé l'Académie puis l'École des Beaux-Arts de Paris. Ce choix fut particulièrement important au XIX<sup>e</sup> siècle et aujourd'hui encore, nous ne cessons pas d'interroger ce mot et les idées qui s'y rattachent. Par ailleurs, on doit aussi tenir compte d'une autre actualité très concrète également puisque ces artistes, tous issus de ces pays du Moyen-Orient, ont ensuite voyagé et ont souvent été formés dans des écoles occidentales, souvent dans le monde anglo-saxon. Aussi, retenons de nos brèves escales au Moyen-Orient qu'une séparation entre modernité et contemporanéité n'y fut pas ressentie véritablement de la même manière qu'en Occident, probablement parce que les différences entre tradition et modernité ne furent pas vécues comme une rupture irrémédiable dans le domaine de l'art, mais plutôt comme des oppositions sociétales avec lesquelles il fallait composer.

Dans toute l'Asie, l'art contemporain est très présent et là encore, les rapports entre tradition et modernité sont à prendre en considération. Maintenant, si nous voulons développer plus particulièrement nos recherches sur la peinture contemporaine chinoise, alors il faut bien avoir à l'esprit que le contexte est tout à fait singulier, puisque résultant à la fois d'une longue tradition liée aux lettrés, suivie d'une interruption brutale pendant la Révolution culturelle. Pendant cette période, on sait également à quel point la Chine est restée totalement fermée à toute nouvelle influence occidentale, notamment en réaction à l'expansion coloniale de l'Europe à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Aussi, s'interroger sur des résurgences classiques occidentales dans la peinture contemporaine chinoise, c'est observer, d'une part comment certaines influences étrangères du XIX<sup>e</sup> siècle ont finalement perduré, et d'autre part comment une culture traditionnelle séculaire, malmenée et oubliée pendant plusieurs décennies, commence elle-même à resurgir également dans beaucoup d'œuvres sur ces vingt dernières années.

Or, aujourd'hui, « les peintres chinois qui connaissent un succès mondial sont des artistes figuratifs maîtrisant la technique occidentale de la peinture à l'huile. La raison ? Leur

formation "communiste"<sup>784</sup> ». Ce point est essentiel, il corrobore ce que nous avons évoqué à plusieurs reprises, notamment pour Richter et Yan Pei Ming avant sa venue en France. Mais, au-delà de cet emprunt et de cette maîtrise technique incontestable, il nous paraît intéressant de remonter aussi dans le temps pour mieux comprendre certains aspects spécifiques de la situation artistique chinoise qui par ailleurs évolue très rapidement. Peut-on encore parler de « peinture postmoderne » comme cela fut évoqué pour le monde occidental et particulièrement européen ? De ce point de vue, la conjoncture culturelle et politique est très différente de la nôtre mais aussi de celles qu'on peut observer en Iran, en Inde ou au Japon.

Pour introduire la seconde partie de ce présent chapitre, notre propos initial rapprochait des paysages de Balthus, du Trecento toscan et de Huang Gongwang. Cependant, d'autres exemples eussent été possibles comme dans cette rencontre entre *Shitao et Cézanne*, née pour un colloque en 2002 et initiée par Charles Juliet<sup>785</sup>. Shitao est un peintre chinois du XVII<sup>e</sup> siècle, dont le traité de peinture nous est devenu un peu familier par l'excellent ouvrage de Pierre Ryckmans<sup>786</sup>. Le premier chapitre est intitulé « l'Unique trait de pinceau ». Retenons pour l'instant que dans la peinture chinoise ancienne, la réception de l'encre se fait sur une surface horizontale, avec le geste d'un pinceau plutôt vertical, et qu'inversement, dans la tradition classique et moderne du dessin et de la peinture occidentale, le crayon ou le pinceau, pointe, percute, frotte, glisse sur une surface verticale, celle du tableau, alors que ces deux outils sont tenus plutôt horizontalement dans l'espace. Méditons sur ces dispositifs spatiaux, entre réception et projection, entre absorption et superposition, entre déroulement et cadrage. Il est à noter d'ailleurs – et ce n'est pas la moindre des choses – que notre connaissance de l'art asiatique, quand elle se fait à travers les livres, ne nous donne que des détails recadrés, qui réduisent et dénaturent forcément la perception que nous aurions éprouvée au contact direct des rouleaux originaux, dont les formats peuvent être très allongés et les dimensions parfois très grandes, notamment pour les rouleaux horizontaux. Une exposition célèbre, au Grand Palais, *Montagnes Célestes : Trésor des Musées de Chine*, en 2004, nous faisait comprendre à quel point notre regard « cadré » était fondamentalement occidental.

Une citation de Shitao introduit la préface de Dominique Ponnau dans l'ouvrage de Pierre Ryckmans : « Le plus important pour l'homme est de savoir vénérer<sup>787</sup> ». Elle sera reprise dans le texte de Charles Juliet. En effet, il s'agit bien d'« une même expérience spirituelle » qui relie Shitao et Cézanne. Dans son ouvrage, Charles Juliet met ainsi en parallèle deux autres citations. La première est de Shitao : « Moi, je perçois. [...] C'est la réceptivité qui précède, la connaissance qui suit<sup>788</sup> ». La seconde est de Cézanne : « Pénétrer ce qu'on a devant soi. La sensation est à la base de tout, pour un peintre<sup>789</sup> ». En deux phrases se jouent similitudes et différences fondamentales. On peut le lire immédiatement : « percevoir » et

<sup>784</sup> Dagen Philippe, « Comment le communisme a sauvé l'art figuratif », *Le Monde*, le 24 octobre 2013. [https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/10/24/comment-le-communisme-a-sauve-l-art-figuratif\\_3502464\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/10/24/comment-le-communisme-a-sauve-l-art-figuratif_3502464_3246.html) (consultation le 11 09 2019)

<sup>785</sup> Juliet Charles, *Shitao et Cézanne, une même expérience spirituelle*, Paris, Éd. L'Échoppe, 2003

<sup>786</sup> Ryckmans Pierre, *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, [1<sup>ère</sup> éd. En 1970 par l'Institut belge des hautes études chinoises], Vendôme, Éd. Hermann, 1884

<sup>787</sup> Shitao, in Juliet Charles, *Shitao et Cézanne, une même expérience spirituelle*, op.cit., p. 13.

<sup>788</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>789</sup> Cézanne Paul, in Juliet Charles, *Shitao et Cézanne, une même expérience spirituelle*, op.cit., p.11.

« réceptivité » chez l'un, « pénétrer » et « sensation » chez l'autre. Le choix des mots est très explicite pour les deux cultures, même si nous sommes tenus à une certaine prudence puisque le texte de Shitao nous parvient à travers une traduction.

Ainsi, on pressent que les rapports entre la peinture occidentale et orientale, et plus spécifiquement entre classicisme et tradition, pourraient éclairer notre compréhension des faits par leur confrontation avec l'adjectif « universel ». C'est donc avec des études de cas sur des artistes chinois que nous allons terminer notre étude. Cependant, précisons que les quelques exemples choisis et présentés ici sont, comme dans les autres pays vus précédemment, de ceux qui jouissent d'une grande notoriété en Occident, quand d'autres, sans doute moins connus à l'étranger, sont cependant très considérés dans leur propre pays. Afin de bien circonscrire cet aspect de notre recherche, nous allons d'abord retenir trois exemples qui nous semblent significatifs dans ces allers et retours entre Orient et Occident. Parmi ces trois artistes, respectivement Yue Minjun, Zeng Fanzhi et Yan Pei-Ming, deux ont fait leurs études exclusivement en Chine. Minjun est né en 1962 à Daqing, dans la province de Hei Long Jiang et étudiera à l'École Normale du Hebei. Fanzhi est né en 1964 à Wuhan où il étudiera à l'Académie des Beaux-Arts du Hubei. Seul, Pei-Ming a étudié également en Occident, en France, à Dijon. Nous nous sommes d'ailleurs déjà longuement attardés sur son œuvre pour comparer son approche avec d'autres artistes contemporains occidentaux. Cette fois nous affinerons notre analyse en la mettant en lien avec les démarches de deux autres peintres chinois qui sont sensiblement de la même génération et également très présents sur la scène internationale. Ces trois peintres œuvrent sur des tableaux et utilisent la peinture à l'huile. De fait, chacun d'eux, très différemment sans doute, peut ainsi revendiquer une certaine familiarité avec la peinture occidentale et les icônes qu'elle véhicule et qu'ils citent volontiers.

Yue Minjun, comme son confrère Yan Pei-Ming, mobilise volontiers des références illustres de l'art occidental, mais il les utilise tout autrement. Ainsi, lorsque ces deux artistes s'approprient les représentations du pape *Innocent X* par Vélasquez, *Tres de Mayo* par Goya, ou *L'Exécution de Maximilien* de Manet, le premier le fait à travers l'interprétation picturale et virtuose d'une photographie de l'œuvre, le second se saisit de la référence pour mieux l'immerger dans son monde à lui. Dans les deux cas, les approches respectives restent plutôt systémiques, même si on peut noter quelques évolutions au fil du temps. Cependant, Minjun va nous entraîner bien au-delà de l'image d'origine et *The execution* serait aussi inspirée par le massacre de Tian an men en 1989. Globalement, son appropriation des œuvres occidentales se caractérise par la présence d'un même personnage, éclatant d'un rire démesuré, ou de ses clones démultipliés en grand nombre, mais donc toujours identiques. Si sa démarche semble plus inventive, elle fut probablement plus corrosive et le rattachera au « Réalisme Cynique ».

De 1989 à 1991, de nombreux artistes gagnés par le désespoir se réunissaient chez le critique d'art Li Xianting. Ce journaliste d'art est renommé pour ses partis-pris en faveur de l'art d'avant-garde chinois de la fin des années 1970. Il est l'inventeur de la classification « réalisme cynique » et de « pop politique » en 1992. Fang Lijun né en 1963, Liu Wei né en 1965 et Yue Minjun forment le trio de peintres le plus emblématique du réalisme cynique. Ce courant artistique chinois est né autour du début des années 1990.<sup>790</sup>

<sup>790</sup> [https://fr.wikipedia.org/wiki/Yue\\_Minjun](https://fr.wikipedia.org/wiki/Yue_Minjun) (consultation le 14 09 2019)



Francisco de Goya, *El Tres de Mayo*, 1814, huile sur toile, 268 x 347 cm, Musée du Prado, Espagne  
Edouard Manet, *L'Exécution de Maximilien*, 1868-1869, huile sur toile, 252 x 305 cm, Kunsthalle de Mannheim, Allemagne  
Yue Minjun, *The execution*, (d'après *El Tres de Mayo* et *L'Exécution de Maximilien*), 1995, huile sur toile, 150 x 300 cm  
Yan Pei Ming, *Exécution, Après Goya*, (d'après *El Tres de Mayo*), 2008, huile sur toile, 280 x 400 cm

Si Pei Ming reconduit l'image du tableau telle quelle ou presque, il simplifie cependant les rapports forme/figure/fond en proposant des agrandissements spectaculaires par son « interprétation réinstrumentée » avec la facture néo-expressionniste qui caractérise son travail. Quant à Minjun, il part du tableau de Manet qui suit celui de Goya. Il s'inscrit donc dans une longue filiation tout en proposant une mise en scène légèrement différente avec ses acteurs chinois. Le mur de pierre qui fait fond derrière les protagonistes est devenu lui aussi chinois, coloré en rouge avec des tuiles vernissées. Ce transfert d'un monde à un autre fait suite à une série d'appropriations des tableaux de Goya et de Manet, proposées en leur temps par Picasso ou Lüpertz, et de manière plus anecdotique par Guillén.

3 images

Picasso, *Massacre en Corée*, 18 janvier 1952, huile sur toile, 110 x 210 cm, Musée national Picasso, Paris, Dation Pablo Picasso en 1979  
Lüpertz, *Exekution (Exécution)*, 1992, huile sur toile, métal, (encadrée par l'artiste), 300 x 425 cm, MNAM Centre Pompidou  
Guillén, "Caricature de Guillén", 1976, *El Libro de la Pena de Muerte*, Madrid

Si on s'intéresse à *La liberté guidant le peuple* d'Eugène Delacroix, que l'on retrouvera aussi bien dans des tableaux de Yue Minjun que de Zeng Fanzhi, les reprises et détournements se font sur des registres très différents. Minjun travaille en gardant la composition générale de l'œuvre mais propose, comme précédemment, une interprétation toute personnelle puisque tous les personnages de la peinture de Delacroix, féminins ou masculins, sont à nouveau « rejoués » par l'homme qui rit, ainsi dupliqué et « instrumentalisé » autant de fois que nécessaire. Toute présence féminine est, de fait, évacuée et même pour la fameuse photo du film *7 ans de réflexion* de Billy Wilder, Marilyn Monroe sera remplacée par l'homme qui rit et porte sa célèbre robe blanche

Ainsi, les visages peints ou sculptés qui parcourent l'œuvre de Yue Minjun, la bouche béante et les yeux fermés, conservent-ils dans leur extravagance la fixité de masques impénétrables. « Ce rire stéréotypé fait écran à toute quête d'intentionnalité, il dresse un mur, interdit le dedans, bloque toute sensibilité, écrit François Jullien dans le catalogue publié à l'occasion de l'exposition. Il affiche, sous son explosion à répétition, qu'il ne peut rien y avoir à communiquer. »<sup>791</sup>

<sup>791</sup> Simon Eric, « L'ombre du fou rire », *Actuart*, publié le 13 novembre 2017.  
<http://www.actuart.org/article-yue-minjun-l-ombre-du-fou-rire-111406599.html> (consultation le 14 09 2019)

Par ailleurs, dans le fond du tableau romantique ne figure plus la ville de Paris peinte par Delacroix, mais un paysage urbain contemporain en bordure d'un plan d'eau comme il en existe beaucoup en Chine. Là encore, la scène est en quelque sorte externalisée en Chine et l'artiste nous en propose une toute autre version pleinement actualisée.

En revanche, toujours pour *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, comme pour son œuvre *Hare* de 2012, qui reprend la fameuse *Étude de lièvre* d'Albrecht Dürer<sup>792</sup>, Fanzhi utilise un tout autre mode d'appropriation – et pourrait-on dire d'hybridation – en transplantant les images référentielles dans de grands paysages abstraits qui retiennent encore – avant peut-être de les engloutir – les figures ainsi capturées et aux prises avec une sorte de végétation picturale de ronces, de lianes et surtout de traces de pinceaux proliférant dans tout le tableau. Et en effet, on peut observer, dans certaines séries utilisant des tableaux référents occidentaux, la disparition progressive de l'image initiale alors ingérée dans la toile-peinture de Fanzhi. Or, cette façon de « défaire » l'image, nous l'avons déjà observée plusieurs fois dans l'art contemporain, notamment chez Bacon dans les années 1953, ou chez Richter à propos de l'*Annonciation* du Titien. Par ailleurs, on observe souvent aussi chez Fanzhi, un changement d'échelle radical – c'est flagrant lorsque l'image d'origine est celle d'un petit format, comme c'est le cas avec Dürer – qui projette l'image d'origine dans une monumentalité tout à fait contemporaine.



Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830, huile sur toile, 260 x 325 cm, Musée du Louvre

Yue Minjun, d'après *La Liberté guidant le peuple*, 1995-1996, huile sur toile, 250 x 360 cm

Zeng Fanzhi, *From 1830 Till Now N° 1*, 2014, huile sur toile, 297 x 370 cm, ShangART gallery

Zeng Fanzhi, *From 1830 Till Now N° 3*, 2014, huile sur toile, 297 x 370 cm, ShangART gallery

Concernant les rapports d'échelles, les trois artistes chinois que nous venons de mentionner, comme beaucoup d'autres, s'emparent indéniablement d'un des paramètres importants du « paradigme de l'art contemporain », un de ceux qu'on retrouve presque toujours sur le marché de l'art international, la monumentalité dont nous avons vu qu'elle était devenue nécessaire dans les attendus des « spécialistes de l'art contemporain<sup>793</sup> ». Bien sûr, techniques et technologies contemporaines ne sont bien évidemment pas étrangères à ces modes d'hybridation et d'agrandissement. Nous allons retrouver tous ces paramètres méthodiques chez l'artiste Zhang Xiaogang dont la démarche est toutefois un peu différente.

Xiaogang, né en 1958, a fait ses études à l'académie des Beaux-arts du Sichuan à Chongqing. « Ayant grandi à l'époque de la Révolution culturelle, Zhang Xiaogang explore les thèmes de la mémoire et de l'identité individuelle dans le contexte du collectivisme

<sup>792</sup> Zeng Fanzhi, *Hare*, 2012, huile sur toile, 400 cm x 400 cm, courtesy Galerie Gagosian, Londres, d'après Albrecht Dürer, *Le lièvre*, 1502, aquarelle et gouache sur papier, 25 cm x 22,6 cm, Musée Albertina, Vienne.

<sup>793</sup> Heinech Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, op. cit., p. 151.

chinois.<sup>794</sup> » Si ses débuts furent, dit-on, influencés par le surréalisme, à la différence des artistes précédents, aucune citation occidentale n'est aujourd'hui directement visible dans la peinture de Xiaogang. Son seul « tribut » à l'Occident serait effectivement l'usage de la peinture à l'huile sur lequel s'appuie Philippe Dagen dans son article de 2013. Pourtant, le mot « classique » ne semble pas incongru pour cet artiste chinois, probablement un de ceux dont le travail semble capable de maintenir – et de se maintenir dans – une longue tradition qui n'aurait finalement jamais été interrompue, c'est-à-dire qu'il traverserait en réalité plusieurs périodes de la culture chinoise sans oublier l'ère maoïste, notamment par une appropriation magnifiée des photographies de famille pour la série *Bloodlines Family*, datant de la fin des années 1980.



Giuseppe Castiglione, *Portrait de l'empereur Qianlong*, (Dynastie Qing), vers 1737, 56,2 x 42,3, couleurs sur papier, Musée Guimet, Paris  
Zhang Xiaogang, *Big famille portrait*, *Bloodlines serie*, 1995, huile sur toile, 179 x 229 cm, galerie Saatchi  
Anonyme, *Visage de sarcophage*, Égypte, Troisième Période Intermédiaire, XIe – VIIe siècle av. J.-C., bois – collection Fondation Gandur pour l'Art. Genève  
Zhang Xiaogang. *Girl No 3 (With Long Braids)*, 2015. Sculpture, bronze peint, 51.4 × 25.1 × 25.1 cm, Pace Gallery, Hong Kong  
Antonio Lopez Garcia, *Hombre y mujer*, sculptures, 1968-1994, pièces de bouleau assemblées et peintes pour le corps avec prothèses en cristal pour les yeux, l'homme : 1,95m de haut, la femme : 1,69m de haut, Musée Reine Sofia, Madrid

Sa facture picturale, très fine, n'est pas sans rappeler la tradition de la peinture sur soie et, par un juste retour des choses, elle peut aussi évoquer certains grands portraits impériaux réalisés par Giuseppe Castiglione<sup>795</sup>, peintre italien jésuite qui fut longtemps actif en Chine au XVIII<sup>e</sup> siècle sous le règne des empereurs de la dynastie Qing. Peut-être en parallèle, pourrions-nous oser quelques rapprochements avec Antonio Garcia Lopez<sup>796</sup>, peintre et sculpteur espagnol interrogeant le réalisme, notamment par leur retour respectif à la sculpture ? Leurs œuvres semblent alors remonter le temps et venir à la rencontre de la grande statuaire antique et même égyptienne par un hiératisme tranquille qui semblerait presque « naturel » dans leur parcours respectif. Ainsi, dans le travail de Xiaogang, on peut voir se superposer tradition et classicisme dans une œuvre dont l'hybridation nous semble dégagée de toute stratégie citationnelle trop sommairement lisible. C'est pourquoi, peut-être, se laisserait-on volontiers entraîner vers l'universel ?

Les peintres d'aujourd'hui peignent pour exprimer leur « personnalité », oubliant que ce qui importe, c'est l'universel.<sup>797</sup>

<sup>794</sup> Artnet, <http://www.artnet.fr/artistes/zhang-xiaogang/> (consultation le 01 11 2019)

<sup>795</sup> Giuseppe Castiglione, né le 19 juillet 1688 à Milan (Italie) et décédé le 16 juillet 1766 à Pékin (Chine), est un frère jésuite italien, missionnaire en Chine et peintre à la cour impériale. Il fut l'un des artistes préférés des empereurs de la dynastie Qing. Source Wikipédia.

<sup>796</sup> Nous avons évoqué Antonio Garcia Lopez dans le chapitre 4 de la thèse, cf. *supra*, pp. 150 et 165.

<sup>797</sup> Balthus, in Xing Xiaozhou, « Le paysage est très chinois en ce moment... » ; « L'influence de la peinture chinoise dans le paysage de Balthus », *Balthus*, (Jean Clair dir.), *op. cit.*, p. 89.



L'art doit être anonyme. L'artiste ne doit pas chercher à s'exprimer, mais à exprimer ce qui est universel. De ce point de vue, l'art du moyen âge et la peinture des primitifs italiens ont la même conception que l'art chinois. La grande peinture occidentale est celle qui a la même philosophie que l'orientale.<sup>798</sup>

Afin de continuer à explorer certains rapprochements entre l'art de l'Europe et celui de la Chine, nous aimerions maintenant évoquer un autre peintre chinois, Zhang Hongtu, qui est né en 1943 en Chine, donc avant la révolution culturelle, et faire un parallèle avec Zeng Fanzhi, de 21 ans son cadet, dont nous avons déjà étudié quelques œuvres. En effet, leurs parcours respectifs sont riches d'évolutions très marquées et finalement, permettent des croisements, d'une part par le biais de certains sujets, et d'autre part de certains types d'hybridation.



Zhang Hongtu, *Last Banquet*, 1989, huile et collage sur toile, 3 x 142 x 152 cm

Zeng Fanzhi, *Last Super*, 2001, huile sur toile, 200 x 400 cm, (vendu à Hong Kong en 2013 pour le prix record de 23,13 millions de dollars)

Une première comparaison concerne leurs travaux d'après *La Cène* de Léonard de Vinci. En 1989, Zhang Hongtu en reprend la composition générale et donne un visage à l'effigie du président Mao Zedong à tous les personnages. En 2001, Zeng Fanzhi en adapte la composition à sa convenance et donne, lui aussi, un même visage à tous les personnages de *La Cène*. Mais cette fois, ils sont masqués et anonymes. C'est ainsi qu'il procédait, à ce moment-là, pour nombre de ses tableaux depuis son arrivée à Pékin. Les deux modes sont parodiques et critiquent la société chinoise. C'est très direct dans le cas de Zhang Hongtu, alors que cela passe par une interprétation plus personnelle dans celui de Zeng Fanzhi. Ce dernier laisse davantage apparaître ses propres expériences personnelles dans la manière de s'approprier du maître italien.

Par la suite, Zang Hongtu et Zeng Fanzhi se sont également intéressés à Vincent Van Gogh et ont réalisé des œuvres qui s'en inspirent, là encore, directement. Nous allons davantage développer cette « filiation » dans la mesure où elle intègre, cette fois, des « instrumentations picturales », réalisées certes de manière encore très différente chez les deux artistes, mais impactant considérablement les œuvres en soulevant la notion de transition, que nous allons pouvoir observer sur le terrain même de notre recherche, à savoir le plan pictural.

Zang Hongtu, détourne et pastiche le style de Van Gogh. Il le fera également avec celui de Monet, de Cézanne, mais aussi de Picasso, ou d'autres encore, « empruntant » parfois le sujet, parfois le procédé. Ce faisant, il retrouve progressivement des approches picturales qui renvoient à la tradition de la peinture chinoise et notamment celle du paysage, que ce soit par le choix du support, de la technique ou de la thématique. Il y a donc un croisement entre deux cultures qui résonnent d'ailleurs avec son installation à New-York, après son exil en 1982, puis avec ses voyages en Chine où il retrouve sa culture d'origine. Il y a, dans ce jeu qui

---

<sup>798</sup> *Ibid.*, p. 89.

interroge le pastiche avec humour, une dérive probablement plus ambiguë qu'il n'y paraît de prime abord. Ces œuvres singulières, fruits d'une lutte interne presque dérangeante, s'installent dans un entre-deux étrange, sans qu'on sache vraiment, à première lecture, ce qui pourrait bien l'emporter. En fait, elles sont révélatrices d'hybridations où resurgissent, dans un équilibre précaire, des citations, parfois plutôt individuelles, parfois presque génériques. Cependant, on imagine que pour les générations nouvelles, « l'individuel occidental » sera peu à peu absorbé par « le générique chinois » qui retrouvera ainsi ses propres appuis philosophiques.

Zen Fanzhi agit en refaisant puis défaisant la peinture de Van Gogh, ou celles de nombreux autres artistes classiques. Cette action est très différente de celle de son aînée. Par la combinaison simultanée d'un réalisme pictural mimétique et d'une expression « défiguratrice », automatique et gardant son libre arbitre, il croise et transcende les deux données pour aboutir à de grands « paysages transformés en expressionnisme abstrait d'une rare beauté<sup>799</sup> ». On retrouve là ce que nous avons noté à plusieurs reprises : une combinaison du « faire et défaire<sup>800</sup> », ou plus précisément du « refaire pour défaire » dans l'acte créatif pour une véritable appropriation en transformant des images à travers le médium pictural.

4 images

Zhang Hongtu, *Van Gogh—Bodhidharma QM*, 2015, encre sur papier, (35 X 27 inches), 88,9 x 68,6 cm

Zhang Hontu, *"Shitao-van Gogh # 10"*, série "On-going Shan Shui", 2003, huile sur toile, 142 x 76 cm

Zeng Fanzhi, *Van Gogh portrait III*, 2017, huile sur toile, 100 x 100 cm, (Exposition au Musée d'Amsterdam, 2017/2018)

Zeng Fanzhi, *Wheatfield with Crows*, 2017, huile sur toile, 200 x 350 cm

Pour l'exposition "Zeng Fanzhi/Van Gogh", qui se tenait en 2017 au Musée Van Gogh, « l'artiste chinois a recréé six chefs-d'œuvre du maître néerlandais, brossés de son coup de pinceau caractéristique et même imprégnés de calligraphie chinoise et de lettres écrites à la main<sup>801</sup> ». Cette démarche confirme d'ailleurs, une fois de plus, l'étroite collaboration qui s'instaure entre les institutions culturelles et les grands artistes contemporains. Elle est aussi révélatrice de « cette course de relai que serait l'histoire de l'art », ou plus précisément de cette compétition incessante liée au marché de l'art, avec des passages de témoins et des appropriations, plus ou moins réussies, qui réactualisent et commémorent la peinture qui s'est faite en transcendant, de plus en plus souvent, toute chronologie. Peu à peu, ce « défaire » actif lui permet d'atteindre d'autres rivages de la peinture et pourrait même le rapprocher de certains *pouring* de Pollock, où le peintre américain, lui, « voilait » la figure. En 2019, une grande œuvre récente fut acquise par le Musée d'art du comté de Los Angeles, ville où, à

<sup>799</sup> Simon Eric, <http://www.actuart.org/page-8196596.html> (consultation le 01 11 2019)

<sup>800</sup> Notamment avec Bacon et Richter qui se sont exprimés sur ce point.

<sup>801</sup> La rédaction, « Le Chinois Zeng Fanzhi revisite Van Gogh », *Le Point Culture*, 19 octobre 2017.

[https://www.lepoint.fr/culture/le-chinois-zeng-fanzhi-revisite-van-gogh-19-10-2017-2165883\\_3.php](https://www.lepoint.fr/culture/le-chinois-zeng-fanzhi-revisite-van-gogh-19-10-2017-2165883_3.php)  
(Consultation le 19 août 2019)

quelques blocs, se trouve justement, dans le Musée d'Art contemporain, le tableau *Number One* de l'artiste américain.



Zeng Fanzhi, *Untitled*, 2018, huile sur toile, 274 x 365 cm, Musée d'Art du comté de Los Angeles

Jackson Pollock, *Number One*, 1949, huile sur toile, 160 x 259 cm, Musée d'Art contemporain de Los Angeles

Avec Zhang Hongtu et Zeng Fanzhi, nous observons, en accéléré, une forme évolutive d'hybridation à travers « les transformations silencieuses »<sup>802</sup> que la peinture chinoise contemporaine entretient depuis quelques décennies entre l'histoire occidentale et sa propre histoire. De ce point de vue, l'œuvre de Zeng Fanzhi, qui vit et travaille à Pékin, nous semble particulièrement foisonnante pour approfondir notre réflexion. En effet, le peintre dépasse et détourne à son tour le mode citationnel, au profit d'une transformation en mouvement qu'on sent passer d'œuvre en œuvre. Le cheminement de Zeng Fanzhi aura traversé des périodes très différentes. Aujourd'hui, après ses déclinaisons des grandes icônes de la peinture classique, ou postimpressionnistes comme celle de Van Gogh, il semble vouloir interroger directement l'*all over* de la modernité ou, plus précisément, celui du « *cutting edge* » évoqué par Heinech pour Pollock. Ce passage serait-il un ultime filtre occidental, nécessaire pour retrouver le monde originel de la peinture chinoise ? Un tour du monde complet ? Dans un premier temps, pour tenter de répondre aux questions que soulève le retour vers la peinture chinoise – le cas de Zeng Fanzhi n'est pas isolé – nous tenterons de confronter l'expression « rare beauté », évoquée précédemment, avec les recherches et réflexions de François Jullien sur le beau, et plus précisément, celles rassemblées dans *Cette étrange idée du beau*.<sup>803</sup>

Le beau est ce croisement dans les deux sens : par la beauté, dit Schiller, l'homme sensible est conduit à la forme et à la pensée ; et réciproquement, « par la beauté l'homme spirituel est ramené à la nature et au monde des sens ». La médiation du beau s'opère désormais également – impartialement – à partir de l'un comme de l'autre côté. Conduit-elle pour autant à quelque dénouement ? Bien au contraire. Car, dès lors que n'est plus impliqué le dépassement de l'un se sacrifiant à l'autre, ce « milieu » du beau prétend faire cohabiter les inconciliables [...].<sup>804</sup>

A la lumière du texte de Jullien, il nous semble que cette « rare beauté », évoquée précédemment, serait porteuse de ce beau, qui justement émane d'un « milieu », dont nous ne savons pas s'il est équidistant entre les deux pôles, celui du (re)faire et celui du défaire, mais dont nous sentons qu'il peut devenir « milieu pictural », unique en son genre, d'où sa rareté,

<sup>802</sup> Jullien François, *Les Transformations silencieuses, Chantiers, I*, Paris, Éd. Grasset, 2009.

<sup>803</sup> Jullien François, *Cette étrange idée du beau*, Paris, Éd. Le Livre de Poche, 2011.

<sup>804</sup> Jullien François, *Cette étrange idée du beau, op.cit.*, p. 49.

et – « d'une rare beauté » – mouvance fluide malgré l'usage d'une peinture à l'huile sur une toile verticale, tentant de faire « cohabiter les inconciliables », en l'occurrence le tableau européen, le *pouring* pollockien et le paysage chinois.

La nécessité d'une « substance » s'efface alors et l'idée de « ce qui » se maintiendrait sous le changement devient incongrue. L'idée même d'« identité » s'y défait. Or c'est sur elle que venait dès l'abord buter les transformations silencieuses [...]<sup>805</sup>

Nous « captons » là, volontairement, une autre phrase de François Jullien qui n'est pas écrite pour la Peinture, ni même pour l'Art, mais qui, bien sûr, les englobe. Le philosophe, éminent sinologue et helléniste, pose les choses de manière beaucoup large et s'interroge justement sur l'« écart » – mot qu'il utilise souvent – qui existerait entre les deux cultures.

Or, si cette transformation continue nous échappe, c'est sans doute que l'outil de la philosophie grecque, pensant en termes de formes déterminées, échouait à capter cet indéterminable de la transition.<sup>806</sup>

Ces « formes déterminées », dans le cas qui nous occupe, ne serait-elle pas justement celles de la pensée grecque, celles de la tragédie grecque, dont nous avons vu l'influence directe sur la peinture classique ? Rupture et déterminisme s'enchaînent et la liberté ne peut être tenue que de haute lutte pour se maintenir dans un juste équilibre. Par nature, l'équilibre demeure précaire puisque nous sommes pris dans le mouvement perpétuel de la vie. « La sculpture philosophique naît de la liberté et meurt par elle.<sup>807</sup> » nous rappelle Élie Faure en ouvrant son chapitre sur Phidias. Quant au contour, encensé par Winckelmann, ne se révèle-t-il pas un aboutissement presque miraculeux, mais finalement intenable quand bien même certains parviendraient à l'atteindre et à Être, là « où se révèle enfin, déchirant le voile, la Vérité attendue.<sup>808</sup> » ? Avec émotion, nous pensons à Frenhofer, à Pollock.

Car ce point paroxystique, dans le montage idéologique de l'Occident, est en même temps, si commodément, l'un et l'autre : celui où se radicalise et se dramatise – s'absolutise – l'alternative par excellence, ontologique, captivant le désir jusqu'au vertige : to be or not to be (esti e ouk esti), disait déjà Parménide) ; et où se théâtralise à la fois le suspens et sa résolution : entre perte et salut, le mystère et l'absurde.<sup>809</sup>

« Entre perte et salut », la lutte, pour parvenir à ce point d'équilibre, est d'ailleurs souvent évoquée par les peintres classiques, tels que Poussin, Ingres, Delacroix, Cézanne, et bien d'autres. « Et l'on conclut ainsi que la Peinture n'est autre qu'une idée des choses incorporelles, et que si elle montre les corps, elle n'en représente que l'ordre et le mode des espèces des choses. [...]<sup>810</sup> » Toutefois, si nous considérons l'ensemble des mots « [...] le suspens et sa résolution : entre perte et salut, le mystère et l'absurde », leur enchaînement est compréhensible, mais faut-il aussi entendre, en suspens, le mystère d'une perte, et pour sa résolution, l'absurde d'un salut ? Dans le doute, ne faudrait-il pas revenir interroger et regarder l'image elle-même ? « Or sur quelle difficulté vient buter la peinture classique, en

---

<sup>805</sup> Jullien François, *op. cit.*, p. 50.

<sup>806</sup> *Ibid.*, 4<sup>ème</sup> de couverture.

<sup>807</sup> Faure Élie, *cf. supra*, p. 205.

<sup>808</sup> Jullien François, *Les Transformations silencieuses, op. cit.*, p. 74.

<sup>809</sup> *Ibid.*, p. 74, 75.

<sup>810</sup> Poussin Nicolas, *La peinture comme délectation, op. cit.*, p. 82.

Europe, et même où situer son échec ? Je crois qu'on pourra le dire d'un mot : *représenter* le spirituel est sans issue.<sup>811</sup> » Effectivement, sur ce dernier point, nous ne pouvons plus suivre Jullien quant à son postulat d'un « échec » de la peinture classique parce qu'elle viendrait buter sur la représentation du spirituel. D'une part, la perte est nécessaire pour effectuer « le détour à l'œuvre », comme le rappelle Didi-Huberman. D'autre part, c'est ce détour qui engendre la présence, et avec elle, cette « aura » dont parle Benjamin, laquelle entraîne à son tour ladite représentation dans une résolution « en acquérant son existence définitive d'image<sup>812</sup> », comme l'écrit Rilke dans une de ses lettres sur Cézanne. Or, selon Belting, « la production d'images est elle-même un acte symbolique et réclame en conséquence de notre part un type de perception qui se distingue significativement de la perception visuelle ordinaire<sup>813</sup> ». Sur ce point, Malraux évoque « la soumission de l'illusion à la peinture<sup>814</sup> » et développera sa pensée dans *L'Irréel* puis *L'Intemporel*.

L'opération créatrice, dans les civilisations historiques, consiste à arracher ce qu'elle représente, au monde de l'apparence, de la mort et du destin, pour l'annexer à un monde dont notre civilisation connaît pour la première fois la totalité, et que nous appelons le monde de l'art.<sup>815</sup>

C'est pourquoi, c'est plutôt sur cet « écart » qu'il nous faut revenir pour mieux interroger, cette fois, la perception d'un spectateur chinois devant une peinture classique européenne, tendue vers ce « point paroxystique » d'un équilibre nécessaire pour atteindre le seuil où l'œuvre s'engendrera dans une respiration autonome, ouverte au rythme du « monde de l'art », peut-être même élargie au rythme du monde. Le peintre chinois y parviendra tout autant. Mais il fera en cherchant à s'inscrire dans l'harmonie. Quand « l'outil de la philosophie grecque [...] échouait à capter cet indéterminable de la transition », il semble que la philosophie chinoise, en ne cherchant pas l'arrêt du temps, par son immobilisation dans un présent tragique et dramatisé, permet au contraire d'intervenir directement dans la fluidité d'un continuum de la vie (passé/futur) qui, pour le peintre, s'écoule au gré de l'encre de Chine. Le grand Shitao conseille de « [...] voler à main levée au-dessus du papier, en éliminant toute violence ; ainsi, dans les parties denses comme dans les parties fluides, tout sera également immatériel et animé, vide et merveilleux<sup>816</sup> ». Il dit encore : « Les anciens confiaient leurs élans intérieurs au pinceau et à l'encre en empruntant la voie du paysage. Sans transformer, ils s'adaptaient à toutes les transformations, sans agir, ils agissaient [...]»<sup>817</sup>.

De là, l'intérêt à passer par la pensée chinoise pour prêter attention à ces « transformations silencieuses » : sous le sonore de l'événement, elles rendent compte de la fluidité de la vie et éclaire les maturations de l'Histoire tout autant que de la Nature.<sup>818</sup>

<sup>811</sup> Jullien François, *Cette étrange idée du beau*, op. cit., p. 185.

<sup>812</sup> Rilke, Rainer Maria, *Lettres sur Cézanne*, Paris, Éd. du Seuil, 1991, p. 72.

<sup>813</sup> Belting Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Éd. Gallimard, 2009, p. 30.

<sup>814</sup> Malraux André, *L'Irréel*, Paris, Éd. Gallimard, 1974, p. 230.

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>816</sup> Shitao, « Forêts et arbres », (traduction Pierre Ryckmans), in *Shitao, Les propos sur la peinture du moine citrouille-amère*, op. cit., p. 95.

<sup>817</sup> *Ibid.*, Shitao, « Assumer ses qualité », (traduction Pierre Ryckmans), p. 131.

<sup>818</sup> Jullien François, *Les Transformations silencieuses*, op. cit., 4<sup>ème</sup> de couverture.

Ainsi, dans la peinture de Zhang Hongtu, comme dans celle de Zeng Fanzhi, mais par des chemins différents, ces « transformations silencieuses », quand bien même elles peuvent momentanément ou pour très longtemps faire événement dans le monde de l'art, semblent toutefois reconduire leurs auteurs vers un même paysage originel. Rilke évoque « d'abord la grande mélodie, à laquelle coopèrent choses et parfums, sensations et passés, crépuscules et nostalgies, – et puis : les voix singulières, qui complètent et parachèvent la plénitude de ce chœur.<sup>819</sup> » C'est pourquoi, inexorablement sans doute, chacun d'eux semble retrouver en lui-même une part de la grande tradition chinoise. L'usage de la citation externe, un peu comme le ferait une greffe de peau provisoire, permettrait alors de redonner à cet art des lettrés un nouvel élan, afin qu'il retrouve tout son lustre d'antan et son immense valeur culturelle et patrimoniale que la Chine contemporaine souhaite à nouveau réactiver.

Over the past two decades, Zeng has reacquainted himself with Classical Chinese paintings, and art from the Northern Wei (386–534 CE) to Song and Yuan Dynasties (960–1279 and 1279–1368, respectively). Informed by these new interests, Zeng has moved further into different paradigms of portraiture and abstract art, creating highly gestural landscapes that share the same dynamic energy of his portraiture<sup>820</sup>

Quelques artistes, avant eux, avaient amorcé ce retour vers la peinture ancestrale de la Chine. De par ses origines familiales, Zao Wou-ki la connaissait parfaitement. Né en 1920 à Pékin, naturalisé français en 1964, il décèdera en 2013 à Nyon en Suisse. En 1948, son voyage en Europe lui permit de rencontrer l'œuvre de Paul Klee dont il s'inspira avant de se définir par une peinture plus abstraite dont il dira lui-même : « Picasso m'avait appris à dessiner comme Picasso, mais Cézanne m'avait appris à regarder la nature chinoise<sup>821</sup> ». Il retournera en Chine à partir de 1972, où il sera reconnu et exposé, notamment à X'ian et Pékin à partir 1983. Plus modeste dans son parcours, mais tout aussi intelligemment sensible à la tradition chinoise, on se doit de citer le peintre T'ang Haywen, venu en France en 1948.

Le paysage fut souvent vécu comme une interrogation profonde quant à la place de l'homme dans le monde et à son appartenance au cosmos. Shitao reste un maître vénéré dans la culture chinoise, Poussin demeure le grand peintre classique français, c'est-à-dire celui du Grand Siècle. L'un et l'autre étaient contemporains de Vermeer. Ce dernier n'a peint qu'un seul paysage : la fameuse « Vue de Delft ». L'histoire allait oublier cet artiste pour le redécouvrir à l'époque de Cézanne qui, lui, ouvrirait une voie majeure de la modernité. Or, c'est avec Vermeer et son « petit pan de mur jaune », merveilleusement magnifié par Proust, que nous avons entrepris notre recherche. Il y a probablement quelque logique simple de vouloir revenir à lui pour clore ce cinquième et dernier chapitre de la partie académique de notre thèse. Mais cette fois, nous le ferons avec François Cheng, académicien et porteur d'une double culture sino-française. Dans son recueil *Cinq méditations sur la mort – autrement dit sur la vie*, à la toute fin de la quatrième méditation – la cinquième est en fait un recueil de poèmes – il cite longuement Marcel Proust en reprenant intégralement la fin du passage de la mort de Bergotte devant le petit pan de mur jaune.

<sup>819</sup> Rilke Rainer Maria, *Notes sur la mélodie des choses*, op. cit., p. XXI.

<sup>820</sup> LACMA's Director's Circle, publié le 7 mars 2019

<https://unframed.lacma.org/2019/03/07/new-acquisition-zeng-fanzhis-untitled%E2%80%9D-2018>

(consultation le 22 août 2019)

<sup>821</sup> Wou-Ki Zao, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Zao\\_Wou-Ki](https://fr.wikipedia.org/wiki/Zao_Wou-Ki)

Tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure : il n'y a aucune raison, dans nos conditions de vie sur cette terre, pour que nous nous croyions obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste cultivé<sup>822</sup> à ce qu'il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il suscitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Vermeer. Toutes ces obligations qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître, avant peut-être d'y retourner vivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi car nous en portions l'enseignement en nous, sans savoir qui les y avait tracées.<sup>823</sup>

François Cheng nous permet de relire cette citation avec plus d'ampleur en la situant dans un *continuum* qui nous dépasse infiniment puisque vivre, c'est finalement apprendre à mourir. Car de fait, c'est accepter avec humilité que ce qui nous précède collectivement puisse nous constituer et nous renforcer individuellement en faisant de nous des obligés. Et quand disparaissent inexorablement certaines sources, d'autres apparaissent ailleurs. À leur tour, elles appartiendront à ce grand tout et d'autres en seront issues. Est-ce pour cette raison que nous avons cru sentir, dans les propos de William Marx, cette circulation d'énergie qui métamorphose toute chose et permet peut-être au classique de rencontrer l'universel ? Si nous avons pu observer quelques méandres de l'histoire semblant encore porter la peinture vers de nouveaux horizons, François Cheng, écrivain, poète et probablement sage, offre une belle issue à notre déambulation de par le monde.

L'humanité se retrouve dans chaque individu, et chaque individu, s'il épouse la vie, prend part à l'aventure de l'humanité qui est partie intégrante d'une aventure bien plus vaste : celle de l'univers vivant en devenir.<sup>824</sup>

---

<sup>822</sup> Proust Marcel, *A la recherche du temps perdu*, dans l'édition de la Pléiade de 1954, Tome III, p. 188, il est écrit "artiste athée" (et non "cultivé").

<sup>823</sup> Proust Marcel, in Cheng François, *Cinq méditations sur la mort – autrement dit sur la vie*, Paris, Éd. Albin Michel, 2013, p 127 et 128 ; Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, La prisonnière*, op.cit.

<sup>824</sup> Cheng François, *Cinq méditations sur la mort – autrement dit sur la vie*, op. cit., p. 37.

## 6. Retour sur expériences

*Écrire un chapitre sur ma pratique personnelle, et l'inclure dans le corpus d'une thèse académique, est un choix délibéré. Le but est d'activer au mieux le principe de travailler sur une problématique de doctorat dans le cadre d'une VAE.*

Une première remarque s'impose sur l'ensemble de mon travail. Au fil du temps, correspondances thématiques et ordre chronologique se croisent et déterminent des ensembles et sous-ensembles d'œuvres qui ont pu être réalisées sur des périodes parfois très différentes. Toutefois, pour essayer de bien présenter la singularité de ces thématiques, nous suivons leur émergence, selon l'ordre chronologique de leur mise en place tout en observant, en parallèle, les liens qui s'établissent entre une pratique picturale en train de se faire et une théorisation progressive. Ce dialogue éclairera le projet artistique dans sa globalité et explicitera mon positionnement pour clarifier depuis l'intérieur la problématique de cette thèse. Il s'agit également de montrer au lecteur comment les analyses et études de cas reposent simultanément, d'une part sur une approche critique à partir des textes issus d'une bibliographie diversifiée, mais aussi d'autre part sur une approche plasticienne des œuvres, à partir, cette fois, des expérimentations directement éprouvées dans une pratique picturale.

Certains passages de ce chapitre ont été écrits il y a longtemps et sont repérables dans le texte. A l'époque, la rédaction de ces notes me permettait, à chaque fois, de mettre au clair quelques idées. J'ai choisi de les insérer sans les modifier. Ce sont donc des allers et retours entre l'idée et le faire que nous observerons avec une sélection d'œuvres réalisées sur une quarantaine d'année. A leur tour, elles donnent un éclairage particulier sur l'ensemble de la recherche développé dans cette thèse. Aussi, pour chaque thématique instruite dans ce chapitre, il nous semble pertinent d'enrichir l'analyse formelle en la complétant par des extraits critiques de différents auteurs. Certains textes ont été écrits directement sur ma peinture quand d'autres abordent des questionnements comparables dans un contexte beaucoup plus large, plus distancié, ce qui nous reconduit à l'objectif initial de la thèse académique. Nous retrouverons d'ailleurs les mêmes auteurs, parfois nous reprendrons certaines citations. Le but est d'établir une passerelle claire entre la démarche du peintre et celle du chercheur.



## 6.1. Premières recherches

### **1974 – 1982 / La découverte d'un médium : premières libertés, premières utilisations de la réserve, premières compositions de groupes**

C'est en 1974 que j'ai commencé à peindre avec une liberté toute personnelle. Mais je ne savais pas peindre. Si l'enseignement du dessin m'avait été offert, il n'y eut rien de tel pour l'apprentissage de la peinture et bien entendu, mes études d'architecture m'avaient plutôt tenu éloigné d'une telle possibilité.

Mon premier choc avec l'art moderne, en prise directe avec des tableaux – ce point est important – reste celui de ma découverte de René Magritte au Grand Palais, pendant l'exposition *Peintres de l'imaginaire, symbolistes et surréalistes belges*, en 1972. Ce contact arrivait trois années après ma découverte, livresque, de Piet Mondrian, dont j'ai explicité l'importance dans le texte de la VAE.

Mais c'est en 1974 que je franchis le pas de la pratique. Mes premiers essais furent aussi inspirés par le travail de Paul Klee, dont la richesse des matériaux et des mises en œuvre utilisés semblait offrir de multiples possibilités. Je voulais « faire glisser de la couleur sur de la matière<sup>825</sup> ». En 1977, je fis le voyage pour découvrir son exposition à la Fondation Maeght après avoir découvert les *Écrits* de Paul Klee et l'histoire du *Bauhaus*, dont les liens avec l'architecture furent probablement rassurants pour moi à cette époque. Cependant, la séparation des deux éléments, matière et couleur, révélait mon ignorance totale de la pratique picturale, mais allait m'autoriser, donc en toute ignorance de cause, ou presque, à expérimenter spontanément et sans aucune contrainte préétablie. Autrement dit : pas de gamme, pas de solfège, pas de technique, juste la curiosité d'essayer et le plaisir de faire.

Mes deux premières années de pratique picturale furent menées de concert avec la préparation de mon diplôme d'architecte, présenté en décembre 1976, avec une trentaine de tableaux, lesquels étaient des études préliminaires, directes ou indirectes, pour des projets d'architecture utopique présentés lors de ma soutenance. Ces premiers travaux utilisaient du papier de soie (des rouleaux de papier hygiénique pour les toilettes), marouflé sur des panneaux de bois (contre-plaqué, latté etc.). La soutenance fit l'objet d'un petit film vidéo, probablement perdu depuis.

Au printemps 1977, après mon retour d'un voyage à Singapour, j'ai abordé le travail du peintre par une mise en pratique de la peinture à l'huile à partir d'un manuel de vulgarisation<sup>826</sup> qui eut le mérite, quels qu'aient été ses défauts, d'être mon unique repère technique pour oser franchir le pas. J'ai ainsi abordé la toile peinte sur châssis pendant plusieurs années et le travail qui en résulta fut présenté pour la première fois à l'automne 1979, à la Galerie Gregoriana, *via Trinità dei Monti*, à Rome.

---

<sup>825</sup> C'est clairement à partir de cette injonction, prononcée par moi-même, que j'ai séparé deux temps d'interventions, d'une part la fabrication d'une matière (papier de soie marouflée sur bois) et d'autre part, dans un 2<sup>ème</sup> temps, le passage avec la couleur d'une peinture à l'huile en glacis très légers.

<sup>826</sup> De Langlais Xavier, *La Technique de la peinture à l'huile, suivie d'une étude sur la peinture acrylique*, Paris, Éd. Flammarion, 1973.

Quelques temps après mon retour d'Italie, insatisfait des résultats, j'ai détruit certains tableaux (quelques photographies gardent la trace de leur brève existence), quand d'autres furent perdus, égarés ou oubliés après avoir été stockés au Consulat de France à Rome. J'ai alors recommencé de nouvelles mises en œuvre, globalement toujours insatisfaisantes, et donc souvent détruites à leur tour, et ce jusqu'à la réalisation de deux tableaux qui m'ont semblé immédiatement répondre enfin à certaines de mes attentes.

Le premier fut réalisé l'été 1982, dans une maison vidée avant transformation et qu'on m'avait permis d'occuper pendant cette période de l'année, avant le début des travaux de réhabilitation. Ce fut pour moi la quiétude d'un travail « en résidence ». Ce tableau, de taille moyenne, concentrait une image très archaïsante d'un couple imaginaire à mi-corps, très hiératique dans l'attitude, aux têtes étrangement fictionnelles et fantastiques, avec des empâtements très colorés à la peinture à l'huile et se détachant sur un fond gris monochrome, réalisé avec une peinture glycérophthalique.



*Couple*, 1981, Huile et émail glycérophthalique sur toile, 116 x 89 cm

*Sans titre*, 1981, Huile et émail glycérophthalique sur toile, 150 x 130 cm, collection particulière, France

Le second fut peint dans le tout petit logement que j'occupais à l'époque, rue Charlot, près de la place de la République. C'était une grande figure, solitaire, peinte là encore avec des empâtements à l'huile sur le même fond gris glycérophthalique. Cette figure assez sculpturale, plutôt michelangelesque, un peu plus grande que l'échelle 1 (dite échelle héroïque), mêlait les empâtements décrits précédemment avec des parties, gardées en réserve, puis recouvertes par un « *dripping* pollockien », procédé que j'avais découvert dans la grande rétrospective du Centre Pompidou consacrée à Jackson Pollock au printemps 1982. Ainsi se trouvaient assemblées, en seul tableau, deux références fondamentales de l'art occidental. La *terribilità* de Michel Ange et le *dripping* de Pollock<sup>827</sup> étaient spontanément convoqués dans un même tableau. En réalité, sans le savoir, je posais les tout premiers fondements théoriques de ma démarche et de mon positionnement de peintre pour les quarante années à venir. Et l'aventure n'est pas terminée. Bien sûr, mon geste n'était pas totalement innocent car j'avais quand même quelques connaissances sur les deux artistes cités. Et c'est en prenant appui sur leurs œuvres respectives que j'allais pouvoir « m'exprimer » et « sortir » un premier tableau, me

<sup>827</sup> Ce point est développé dans le chapitre 1 de la thèse à propos d'un texte de Lamarche Vadel, cf. *supra*, p. 54.

semblant digne de ce nom, pour gagner ainsi mes premiers galons de peintre. En réalité, j'avais donc conscience que j'utilisais deux techniques, une technique traditionnelle, que je ne maîtrisais pas du tout, et une technique moderne avec l'usage de peintures industrielles qui semblait plus disponible pour un résultat immédiat. La figure peinte venait d'une série d'études à la mine de plomb, préliminaires michelangelesques et issues de ma formation au dessin classique<sup>828</sup>. Par ailleurs, l'utilisation du « *dripp* » avec l'émail glycérophtalique, pour passer notamment du dessin à la peinture, et l'utilisation d'un fond monochrome gris neutre avec un aplat uniformément peint, devenaient les premières appropriations de quelques caractéristiques du paradigme moderne, ou plus précisément du « *cutting edge* », expression américaine dont nous avons vu qu'elle fut utilisée par Nathalie Heinich, précisément pour Jackson Pollock. A cela s'ajoutaient l'utilisation de rubans adhésifs et de caches pendant le déroulé du travail effectué à l'horizontal. C'est ce qui donne au tableau un aspect de collage, fictif et simplement allusif puisque tout est contenu, si on peut dire, dans l'épaisseur de l'unité picturale. On retrouve, encore aujourd'hui, cette approche dans mes derniers travaux.

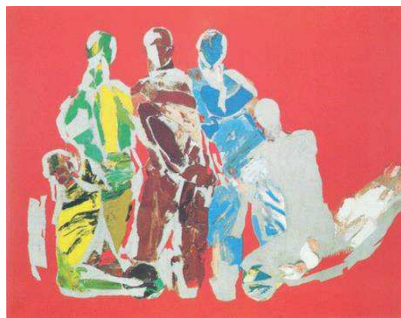
[...] Les références à une tradition classiques sont multiples, tels la puissance et le mouvement des corps, ou le rythme et la perspective des personnages à l'intérieur des groupes qui évoquent Michel-Ange (dessin 13) ou Tiepolo (toile 3). Cette tradition est complétée par un goût pour l'abstraction américaine qui se retrouve dans l'utilisation de techniques résolument modernes, notamment avec l'emploi de peintures industrielles (toiles 1 et 2). L'héritage et les modes sont intégrés et dépassés par une solide personnalité comme dans la toile 4 qui évoque des joueurs de hockey américains à la puissante musculature maniériste et au traitement par jet de peinture, irrésistiblement pollockiens.<sup>829</sup>

Si on détaille la tête, et plus précisément ce qui reste de visage<sup>830</sup> dans la grande figure du second tableau, elle donne à voir une face mi-humaine, mi-animale ou mi-chimère. En réalité, on est un peu surpris – je le fus moi-même à l'époque – de découvrir non pas un visage, mais potentiellement trois visages, ou plus précisément trois masques, se rapportant à cette tête, elle-même rattachée à un corps peu défini et relativement indéterminé entre corporalité et abstraction. C'est lui, ce corps, qui la soutient en occupant une grande partie de la toile. Ce pourrait être une très lointaine réplique inspirée du torse du Belvédère sur lequel on aurait vissé, avec un mauvais goût assuré, une tête trois fois masquée qui ne lui aurait jamais appartenu ; voilà aussi une pensée qui peut effleurer à l'esprit devant ce deuxième tableau. Dans les faits, pour bien comprendre ce qui s'est passé, il est important de préciser qu'une œuvre sur carton représentant un masque fut peinte, avec les mêmes « ingrédients » et le même fond gris neutre, juste avant ces deux premiers tableaux sur toile. Cet essai préliminaire fut nécessaire à la réussite dans ces deux œuvres que nous venons d'étudier. C'est d'ailleurs après leur réalisation que plusieurs autres travaux qui précédaient furent détruits. Ce qui tend à confirmer une réelle prise de conscience de ce moment de bascule dans l'évolution de ma démarche, laquelle se poursuivra ensuite avec un ensemble de quatre grands tableaux, représentant des couples, et quelques autres qui seront exposés en 1982 à Paris.

<sup>828</sup> Le premier livre d'art que j'ai pu consulter dans mon enfance, en noir et blanc, était consacré à Michel-Ange.

<sup>829</sup> Mozziconacci Jean-François, 1983, *Philippe Guérin*, catalogue d'exposition, Saint-Maur, Éd. Musée de St-Maur, 1983, p. 3.

<sup>830</sup> C'est peu de temps après cette expérience que j'ai pris connaissance des idées de Gilles Deleuze sur ce sujet dans Francis Bacon, *Logique de la sensation*, ce dont nous avons parlé dans le chapitre 5 de la thèse.



*Regroupés sur fond gris-bleu*, 1983, huile sur toile, 150 x 110 cm,  
*Regroupés sur fond rouge*, 1883, huile sur toile, 135 x 110 cm, Collection particulière, Paris

[...] Son assurance et sa maîtrise s'affirment avec le jeu entre les fonds plats et les sujets en réserve, entre l'équilibre des personnages et le dynamisme de la composition, accentués par l'utilisation soit de la brosse, soit du couteau ; enfin avec la couleur : calme des teintes froides (toile 10), transparences chaleureuses pour les couples du polyptyque (toiles 5 à 8) ou violence de la figuration des corps déchiquetés sur un fond rouge désespérément uniforme (toile 14).<sup>831</sup>

Cette période préliminaire des premiers essais s'achèvera avec des études de groupe qui engendreront ultérieurement de grandes compositions à venir sous forme de polyptyque. Le premier d'entre eux, exposé à Rome en 1979, reste introuvable depuis. Le deuxième, travaillé pendant une année entière, entre 1981 et 1983, avec de nombreux tests préparatoires, avec de nombreuses prises de vue pendant sa réalisation, aboutira à un échec. Néanmoins, ce long travail fut source d'expérimentations et de remises en question pour appréhender au plus près le débat entre « forme, fond, figure ».

C'est alors que s'est imposée une décision incontournable : comprendre, (« m'approprier » serait peut-être le mot juste), ce que nous nommons dans la thèse le « plan pictural ». Au besoin, il me fallait le démonter, ou le déconstruire si l'on veut adopter le vocable de l'époque. Dans les faits, mon exploration n'était pas encore réellement théorisée à ce moment-là. Néanmoins, j'allais la mener simultanément sur l'objet-tableau et son contenu, interrogeant le support d'une image, que celle-ci soit aux confins de l'abstraction ou proche de la représentation humaine. À moins qu'il ne faille penser cette investigation dans l'ordre inverse, car c'est aussi à ce moment-là que le rapport tête/visage fut progressivement alimenté par mes premières recherches, à la fois sur le plan théorique par des lectures<sup>832</sup>, et pratique par des mises en œuvre diversifiées.

---

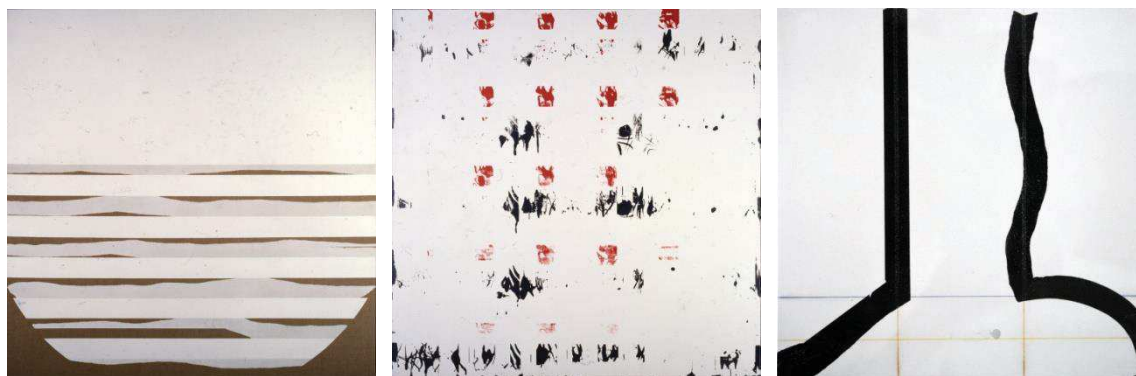
<sup>831</sup> Mozziconacci Jean-François, *Philippe Guérin, (Catalogue d'exposition)*, Éd. du Musée de Saint Maur, *op. cit.*, p. 3.

<sup>832</sup> Nous venons d'évoquer la lecture de Gilles Deleuze. Il nous faut aussi mentionner celle d'auteurs comme André Malraux, Élie Faure et Martin Heidegger, sans oublier, à ce moment-là, celle d'Art press, journal auquel je fus abonné quelques années.

## 6.2. Apprentissage moderne

### **1983 – 1991 / La confrontation à l'objet-tableau, sa déconstruction / (re)construction, la découverte du plan pictural, la constitution d'un échantillonnage de base**

Ce travail s'est appuyé sur une bourse de recherche attribué en 1983 par le Conseil Régional d'Ile de France. Avec la somme donnée, j'ai immédiatement commandé une cinquantaine de châssis de 180 x 180 cm. Un format carré assurait, à mes yeux, une certaine neutralité. J'ai commencé par réaliser trois tableaux qui contenaient, en quelque sorte, un vocabulaire de base et quelques règles méthodologiques élémentaires de mise en œuvre. Ce dispositif, pour apprendre à peindre – Bernard Goy<sup>833</sup> parlera d'un apprentissage moderne<sup>834</sup> – allait me permettre de mieux observer les éléments constitutifs de la peinture de tableau, puis de m'en saisir pour en maîtriser certains de manière plus personnelle. « Déconstruction » et « (re)construction » allaient être déterminantes pour toute la suite de mon travail. Ainsi, elles anticipent notre analyse d'un « faire et défaire » dont nous avons parlée à plusieurs reprises dans les chapitres précédents.



Sans titre, 1984, jeu d'enduit blanc sur toile écrue, 180 x 180 cm, Collection particulière, France

Sans titre, 1984, Email glycérophthalique sur toile, 180 x 180 cm, Collection particulière, France

*Petite famille*, 1ère version, 1986, trait de cordeau avec pigments de couleur et peinture granitée (aérosol) sur toile, 180 x 180 cm, collection LOGIAL, Alfortville, France

Ces trois tableaux mettaient à l'épreuve de ce faire trois données différentes :

- Dans le tableau n°1 (à gauche), si on reste à bonne distance, les passages de blanc entraînent l'illusion visuelle d'un relief géométrique plaqué sur la toile de lin laissée brute. Cela se joue entre la superposition de plusieurs couches d'enduit pour obtenir des blancs très intenses ou au contraire l'allongement du médium avec de l'eau pour avoir des passages très légers en en demi-teinte sur des parties délimitées par des bandes adhésives. L'image obtenue peut suggérer un paysage, qui semble « faire appel à l'Abstraction moderniste<sup>835</sup> » tout en jouant sur « les styles qui précédèrent l'Abstraction, retrouvant la famille esthétique de Léon Spilliaert ou Odilon Redon, eux-mêmes des pionniers de l'art

<sup>833</sup> Bernard Goy est actuellement Conseiller aux arts plastiques pour la Drac-Alsace, il fut auparavant Directeur du Frac Île-de-France.

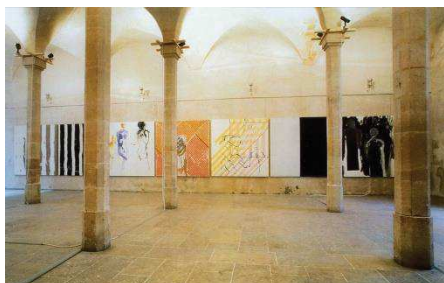
<sup>834</sup> Goy Bernard, *Philippe Guérin*, Paris, Éd. de la galerie Art & Patrimoine, Crédit municipal de Paris, 1996. p. 10.

<sup>835</sup> Goy Bernard, « Portrait de l'artiste en explorateur », in *Painting : Alive, A collateral approach with works by Philippe Guérin and Zhang Xiuzhu*, (Olivia Sand dir.), Chine, Éd. Alliance Idéart, 2011, p. 14.

moderne qu'ils n'ont pas revendiqué<sup>836</sup> ». De près, cette approche interroge directement la création d'une construction géométrique avec des parties aléatoires résultant des déchirures partielles des bandes adhésives, utilisées pendant le processus de mise en œuvre, et rendant ensuite directement lisible le procédé technique.

- Le tableau n°2 (au centre) est un jeu d'empreintes d'email glycérophthalique se répartissant sur l'ensemble de la toile entièrement enduite en blanc. Les taches s'atténuent progressivement, de manière ascendante ou descendante selon le passage du grand rouleau en carton sur lequel elles furent initialement appliquées. Cette approche interroge la notion de répétition, de rythme, de trace inscrite sur la toile et dans l'espace plan d'un carré blanc. Elle suggère aussi, très discrètement, un déroulé du temps, repérable par la déperdition de matière colorée, directement induite par la mise en œuvre elle-même qui révèle, cette fois encore, le processus méthodologique. Par ailleurs, le choix des deux couleurs, rouge et noir, était une réminiscence des « flottements » que je commençais à observer dans la peinture chinoise, où des sceaux rouges en général, parfois nombreux, viennent se superposer au paysage et aux idéogrammes traités à l'encre de chine noire.
- Le tableau n°3 porte un titre explicite, *Petite famille I*, et pose la question du signe en relation avec une représentation. Les traits de cordeau<sup>837</sup> avec pigments de couleur scandent l'organisation des formes obtenues, délimités là aussi par des bandes adhésives qui sont ensuite bien sûr retirées de la toile, entièrement enduite en blanc au préalable. Cette famille regroupe trois signes, deux bandes noires et une troisième, toute petite, en gris clair. L'ensemble acquiert alors un potentiel figuratif à partir duquel sera imaginée et réalisée une 2<sup>ème</sup> version, plus « picturale » et « traditionnelle ». Les deux œuvres furent d'ailleurs présentées dans une même exposition à Bruxelles. Ultérieurement, le potentiel sculptural et donc volumétrique de ce tableau aboutira au développement d'une sculpture monumentale, installée dans une cité HLM, mais que nous n'étudierons pas ici car nous quitterions notre recherche établie sur le plan pictural.

Après deux années de travail assidu faisant suite à l'obtention de la bourse, l'ensemble comptait une cinquantaine de tableaux, regroupés sous l'intitulé *Echantillonnage de base*, et ayant pour fonction de fonder tout mon travail à venir. Telle était en tout cas mon intention à l'époque, et de fait, ce principe fut reconduit et réactualisé à plusieurs reprises.



Exposition à l'hôtel Saint Aignan, 1986, Paris  
 Projet d'aménagement avec Le cabinet Fabre / Speller, 2012, Pékin

<sup>836</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>837</sup> Dans le bâtiment, on utilise un trait de cordeau (généralement bleu) pour indiquer la hauteur de 100 cm à partir du plancher bas d'une construction nouvelle ou réhabilitée.

### *Echantillonnage de base*

Depuis 1984, je travaille essentiellement sur des toiles de 180 x 180 cm. L'ensemble, qui en compte aujourd'hui une cinquantaine, fonctionne comme un échantillonnage de base. La particularité des idées et des éléments formels qui les traduisent se dégage peu à peu :

- La confrontation de ces éléments,
- La multiplication de certains d'entre eux,
- Leur participation à un tout qui puisse, dans un temps donné, respecter ce qui les distingue tout en les rendant indissociables,
- Leur passage d'un matériau à un autre,
- Leur glissement d'une surface vers un espace tridimensionnel et, d'un point de vue plus général, la dérive de la peinture vers l'architecture,

Sont autant de possibilités d'aborder le monumental et de poursuivre mon travail en sachant, comme le souligne Marcelin Pleyne dans un chapitre relatant « du Bauhaus et de son enseignement » combien il peut être important de mettre en lumière la spécificité de chaque pratique architecturale dans un « rapport différentiel » avec d'autres pratiques. Naturellement, toute intervention nécessite un lieu, soit qu'elle s'y adapte, soit qu'elle en découle, soit que la construction d'un édifice nouveau et durable puisse même en devenir la finalité. Et quel qu'il soit, la configuration de ce lieu, son esprit, sa fonction, son empreinte culturelle induiront chaque projet dans une entreprise originale<sup>838</sup>.



*Hommes rectants* (d'après un poème de Salah Al Hamdani), 12 mars 1986, peinture granitée et émail sur toile, 180 x 180 cm  
*Une lente transfiguration*, 1983-1988-1989, Fusain, émail glycérophtalique et huile sur toile, 180 x 180 cm, collection particulière, France  
*Couple*, 1984, Enduit coloré à la caséine et crayon de couleur sur toile "délavée", 180 x 180 cm, collection particulière, Cap Vert  
*Petite famille, 2<sup>ème</sup> version*, 1989, Huile sur toile, 180 x 180 cm, collection particulière, Bruxelles



*Valse à trois temps*, 1983-1988-1989, huile sur toile, 180 x 180 cm, collection particulière, Bruxelles  
*Couples, Double Hommage à Matisse et Picasso*, 1984-1998, acrylique, émail et huile sur toile, 180 x 180 cm  
*Couple au chien jaune*, 1986, acrylique et émail sur toile, 180 x 180 cm, collection particulière, Kyoto  
*Leurs têtes se sont lourdement chargées de rêves*, 1983 -1991, huile sur toile, 180 x 180 cm, collection FRAC Ile de France

Certains tableaux furent rapidement terminés selon un processus simple et, si on veut bien accepter ce mot, efficace. En revanche, d'autres furent laissées en attente pour des reprises ultérieures. Effectivement, au fur et à mesure qu'un désir figuratif nouveau apparaissait, mes

<sup>838</sup> Guérin Philippe, « Échantillonnage de base », (Flyer d'exposition), Bruxelles, Université Libre de Bruxelles (ULB), 1989.

moyens méthodologiques révélaiient des faiblesses ou défaillances, tant d'ailleurs sur un positionnement conceptuel que technique. Par conséquent, il me fallait alors trouver de nouvelles réponses, adaptées à leur tour tant sur le plan conceptuel que technique. Enfin, d'autres « échantillons » continuaient d'être le terrain de mises en œuvre successives avec autant de strates superposées que d'interventions distinctes. Parfois, pour certains tableaux, les couches « sédimentaires » s'étaient accumulées sur la toile et le support textile fut saturé. Or la perte tactile avec le support me paraissait inenvisageable. C'est pourquoi certains d'entre eux furent lavés à l'eau bouillante avec des brosses dures, en crin ou métalliques, parfois avec du décapant, afin d'éliminer le « trop » de peinture et de retrouver le contact avec la toile. Un poème Paul Eluard encouragea cette démarche.

Pourquoi suis-je si belle ?  
Parce que mon maître me lave.<sup>839</sup>

Tous mes tableaux, sans exception, se présentaient d'abord et avant tout comme une pièce de toile tendue sur un châssis. Pour réaliser cet ensemble, j'avais choisi une toile de lin épaisse, résistante, à double fil. J'ai beaucoup aimé cette toile. Elle permit, au peintre mal dégrossi que j'étais, une confrontation pleine et entière avec lesdits éléments constitutifs du tableau. L'influence de *Support-Surface* est manifeste et l'enjeu, dans cette déconstruction / (re)construction, était de commencer à mieux comprendre l'objet/tableau qui porte, tient et contient la peinture. Probablement, j'ai appris à maîtriser la toile du tableau avant de pouvoir revendiquer une telle maîtrise avec la peinture de ce même tableau. Il y a peut-être là une conséquence de mes premiers pas ou gestes, tels que je les ai exposés au début de ce chapitre dans cette désolidarisation entre la matérialité d'un support et la couleur, donc la matière picturale. Mais, nous le savons : les fonds remontent toujours. Et lorsque je m'égarais dans mon travail par trop de peinture, et que je perdais ce contact avec la toile, il me fallait absolument la retrouver pour en ressentir la présence. Aussi, pour lui redonner sa tactilité et sa visibilité, il me fallait la nettoyer de toutes mes erreurs ou maladresses venues la souiller. Cette attitude a certainement à voir avec ma crainte du repentir<sup>840</sup>. C'est vrai. Mais ne doit-on pas maîtriser son art ? Bacon nous avait donné une réponse sans ambigüité !

L'art est toujours maîtrisé, peu importe ce qui vient du hasard.<sup>841</sup>

Dans le poème de Paul Eluard, ne peut-on craindre alors, dans cette maîtrise, une forme de domination trop masculine ? Pourtant, pour continuer avec l'analogie faite avec son poème, on peut probablement convenir, s'il en est de la peinture comme de l'amour, ou là encore inversement peut-être, qu'il ne faut pas vouloir absolument, il faut simplement désirer. Maîtriser, sans doute, désirer vraiment, sans aucun doute ! L'absolu est là : quand se rencontrent deux désirs, quand se rencontrent l'idée et le faire, le fantasme et le corps, quand, l'un dans l'autre, ils s'assemblent et qu'advient le un qui suspend le temps et donne un tout devenant quelque chose, quelque chose d'autre. Souvenons-nous aussi de l'amour des peintres

<sup>839</sup> Eluard Paul, *Capitale de la douleur, suivi de L'amour et la poésie*, Paris, Éd. Gallimard, (1<sup>ère</sup> édition 1926), 1978, p. 78.

<sup>840</sup> Lors d'une exposition thématique sur la restauration des peintures, au musée du Louvre, j'ai pris conscience de la perte, du repentir, de la conservation, etc., *Restauration des peintures n° 21*, Paris, Éd. RMN, 1980.

<sup>841</sup> Bacon Francis, in Michael Peppiatt, *Entretiens avec Francis Bacon, 1963-1989, op. cit.*, p. 19, cf. *supra* p. 194.



pour leur modèle, quand par exemple « Proust l'énonce, [et qu'] Hockney y souscrit : "Nous ne possédons une ligne, une surface, un volume que si notre amour l'occupe"<sup>842</sup> » ; ou, nous l'avons déjà signalé, quand Matisse s'adresse à Pierre Courthion : « La sensation d'espace que j'ai toujours devant le modèle que j'observe ... *me fait même me placer dans cet espace*<sup>843</sup> ». Cette translation est essentielle. Toutefois, cette alchimie mystérieuse ne doit jamais faire oublier « l'ample mélodie de l'arrière-plan » et venue de cette profondeur dont nous sommes issus, « tissée de mille voix », tissée de mille fils entrelacés, de trame et de chaîne, avec une orthographe qui se prête au jeu magnifiquement dans la langue française.

Que ce soit le chant d'une lampe ou bien la voix de la tempête, que ce soit le souffle du soir ou le gémississement de la mer, qui t'environne – toujours veille derrière toi une ample mélodie, tissée de mille voix, dans laquelle ton solo n'a sa place que de temps à autre. Savoir à quel moment c'est à toi d'attaquer, voilà le secret de ta solitude : tout comme l'art du vrai commerce c'est : de la hauteur des mots se laisser choir dans la mélodie une et commune.<sup>844</sup>

Initiée en 1983, systématisée à partir de 1984, cette période fut plutôt féconde et productive. Elle me permit d'interroger durablement les éléments constitutifs du tableau donnant naissance à un signe ou une figure peinte. Cette recherche sur des formats carrés (principalement de 180 cm de côté, mais aussi de 120, 100, 80 ou 60 cm de côté) s'est développée *grosso modo* sur une dizaine d'années avant de se clore progressivement, avec toutefois quelques tableaux restés en suspens. Certains ont été retravaillés depuis, d'autres sont encore dans le déroulé d'un processus de travail et restent inachevés à ce jour.

### 6.3. Résurgence et profondeur

#### ***1992 – 1994 ... 2018 / Sur le tableau, dans le tableau ; Présentation, représentation, présence***

Pendant l'hiver 1992, j'ai l'occasion de m'initier au travail de la terre. Des amis mettent à ma disposition un atelier à Bruxelles pour quelques semaines. A ma grande surprise, le modelage de figurines en argile, réalisé à partir de mes dessins d'après modèle vivant, se fit avec une relative aisance. J'obtins des résultats assez convaincants dès le début. Le modelage devenait le prolongement presque naturel de mon dessin. Peut-être parce que mon dessin, issu d'un apprentissage académique, venait directement de la sculpture ou du modèle vivant. Quoi qu'il en soit, ce fut un moment récréatif qui me permit une immersion totale dans une fabrication en trois dimensions, faisant ainsi surgir de nouvelles questions sur la représentation de la figure humaine.

Au printemps 1992, j'ai l'occasion d'exposer dans la laiterie du domaine du Château de Champ-sur-Marne. Le titre, *Quand les mythes se croisent*, posait les premiers jalons d'une démarche renouvelée quant aux sujets de ma peinture, questionnement de fond, abordé

---

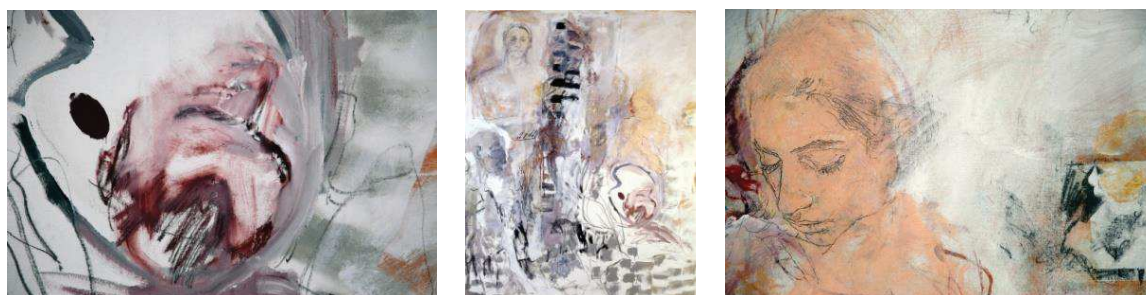
<sup>842</sup> Proust Marcel, in Frémon Jean, *David Hockney*, op. cit., p. 74.

<sup>843</sup> Matisse Henri, in Pleynet Marcelin, *Le Système de la peinture*, op. cit., p. 194. La partie de la phrase en italique est « soulignée » par Marcelin Pleynet, cf. *supra* p. 32.

<sup>844</sup> Rilke Rainer Maria, *Notes sur la mélodie des choses*, UE, Éd. Allia, 2018, p. XVI.

également dans le travail de la terre que je viens d'évoquer. Outre deux ensembles de petites sculptures réalisées à Bruxelles, cette exposition rassemblait des œuvres picturales de périodes différentes, parfois relativement anciennes. Il en résulta une certaine cacophonie qui me conduisit à douter à nouveau de ma démarche et de mon aptitude à peindre. Une mise en retrait de ma pratique suivra ce doute. Il concernait la nature même de mon travail. Ce fut aussi une crise identitaire vis-à-vis du sujet. Quels pouvaient être mon positionnement intellectuel quant à la représentation de la figure humaine ? Quels pouvaient être mes objectifs techniques concernant le médium choisi : la peinture ? Ce doute allait entraîner de terribles interrogations sur ce que qui peut advenir d'une vie, et à commencer par la mienne. Et par conséquent, la question existentielle fut de discerner la nature d'un engagement possible et de son potentiel pour me permettre de me situer entre une histoire personnelle et la grande Histoire, c'est-à-dire aussi celle de la Peinture.

Durant l'été 1992, je réalise toutefois une œuvre qui s'avèrera charnière dans mon parcours. Je voulais simplement me faire plaisir une dernière fois, pour voir, avant de tout arrêter ! La place du dessin y est d'ailleurs primordiale et laisse apparaître, pendant sa réalisation, des thèmes qui seront repris et développés plus tard. Il est important de noter que ce travail, entre dessin et peinture, sera réalisé sur une toile polyester<sup>845</sup> du commerce, enduite en blanc. La question de la préparation du fond est donc provisoirement évacuée au profit du sujet<sup>846</sup>, traité avec une spontanéité et surtout une liberté autorisant un récit<sup>847</sup> plus perméable aux affects et aux émotions du moment. L'image est « latéralisée » à gauche par un profil d'homme, venant de Vinci, et à droite par un fœtus d'après une photographie de Lennart Nilsson. Peut-on imaginer, qu'entre hier et demain, se creuse une profondeur de l'instant présent ?



*Je veille, (ou sans titre), Etude, 1993, Technique mixte sur toile, 200 x 160 cm.*

De gauche à droite, Détail (tête du peintre à la palette), tableau en entier, Détail (tête de femme et fœtus)

C'est cette toile, en rupture d'avec mon travail précédent, m'entraînera vers une recherche de la représentation humaine réintégrant dans ma pratique la profondeur classique occidentale tout en la maintenant dans le processus de déconstruction consécutif à la modernité.

Or cette image contient des têtes « coupées » dont l'une d'elles se présente sur une palette de peintre. Ce sont des autoportraits. Le travail qui allait suivre se concentrera sur ses têtes en raccourci et en développera le principe pour une série de huit petits tableaux qui seront autant

<sup>845</sup> C'est le seul exemple d'œuvre utilisant cette toile, à l'exception de deux autres tableaux, commencés à la même date, volontairement « oubliés » puis ensuite retravaillés régulièrement... A ce jour, ils ne sont pas encore terminés et font d'ailleurs l'objet de nouvelles études et nouveaux procédés de mise en œuvre qui se modulent au gré de l'évolution de mon parcours.

<sup>846</sup> Gérard Garouste dit qu'il veut « se débarrasser de la peinture au profit du sujet » ... Dans mon cas, ce serait plutôt se débarrasser de ce qui (pré)-occupe l'espace pour s'occuper directement du sujet...

<sup>847</sup> On pourrait parler d'image/récit, condensant diverses temporalités, mais dont on ignore le déroulé. Un récit qui n'aurait pas vraiment de début ou de fin, plutôt un rêve éveillé, presque une formulation analytique.

d'hommages. Pour bien expliciter cette démarche, nous avons choisi de laisser les deux textes malgré quelques répétitions inévitables. Ces deux textes conjoints donneront une présentation plus soignée de ce moment, un peu comme deux couches fines de peinture, si le lecteur en accepte la métaphore, peuvent donner une meilleure présentation de la surface peinte en révélant davantage la qualité d'une mise en œuvre dans les règles de l'art.

Cet autoportrait appartient à une série de huit tableaux réalisés entre 1992 et le début de l'année 1993. Tous sont des têtes couchées ; un double jeu de miroir me permettant de découvrir ce que voient les autres. Cette mise à distance de moi-même correspondait à un moment difficile, où l'émergence d'une vraie solitude ne me laissait plus guère comme matériau de travail que ma propre personne, comme support de réflexion que ma simple existence.

J'avais entièrement vidé mon atelier, entreposant quinze ans de peinture dans un atelier loué pour la circonstance. Ensuite, j'avais monté simultanément huit petits formats avec la même toile. Il n'y avait pas d'intention bien déterminée, peut-être une solidarité inconsciente et éphémère pour lutter contre le vide. L'ensemble est resté en attente plusieurs jours.

A un moment donné, j'ai coupé la toile, isolé un premier châssis. Le jour suivant, avec de la colle de peau colorée rouge sur enduit blanc, j'ai choisi d'arrêter là le premier autoportrait et d'en faire un hommage au *Christ mort* de Mantegna. Le deuxième et le troisième ont été peints deux mois plus tard. Il m'a fallu plus de six mois pour en faire huit et conclure cette série.<sup>848</sup>

#### *Tête à têtes pour un autoportrait*

Entre 1992 et 1993, j'ai réalisé une série d'autoportraits, en hommage à divers artistes. Tous sont des têtes couchées, vues de l'arrière par un double jeu de miroir, me permettant de me découvrir tel que me verraient les autres. Cette mise à distance correspondait à un moment de doute profond et m'autorisait à me projeter plus facilement à l'intérieur du tableau. Le premier fut réalisé avec un aplat d'enduit blanc recouvrant partiellement la toile vierge, puis, dans un deuxième temps, par un passage avec de la colle de peau colorée, rouge, venant immerger la tête représentée dans une nouvelle profondeur.

Dans ce processus de fabrication, de manière plutôt inconsciente, mais intuitivement positive pour la relance de ma démarche, je venais de jeter une passerelle fragile, intériorisée, sans doute nécessaire et même impérieuse, pour quitter le temps de la déconstruction du tableau et rejoindre une probable antériorité. Immédiatement après avoir réalisé ce premier petit tableau, s'est imposé à moi le sentiment d'avoir rendu un hommage au *Christ Mort* d'Andrea Mantegna, œuvre de dimension modeste et cependant emblématique de ce grand peintre de la Renaissance Italienne. Les deuxième et troisième ont été peints deux mois plus tard, le même jour. L'un rendait hommage à *Guerre et Paix* de Léon Tolstoï, l'autre à un œuvre intitulée *Plaquemines* ou *Six kakis*, du peintre chinois Mou-k'i. Il me faudra plus de six mois pour conclure cette série qui comptera, en tout, huit autoportraits, tous du même format. Considérés comme des objets isolés dans l'espace, ces autoportraits sont davantage des têtes coupées ou cueillies, comme on peut le faire avec des fruits, des pommes ou des kakis par exemple, me permettant alors, métaphoriquement, de les déposer au pied du peintre, de l'artisan, de l'écrivain, du cinéaste, ainsi vénéré ou simplement salué.<sup>849</sup>

D'une part, en réinterrogeant la perspective avec l'image d'une tête en raccourci, et d'autre part, en activant le champ coloré *all over* par une immersion concrète dans la couleur, il y avait, là, une tentative de résoudre une contradiction entre deux types de références : classique et moderne, occidentale et extrême-orientale. Et en la circonstance, serait-il juste de dire que la résolution conceptuelle a émergé de la pratique ? C'est cette technique de jeux d'enduit

<sup>848</sup> Guérin Philippe, *Jeux de genres, Paris Musées*, Paris, Éd. des musées de la Ville de Paris, 1998, p. 130.

<sup>849</sup> Guérin Philippe, texte écrit pour le site VEB présentant mon travail, 2013.

blanc, inondée ensuite par la colle de peau colorée en rouge, qui, dans ce cas, nuance la profondeur par le degré d'intensité de cette unique couleur selon les états d'imprégnation de la toile.



Andrea Mantegna, *La lamentation sur le Christ mort*, 1480, tempera à la colle sur toile, 68 x 81 cm, Pinacothèque de Brera, Milan

*Hommage à Mantegna*, 1992, Colle de peau colorée et d'enduit blanc sur toile écru, collection particulière, France

*Hommage à Tolstoï*, 1992, Colle de peau colorée et acrylique rose sur toile écru, collection particulière, France

*Hommage à Mou -K'i*, 1992, acrylique mauve sur toile écru, collection particulière, France

Mou-K'i, *Plaquemines ou Six Kakis*, XIII<sup>e</sup> siècle, Kyoto

Très vite, dans les tableaux qui suivront cette série d'autoportraits, cette immersion dans la couleur sera laissée libre dans sa progression par l'étalement de la colle de peau de lapin (passée à chaud comme le nécessite la tradition des règles de l'art), avec un large pinceau, puis dans les années qui suivront, avec un couteau à enduire, ce qui renforcera la planéité et l'uniformisation colorée de la toile tendue sur des formats beaucoup plus grands. C'est aussi à ce moment qu'une influence de la peinture chinoise et de l'espace qui lui est propre s'est fait sentir de manière plus forte dans certains tableaux, comme *Humeur violette* qui associe, en un même plan pictural, un raccourci tenu et un flottement qui l'en délivre.

Formé à l'architecture, cet artiste de 41 ans sait parfaitement structurer et composer une toile mais il a aussi la sensibilité de savoir le faire oublier. Parler de ses œuvres est difficile car celles-ci sont à la fois brutes et raffinées, figuratives et oubliées de la figuration, austères et riches. « Près d'une grande toile intitulée *Je veille*, d'une grande liberté, où se fondent harmonieusement, comme en un creuset, acrylique et pastel, huile et fusain, crayons gras et bitume, l'artiste nous présente huit petits formats captivants sur châssis, autour desquels la toile agrafée déborde légèrement, et qui sont autant d'autoportraits ; mais des autoportraits vus, par un subtil jeu de miroirs, à travers le regard d'autrui et présentés en raccourci comme la tête du Christ mort à la Brera à Milan. Ces œuvres analogues varient en outre de façon subtile pour constituer des hommages à Van Gogh, Tolstoï etc. dans des teintes noires, grises ou de terre. Dans une pièce voisine, un tableau abstrait, fascine par son cinétisme charnel.<sup>850</sup>

D'un grand diptyque, exposé et étiqueté *Sans titre*, à la galerie Art & Patrimoine, en 1993 à Paris, le journaliste et critique du journal *Le Monde*, Philippe Dagen, venu à l'exposition, me dit à l'époque, qu'après toute cette série d'hommages (voir paragraphe précédent : Mantegna, Mou-K'i, Tolstoï, etc.), il aurait été souhaitable que je dise également ma « reconnaissance » envers Pollock pour ce grand diptyque afin de lui rendre hommage, à lui aussi. Il avait raison ! Ce diptyque était en filiation avec le tableau du Centre Pompidou, *The Deep*, de 1953, évoqué à la fin du chapitre 1. Ce tableau, peint par l'artiste à la fin de sa vie, m'a effectivement toujours mis mal à l'aise. Cependant, j'ai beaucoup appris de cette œuvre. La remarque était donc judicieuse et s'est révélée positive. Quelques années plus tard, enseignant dans une école d'architecture, j'ai construit un cours intitulé « de la profondeur historique au plan

<sup>850</sup> Hérissé Marc, « Philippe Guérin », in *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, n° 33, 1993, p. 69.

contemporain<sup>851</sup> ». Nous avons vu dans la présentation VAE, que l'ensemble de ces cours théoriques ont largement contribué à l'élaboration de cette thèse.



*Diptyque Hommage à Jackson Pollock (The Deep)*, 1993, Colle de peau colorée et d'enduit blanc sur toile écru, 240 x 320 cm  
*Humeur Violette*, 1993, Cole de peau colorée et rehauts d'huile sur toile écru, 89 x 116 cm, collection particulière, France

Pendant une longue période, l'image d'une tête en raccourci, venant ainsi creuser la toile, se retrouvera dans les tableaux les plus importants pour en devenir la véritable signature.

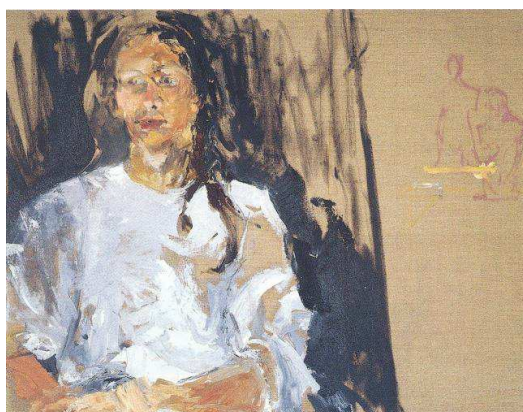
#### 6.4. Corps prolongé, visage retrouvé

##### **1995 – 1998 ... 2018 / De la tête au visage, le sourire est dans la chair, peinture réticulée**

A partir de 1995, je bénéficie de la lumière d'un nouvel atelier doté d'une grande verrière orienté au nord-ouest. Par ailleurs, je prépare une exposition pour l'hiver 1996 dont le titre, *Menus objets du désir de peindre*, révèle comment de petits objets deviennent le sujet de mon travail car le besoin d'un support concret se fait de plus en plus pressant. Ainsi, pendant l'été 1995, je réalise très rapidement une dizaine de tableaux à partir de ces « menus objets du désir de peindre », la plupart sur des formats verticaux de 200 x 160 cm. Parmi les objets utilisés, on trouve un bonnet de douche bleu vif, une guirlande de Noël rouge brillant, un petit crucifix breton en laiton jaune, etc., mais aussi quelques sculptures qui avaient été exposées au Château de Champs-sur-Marne en 1992. Toutefois, cette approche directe avec la matière et une incidence lumineuse, par l'intermédiaire d'objets inertes, reste insuffisante pour ma démarche. Aussi, pour les deux derniers tableaux de cet ensemble, je souhaite pouvoir réinterroger la figure humaine. Le portrait d'un ami et le double-portrait de mes filles me permettront de conclure cette étape intermédiaire avant de poursuivre une observation plus poussée de la lumière, mais uniquement recentrée sur le visage d'une personne. Curieusement, dans le portrait du jeune homme, affleurent quelques vagues réminiscences du maintien de *Mona Lisa*. Il n'y avait là aucune intention préméditée de ma part. Au contraire, dans celui des deux fillettes, mon souhait, pour peindre ce double portrait, était de garder en mémoire ceux des infantes de Vélasquez. C'était particulièrement vrai pour ma fille aînée

<sup>851</sup> Cet enseignement est présenté dans le texte concernant mes expériences pédagogiques.

dont la carnation pouvait s’y prêter. De ce point de vue, je fus déçu. Bien sûr, le tableau gardait trace de ce moment de pose, brossé à la hâte, le jour d’arrivée de mes deux enfants, la veille d’un départ en vacances. En fait, le premier défi fut d’obtenir un peu d’immobilité de la part de ma fille cadette qui souhaitait s’échapper le plus vite possible de ce mauvais piège. Quelques mois plus tard, un ami peintre, visitant mon atelier, trouva le tableau intéressant et, disait-il, proche de certaines figures de Kokoshka. Amusé, je lui fis part de ma déception vis à vis de Velázquez que je n’avais pas réussi à saluer à cette occasion. Amusé à son tour, il me répondit que « je n’avais rien à regretter puisque Kokoshka avait vu et compris les merveilleux portraits de Velázquez, dont *L’Infante à la robe bleue ou au manchon*, du Musée du Belvédère à Vienne ».



*Portrait de Sébastien Berger*, juillet 1995, Huile sur toile, 116 par 89 cm, collection particulière, France ou Allemagne  
*Double portrait de Lucie et Diane Guérin*, juillet 1995, huile sur toile, 116 x 89 cm, collection du peintre

Ailleurs, le même bleu visite une fleur ou un papillon et les yeux d’une petite fille. Ailleurs encore, la surface tenue d’un visage féminin semble nous regarder à travers la trame de la toile. Ce qui se joue dans ces surfaces travaille aussi l’épaisseur d’une vie.<sup>852</sup>

À ce moment-là, ce qui me préoccupe dans la peinture directe d’un visage, c’est le moment où il faut abandonner la ressemblance et accepter la perte de l’autre pour le retrouver dans l’œuvre après sa métamorphose. D’un certain point de vue, le mythe d’Orphée<sup>853</sup> et Eurydice ne serait pas très loin. Il faut aller rechercher son Eurydice dans l’enfer de la peinture et ne rien lâcher tant qu’on ne l’a pas ramenée à la surface du tableau où elle s’éclairera d’une autre lumière. C’est « infaisable<sup>854</sup> » disait Ingres à propos de ses portraits.

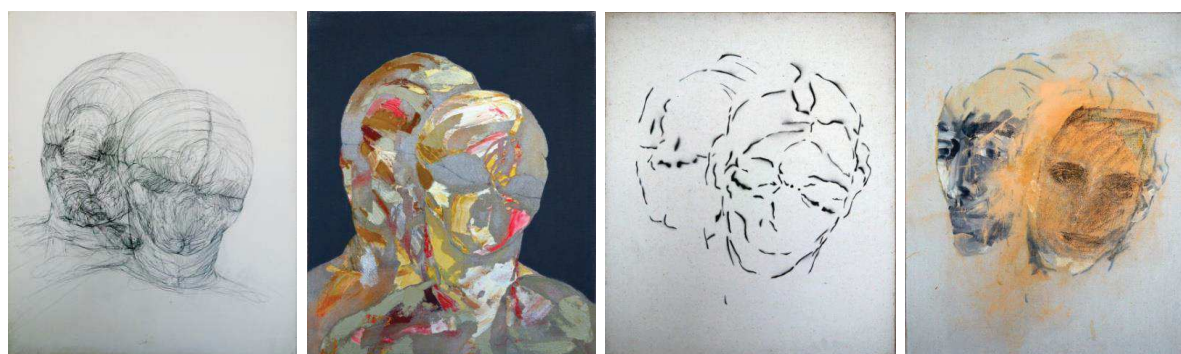
Sans que je compris véritablement pourquoi au début, je constatais, peu à peu, que resurgissait ce questionnement entre tête et visage, initié une quinzaine d’année auparavant, mais qui était provisoirement mis en attente. C’est pourquoi, avant de poursuivre, j’invite le lecteur à revenir en arrière quelques instants sur ce rapport entretenu entre tête et visage. Quatre images suffisent pour comprendre une évolution entre 1980 et 1994. Le premier dessin représente deux têtes. Il est préparatoire du polyptyque 2 qui regroupe 17 personnages, (tous regroupés par deux, en couple, sauf le 17<sup>ème</sup>). S’en suivront, trois tableaux, tous au même format, appliquant ou remettant en jeu l’intention du départ. Si le dessin avait une apparence

<sup>852</sup> Goy Bernard, *Philippe Guérin*, Catalogue d’exposition, Paris, Éd. CMP (Crédit Municipal de Paris), 1996, p. 3.

<sup>853</sup> Didi-Huberman utilise la métaphore d’Orphée pour évoquer « l’impatience malheureuse » de Frenhofer, cf. *supra*, p. 53.

<sup>854</sup> Ingres Jean-Auguste-Dominique, in Picon Gaëtan, *Ingres*, Genève, Éd. Skira, p. 94.

d'écorticé (il est antérieur aux tableaux évoqués au début de ce chapitre), le protocole de réalisation des peintures d'après ce dessin ne fut pas vécu comme un arrachement du visage, mais plutôt comme une intervention plastique, presque chirurgicale, de greffe de morceaux de matière picturale qui auraient poussé de l'intérieur vers l'extérieur, peut-être effectivement après un arrachement initial, qui dans ce cas, ne fut pas directement de mon fait. Ces successions d'interventions plastiques tentaient progressivement d'engendrer des évolutions formelles pour passer d'une tête animale à un visage humain. Darwinisme pictural ?



*De la tête au visage, Étude 1, 1980, dessin à la mine de plomb sur papier canson, 54 x 65 cm*

*De la tête au visage, Étude 2, 1982, huile sur toile, 54 x 65 cm*

*De la tête au visage, Étude 3, 1990, dessin, pochoir, peinture aérosol sur toile, 54 x 65 cm*

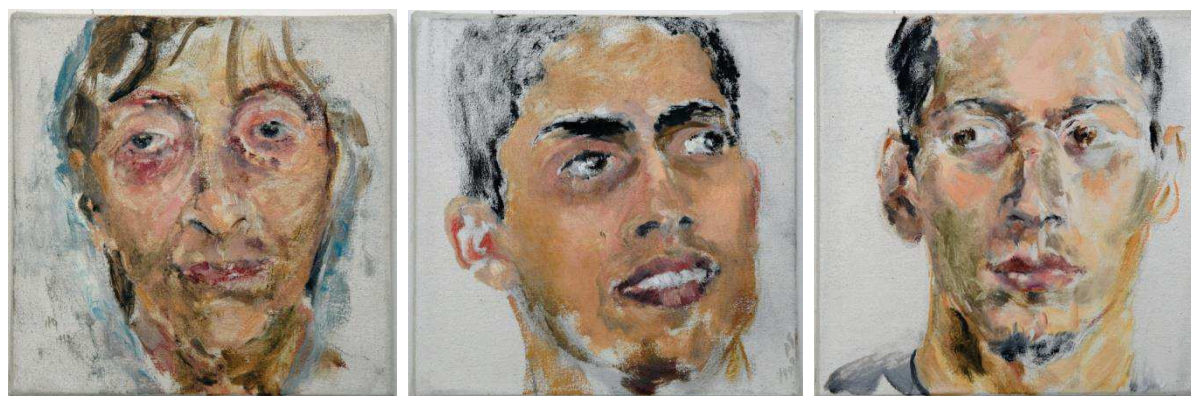
*De la tête au visage, Étude 4, 1993, technique mixte sur toile, 54 x 65 cm*

Après les débuts d'une démarche, venue de l'intérieur, il me fallait reprendre une observation d'après nature et simultanément regarder, avec plus d'attention (ou une attention plus ciblée), les portraits de la peinture classique afin de mieux sentir quelles pouvaient être, non seulement ma position, mais aussi mon aptitude devant une confrontation renouvelée par l'extérieur. C'est sans doute à ce moment-là que j'ai pu m'approcher au plus près de ce que peut révéler un visage qui s'arrache ou se dissout devant notre perception habituelle. Comment exfiltrer derrière le masque, une tête qui n'est rien d'autre que le point d'aboutissement d'un corps après en avoir été, dans la période fœtale, son point de départ. Dans les années 1980, je me suis intéressé au développement du fœtus humain à la lumière des photographies de Lennart Nilsson<sup>855</sup>. Ces images sont assez fascinantes et je m'en suis directement inspiré dans ma démarche. Par ailleurs, l'expression « quatre membres suivis » énoncée par le gynécologue en commentant l'échographie permettant de surveiller le bon développement du premier enfant porté par ma compagne, m'aura également fortement impressionné. Au-delà d'une émotion intime et personnelle, cette approche du fœtus et de sa croissance annoncée m'a bouleversé. Elle me projetait dans ce développement réel du corps humain quand j'essayais de le représenter à partir d'une gangue plutôt anthropomorphe et brouillonne, issue de l'entrelacs serré des lignes de mes dessins. Parti de la « tête », il me fallait de plus en plus définir ces quatre membres jusque dans leurs extrémités et poser un pied à terre. Par ailleurs, les images en noir et blanc de l'échographie, avec leurs stries horizontales, avec les mouvements du fœtus, dans son milieu placentaire, évoquent

<sup>855</sup> Lars Olof Lennart Nilsson (né le 24 août 1922 à Strängnäs et mort le 28 janvier 2017 à Stockholm) est un photographe suédois, pionnier de la photographie médicale. Wikipédia.

furtivement celles des spationautes dans l'apesanteur. Ainsi, entre flottement et référence perspectiviste, entre apesanteur et gravité, allaient émerger, après la question du développement du corps humain, celle de son positionnement dans l'espace, et simultanément, celle de son appropriation, voire de son incorporation, de et dans l'espace pictural, et donc en toute logique, celle du plan pictural, devenu son « milieu naturel ». C'est une question essentielle, mais qui devient délicate lorsqu'on l'aborde avec un regard d'architecte. Il m'aura fallu de nombreuses années pour oublier ma formation initiale.

Mais alors, dans le cadre de ma démarche, comment pouvais-je définir un portrait ? Un portrait : c'est d'abord un port de tête, *un port de traits de figure*. Ensuite, l'intériorité d'un regard, la révélation d'un visage, l'affaissement qui gagne le modèle, en bref, c'est la présence d'une personne dont le corps nous est inconnu, ou caché, et d'une certaine manière, dont le corps s'absente momentanément dans l'abstraction. Serait-ce cette séparation qui favoriserait l'apparition du masque quand on peint un visage dans le genre portrait ?



Étude, d'Hannelore J., 1998, huile sur toile, 20 x 20 cm

Étude, de Nessim K., 1998, huile sur toile, 20 x 20 cm

Étude, de Sébastien B., 1998, huile sur toile, 20 x 20 cm

Beaucoup de ceux que j'ai peints à cette époque furent réalisés selon un protocole précis, face à la lumière et avec un tempo rigoureux de deux heures<sup>856</sup> pour accomplir le travail. Puis, peu à peu, la règle s'est assouplie et les portraits se sont glissés dans des compositions plus ambitieuses.

A cette période, je m'interdisais la pratique du dessin – qui aurait permis plus de minutie – pour oser l'immédiateté de la touche sur le vif. Celle de Manet bien sûr, mais aussi celle des impressionnistes ou bien avant, celle d'un Diégo Velázquez, d'un Franz Hals pour le XVII<sup>e</sup> ou d'un Jean-Honoré Fragonard pour le XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette touche flexible et rapide exige une grande concentration, car il faut aller directement à quelque chose d'essentiel. L'immobilité et le silence ne sont pas toujours faciles à tenir. D'une personne à l'autre, l'attitude peut devenir très différente. C'est aussi quand la fatigue apparaît, ou que l'abandon de soi commence à agir, qu'il faut aller chercher vite ce que donne le modèle. La rapidité devient une qualité indéniable et cette touche, en m'éloignant du dessin et de ma formation « ingresque », eut pour conséquence de me reconduire vers plus d'expression et de spontanéité gestuelle.

<sup>856</sup> Protocole : 40 mn de pose, 5 mn de pause, 40 mn de pose, 5mn de pause, 30 mn de pose, fin.



Quand Delacroix voit dans la touche l'un des moyens les plus convaincants de la peinture et qu'Ingres la proscriit, disant qu'elle dénonce la main alors que l'objet seul devrait s'annoncer, leur opposition n'est pas seulement de technique.<sup>857</sup>

Peut-on parler à nouveau d'un apprentissage, comme l'avait suggéré Bernard Goy à propos de la période moderne ? Oui, probablement. Mais, au-delà d'un apprentissage, cette fois classique, il s'agissait presque, en réalité, d'un apprentissage de la peinture, c'est-à-dire, dans mon cas, du déploiement de cet unique médium pour aborder un sujet/objet qui devient l'enjeu du tableau. De ce point de vue, une des critiques les plus fines qui m'a été donnée à cette époque, le fut par Fabrice Hergott<sup>858</sup> qui parla du « portrait d'un tissu » ! Il le fit pour un tableau spécifique, à savoir le portrait d'une femme âgée « survêtue » d'un vieux rideau un peu kitch, sorte de brocart avec de grands motifs plus ou moins végétaux. Cette remarque, qui honnêtement m'avait un peu surpris sur le moment, me fit comprendre tout l'enjeu de ces exercices. Progressivement, ce tissu a pris une importance considérable dans ma peinture, qu'il soit utilisé dans son recto avec ses motifs bleu-vert, ou dans son verso de couleur blanc cassé. Cette étoffe, qui n'était pas particulièrement de bonne qualité, avait cependant un tombé, une matière, une épaisseur, qui lui ont donné une fonction de drapé. Et effectivement, c'est probablement aussi ce drapé qui m'a entraîné progressivement vers la peinture classique par les relations qu'il entretenait avec la figure humaine. Le drapé est un élément primordial des attributs appartenant au « vocabulaire scénographique » de la peinture classique. Dans ma peinture, ce tissu prend en charge un « vecteur de réalité observable » en apportant au travail un appui naturaliste. Peu à peu ce tissu drapé prendra une autonomie qui le rendra parfois, dans certaines représentations, presque monstrueux, organique, sexuel, « vivant ».

En fait, vouloir peindre un sourire me reconduisait finalement vers cette problématique récurrente, certes dans une approche renouvelée, mais faisant lien directement avec le modèle : celle du corps, de la tête, du visage. Comment toucher la chair qui délivre un sourire par l'intermédiaire d'une peinture réticulée<sup>859</sup> ? Et le sourire peut-il être l'expression d'un corps ? Peut-on parler d'un corps souriant ? Tel fut sans doute l'enjeu profond de ma démarche, à ce moment-là. Mais rapidement, une approche aussi directe révélera simultanément une grande dépendance vis-à-vis du modèle ainsi sollicité. Des projets de plus grande envergure nécessitaient une prise de distance et une nouvelle réorganisation du travail. Néanmoins, le réemploi de ces « exercices *in vivo* » se révélera fructueux pour élaborer de nouveaux assemblages plus complexes, réunissant toutes sortes d'éléments divers, pour les inscrire dans une pensée picturale de plus en plus ambitieuse. Le dessin serait donc à nouveau nécessaire dans le processus de travail que je souhaitais mettre en place pour amorcer les grands polyptyques à venir et dépasser les écueils rencontrés une quinzaine d'années auparavant.

---

<sup>857</sup> Picon Gaëtan, *Admirable tremblement du temps*, Genève, 1970, Éd. Skira, 1970, p. 91.

<sup>858</sup> Fabrice Hergott, est un conservateur de musée et historien de l'art français. En 2000, il devient directeur des musées de la ville de Strasbourg, poste qu'il occupe jusqu'en 2006, année où il est nommé directeur du musée d'art moderne de la ville de Paris. Wikipédia.

<sup>859</sup> Être Réticulé – Ce dit aussi en parlant d'un tissu vivant, être en forme de réseau.

## 6.5. Revendication du dessin

### 1964 – 1969 ... 2002 ... 2018 / Papier Ingres, papier calque, papier découpé

Entre dessin et peinture, mon rapport au temps et à l'achèvement n'est pas le même. Signer un dessin, c'est presque naturel, comme il semble évident de signer une lettre. En revanche, signer une peinture a longtemps été et reste encore, pour moi, une épreuve difficile. Beaucoup ne l'ont pas été, certaines l'ont été dans une phase préparatoire où notamment le dessin prenait une grande importance, d'autres enfin le sont de manière si discrète que cela est presque invisible sauf à rechercher explicitement le petit monogramme qui indique que je suis bien l'auteur de l'œuvre observée. Je sais dessiner, mais je ne sais pas peindre ou plus précisément, j'ai appris à dessiner, je n'ai jamais appris à peindre. Je suis un autodidacte de la peinture quand mon apprentissage du dessin fut méthodique et solide.

#### *Dessiner*

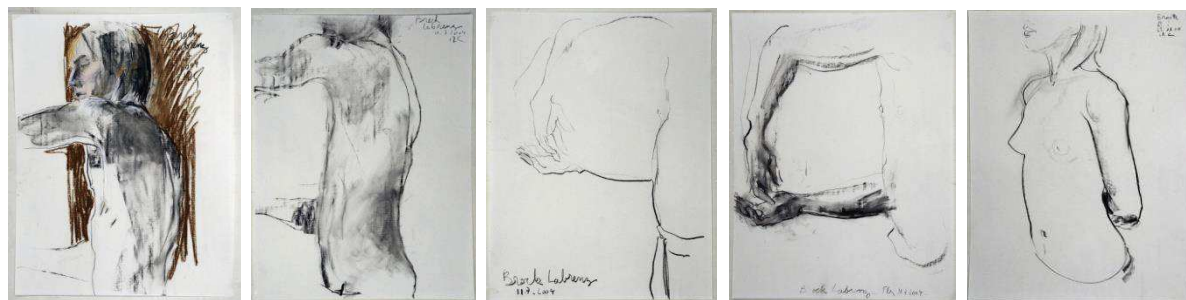
« Plus qu'un murmure, pas une affirmation, dire les choses qu'on a sur le cœur, ou se taire, ou rêver.

Une surface, un geste, une matière, un rythme, c'est un acte qui prend corps. Et là, sur une feuille de papier, vierge, blanche, en attente, en lumière, peut naître un dessin.

Celui-ci, entre le début et la fin, entre son commencement et son achèvement, entre le geste qui dessine et le geste dessiné, en s'unissant à elle, trait à trait, devient révélation.

Un dessin se signe<sup>860</sup>.

Mon apprentissage du dessin « ingresque » et académique, comme ce fut tout à tout évoqué – me fut délivré par un ancien prix de Rome, Gérard Bayle, alors directeur de l'école municipale de Valence. Sur sa proposition, pendant une année, chaque jeudi, je reçus un cours particulier supplémentaire en fin de journée après la séance collective. Cela se passait en 1969. Inutile d'en dire plus pour évoquer cet « anachronisme » étrange dont je m'accommodais pourtant avec bonheur. J'en ai parlé dans le texte VAE concernant mon parcours.



Étude d'après Brook Labrenz n° 4, 2004, dessin, fusain et pastel sur paiper Ingres, 65 x 50 cm

Étude d'après Brook Labrenz n° 3, 2004, dessin, fusain sur paiper Ingres, 65 x 50 cm

Étude d'après Brook Labrenz n° 1, 2004, dessin, fusain sur paiper Ingres, 65 x 50 cm

Étude d'après Brook Labrenz n° 2, 2004, dessin, fusain sur paiper Ingres, 65 x 50 cm

Étude d'après Brigitte Ber, 2004, dessin, fusain sur paiper Ingres, 65 x 50 cm

<sup>860</sup> Guérin Philippe, *Identification*, Catalogue rétrospectif, Bruxelles, Éd. La Commission Culturelle de l'Université Libre de Bruxelles (ULB), 1990.



Étude pour *Mollusques et vertébrés II*, dessin préparatoire, mine de plomb sur papier Ingres (8 feuilles assemblées), 130 x 200cm  
Étude pour *Moderne Piéta*, dessin préparatoire, fusain sur papier Ingres (9 feuilles assemblées), 155 x 195 cm

L'intérêt de ces dessins présentés par assemblage de feuilles de papier Ingres réside en quelques points : le matériau est léger, souple, idéal pour y découper des pochoirs. Il est relativement économique. Enfin, cet assemblage des feuilles est très facile à réaliser et peut s'apparenter, par ailleurs, à un système de repérage par mise au carreau, en l'occurrence des rectangles de 65 x 50 cm.

Ce lointain « parrainage », dans la filiation du Maître de Montauban, trouva une prégnance d'autant plus forte que ces années d'apprentissage, de 1964 à 1969, se firent concrètement sur du papier Ingres (produit par Canson), papier sur lequel et avec lequel je travaille à nouveau depuis une bonne quinzaine d'années. J'ai recommencé à me servir de ce support pour préparer mon hommage à Rogier van der Weyden<sup>861</sup>, en prenant clairement la décision de m'autoriser à nouveau le choix d'un dessin classique, quelles que soient les critiques qui me seraient adressées en trouvant surannée une telle approche académique. Il me fallait être minutieux et revenir à l'outil d'un dessin préparatoire pour composer et peindre un tel tableau. Hélas, et c'est regrettable, on confond fréquemment académie et académisme. Ingres fut, en son temps, trop souvent mal compris.

Car il n'est pas sûr que l'inactualité d'Ingres, en son temps, vienne d'une avance sur ce temps. Ce regard sans trouble qu'il fixe sur ces créatures délivrées du trouble, craignons d'y reconnaître le parti pris futur, le parti pris moderne de tout transformer en peinture : ce parti pris de l'indifférence, que Georges Bataille a si bien vu chez Manet, et qui évoque une époque de la peinture non encore achevée : "La majesté de n'importe qui, et déjà de n'importe quoi... – qui appartient, sans plus de cause, à ce qui est, et que révèle la force de la peinture".<sup>862</sup>

Matisse et Picasso, les deux grands maîtres figuratifs du XX<sup>e</sup> siècle, peut-être les deux plus grands, eurent l'un et l'autre ce qu'on appelle une « période ingresque ». Pour autant, ils ne l'ont pas abordée de la même manière. Pour Picasso, Ingres est présent quand il s'agit de ce « retour à l'ordre » effectué dans l'entre-deux-guerres. Cela confère aux figures de Picasso une volumétrie d'une plus grande ampleur. Celles-ci deviennent plus calmes, plus

<sup>861</sup> Picon Gaëtan, « La robe De Madame Moitessier est peinte, non comme Hals ou Rembrandt peignent une étoffe, la réduisant aux traînées ou aux éclaboussures d'une lumière, mais comme Roger van der Weyden détaille une collerette. », *Ingres, op. cit.*, p. 126.

<sup>862</sup> *Ibid.*, p. 22.

reconnaissables ou même identifiables et, après l'art africain, elles regardent en direction de l'antique et de Poussin. Chez Matisse, cela se traduit par le trait qui incise la couleur de l'aplat coloré pour quelques grandes odalisques, ces « jeunes géantes » dont parle Gilles Néret<sup>863</sup>. Bien plus tard, Matisse découpera à même la couleur en « en dessinant aux ciseaux dans des feuilles de papiers colorées à l'avance<sup>864</sup> ».

Le papier découpé me permet de dessiner dans la couleur. Il s'agit pour moi d'une simplification. Au lieu de dessiner le contour et d'y installer la couleur – l'un modifiant l'autre – je dessine directement dans la couleur, qui d'autant plus mesurée, qu'elle n'est pas transposée.<sup>865</sup>

Et puisque nous abordons la question du dessin, discipline fondamentale dans le concept classique de la peinture, nous proposons au lecteur une réflexion sur les formations académiques et les influences que cela peut entraîner. Par exemple, nous avons décrit le rôle primordial de l'apprentissage académique du dessin chez Picasso et Mondrian. Peut-être est-il possible que sa moindre importance chez Matisse<sup>866</sup> et Malevitch a été compensée, au profit de la couleur, par l'usage initial – on peut dire initiatique – de boîtes d'aquarelles offertes à des hommes déjà construits dans leur pensée. Et inversement, on peut aussi observer le rôle du dessin dans l'œuvre<sup>867</sup> de Duchamp, né dans une famille peintre.

On retrouve ainsi cette opposition récurrente entre un dessin structurel et une couleur plus librement immersive. C'est un débat très complexe et plus particulièrement occidental. On remarquera d'ailleurs que c'est le père de Picasso, et la mère de Matisse, qui auront directement pour l'un, indirectement pour l'autre, orienté les carrières respectives de leur fils. À elle seule, la question des « apprentissages », et de son actualité dans l'art contemporain, pourrait devenir l'objet d'une recherche. Dans le cas présent, ces quelques indications viennent simplement souligner l'impact de toute formation initiale et comment, à titre personnel, j'ai été amené à m'interroger sur mon propre parcours. Mon apprentissage du dessin fut « ingresque » et me fut délivré comme tel.



Vues de l'atelier montrant les rapports permanents entretenus entre dessin et peinture au sein du processus de travail, 2016-2017

<sup>863</sup> Néret Gilles, *Matisse*, Köln, Éd. Taschen, 1996, p. 165.

<sup>864</sup> Matisse Henri, Guichard-Meili Jean, *Matisse, les gouaches découpées*, Paris, Éd. Hazan, 1983, p. 50.

<sup>865</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>866</sup> Henri Matisse s'était préparé à exercer le métier d'avoué. À l'âge de vingt et un, il est « immobilisé à la suite d'une opération d'appendicite et sa mère lui [fera] cadeau d'une boîte de couleurs\* ». Cette anecdote est intéressante car c'est là que se situe, à priori, le basculement de son parcours. Bien sûr il apprendra le dessin et passera notamment par l'Académie Julian, puis par l'atelier de Gustave Moreau.

\*Pleynet Marcelin, *Les Modernes et la Tradition*, Paris, Éd. Gallimard, 1990, p. 150.

<sup>867</sup> On peut le constater, par exemple pour *Le grand verre* ou *La mariée mise à nu par ses célibataires même*.

Revenons au propos de Gaëtan Picon sur les images produites par Ingres : « En fait, la réalité de ces images est transposée en un lieu sans échelle, sans repères – que l'on peut dire indifféremment microscopique ou macroscopique – un lieu réellement *abstrait*<sup>868</sup> ». C'est cette *abstraction* de la composition qui unit toutes les parties en les soumettant au tout, quelles que soient les revendications figuratives et naturalistes des intentions préliminaires, car l'abstraction primordiale, première, est bien de devoir faire entrer dans le tableau, dans cet artefact qu'est le plan cadré, ce qui « naturellement » ne peut pas s'y trouver. C'est là, sans doute, dans ce « lieu *abstrait* », que le dessin d'Ingres révèle la force de sa peinture.

Par exemple, il faut que le cou d'Angélique devienne ce goitre délicieux pour que son gonflement équilibre la masse horizontale de la tête et la chute de la lourde chevelure. Il faut que, dans *Jupiter et Thésis*, l'épaule droite, sans saillie, soit rabattue sur le plan du profil, pour que la verticale du cou, réduite à une droite, appelle le jaillissement du bras démesuré il faut cette ellipse et cette hyperbole pour que surgisse de son voile la merveilleuse tige de chair. (Seuls Matisse et Picasso, peut-être, recourront à des rectifications aussi audacieuses – et autoritaires.)<sup>869</sup>

En peignant sa *Dame en bleu*, pas de doute, Matisse a montré tout l'intérêt qu'il portait au portrait de *Madame Moitessier* d'Ingres. Son paradis reconstitué se meuble alors de géantes. Aragon, séduit, observe : la femme selon Matisse, « avec son cou élargi vers la base qu'un collier d'or ceint comme une chaîne... révèle ici la langueur qui vient du cou gonflé, renflé à la base, sinon de sa force, du moins de sa sensibilité.<sup>870</sup>

Si le développement des relations entretenues autour de la question du contour chez Ingres et Matisse sont particulièrement évoquées dans ce chapitre, c'est qu'à un moment donné, dans ma pratique, je choisis de découper des dessins réalisés sur papier Ingres par l'intermédiaire d'un processus qu'on pourrait qualifier de matissien. Cependant, ce découpage répond aussi à certaines questions liées à l'icône byzantine et au contraste entre une image figurative et l'aplat d'un fond doré, parfois même désolidarisé car sur un autre support. C'est ainsi qu'on peut repasser par Vienne, revoir Klimt, relire Rilke. Et le lecteur fera maintenant le lien avec le prologue de la thèse s'ouvrant avec l'interview de Garouste devant *Le Baiser* de Klimt au palais du Belvédère, où deux spatialités se juxtaposeraient sur le plan du tableau. Ainsi, ce procédé, relevant du découpage à partir d'un dessin, utilise le vide d'un pochoir pour cerner et détourner la peinture, tour à tour celle de la chair d'une figure et celle de l'aplat coloré d'un fond.



*Work in progress, Études, Homme et Femme*, 2012, colle de peau colorée et huile sur toile de lin écriue, XX x XX cm

*Work in progress*, 4 détails, 2012, papier Ingres couvrant en partie le tableau dans le déroulé de différentes phases du travail, puis retiré

<sup>868</sup> Picon Gaëtan, Ingres, *op. cit.*, p. 129.

<sup>869</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>870</sup> Néret Gilles, *Matisse, op. cit.*, p. 183.



*Works in Progress, Devant de l'indéterminé* (Réf. texte de Rilke), *Détails*, 2012, deux états successifs, papier Ingres couvrant en partie le tableau dans le déroulé du travail, fusain et pastel broyé, colle de peau colorée, huile sur toile, 160 x 160 cm

L'importance du contour pour établir la forme nous reconduit également à la pensée de Winckelmann sur la statuaire de la Grèce antique. Ainsi, on le comprend et on peut le voir, ce processus de mise en œuvre intègre plusieurs de mes recherches successives. Ce mode opératoire s'effectue sur un fragment de corps à l'intérieure d'une zone blanche, protégée par le papier *Ingres* qui recouvrent alors les autres parties de ce même corps, ou tout simplement d'autres corps. Toutefois, dans cette mise en œuvre assez singulière, c'est probablement l'influence de Matisse qui, en réalité, est la plus ancienne. Pour se faire, il me faudrait évoquer des rideaux, éléments décoratifs des années 1950, au milieu desquels j'ai grandi. Le tissu jouait sur trois couleurs, violet, jaune et blanc. Le violet et le jaune composaient une sorte de damier souple traversé par de petits personnages, blancs, très simplifiés, et pouvant évoquer les impressions sur toile des œuvres *Océanie*, de 1946-1947, ou les découpages ultérieurs de Matisse. Les plis des rideaux, tour à tour ouverts ou fermés, engendraient toute une chorégraphie de silhouettes blanches ondulant ou sautant d'un pan de tissu à l'autre. Malheureusement je n'ai pas pu disposer d'une photographie de ces rideaux pour l'insérer dans la thèse, je prie le lecteur de m'en excuser et de se contenter de cette description.

Avec Matisse, nous avons évoqué un « découpage à même la couleur ». Dans la continuité et par transposition, j'ai voulu procéder à un « découpage à même la peinture », à même la peinture classique, fut-elle illusionniste. C'est sans doute cette opération qui me permit les prémices d'une synthèse pouvant directement être mise en relation avec la problématique développée dans cette thèse. C'est précisément là que se situerait, dans mon propre travail, le « filtre de la modernité » autorisant enfin des résurgences classiques afin d'en assurer la mémoire dans ma peinture. Et si le papier reste présent sur la toile, l'art contemporain est à portée de main. L'objectif : que cette synthèse s'enrichisse de l'« épaisseur d'une vie », et aboutisse à une simplicité éthiquement inscrite dans la « compréhension du temps long ».

Pour arriver à la simplicité de ces Baigneuses [les Nus bleus] que vous voyez à la limite du Jardin [la Perruche et la Sirène], il faut beaucoup d'analyse, d'invention et d'amour. Il faut être digne d'elle, les mériter. J'ai déjà dit une fois : "Quand la synthèse est immédiate, elle est schématique, sans densité, et l'expression s'appauvrit."<sup>871</sup>

À ce stade, l'enjeu de ma peinture fut de recevoir et de pouvoir contenir les données acquises depuis mes débuts. Dans quelles conditions, la synthèse pouvait-elle s'effectuer ? En

<sup>871</sup> Matisse Henri, Guichard-Meili Jean, *Matisse, les gouaches découpées*, op. cit., p. 55.

effet, il me fallait (trans)porter, à travers « le filtre de la modernité », des fragments classiques – réminiscences mémorielles, conscientes ou inconscientes – pour en disposer, les mettre ensemble et les assembler<sup>872</sup> dans un plan pictural plutôt moderne – d’un point de vue conceptuel et matériel – afin qu’il puisse porter et supporter une antériorité classique réactualisée dans une pratique contemporaine. En d’autres termes, passer par la Modernité, serait une voie – à nouveau ou encore possible – pour assurer une filiation classique plus fluide, dans la mesure où elle y est directement filtrée – peut-on dire purifiée ? – plutôt que d’être détournée et récupérée par d’autres voies extérieures évitant cette mise à l’épreuve.

## 6.6. Appartenance européenne

### 2000 – 2012 ... 2018 / Une lente évaporation

De la sculpture au dessin, du dessin à la peinture, tel serait ou aurait donc été le parcours de tout peintre européen classique. Je suis un homme classique. Mais à travers les premières expériences que je viens de relater sur mon parcours, on a vu comment il m’a fallu également mettre mes apprentissages initiaux à l’épreuve de la modernité. Cette prise en considération des deux, malgré d’évidentes difficultés, ne m’aura-t-elle pas finalement enchanté ? Peut-être sous le coup du « philtre d’amour » évoqué par Nathalie Heinich ? J’ai grandi dans l’enthousiasme de la modernité florissante de l’après-guerre sans pour autant me soustraire à la liberté que me procurait les livres et mes visites d’adolescent solitaire au musée du Louvre. Bien sûr, on peut ajouter « également à mon éducation l’étude – vraiment à minima – de l’anatomie du corps humain, et simultanément, la compréhension du « fait pictural » mis en avant par Malraux. Personnellement, je dois beaucoup à André Malraux que je découvris, jeune homme, par les émissions télévisuelles de l’époque, avec le journaliste Michel Droit<sup>873</sup> interviewant l’auteur du *Musée imaginaire*.



Étude, 2017, frottage d’après un état initial de la peinture par application directe, fusain sur papier Ingres, 130 x 100 cm

Work in progress, détail du même personnage sur la toile, huile sur toile partiellement recouvert de papier Ingres

Work in progress, détail du même personnage masculin et contours du personnage féminin après une séance de travail,

Torse d’Aphrodite de type vénus du Cnide, II<sup>ème</sup> siècle après JC, sculpture, marbre de Paros, hauteur 122cm, Musée du Louvre

<sup>872</sup> On peut penser à la notion d’assemblage évoqué par Catherine Grenier pour Martial Raysse, mais le propos n’est pas ici exactement le même. Il s’agit moins d’objets que de concepts hétérogènes.

<sup>873</sup> Michel Droit, 1923-2000, est un écrivain, journaliste et académicien français. Wikipédia.

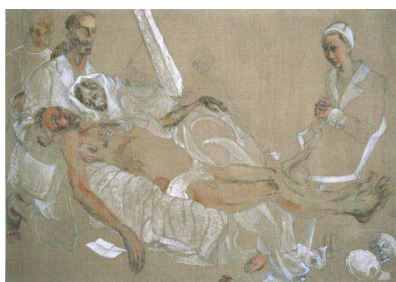
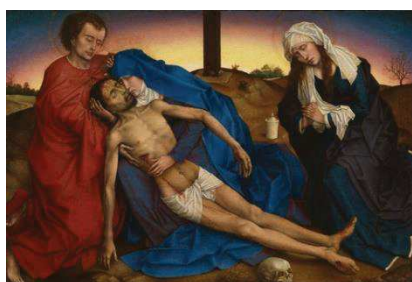
Assez jeune, c'est-à-dire la fin des années 1960, je pris conscience de mon appartenance à la culture européenne. À cette prise de conscience, que je qualifierais prudemment de politique, s'en ajoutait une autre, artistique, avec laquelle, cette fois, j'allais m'impliquer peut-être encore plus directement. Ce serait un débat délicat sur lequel je ne m'avancerai pas trop dans le cadre de cette thèse. Ce qui est certain, ce sont les relations privilégiées que j'ai pu entretenir rapidement entre l'école italienne et l'école du nord grâce à la peinture. Si ma première exposition se tint à Rome, j'eus l'occasion d'aller régulièrement au nord de l'Europe et d'exposer plusieurs fois à Bruxelles. C'est ainsi que je fus invité à présenter mon travail dans l'espace dédié à l'art contemporain de l'ULB (Université Libre de Bruxelles). Souhaitant honorer cette proposition avec pertinence, je décidai alors de réaliser un hommage à Rogier van der Weyden.

Les références, pourtant nombreuses, ne sont jamais directes car elles sont entraînées dans un long processus d'élaboration dont elles resurgissent, transformées, déplacées, enrichies par d'autres expériences. Le travail de l'inconscient joue son rôle, s'y ajoute l'observation passionnée, parfois méticuleuse des œuvres dans les musées. Il se produit alors une sorte de lente évaporation de la Peinture qui affleure à la surface de mes tableaux, à la fois évidente et insaisissable.

Ainsi, la découverte en 1985, d'une petite piéta de Rogier van der Weyden au Musée d'Art Ancien de Bruxelles, avait suscité mon admiration devant l'audace d'une croix tronquée et la finesse de composition dans l'organisation spatiale des pieds et des mains des personnages. Rendre hommage à ce tableau pour mon exposition à l'Université Libre de Bruxelles nécessita un long travail de préparation et m'a entraîné à voir ou revoir beaucoup d'œuvres de Rogier van der Weyden conservées dans les musées du Nord de l'Europe.

Pourtant, dans cet hommage à Rogier van der Weyden, intitulé *Mollusques et vertébrés*, et qui relate la vie du modèle principal, alors âgé de trente-trois ans et sidéen, ce n'est pas la Flandre des anciens Pays Bas que révèle ma peinture, mais bien davantage mon émotion d'adolescent devant les *Scènes des Massacres de Scio* d'Eugène Delacroix, quelque délicatesse d'un pied botticellien ou les souvenirs d'un livre d'enfant aux pages glacées, longuement feuilletées pour découvrir les *Beautés du Fond des Mer*.

La peinture, ça commence par un fond, ça se termine par une surface et entre les deux, je comprime du temps<sup>874</sup>.



Rogier van der Weyden, *Déploration du Christ* vers 1550, huile sur panneau de chêne, 32,5 x 47 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

*Mollusques et vertébrés*, Hommage à Rogier van der Weyden, 2002, Mine de plomb et jeu d'enduit blanc avec rehauts de peinture à l'huile sur toile de lin encollée brute, 140 x 200 cm

Enguerrand Quarton, *Piéta de Villeneuve-lès Avignon*, 1556-1560, tempera sur panneau de noyer, 163 x 218 cm, Musée du Louvre, Paris

Exposée en 2002 à l'ULB, cet hommage à une *Piéta* de Rogier Van der Weyden, révélera ultérieurement encore d'autres influences qui remonteront à la surface comme autant de

<sup>874</sup> *Identification*, Catalogue rétrospectif, Bruxelles, Éd. de La Commission Culturelle de l'Université Libre de Bruxelles, 2003.



processus psychanalytiques picturaux. En effet, et sans que j’y prête attention, une autre piéta, celle de Villeneuve-lès-Avignon, attribuée à Enguerrand Quarton, a resurgi également dans ce travail et je l’ai compris plus tard, un jour que je regardais longuement cette œuvre au musée du Louvre. C’est la main gauche du personnage allongé, presque au centre de mon tableau, qui m’est revenue à l’esprit pendant ma longue contemplation de celle du Christ dans l’œuvre de Quarton. C’est elle, ou plutôt ce sont elles, positionnées de manière presque analogue, qui me permirent soudainement ce rapprochement avec ma propre démarche et d’avoir une analyse plus serrée quant à la façon dont celle du Christ d’Engerrand Quarton, par un infime « surdimensionnement » par rapport à son autre main, relie deux espaces (le haut et le bas ou le lointain et le premier plan) en accentuant le « déversement » de son corps ainsi déposé vers le spectateur.

A nouveau s’il y a sans doute des hommages dans cette œuvre, ils ne sont pas décidés, mais semblent survenir alors que l’artiste recherche une forme pour exprimer un sentiment ou témoigner d’une situation contemporaine.<sup>875</sup>

Enfin, dans mon tableau, il faut préciser que le modèle principal, alors âgé de 33 ans, était atteint du sida. Les séances de pose furent le moment d’un dialogue intimement partagé, simultanément riche et cependant presque silencieux. C’était aussi lui rendre hommage que de finaliser ce travail qui deviendrait l’œuvre centrale de l’accrochage dans la salle de l’ULB à Bruxelles. Pendant le déroulé de l’exposition, un jour que je me retrouvais là, en présence de deux spectateurs, je pus les entendre discuter devant ce tableau. Ils ignoraient que j’en fusse l’auteur et s’entretenaient librement sur des symptômes médicaux affectant probablement cette figure christique, notamment un gonflement de l’abdomen caractéristiques de certaines pathologies. En réalité leur diagnostic médical était juste. Ainsi s’étaient mêlées, sans que je le sache vraiment, des émotions très différentes : l’interprétation très subjective d’une piéta du XV<sup>e</sup> siècle et le réalisme douloureux d’un corps jeune attaqué par une maladie nouvelle et encore incurable à l’époque.

Là où la mort du héros marque une fin de l’histoire et une résolution des conflits, la mort de l’homme est, à l’instar de celle du Christ, une souffrance infinie qui ouvre à un questionnement fondamental sur la vie.<sup>876</sup>

En 2003, au moment de sa parution, je fus interpellé par le titre et la problématique posée par le livre de Catherine Grenier *L’art contemporain est-il chrétien ?* S’interroger sur un art contemporain qui serait chrétien, cela sous-entendait-il qu’on cristallise une recherche sur l’art contemporain occidental ? Si on est attentif à l’ensemble des artistes évoqués dans le livre de Catherine Grenier, on remarque effectivement qu’ils reçurent tous une formation culturelle occidentale et que leurs œuvres, quand elles relèvent des arts plastiques, appartiennent à cet art contemporain plutôt en « rupture » avec les avant-gardes de la période moderne. Dès le chapitre III, intitulé « Une religion profane », l’auteure évoque avec précision cette mutation opérée à la fin des années 70.

---

<sup>875</sup> Goy Bernard, « Portrait de l’artiste en explorateur » in *Painting : Alive ! A collateral approach with works by Philippe Guérin and Zhang Xiuzhu*, (Olivia Sand dir.), Chengdu (Chine), Éd. Alliance Idéart & Chengdu Zhongmiao culture and art Co. Ltd, 2011, p. 14.

<sup>876</sup> Grenier Catherine, *L’art contemporain est-il chrétien ?*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 2003, p. 71.

Ce christianisme profane n'est pas une invention du début du XXI<sup>e</sup> siècle, qui constituerait l'ultime refuge d'une religion cernée par la sécularisation du monde. C'est plus profondément, comme le dit Olivier Py, quand il parle du « retour à une vérité incarnée », à un des aspects essentiels du catholicisme qu'il est fait référence, soit à une religion qui autorise et appelle l'expression profane.<sup>877</sup>

[...] Le catholicisme est le ferment d'une très ancienne tradition qui, voyant dans la chair le lieu même du salut, a problématisé la relation entre l'âme et le corps. Cette relation trouve son équivalent dans la dualité qui s'exprime entre langage et chose, où on voit l'attention se fixer à l'endroit précis où la chose résiste au langage.<sup>878</sup>

Dans la page suivante de ce même chapitre, Catherine Grenier dit de Caravage qu'il « donne l'exemple d'un art profondément réaliste et profane<sup>879</sup> », ce même Caravage, que n'aimait guère Nicolas Poussin ! Elle évoque aussi Goya, Géricault, Manet, « dont l'art rejoint une métaphysique de la chair<sup>880</sup> ». On retrouve cette orientation chez Jenny Saville.

The art I like concentrates on the body. I don't have a feel for Poussin, but for Courbet, Velásquez - artists who get to the flesh. Visceral artists - Bacon, Freud. And de Kooning, of course. He's really my man.<sup>881</sup>

Ensuite, l'auteure évoque tour à tour le cinéma, la vidéo, l'installation, la sculpture mais aussi la peinture, notamment à la fin du livre. « La peinture, ranimant la puissance de l'image y retrouve une position de référent.<sup>882</sup> » Le mot est d'importance car toute l'iconographie chrétienne, et bien sûr plus spécifiquement catholique, nous est parvenue par l'intermédiaire de la peinture. Or aujourd'hui, tous les arts visuels, statiques ou dynamiques, multiplient les échanges. Des combinatoires se mixent et le numérique multiplie à son tour leurs possibilités presque à l'infini, et ce d'autant plus que l'imagerie scientifique nous apportent par ailleurs et continuellement de nouvelles images. Devant cet illimité toujours en expansion, cette immersion réelle d'un hors-champ nous déborde indubitablement. Pris dans l'accélération prodigieuse des récits potentiels, nous sollicitons peut-être des règles anciennes qui calment le jeu. Est-ce pour cela que « le discours sur l'homme dont le cinéma s'était trouvé investi, réaffirme toute sa pertinence au premier plan du tableau.<sup>883</sup> ». La force du tableau, lorsqu'il fut inventé, fut de positionner l'homme dans un espace restreint, construit à son échelle. Pour celui qui l'habite, c'est un « *sweet home* » dans lequel, sans doute, il aime à se retourner de temps en temps pour redécouvrir « la mélodie de l'arrière-plan<sup>884</sup> », celle dont parle Rilke, car « c'est une certitude tranquille née de la simple conviction de faire partie d'une mélodie, donc de posséder de plein droit une place déterminée et d'avoir une tâche déterminée au sein d'une vaste œuvre où le plus infime vaut exactement le plus grand.<sup>885</sup> » Ainsi, peut-être, on peut l'écouter plus attentivement, et retrouver ou ressentir plus facilement notre présence au monde, puisque ce « référent » a la qualité incontestable d'avoir une antériorité et de nous faire voyager dans le temps.

---

<sup>877</sup> Grenier Catherine, *L'art contemporain est-il chrétien ?*, op. cit., p. 52.

<sup>878</sup> *Ibid.*

<sup>879</sup> *Ibid.*

<sup>880</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>881</sup> Saville Jenny, <https://www.azquotes.com/quote/726409> (consultation le 02 11 2019), traduction p. 295.

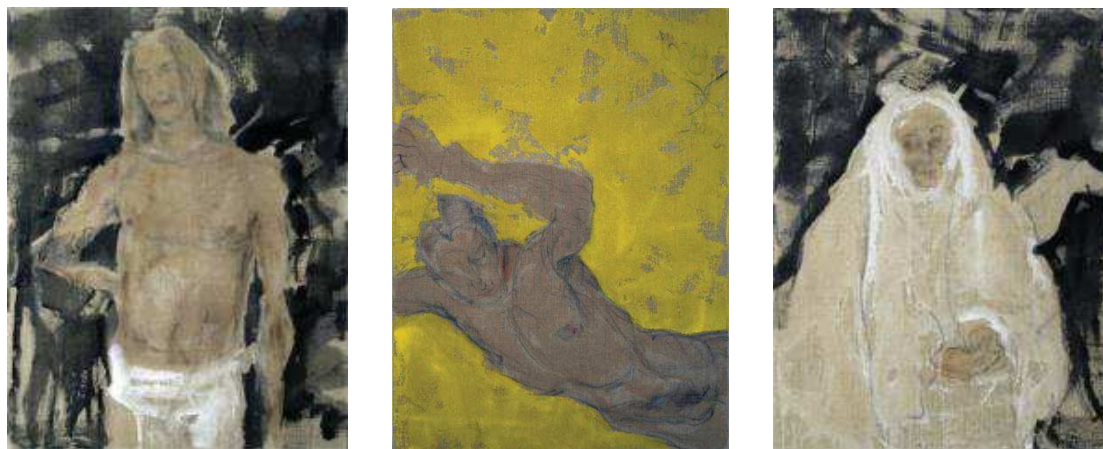
<sup>882</sup> Grenier Catherine, *L'art contemporain est-il chrétien ?*, op. cit., p. 111.

<sup>883</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>884</sup> Rilke Rainer Maria, *Notes sur la mélodie des choses*, op. cit., 2018, p. XXXVI.

<sup>885</sup> *Ibid.*, p. XXXVI.

L'œuvre n'est ni un commentaire des formes du passé, ni un collage citationnel, ni un « sampling », elle correspond plutôt à une remontée vers la conscience d'un tréfonds artistique qui habite le peintre jusqu'à le constituer.<sup>886</sup>



*Etude de jeune-homme ou St Sébastien*, 2005, fusain, pastel et colle de peau colorée sur toile, 116 x 89 cm

*Etude d'homme d'après Adis H.*, 2005, fusain, pastel et colle de peau colorée sur toile, 116 x 89 cm

*Etude de femme âgée ou Ste Anne*, 2005, fusain, pastel et colle de peau colorée sur toile, 116 x 89 cm

En étant peintre – peintre de tableaux, faut-il le repréciser – suis-je devenu un « psychanalyste de l'image », apte à saisir celles qu'il voit affleurer à la surface de sa (la) peinture ? Cette analyse se fait-elle à travers toutes les images qui les ont précédées et dont j'ai eu connaissance ? Suis-je un interprète qui affectionne certaines partitions et en oublie d'autres, ou ne serais-je qu'un simple curé de campagne<sup>887</sup> qui assure le rite dans un isolement précaire, hésitant entre la contemplation, la prière intérieure ou la jubilation d'un faire partageable, issu de cette « mélodie des choses », dont les notes sont aussi si douces à lire dès qu'on peut les entendre.

[...] Devant la classique opposition figuration/abstraction, il choisit la cohabitation, substituant à l'alternative « l'un ou l'autre » la dialectique « l'un et l'autre ». Cette cohabitation plastique, ce véritable frottement de l'hétérogène, semblant par endroit soumettre les corps à la tension paroxystique d'une convulsion sourde et contenue, est dynamisée par le nouage d'un terme troisième : la réserve, dont l'utilisation semble assurer une cohésion à l'ensemble du dispositif. Définie comme une place vide, un passage ou un réservoir contenant « de l'énergie disponible », elle confère à l'œuvre entière une dimension dramatique, ontologique (plus seulement technique), par l'émergence même de la figure qui semble surgir en son lieu et à sa place.<sup>888</sup>

Dans le tableau qui suit, le maniérisme est sans doute michelangelesque. Le modèle, lui, est d'origine colombienne et indienne. Il est plutôt maigre. Winckelmann en indique le contour quand Rilke suggère l'arrière-plan devant lequel il se tient.

La ligne de partage entre la plénitude de la nature et son trop-plein est très ténue. En deçà ou au-delà, les plus grands maîtres modernes se sont par trop écartés de cette limite souvent insaisissable. Tel qui

<sup>886</sup> Grenier Catherine, *La revanche des émotions*, op. cit., p. 33.

<sup>887</sup> Propos tenu en 2002 lors d'une conférence à l'ULB dans le cadre de mon exposition avec Thierry Bontridder, sculpteur. Michel Draguet, historien et critique, modérateur.

<sup>888</sup> Goy Bernard, « Portrait de l'artiste en explorateur », in *Painting : Alive ! A collateral approach with works by Philippe Guérin and Zhang Xiuzhu*, (Olivia Sand dir.), op. cit., p. 14.

voulait éviter un contour famélique est tombé dans l'enflure ; dans la maigreur, tel autre qui voulait éviter l'enflure.<sup>889</sup>

Cela me vient en observant ceci : que nous en sommes encore à peindre les hommes sur fond d'or, comme les tout premiers primitifs. Ils se tiennent devant de l'indéterminé. Parfois de l'or, parfois du gris. Dans la lumière parfois, et souvent avec, derrière eux, une insondable obscurité.<sup>890</sup>



Séance de travail pour *Devant de l'indéterminé* (Réf. texte de Rilke), Montage de tableaux sur le tableau pour des essais de couleur *Devant de l'indéterminé* (Réf. texte de Rilke), 2012, fusain et pastel broyé, colle de peau colorée, huile sur toile, 160 x 160 cm

Le fond sera réalisé avec un « ocre doré » sur une couche de colle de peau « cachet or ». Les murs de la galerie Emeric Hahn, pour laquelle le tableau fut conçu et exposé, étaient recouverts d'un tissu couleur « bronze satiné/doré ». Ton sur ton !

Est-ce pour cette raison, toujours à propos de ce tableau, que Claude Rutault s'est invité lui-même de manière impromptue au cours d'une séance de travail, alors qu'il n'était pas convié ? En ai-je profité pour détourner son protocole ? À moins bien sûr qu'il ne me faille répondre un jour à Jasper Johns ? En fait, le plus passionnant, parfois aussi le plus déroutant, on le découvre en observant la mouvance d'un processus qui peut évoluer au moindre appel d'air. On retrouve ainsi cette notion de transition, évoquée dans le chapitre précédent avec celle d'hybridation. Et il y a parfois des étapes intermédiaires nous invitant volontiers à quelques arrêts sur image. C'est ce qui fut fait pour le carton d'invitation, choisi avec Emeric Hahn, réalisé à partir d'une photographie cadrant le tableau avec les feuilles de papier Ingres. L'image qui en résulte serait-elle plus forte que celle du tableau fini ? C'est une question récurrente et difficile. Ce que nous pouvons avancer avec une certaine tranquillité, c'est qu'une étape se doit d'être réussie si on veut marquer l'arrêt. Dans ce cas, que veut dire réussi(e) ? Nous entendons par là qu'elle doit nous indiquer d'où nous venons, où nous allons et simultanément nous encourager à poursuivre, au risque, parfois, de tout perdre.

On pourrait aussi imaginer retravailler ce tableau, ou en faire une deuxième version, en le détournant à la feuille d'or, et pourquoi pas, reporter ensuite ce détournage pour une troisième œuvre qui serait recouverte d'une fine plaque de métal (par exemple, en aluminium anodisé,

<sup>889</sup> Winckelmann Johann Joachim, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, *op.cit.*, p. 31.

<sup>890</sup> Rilke Rainer Maria, *Notes sur la mélodie des choses*, *op. cit.*, p. III.

ou en acier chromé dans une hypothèse plus kitch), à son tour évidée, par laser ou jet d'eau, afin d'en sertir la représentation humaine de manière très byzantine. Le geste de l'index deviendrait, dans ce cas, encore plus satirique. La boucle serait bouclée avec cet apport technologique revisitant une technique ancienne, l'œuvre prendrait alors probablement de la force et serait certainement accueilli sans problème par le milieu de l'art contemporain. Mais il y aurait dans les deux cas une externalisation presque indispensable, et un coût, pour obtenir un résultat satisfaisant – on devrait peut-être dire professionnel.

## 6.7. Révélation classique

### 1995 – 2012 ... 2018 / *Baroque, maniériste, classique*

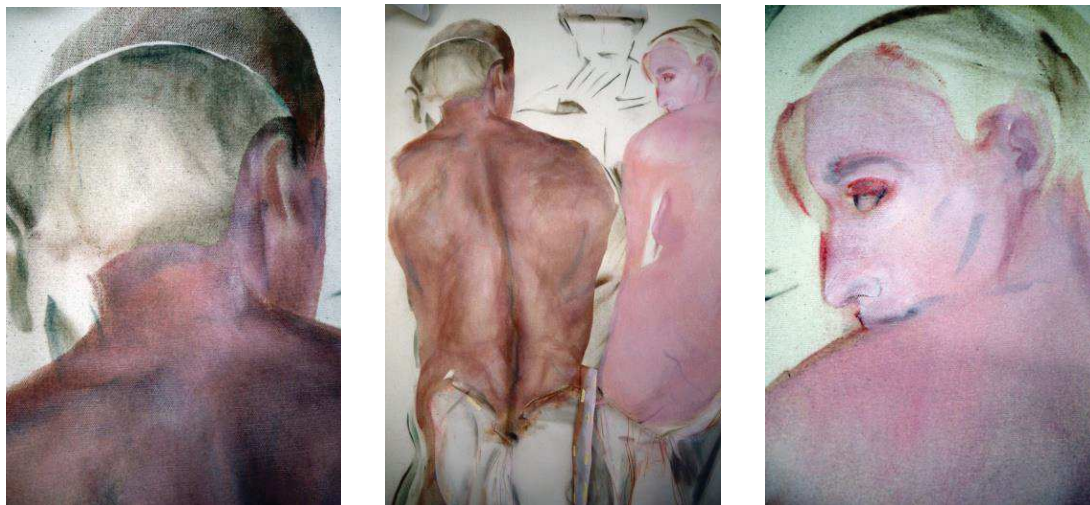
C'est une triple inoculation. La première est une fresque. En fait, une publicité peinte sur un mur pignon, à la campagne, au bord de la route nationale 7, et reproduisant un fragment du plafond de la chapelle Sixtine, à Saint-Loup-de-Varennes, exactement là où fut inventée la photographie par Nicéphore Niépce, en 1822, au cœur de la Bourgogne. Cette première inoculation date de ma petite enfance. La seconde est un livre : le premier livre d'art que j'ai pu consulter, un petit ouvrage en noir et blanc, consacré à Michel-Ange et certains de ses disciples, présent dans la bibliothèque de mes parents. Je l'ai évoqué. La troisième est un moulage en plâtre : le premier devant lequel j'ai installé mon chevalet pour réaliser une « académie », découvrant ainsi l'usage du fusain et du fil à plomb pour apprendre à dessiner. C'était une réduction de *L'Esclave mourant*, de Michel-Ange. On retrouve d'ailleurs cette copie dans l'atelier de Matisse, à l'hôtel Régina<sup>891</sup>, et celle de *L'Esclave rebelle* dans l'atelier de Lüperz<sup>892</sup>. Par la suite, j'ai pu étudier d'autres moulages, entre autres, un *kouros* du Louvre et la tête du *Bartolomeo Coleonni* de Verrocchio. La seconde et la troisième inoculation datent de mon adolescence, c'est-à-dire de l'âge auquel me fut offert cet apprentissage du dessin académique, entre 1964 et 1969 à l'école municipale de Valence. Pour résumer, mon initiation artistique fut michelangelesque, mon apprentissage du dessin fut ingresque. Le lecteur n'aura maintenant plus beaucoup de doute pour considérer ma formation de base comme classique. Retour à la case départ.

Progressivement, les nombreuses recherches expérimentées pendant toutes les années que nous venons d'évoquer commencent à se croiser, tant sur un plan conceptuel que pragmatique. Le temps était venu pour moi de vérifier, en quelque sorte, les dernières mises au point avant le travail d'assemblage qui sera nécessaire pour peindre la dizaine de polyptyques dont nous avons vu que les premières tentatives remontent au début des années 80. La toile choisie pour la mise en œuvre de ce travail est, cette fois, une toile de coton américain, préparée avant montage par deux couches d'encollage, mais non enduite, ce qui permet de garder l'aspect naturel d'une texture assez forte et d'une teinte blanc cassé ou plutôt

<sup>891</sup> Michel-Ange, *Esclave mourant*, copie en plâtre du Musée du Louvre, photo d'Hélène Adant, Nice, 1953, in Matisse, *Les Gouaches découpées*, op. cit., p. 49.

<sup>892</sup> Michel-Ange, *Esclave rebelle*, copie en plâtre du Musée du Louvre, photo n° 70, vers 1996, in Markus Lüpertz, *Une Rétrospective*, op. cit., p. 45.

de couleur ivoire. Cela donne une marge de manœuvre assez subtile pour éventuellement travailler avec des recouvrements de blancs plus purs.



Détail, Homme, nuque, déboîtement d'une tête à l'autre, fusain, pastel et huile sur toile

Détail, Dos masculin et féminin, dos michelangelesque et ingresque, fusain, pastel et huile sur toile

Détail, Femme, nuque et visage de profil, glissement entre tête et visage, fusain, pastel et huile sur toile

Dans ces tableaux, les empâtements restent pratiquement inexistantes. Des « morceaux de matière picturale », on est passé aux « lambeaux de peinture ». Les parties peintes le sont, soit lors d'une exécution à *la prima*, soit par des superpositions-juxtapositions régulières et très légères. La lumière du tableau provient simultanément des réserves claires (comme c'est le cas dans certains travaux à l'aquarelle, nous l'avons étudié avec Cézanne) et des modulations liées à un éclairage naturel, étudié sur modèle qui souvent lui faisait face. Dans ce dispositif, les reliefs sont peu accentués et la plupart du temps les ombres portées sont presque inexistantes. C'est pourquoi cette lumière a tendance à aplatir la représentation tout en renforçant la planéité du support. Quant à la méthode, nous venons d'étudier cela en détail précédemment. Pour résumer, la forme dessinée est découpée par anticipation avec un pochoir, puis plus précisément détournée à même le passage de la peinture – tour à tour à l'intérieur ou à l'extérieur de la forme – afin de dégager ensuite un contour, qu'il soit matisien par le découpage du papier, picassien par l'illusion de collage ou simplement classique, par la référence quasi sculpturale que cela suppose.

Toutefois, afin de permettre au lecteur de suivre maintenant notre raisonnement dans ce « Retour sur expériences » et d'en accepter le détour à travers ma pratique artistique personnelle, il me faut à nouveau remonter un peu en arrière et préciser que j'ai pu découvrir les principaux musées grecs pendant l'hiver 1999. À cette période de l'année, la fréquentation de ces hauts lieux culturels permet une accessibilité relativement plus facile et surtout plus propice à la contemplation. Une vingtaine d'années auparavant, m'avait été offert un livre, *Les merveilles des musées grecs*<sup>893</sup>, qui n'a jamais cessé de m'accompagner dans mes différents ateliers et que j'ai probablement lu entièrement, par bribes successives, trois ou

<sup>893</sup> Andronicos Manolis, Chatzidakis Maolis, Karageorghis Vassos, *Les merveilles des musées grecs*, Athènes, Éd. Athenon S.A., 1974.

quatre fois, ou plus. À plusieurs reprises, j'ai essayé d'en accepter l'influence, peut-être même l'allégeance ou au moins l'intrusion au cœur de mon travail. Ce fut toujours irrecevable pour ne pas dire insupportable. A chaque fois, je renonçais. Et pourtant, je ressentais la nécessité de ne pas abandonner ces interrogations. Pour ce voyage dans les musées grecs, j'avais donc emporté ce livre dans mes bagages, sans oublier, dans ma mémoire, ceux de Malraux et de Faure, encore très présents. Comment allais-je faire pour vivre cette magnifique confrontation au réel ? En fait, cette réception directe des œuvres, dans un contexte en lien avec celui d'origine, me délivra de cette compréhension impossible, au même titre que celle évoquée par Hans Belting à propos du regard de Goethe sur la Madone Sixtine qu'il évoque ainsi : « L'absolu se révélait donc comme une forme de beauté qui ne pouvait être comprise, mais seulement contemplée<sup>894</sup> ».

Cette contemplation, source d'émotion profonde, me permit sans doute de réunir l'ensemble de mes apprentissages et d'en accepter les erreurs et les bénéfiques. La question n'était plus de se laisser déborder par l'insurpassable, mais d'accepter, avec humilité et enthousiasme, ma condition d'homme occidental, celle d'un peintre, formé dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et cependant adoubé par la peinture des siècles précédents. Désormais, le choix devenait clair : soit renoncer définitivement à cette identité, soit accepter « cette justice envers l'ample mélodie de l'arrière-fond [qui] est sauvegardée seulement si on la laisse valoir dans toute son extension<sup>895</sup> [...] » et affronter la réalité des réminiscences du passé qui, depuis des années, tentaient de resurgir dans ma peinture.

Dans les siècles passés, la peinture occidentale a été le révélateur de la forme humaine, « la seule qui vaille » comme aurait dit Goethe<sup>896</sup>.

Après mon retour de Grèce, j'effectue plusieurs voyages aux Etats-Unis, entre 1999 et 2002, et, en parallèle, je mets en place mes premières approches théoriques sur l'art dans une école d'architecture. En 2008, un cours magistral, *La transformation à l'œuvre*, me permettra de faire cheminer ma pensée en ouvrant simultanément mes réflexions et ma pratique dans un débat beaucoup plus large avec l'art contemporain, mais aussi l'art moderne et l'art classique. C'est aussi à ce moment-là que je découvre *Le Chef d'œuvre invisible* de Belting, ouvrage très présent dans tout le déroulé de notre exposé. Je le lirais d'ailleurs deux fois de suite. La première lecture fut presque facile, mais c'est la seconde qui m'a permis d'en sentir la complexité. Par un travail de recoupements, entre paramètres historiques et personnels, se nouèrent progressivement les premières interrogations de ma thèse académique. Il s'agissait alors d'organiser une pensée, de problématiser ce qui me semblait essentiel. L'objectif : me donner un peu plus de liberté dans mon engagement et mon éthique de peintre.

Proche souvent du signe, le geste peut aussi s'en éloigner pour envisager la peinture dans sa grandeur classique, celle du 17<sup>e</sup> siècle, le siècle de Rembrandt, de Philippe de Champaigne, avant qu'au détour d'une forme on pense à Goya.

Cette liberté est en elle-même un choix.<sup>897</sup>

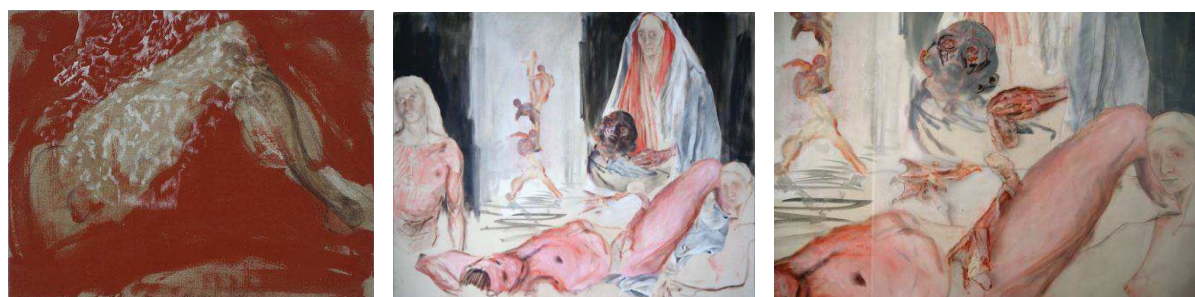
<sup>894</sup> Belting Hans, *Le chef d'œuvre invisible*, op. cit., p. 81.

<sup>895</sup> Rilke Rainer Maria, *Notes sur la mélodie des choses*, op. cit., p. XXVIII.

<sup>896</sup> Goy Bernard, « Portrait de l'artiste en explorateur », in *Painting : Alive ! A collateral approach with works by Philippe Guérin and Zhang Xiuzhu*, (Olivia Sand dir.), op. cit., p. 14.

<sup>897</sup> *Ibid.*, p. 14.

Ainsi, pendant l'été 2013, je réalise un nouveau tableau en reprenant une composition de 1996. Le résultat me surprit un peu par la façon dont survivait dans ma peinture un aspect classique pouvant évoquer le XVII<sup>e</sup> siècle. Il est vrai qu'en 2012, j'avais regardé longuement et avec une grande concentration l'exposition *Corps et ombres, Caravage et le caravagisme européen*, au Musée Fabre à Montpellier. Je compris que je venais d'ouvrir un nouvel espace pour ma pratique picturale. Celui-ci allait se traduire par un ensemble de tableaux qui prendraient appui sur quelques compositions des deux décennies précédentes alors remises en circulation pour la circonstance. En visite dans mon atelier, devant ce premier tableau, le galeriste Bernard Jordan<sup>898</sup> fut plutôt convaincu du bien-fondé de cette résolution classique et m'encourageât clairement à la poursuivre. Cette approche picturale reposait également sur de grands dessins, à l'échelle 1, qui recadraient ou enrichissaient ces compositions antérieures, réaccordées les unes aux autres par une même échelle, pour alimenter un ensemble homogène d'une quinzaine de tableaux. Nous présentons ci-dessus deux peintures, respectivement de 2010 et 2013, issues d'une même série de petits dessins et polaroids d'après un modèle.



*La chaise d'Icare*, 2010, fusain, colle de peau colorée, acrylique blanche et huile sur toile, 89 x 116 cm, collection particulière France  
*Moderne Piéta*, 2013, pastel broyé et huile sur toile, 195 x 155 cm  
*Work in progress*, détail, calque sur toile, assemblage entre une tête d'après Géricault avec un corps de palmipède.

*La Chaise d'Icare* : le titre vient directement du texte du philosophe Jean Attali. On trouve dans cette étude des aspects que nous avons étudiés précédemment dans la thèse, notamment les notions de fragment et d'assemblage, ici réunis sous la forme d'un membre humain prolongé par un pied de chaise Louis XV. On y retrouve aussi l'*all over* de la peinture américaine. Cependant, ce type d'étude a pour fonction, à terme, de s'agglomérer avec d'autres pour donner naissance à de plus amples compositions.

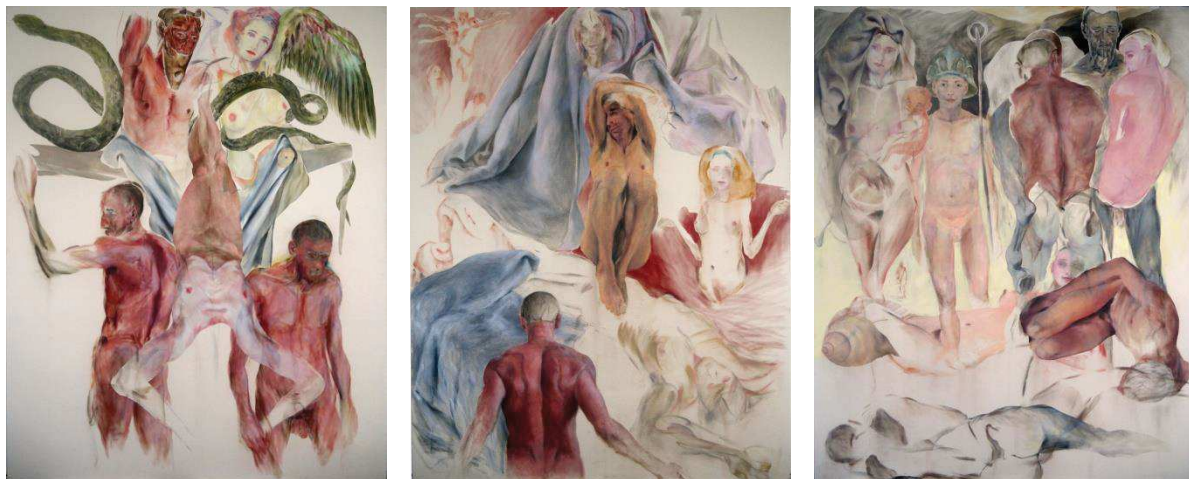
L'impression de paysage est née d'une simple pièce d'ébénisterie, sa force organique de l'empreinte initiale d'un sujet anatomique. Le glissement subtil entre les registres d'une iconographie demeurée virtuelle donne à l'image finalement délivrée son efficace, son pouvoir d'allusion et de pénétration mentale. [...] La nudité de cette figure presque non peinte supporte la part invisible de l'image, et fait jouer tout un drame muet d'abandon supposé au double vertige de l'extase et de la mort<sup>899</sup>

*Moderne Piéta* : le titre fait référence à *Moderne Olympia* de Cézanne. Ce tableau assemble des études préliminaires, dont la jambe de l'image précédente. Toutes avaient vocation à se réunir dans le cadre d'une composition réactualisée en intégrant une citation de Géricault, empruntée à *Têtes de supplicié*, 1818-1820, du National Museum de Stockholm.

<sup>898</sup> Bernard Jordan, galeriste, travaille actuellement avec trois galeries, à Paris, Zürich et Berlin.

<sup>899</sup> Attali Jean, « La chaise d'Icare » in *Painting : Alive ! A collateral approach with works by Philippe Guérin and Zhang Xiuzhu*, (Olivia Sand dir.), op. cit., p. 17.





Work in Progress, *Grandes études pour polyptyque IV* intitulé *Les fils couronnés*, 2015-2017, huile sur toile, 3 x 250 cm X 200 cm

La représentation du corps est majeure dans la peinture de Philippe Guérin. La diversité de traitement que le peintre apporte à ce motif central représente aussi la diversité des points de vue qui sont les nôtres aujourd'hui, après le Cubisme et toutes les diffractions formelles qui caractérisent notre temps. Selon qu'il est placé dans une situation majestueuse ou menacé d'effacement, le corps humain semble toujours affleurer. Là, déchu, souffrant, ici apaisé, il se montre sur le mode bien connu de la rémanence, comme une pensée oubliée, retenue par le passé mais surgissant au détour d'un nouveau tableau. L'exploration de l'espace pictural à laquelle se livre le peintre semble en effet le conduire inévitablement à la seule forme qui vaille, mais un peu sur le mode de la fugue, forme apparue à demi, puis disparue et revenante, comme un souvenir d'humanité qui refuse l'amnésie.<sup>900</sup>

## 6.8. Plat et profond

### *Entrer et sortir, ouvertures et achèvement, la peau, le corps, s'accomplir*

Précédemment et à maintes reprises, nous avons évoqué un système de travail associant sans relâche deux mots qui nous semblent essentiels pour la peinture, et en la circonstance pour la mienne : juxtaposer et superposer.

La juxtaposition ordonne et aligne, la superposition pénètre et féconde.

Mon entrée dans le tableau fut latérale. Ma sortie fut frontale. Cet entre-sort m'aura sans doute permis de vivre et de faire corps avec le plan pictural tel qu'il fut analysé dans le chapitre 1 de la thèse. C'est en me glissant par le bord que j'ai pu « aborder » la peinture puis entrer dans le tableau. Souvent, par la suite, j'ai voulu le quitter de la même façon, en cherchant à emprunter quelque passage sur un côté. Je pensais que la sortie se ferait logiquement de manière analogue, et d'ailleurs, cette solution est jouable. Mais en réalité, j'ai progressivement compris que ce serait par l'ultime superposition de peinture qu'il me sera donné de pouvoir quitter le tableau et d'en sortir, en passant, cette fois, par la profondeur.

<sup>900</sup> Goy Bernard, « Portrait de l'artiste en explorateur », in *Painting : Alive ! A collateral approach with works by Philippe Guérin and Zhang Xiuzhu*, (Olivia Sand dir.), op. cit., p. 14.



Diégo Velázquez, *Vue des jardins de la Villa Médicis à Rome : la façade de la loggia de la grotte en cours de travaux*, détail, 1649-1640, huile sur toile, Museo del Prado

*Double portrait*, détail de l'arrière-plan

*Double portrait*, 2017-2018, huile sur toile, 73 x 116 cm.

Dans la mesure du possible, je vais essayer d'illustrer mon propos avec un exemple précis, contenant en lui-même plusieurs paramètres classiques et modernes, dont on peut se demander si leur maîtrise autorise l'accès à l'art contemporain par le biais de la peinture. Il s'agit d'un tableau de taille modeste. C'est un cadrage resserré sur deux têtes à partir d'un diptyque qui sera de bien plus grande dimension puisque les personnages y seront vus en pied, à la même échelle. Ces deux têtes, porteuses de leurs visages respectifs, ont fait l'objet d'études préliminaires au fusain et pastels, également à la même échelle. En revanche, ce cadrage n'avait fait l'objet d'aucune composition préalable, car ne correspondant qu'à un détail du panneau de gauche du diptyque. Après avoir réalisé les deux figures, et pensant que peindre l'aplat coloré du fond serait une simple formalité, j'ai commencé le travail avec une certaine désinvolture que je voulais légère. Il s'agissait plutôt d'explorer l'étendue d'un rose chair, un peu saumon (avec colorant), afin de détourner les deux personnages principaux. Le contour ! Cependant, en cours d'exploration, j'eus l'idée de reprendre ces deux personnages, mais au loin, en tout petit et en pied, comme je l'avais fait dans les esquisses préparatoires de l'ensemble. Et celle également de leur avancer une barque, prévue sur le panneau de droite du même diptyque. Ainsi, je pris la décision d'occuper le fond. Y aller, comprendre, « y voir clair » ! Alors le souvenir d'une photographie, réalisée à Wuhan, me revint à l'esprit, et aussi que « le sable était rose » dans la *Vue de Delft* de Vermeer.

L'image fut faite un dimanche après-midi, au bord du Fleuve Yangzi. La lumière y est un peu lourde dans une atmosphère à la fois ensoleillée et grise, le trafic ininterrompu anime la surface de l'eau, mais ces mouvements sont peu perceptibles, tellement le fleuve est large et le panorama immense. Au loin, quelques bouées, ce sont des nageurs. L'un d'entre eux regagne le rivage là où se tiennent un enfant et deux adultes, probablement les parents. À nouveau, je fus impressionné par cette dimension chinoise, par cette immensité laborieuse dans laquelle se télescopent le très grand et l'individu, solitaire ou en petits groupes, se distinguant à peine dans cette démesure, ou qui nous semble comme telle, parce qu'elle est si différente de notre échelle habituelle. Pourtant, là encore, simultanément et à mon étonnement, j'avais le sentiment d'être à ma place en me glissant parmi les citadins venus profiter de ce moment de paix très fortement perceptible. Alors j'ai décidé de cadrer quelques images. Et celle qui illustre mon propos dans cet article peut évoquer cette *Vue de Delft* par Vermeer que j'avais présentée aux étudiants chinois d'une école d'architecture dans cette même ville de Wuhan, quelques jours auparavant.<sup>901</sup>

<sup>901</sup> Guérin Philippe, « Hybridations confondues », in *Shanghai Kaleidoscopic city*, (dir. Cristiana Mazzoni, Lang Fan Andrea Grigorovschi, Yang liu), France, Éd. La Commune, 2017, p. 230.

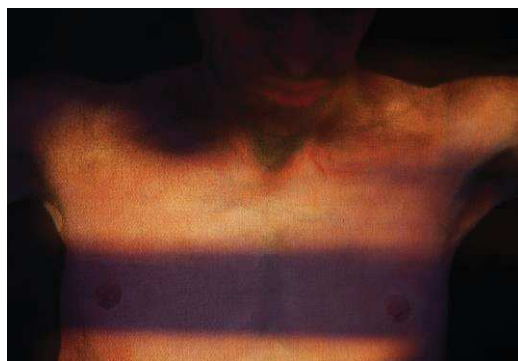
Je voulais esquisser un paysage à peine suggéré. Mais cette intervention entraîna finalement un « accident » – celui dont parle Bacon – qui m’obligeât à tout reconsidérer. Après deux ou trois heures pénibles d’un travail inutile, je m’embourbais dangereusement dans le rose qui peu à peu menaçait l’équilibre entre les deux figures et le fond, eu égard aux parties en réserve portant les personnages. Il me fallait donc sans cesse « écopier » ce trop-plein de peinture rose qui s’épaississait dangereusement. Comment respirer dans l’immersion de cette unique couleur ? Le sable, mais aussi le ciel et son reflet dans l’eau, tout était rose, uniformément rose, et pouvait le rester à condition de jouer avec « le battement du blanc sous la couleur » pour que ce tout gardât justement son accord avec les parties restées non peintes. Je me mis à dessiner sur la peinture fraîche pour composer cet arrière-plan. Un paysage se mettait progressivement en place, mais les deux petits personnages ne fonctionnaient pas bien. Ce n’était pas une question d’échelle, ni même de représentation. Cela provenait de la facture picturale, qui n’avait pas été anticipée conceptuellement et ne permettait pas au tableau de trouver son point d’équilibre, tout au moins un point d’équilibre satisfaisant.

Il me fallait absolument trouver une solution, une « résolution » ; et, à un moment donné, décider de ne plus regarder, de faire confiance et d’agir avec le même principe factuel de mise en œuvre du début. Deux petits personnages d’une vue de Rome, par Velázquez, vinrent à mon secours. Un peu de calque, un crayon, un petit pochoir, un gros pinceau pour balayer large. C’était fini, je pouvais me retirer. Réfléchir, « y voir clair », ne plus regarder, faire confiance ! Je venais donc de sortir d’une impasse. Je n’avais pas quitté le tableau par le bord, mais par sa profondeur. Par la profondeur de son plan, de son plan pictural.

Des figures classiques, une vague réminiscence de la perspective italienne, une découpe de la peinture dans un aplat monochrome résolument moderne, une barque vénitienne devenue chinoise, et au loin, deux petits personnages. Ils ont retiré leur chapeau, se tenant sur le rivage, au bord de l’eau, avant de s’embarquer. Pour Cythère ou pour l’Enfer ? Avec Watteau, Dante ou Rilke, et se fondre dans « l’ample mélodie de l’arrière-plan », dans « l’ample mélodie des choses ». « Dans la lumière parfois, et souvent avec, derrière eux, une insondable obscurité. »

Par cette recherche incessante qui assume la confuse condition contemporaine, la peinture de Philippe Guérin est sans doute très proche de la réflexion du philosophe français Bernard Stiegler qui résumait par ces mots le rôle de l’art, dans un entretien publié par la revue *L’ŒIL* il y a quelques semaines :

« *Le rôle de l’art ? Produire du discernement.* »<sup>902</sup>



*Lumière du soir*, 2019, l’atelier

<sup>902</sup> Goy Bernard, « Portrait de l’artiste en explorateur », in *Painting : Alive ! A collateral approach with works by Philippe Guérin and Zhang Xiuzhu*, (Olivia Sand dir.), op. cit., p. 14.

## Conclusion

Le temps est venu de conclure. Cependant, pour accompagner cet exercice de synthèse, devant permettre au lecteur de rassembler ses impressions sur les recherches effectuées, nous aimerions au préalable lui faire part de trois remarques apparues pendant le déroulé de notre présentation. Leur découverte et prise de conscience furent surprenantes, notamment pour les deux premières. En les introduisant paradoxalement dans la conclusion, elles permettront de survoler la problématique avec d'autres angles de vue, avant de reprendre le fil de notre exposé et de resserrer le tout dans un ultime résumé.

La première remarque relève d'une expérience toute personnelle dont j'ai compris l'importance, en cours de rédaction, par la révélation d'une proximité très forte entre ma pratique récente de l'écriture académique et celle, plus ancienne, de mon dessin académique. Pourtant, nous avons écarté cette remarque du chapitre 6, *Retour sur expériences*, car elle nous semble relever d'un débat plus vaste. Elle s'est imposée avec évidence dès le début du chapitre 3, *Le filtre de la Modernité*, par la prise de recul due à l'écriture de textes plus directement théoriques. C'est ce lâcher-prise avec la peinture qui, à un moment donné, a permis ce rapprochement entre l'écriture académique et le dessin académique. C'est à dire finalement de retrouver ensemble la rhétorique, la poésie et « les arts du dessin », certes sous des formes strictement codifiées, mais qui autorisent pour autant, l'une et l'autre, à mettre en œuvre des connaissances précises et avérées. C'est pourquoi, ces mises en forme, dites académiques dans l'art occidental, que ce soit pour l'écriture ou le dessin, sont immédiatement trahies et dénaturées quand il y a absence avérée de connaissance. Parfois, il devient tout simplement impossible d'établir ces codifications dès qu'une carence de savoir devient trop importante. Et inversement, il devient impossible de travailler si on ne maîtrise pas *a minima* ces outils académiques. Ce rapport, entre contenu et forme – l'ordre des mots s'impose dans le cas présent – est très spécifique puisque l'expression d'une intériorité, n'est, en la circonstance, pratiquement d'aucun secours pour pallier ce manque de savoir. Or, nous le savons, la montée en puissance de la primauté de l'intériorité fut déterminante pour l'art moderne du XX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, nous avons vu aussi que les premiers modernes étaient encore des héritiers du classicisme. Ce qui, peu ou prou, ne pourra plus être vraiment le cas pour les générations suivantes puisque ces savoir-faire académiques, en ce qui concerne l'étude par le dessin, sont devenus entre-temps presque inutiles, ou inutilisables. En réalité, on est toujours l'héritier de quelqu'un et de quelque chose. Mais puisque tout se déplace en permanence, y compris ce qu'on appelle encore les fondamentaux, ces modes de transmission, et certains de leurs contenus, ne pouvaient perdurer plus longtemps. On sait ce qu'entraîna la rupture épistémologique de 1968. Et c'est là que le débat peut faire polémique aujourd'hui car il va être primordial d'appréhender au plus près ce qui sera ou serait le plus pertinent à transmettre demain, éventuellement à nouveau par un mode de connaissance académique. D'ailleurs, à ce sujet, et nous l'avons entendu de la part de plusieurs artistes d'aujourd'hui, l'importance d'un apprentissage est primordiale, et celle de la recherche ne l'est pas moins. En ce qui concerne la peinture, on voit parmi les artistes les plus en pointe ceux qui ont le courage d'approfondir une vraie connaissance sur ce médium et son histoire. Dans l'art,

l'intuition a certes une importance vitale, mais comme le dit Francis Bacon, « l'art vrai est toujours maîtrisé, peu importe ce qui vient du hasard<sup>903</sup> ». C'est cette maîtrise qu'il faut inlassablement chercher. Nous l'avons étudiée, particulièrement dans le chapitre 4, *Le temps différé*, c'est celle d'un métier, d'une technique ou d'une technologie, mais certainement aussi celle d'une éthique et d'une rigueur intellectuelle dont le mode académique serait quelquefois le garant. Pour autant, comment rivaliser aujourd'hui avec la force financière des marchés de l'art contemporain, *a fortiori* « à l'international » ? Comment répondre à cette question, quand certains « fondamentaux », venues de l'Académie et découlant du Classicisme, ne semblent plus vraiment correspondre aux attendus de la société actuelle ? Nous avons tenté d'apporter une réponse plus théorique sur ce point dans le chapitre 5, *Hybridations confondues*. Nous l'avons développée et vérifiée pour chaque exemple : toute résurgence classique, pour exister, doit désormais accepter une cohabitation indispensable avec quelques paramètres essentiels de l'art contemporain.

La deuxième remarque est beaucoup plus troublante, elle peut nourrir un débat conséquent, et en réalité difficile à cerner. Au fil de ce travail, nous avons constaté que peu de noms féminins émergeaient parmi les peintres contemporains revendiquant, ou pouvant revendiquer, une filiation classique. Nous ne prétendons pas à l'objectivité et beaucoup de noms sont oubliés dans cette recherche, femmes et hommes confondus. Cependant, dans les arts visuels contemporains comme dans l'art en général, nous pouvons observer une parité beaucoup plus équilibrée entre les deux sexes. Pour la peinture, nous pensions évoquer quelques noms connus : Alice Neel, nord-américaine, Marlène Dumas sud-africaine travaillant en Europe. Leurs œuvres respectives furent notamment présentées dans le cadre de l'exposition, *Féminin-Masculin, le sexe de l'art*, dans la galerie d'art graphique du Centre Pompidou en 2001. Ou Valérie Favre, suisse travaillant à Berlin et dont certaines grands tableaux auraient pu être rapprochés de ceux de la dernière période de Martial Raysse pour lesquels nous avons parlé de frises. D'autres encore. Mais finalement, nous avons rencontré quelques difficultés à rattacher leurs travaux à des problématiques issues de la peinture classique. Devant cette situation, nous avons ensuite imaginé compenser ce manque en allant chercher des références importantes en dehors du monde occidental. Nous avons même sollicité l'aide d'une spécialiste de l'art contemporain en Orient et en Asie. Mais la recherche ne fut pas plus fructueuse, car en fait, au fur et à mesure que nous cernions des œuvres nouvelles pour enrichir notre problématique, toujours en incluant des résurgences classiques et précises en leur essence, nous ne sommes pas parvenus à définir des vérifications convaincantes. Et nous avons souvent achoppé sur la question du contour. Finalement, nous relançons à chaque fois nos investigations vers d'autres directions. La sociologie pourrait-elle expliquer cet état de fait ? Certainement ! Et elle nous donnerait une multitude d'informations précieuses pour mieux appréhender la situation. Faut-il solliciter la psychanalyse ? Ce serait également très intéressant. Mais dans les deux cas, les explications ne changeraient pas un constat, presque historique, s'imposant à nous : le classicisme, *a priori*, ne serait pas féminin ou se conjuguerait difficilement au féminin. Est-il un genre, ou, pour utiliser un mot très

---

<sup>903</sup> Bacon Francis, cf. *supra*, p. 198.

actuel, serait-il « genre<sup>904</sup> » ? Le « genre classique » serait-il masculin et la pensée classique qui l'anime serait-elle effectivement celle d'un « système paroxystique<sup>905</sup> », tentant l'équilibre de mouvements contradictoires, « tenu en force », et de ce fait, moins attirant pour les femmes ? L'idéal classique, obéissant à un « temps homogène abstrait<sup>906</sup> » nous éloignerait-il de « l'horloge biologique » qui, aujourd'hui encore, préoccupe sans doute davantage les femmes que les hommes, même si les rapports entre procréation et création évoluent considérablement. Honnêtement, il nous est impossible, en l'état de notre recherche, de répondre à ces questions. Toutefois, nous ne pouvions pas éluder ce constat que les lectrices, plus encore que les lecteurs, n'auront pas manqué de noter, et nous nous excusons auprès d'elles de ne pouvoir en dire davantage.

Par ailleurs, nous avons vu que cette pensée classique est fondamentalement occidentale, issue de la philosophie de la Grèce antique, et que « [...] la tragédie grecque n'est pas un paradigme universel<sup>907</sup> ». Si à maintes reprises, nous avons évoqué la réminiscence d'un continuum classique présent dans l'art contemporain, il semble ne trouver sa place que par l'action conjuguée d'un « faire et défaire » aboutissant à des états transitoires, « entre les genres et les propriétés », éventuellement filtrés par la Modernité. C'est ce que nous avons pu analyser, à divers degrés, dans presque toutes nos études de cas. Peut-on en conclure que l'art contemporain serait fondamentalement un art de transition ?

Tandis que le *logos* est « définition », nous disent à l'unisson les Grecs, c'est-à-dire qu'ils découpent des limites entre les genres et les propriétés pour y reconnaître de l'Être, la transition est par excellence, ce qui nous retient de dire jusqu'où va telle propriété ou qualité, où commence l'autre. [...] La transition défait effectivement.<sup>908</sup>

Aussi, dans l'art, ces états transitoires ne seraient-ils pas annonciateurs de changements de paradigmes en regard de l'histoire et de la géographie, donc aussi en regard des évolutions sociétales et climatiques, et donc aussi globalement du vivant et plus singulièrement de l'espèce humaine ? Au tout début de notre recherche, nous avons introduit ces notions concernant les modes de reproduction humaine ; dira-t-on un jour – en paraphrasant Walter Benjamin – de « reproductibilité humaine » ? Le transgenre, le transsexuel, le « trans » et l'artistique formeront-ils prochainement un tout, le « transartistique » ? Ou, pourquoi pas, un « transcréationnel » aboutissant à une « transcréation » ? Au point où vont les choses, on peut alors se demander si le « pôle d'attraction », décrit si judicieusement par Catherine Millet à propos de l'art contemporain, ne deviendrait pas à son tour, par la centralité qu'engendre la métaphore d'un axe, voire celle d'un point devenant « paroxystique » par excellence, un concept finalement encore très occidental et classique pour aborder tout ce qui transite dans l'art et qu'on nomme aujourd'hui : « art global » ? Dans ce cas, pourrions-nous suggérer la possibilité d'un « art holistique », qui resterait très vigilant aux limites et contours des genres les plus divers – encore un langage classique – pour « produire du discernement<sup>909</sup> », respecter et « dire jusqu'où va telle propriété ou qualité, où commence l'autre » ?

<sup>904</sup> L'adjectif pourrait-il à son tour devenir substantif comme c'est le cas pour l'adjectif contemporain ?

<sup>905</sup> Jullien François, *Les Transformations silencieuses*, op. cit., p. 74, cf. supra, pp. 235 et 236.

<sup>906</sup> Jullien François, *Cette étrange idée du beau*, op. cit., p. 127.

<sup>907</sup> William Marx, *Le Tombeau d'Œdipe, Pour une tragédie sans tragique*, op. cit., p. 62.

<sup>908</sup> Jullien François, *Les Transformations silencieuses*, op. cit., pp. 42, 43.

<sup>909</sup> Stiegler Bernard, cité par Goy Bernard), cf. supra, p. 274.

Or, « le passage de la tragédie au tragique [un nom, un substantif] ne propose rien d'autre qu'une déréalisation de la tragédie antique au profit de concepts issus du Romantisme allemand<sup>910</sup> », dont on a vu qu'il a fait évoluer le statut de l'œuvre et avec lui, celui de l'artiste et de l'individualisme, au sens du terme apparu au XIX<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, William Marx, nous a rappelé l'importance du lieu (*logos*) qui est fondamentale pour la tragédie grecque. Ainsi, en revenant à l'origine d'une antériorité précise, les propos de Jullien et Marx pourraient expliquer la thématique d'un « défaire » qui aboutit à un art « déterritorialisé », nomade, voire volatile et en l'occurrence « à l'état gazeux<sup>911</sup> ». D'où peut-être, malgré tout, cette nécessité d'activer encore un « pôle d'attraction » ? Les deux métaphores restent intéressantes, chacune séparément, et ne sont nullement contradictoires dans la mesure où il y a déplacement dans les deux cas, avec transformation et donc transition. Ainsi apparaissent ces « faire et défaire », tels qu'il nous fut possible d'en observer dans les cheminements créatifs de quelques grands artistes contemporains, convoquant simultanément l'image, la peinture, le tableau. Au-delà de ce médium, fort de ses traditions, ce seraient donc des états transitionnels qui permettraient esthétisation, « artification » et muséification pour de nouvelles activités humaines, ainsi devenues œuvres d'art. En transcendant les découpages entre les genres – et là, il faut justement accepter différentes définitions possibles du mot – cette notion de transition peut, dès lors, être observée non seulement entre les champs disciplinaires, mais aussi à l'intérieur d'un unique champ disciplinaire. Ainsi, l'utilisation du mot genre par Nathalie Heinich, pour définir un « genre »<sup>912</sup> classique, moderne ou contemporain, relevant des sciences sociales, semblerait pouvoir s'accompagner d'évolutions, successivement portées par celles et ceux qui mènent ces pratiques artistiques. On assisterait alors, si on nous permet l'expression, à une redistribution très élargie des cartes, des rôles et surtout des statuts, tant pour les œuvres que pour leurs auteur(e)s. D'une verticalité hiérarchisée vers un idéal « paroxystique », on passerait à une horizontalité indifférenciée, voire uniforme, presque étale, quitte à rejoindre certains propos de Jullien : « On ne songerait pas, en revanche, à s'arrêter à ces formules qui disent en chinois comment, à partir de ce qui n'est qu'un « point » ou qu'un bout, le procès de transformation impliqué s'étend d'une phase (phrase) à l'autre jusqu'à tout englober et devenir étale.<sup>913</sup> » Cette notion de « point » m'encourage à reprendre ici quelques lignes du tout premier texte que j'avais rédigé pour un catalogue d'exposition.

Nous ne serions qu'un bruit dans le silence. Amalgame de matière colorée, nous nous délimitons par les formes que nous simplifions parfois en quelques lignes. Suivre cette ligne pour n'en plus fixer qu'un seul point. Parviendrions-nous à l'immobiliser, l'instant serait d'une pureté grandiose, fatidique et mortelle.

Il nous faut repartir, marcher encore et chanter des poèmes, les scander avec amour pour que « notre cœur [nous dit Cézanne] batte, ne fut-ce qu'une minute, au rythme du monde », et qu'alors s'éveille en nous cette existence accidentelle qui bientôt, c'est une histoire de siècles pour certains, s'évanouira à nouveau dans le silence.

<sup>910</sup> Marx William, *Le Tombeau d'Œdipe, Pour une tragédie sans tragique op. cit.*, p. 57.

<sup>911</sup> Michaud Yves, *L'art à l'état gazeux, op. cit.*

<sup>912</sup> Heinich Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain, op. cit.*, p. 13, cf. *supra*, p. 47.

<sup>913</sup> Jullien François, *Les Transformations silencieuses, op. cit.*, p. 58.

J'imagine le silence comme une infinie plénitude de points en liberté.<sup>914</sup>

La troisième remarque paraîtra moins inopinée aux lecteurs les plus avertis. À maintes reprises, dans le déroulé de notre thèse, Marcel Duchamp est présent et ses propositions sur l'art ont même déterminé des axes de recherche pour certaines études de cas. Ce n'était pas véritablement une surprise ; d'une part cette thèse est écrite par un peintre français, et d'autre part nous avons pu observer l'impact singulier de l'œuvre de Duchamp sur notre pensée hexagonale. Cependant, cela nous conduit à de nouvelles questions qui elles, sont plus inattendues. On sait qu'il voulait « remettre de l'intelligence dans la peinture », et de fait, les peintres sont un peu obligés de se positionner par rapport à cet enjeu qui permet aux plus importants d'entre eux d'occuper intelligemment le terrain, à leur tour. Pour rappel, quelques exemples explicités dans nos exposés : Andy Warhol quand il démultiplie les images, Gerhard Richter, dont à l'évidence les tableaux se doivent de ne « rien vouloir dire », Martial Raysse souhaitant rejoindre la poésie avec ses désirs d'écriture, Gérard Garouste se replongeant dans les textes sacrés et voulant expressément « se débarrasser de la peinture au profit du sujet<sup>915</sup> ». Un dernier exemple plus étonnant : Simon Hantaï, exhortant ces congénères à peindre en aveugle pour revendiquer des « silences rétinien ». Or nous avons vu que si Duchamp n'estimait guère la peinture abstraite, et qu'il était « un peu inquiet quand il n'y a plus rien que cet effet rétinien<sup>916</sup> », cette distance et son refus du « rétinien » ne voulait pas dire pour autant qu'il s'intéressait au réalisme dans la peinture.

*A contrario*, Daniel Buren refusera le diktat du ready-made ! Il faut reconnaître que les candidats étaient moins nombreux quand il s'agissait de s'opposer à cette grande figure tutélaire. Cézanne lui sembla bien supérieur. Mais un « degré zéro de la peinture » est-il réellement tenable, ou ne nous met-il pas simplement hors-jeu pour tout débat potentiel, *stricto sensu*, vis-à-vis de la peinture ? Sur un autre registre, nous avons compris également que Michaud balaie, en quelques lignes, toute velléité de retour de la peinture. Pour le dire franchement, nous ne sommes pas totalement en désaccord avec lui, mais avec une précision : tout dépendra, en fait, du prochain statut dont pourra s'emparer l'œuvre/tableau de la Peinture. Par conséquent, méfions-nous de ces « égarés<sup>917</sup> » qui ne le seraient pas, et souvenons-nous plutôt du titre originel *Holzwege*<sup>918</sup> de Martin Heidegger. Il se pourrait, avec le recul du temps, que de cet écheveau romanesque, et postmoderne, soit tissé un réseau des nulle part et des possibles, devenant milieu(x), paysage(s) se transformant indépendamment de nous (en fait, nous en faisons simplement partie), et qui laisserait remonter des profondeurs d'anciennes routes frayées par ces égarés, en nous reconduisant vers un art contemporain « holistique ». Faudra-t-il un jour relire avec plus d'attention cette proposition de Thierry de Duve, faisant de Duchamp l'héritier théorique de Cézanne, en rapport avec Poussin, en rapport avec le Cubisme ? Son interprétation, plutôt séduisante, est aussi assez convaincante : « Duchamp fait un pas de plus sur Cézanne, comprenant qu'après lui aucun classicisme ne pourra plus se bâtir sur les ruines de la Représentation classique<sup>919</sup> ». Au bout du compte,

<sup>914</sup> Guérin Philippe, *Philippe Guérin*, cat. d'exposition, Musée de Saint Maur, 1983, p. 24.

<sup>915</sup> Garouste Gérard, *cf. supra*, p. 63.

<sup>916</sup> Duchamp Marcel, *cf. supra*, p. 175.

<sup>917</sup> Michaud Yves, *L'art à l'état gazeux*, *op. cit.*, p. 31. « [...] puisqu'il reste de s'égarés qui peignent encore [...] ».

<sup>918</sup> Heidegger Martin, *cf. supra*, p. 103.

<sup>919</sup> De Duve Thierry, *Nominalisme pictural, Marcel Duchamp la peinture et la modernité*, *op. cit.*, p. 121.



après Poussin et Cézanne, *Exit* une modernité qui serait sans issue (le Cubisme ferait fausse route d'après lui), mais qui aurait eu le grand mérite de nommer la peinture en tant que telle.

Son objet réel est la tradition, cette tradition particulière qu'on a pu appeler art moderne, modernité ou modernisme, qui a toutes les allures d'une anti-tradition, et qu'il s'agit ici de photographier dans l'instant privilégié où se révèle ce qu'elle transmet : un nom, le nom *peinture*.<sup>920</sup>

Ainsi, nous avons vu au cours de nos exposés que la postmodernité, avec ses débats contradictoires, fut indispensable pour que soit réactivée une peinture, non pas moderne, non pas classique, mais une peinture – « le nom peinture » – que continueraient d'irriguer des résurgences classiques, lesquelles alimenteraient finalement de manière substantielle un courant que De Duve appellerait peut-être « nominalisme pictural ». Le fait est, parmi les peintres que nous avons présentés, que beaucoup d'entre eux font référence à Duchamp. Et avant d'introduire l'œuvre de Richter, nous avons posé cette question : Marcel Duchamp serait-il le (un) sauveur de la peinture<sup>921</sup> ? De prime à bord, cette idée semblait provocatrice, et historiquement, c'est trop tôt pour répondre, on a pu le constater dans sa confrontation avec Picasso. Cependant, nous livrerons au lecteur une anecdote, vécue dans une université, à Wuhan, en Chine, et que nous rapporterons avec le plus d'objectivité possible. Suite à une série de cours théoriques, où affleurait déjà la problématique de notre thèse, nous avons présenté, entre autres, la statuare antique du Louvre, *L'origine du monde* de Courbet, et enfin *Étant données* de Marcel Duchamp. À la fin de la dernière séance, une étudiante posa cette question imprévisible, audacieuse dans le contexte, et en réalité très pertinente : « Ne peut-on considérer Marcel Duchamp comme un artiste classique puisque le corps féminin, dans son installation, a un pubis « rasé » comme dans la statuare de la Grèce antique, à la différence de l'œuvre de Courbet ? » Nous laisserons au lecteur le soin de répondre à son tour sur ce point précis. Mais on voit combien est complexe et vaste notre problématique traitant de la *Résurgence classique dans la peinture contemporaine à travers le filtre de la modernité*, et c'est bien l'ensemble des mots clefs, « en un certain ordre assemblé<sup>922</sup> » que nous avons essayé d'étudier, avec cohérence et discernement si possible, dans ce grand flux artistique parvenu jusqu'à nous.

Que les lectrices et lecteurs ne s'impatientent pas trop si ces trois remarques nous ont un peu éloignés de notre propos principal. En fait, et c'est ce qui les justifie, elles ont fait apparaître des questionnements venant directement du travail de recherche mené pour cette thèse, où nous espérons avoir fait preuve de rigueur académique pour tout ce qui fut exposé, en quatre temps mais six chapitres, et que nous allons résumer sans plus attendre.

Dans un premier temps, nous avons construit un protocole donnant une grande importance au terrain de la recherche, le « plan pictural », puisqu'il est à la fois le réceptacle et l'émetteur de toutes les données de notre investigation. Il est simultanément porteur des résurgences classiques et de la peinture contemporaine, et donc probablement du filtre de la modernité. Ce dernier point restait une question. Très vite, nous l'avons défini comme étant essentiel dans notre raisonnement scientifique puisqu'il porte également en lui son concept et sa matérialité. Il est donc aussi passage de l'un à l'autre, et c'est lui qui autorise ainsi « le détour de

<sup>920</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>921</sup> *Cf. supra*, p. 175.

<sup>922</sup> Nous faisons allusion à la célèbre phrase de Maurice Denis, *cf. supra*, p. 14.

l'œuvre<sup>923</sup> ». C'est lui aussi qui nous permet d'exposer concrètement nos hypothèses pour aller les vérifier. De sa dualité, conceptuelle et matérielle, nous avons évoqué quelques règles : une figure géométrique, un périmètre, une épaisseur. Et c'est à l'intérieur même de ces limites que nous sommes allés chercher des réponses à nos interrogations, puisque lui seul est en mesure d'apporter les éléments dont nous avons besoin pour construire notre thèse.

Dans un deuxième temps, nous avons délibérément choisi de vérifier la pertinence de notre hypothèse – l'existence d'un continuum classique dans la peinture contemporaine – à travers trois premières études de cas consacrées respectivement à Gérard Garouste, David Hockney et Martial Raysse. L'intérêt était de mettre en place un protocole méthodologique à partir de questions théoriques, directement repérables sur le terrain de recherche, le plan pictural, dans les trois exemples choisis. Le but de l'exercice était de structurer plusieurs types d'analyse en comparant deux tableaux traitant d'un même sujet, puis deux périodes d'une même œuvre, et enfin l'ensemble des œuvres dans la globalité du parcours d'un même artiste.

Dans un troisième temps, à partir des données ainsi récoltées, nous avons développé une réflexion basée sur des textes plus directement philosophiques. Trois grandes thématiques ont ainsi été réparties sur trois chapitres pour y être étudiées séparément :

- *Le filtre de la modernité* nous a permis d'étudier un aspect dit « autotélique<sup>924</sup> » de l'art moderne et d'en mesurer l'importance, puis sa fragilisation à l'épreuve du temps.
- *Le temps différé* nous a confrontés au classicisme et à l'importance du contour par l'analyse de résurgences classiques dans des œuvres modernes ou contemporaines.
- *Hybridations confondues* fut l'occasion de confronter antériorités historiques et variations géographiques, à travers des œuvres contemporaines de l'art mondial.

Ces thématiques, oscillant entre théorie et pratique, questionnaient notre hypothèse sur un panel d'études de cas beaucoup plus étendu que précédemment.

Enfin, dans un quatrième et dernier temps, nous sommes revenus sur l'ensemble des thématiques, mais cette fois à travers une pratique picturale personnelle, ce qui avait pour intérêt de donner au lecteur du recul, et même un peu de hauteur sur tout le paysage environnant du chercheur. Cette approche complémentaire, par les retours d'expérience d'une pratique vécue de l'intérieur, a permis d'apporter de nouvelles précisions sur l'ensemble de la recherche, mais avec un éclairage particulier.

Au fil de nos exposés, nous avons pu voir comment la peinture classique, née d'une lointaine descendance de la philosophie grecque, portée par la statuaire antique, fut déplacée et revivifiée dans et par les arts du dessin de la Renaissance italienne, avant d'être finalement refondue dans le creuset de la philosophie allemande qui fit faire naître le Romantisme, puis l'Art moderne, lui-même à son tour débordé par l'Art contemporain. Cependant, dans la chronologie de notre cheminement, nous avons entraîné le lecteur plutôt en sens inverse puisque nous nous sommes d'abord intéressés à cette « courte histoire de l'Art moderne » pour mieux l'appréhender dans sa globalité et nous familiariser avec cet aspect

---

<sup>923</sup> Georges Didi-Huberman, *cf. supra*, p. 53.

<sup>924</sup> Payot Daniel, *cf. supra*, p. 102.

« tautologique » qui le caractérise. Ensuite, nous avons développé nos recherches sur des résurgences classiques dans des situations contemporaines. Si on revient au titre de la thèse, on constate qu'il y a deux adjectifs entourant un nom. Quand on suit la chronologie des faits, cela donne : classique, modernité, contemporain. Après tout, nous aurions pu parler d'un « filtre moderne », se tenant entre les résurgences classiques et la peinture contemporaine.

En fait, cette partie du titre, *le filtre de la Modernité*, était présente dès le début de notre réflexion, mais plutôt isolée pour introduire notre problématique lors de son premier énoncé. Cet intitulé fut d'ailleurs retenu et mis en avant par les membres du jury pour donner un avis favorable quant à la recevabilité de notre demande de validation des acquis de l'expérience. C'est pourquoi il nous paraît pertinent d'explicitier maintenant davantage le mot « filtre ». Alors que nous avons pris soin de définir quelques mots clefs pour bien positionner notre point de vue, nous avons délibérément choisi d'attendre en ce qui concerne celui-ci. Pourquoi ? Parce que ce n'était qu'une hypothèse au moment où nous avons posé ce paramètre de notre recherche. Dans les faits, des mots ou groupes de mots, tels que : classique, moderne, contemporain ; art, métier ; mais aussi résurgence, réminiscence, etc., sont familiers et fréquemment utilisés pour aborder une recherche sur la création artistique contemporaine. Peinture, tableau, fait pictural le sont aussi. C'est ainsi que la question d'un terrain de recherche, et celle du plan pictural en l'occurrence, nous a demandé un travail rigoureux puisque nous souhaitions pouvoir mener nos investigations en « lieu sûr », et avec certaines constances méthodologiques. Tout cela paraît assez cohérent. Mais un filtre ? Ce système, ce « corps poreux ou appareil à travers lequel on fait passer un fluide (liquide ou gaz) pour le débarrasser des matières qui s'y trouvent en suspension, ou pour extraire de la matière solide ou pâteuses auquel il est mélangé<sup>925</sup> », que vient-il faire ici ? Il y a eu quelques indices : l'« état gazeux » de l'art d'aujourd'hui ou la « lente évaporation » de la peinture. De tels changements d'état pouvaient-ils résulter d'une traversée de la Modernité ? Si oui, pourquoi et comment ? Notre recherche fut donc de montrer comment des réminiscences classiques, repérables dans la peinture contemporaine, pouvaient resurgir selon des processus d'infiltration activés pour permettre ces traversées de la Modernité qui furent parfois très différentes d'une œuvre à l'autre. Aujourd'hui, à la lumière de l'ensemble des études de cas, non seulement nous confirmons le mot, mais nous pensons aussi que les résurgences issues de filtrations très fines résisteront probablement mieux dans le temps. D'autre part, les infiltrations se sont révélées si nombreuses que nous avons parfois évoqué une « modernité infiltrée », tant elles coulent, s'évacuent, charrient de nouvelles matières vivantes (artistiques) en se répartissant (sur) des territoires inconnus. Enfin, nous avons découvert et compris aussi que cet art moderne occidental, quand bien même il fut international, ne revendiquait pas forcément les mêmes paramètres sous d'autres cieux et que ses différences avec l'art contemporain pouvaient même s'amenuiser considérablement pour ne former qu'un tout, simplement distinct de traditions anciennes, voire ancestrales. Alors un jour, peut-être, certains changements donneront-ils des nuages, arrosant de nouvelles terres oubliées, pleines de leur solitude mais dont les fruits pourraient nous surprendre et nous ravir par le souvenir d'une mélodie ancienne.

---

<sup>925</sup> *Grand Larousse universel*, Paris, Éd. Larousse, 1995, p. 4276.

Mais alors, ce filtre, où est-il ? Serait-il dans le corps même du plan pictural, quand un « petit pan de mur jaune » devient abstrait et que la figuration s'éloigne ? Plusieurs de nos analyses plaident dans ce sens. Serait-il dans l'écriture, quand elle se mêle à l'art et la peinture par des concepts, des théories ou protocoles complexes qui bouleversent l'œuvre jusqu'à la rendre invisible ? Serait-ce cela l'histoire du « chef d'œuvre invisible<sup>926</sup> » de Hans Belting ? À moins que ce ne soit « le ready-made, [devenu] l'autre face de l'abandon de la peinture<sup>927</sup> », qui soit le véritable responsable de cette invisibilité ? Si le débat est ouvert, les réponses restent insaisissables. Et si le filtre principal était en chacun de nous ? Quand nos vies croisent inlassablement celles des autres, d'hier et d'aujourd'hui, avec « ce qui nous retient de dire jusqu'où va telle propriété ou qualité, où commence l'autre<sup>928</sup> », mais dont nous sentons que certaines nous traversent immédiatement et nous transforment profondément. Le filtre, c'est peut-être alors cette « multitude de points en liberté », poussières qui s'amalgament, le temps d'une vie, flottant dans l'espace, entre rêve et réalité.

Et nous sommes comme des fruits. Nous pendons haut à des branches étrangement tortueuses et nous endurons bien des vents. Ce qui est à nous, c'est notre maturité, notre douceur et notre beauté. Mais la force pour ça coule dans un seul tronc depuis une racine qui s'est propagé jusqu'à couvrir des mondes en nous tous. [...]<sup>929</sup>

Toutefois, pendant l'exposé de cette thèse, d'autres mots prirent de l'importance. On a parlé de césure, de rupture, de fossé. Nous avons développé des notions de frontière, de mise à l'épreuve, de purification, avec tous les dangers que cela comporte pour ce dernier mot et ce d'autant plus que l'adjectif « pur » est souvent présent dans les revendications de l'art moderne. S'il est banal de demander à un filtre de purifier, nous savons aujourd'hui que le XX<sup>e</sup> siècle fut aussi celui de totalitarismes terribles, et l'art moderne ne fut pas à l'abri de certains excès. Oui, bien sûr, le filtre est aussi sociétal et nous eûmes plusieurs fois l'occasion de l'évoquer. Cependant, avec le temps, nous avons vu des frontières devenir poreuses et des mises à l'épreuve disparaître quand de nouveaux « *Holzwege* » « s'arrêtent soudain dans le non frayé ». C'est alors que des itinéraires imprévus voient le jour. On ne sait pas où ils conduisent, mais on sent que ce serait peut-être vers un ailleurs, puisque c'est aussi en nous-mêmes que nous cheminons. Une vie, fût-elle celle d'un artiste, d'un poète, d'un être ordinaire ou important, peu importe, part d'un point et nous entraîne vers un autre point. Entre les deux : un segment, rien de plus ! Cependant, nous avons parlé d'équilibre et d'harmonie et les deux se rejoignent probablement si nous donnons à notre vie une cohérence dont la réalisation, « *the achievement* », disent les Anglais, permet le plein accomplissement et la réussite de notre tâche. C'est ainsi que notre vie devient ce point en déplacement, ce petit « bout », cet imperceptible segment dont nous aimerions tellement qu'il fût raccordé au grand Tout. Au point de nous survivre un peu. Mais même les étoiles vivent, naissent et meurent.

L'esprit a ses paysages dont la contemplation ne lui est laissée qu'un temps. J'avais vécu comme un peintre montant un chemin qui surplombe un lac dont un rideau de rochers et d'arbres lui cache la vue.

<sup>926</sup> Belting Hans, *Le Chef d'œuvre invisible*, op. cit.

<sup>927</sup> De Duve Thierry, cf. *supra*, pp. 175 et 184.

<sup>928</sup> Jullien François, *Les transformations silencieuses*, op. cit., p. 42.

<sup>929</sup> Rilke Rainer Maria, *Notes sur la mélodie des choses*, op. cit., p. XXXIX.

Par une brèche il l'aperçoit, il l'a tout entier devant lui, il prend ses pinceaux. Mais déjà vient la nuit où l'on ne peut plus peindre, et sur laquelle le jour ne se relève pas.<sup>930</sup>

Né du mystère insondable de l'entre-deux, le tableau parle et devient parfois oracle, souvent il se tait et nous regarde à travers les siècles. Objet solide et pourtant si fragile, il est précieusement protégé ou délaissé puisqu'il ne prend vie que par notre acte de foi. C'est nous qui lui conférons ce double statut, pour ensuite l'en mieux délivrer, afin que nous parvienne quelques « notes de la mélodie des choses ». Sédimentation frontale d'une mémoire immédiate ou lointaine. Plat et profond. Un tableau, c'est un morceau d'histoire, c'est une figure de cohérence, celle d'une vie perdue à tout jamais, celle d'une géométrie de l'infini.

---

<sup>930</sup> Proust Marcel, *Le temps retrouvé*, Paris, Éd. Gallimard, La Pléiade, 1954, p. 1035.

## **Annexes**

## Bibliographie

### Essais et ouvrages théoriques

- ARASSE, Daniel, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Éd. Flammarion, (1992), 2008
- ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, (transcription d'émissions sur France Culture pendant l'été 2003) Éd. Folio, 2006
- BALZAC, Honoré de, *Le chef d'œuvre inconnu*, Le journal de l'artiste, 1831, intégré dans *La Comédie Humaine* en 1846, Manchecourt, Éd. Flammarion, 1881
- BATAILLE, Georges, *Théorie de la religion*, Éd. Gallimard, 2006, (texte rédigé en 1948)
- BELTING, Hans, *Faces, Une histoire du visage*, Éd. Gallimard, 2017
- BELTING, Hans, *Miroir du Monde - Invention du tableau dans les Pays-Bas*, Éd. Hazan, 2014
- BELTING, Hans, *Florence et Bagdad, une histoire du regard entre Orient et Occident*, Éd. Chambon, 2008
- BELTING, Hans, *La vraie image*, Éd. Gallimard, 2007
- BELTING, Hans, *Le chef d'œuvre invisible*, Éd. Chambon, 2003
- BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'Art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Éd. Allia, 2005 (texte de 1939, premières versions, 1935,1936)
- BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Éd. Allia, 2005 (version en français de 1939, première version en allemand, 1935)
- BLANC, Charles, *Diego Velázquez*, Éd. Rumeur des anges, 2002
- BONFAND, Alain, *Le Noir est un ciel*, FRAC Poitou-Charentes & Éd. de la Différence, 1985
- BONN, Sally, *L'Art en Angleterre, 1945-1995*, Éd. NEF, 1996
- BOURDON, David, *Andy Warhol*, Éd. Flammarion, 1989
- CAYOL, Christine, *L'Art en Espagne, 1936-1996*, Éd. NEF, 1996
- CHENG, François, *Cinq méditations sur la mort – autrement dit sur la vie*, Éd. Albin Michel, 2013
- CLAIR, Jean, *Courte histoire de l'art moderne, Un Entretien*, Éd. L'Échoppe, 2004
- C. SEITZ, William, *Monet*, Éd. NEF, 1961
- DAGEN, Philippe, *L'art dans le monde, de 1960 à nos jours*, Éd. Hazan, 2012
- DE DUVE, Thierry, *Nominalisme pictural, Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, Éd. de Minuit, 1984
- DE DUVE, Thierry, *Faire Ecole*, Dijon-Quetigny, Éd. Les presses du Réel, 1992
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Éd. de la Différence, 1981
- DENIS, Maurice, *Paroles d'artiste, Maurice Denis*, Éd. Fage, 2018
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Album de l'art à l'époque du musée imaginaire*, Éd. du Louvre, 2013
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éd. de Minuit, 1992
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Lonrai, Éd. de Minuit, 1990
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La Peinture incarnée*, Éd. de Minuit, 1986
- DUBORGEL, Bruno, *Pierre Soulages, la planche noire de la lumière*, Éd. Les Sept Collines, 2006
- DUCHAMP, Marcel, *Deux interviews new-yorkaises*, Septembre 1915, Éd. L'Échoppe, 1996
- DUCHAMP, Marcel, *Marcel Duchamp parle des ready-made à Philippe Collin (1967)*, Éd. L'Échoppe, 2008

- FAURE, Élie, *Histoire de l'art, L'Art antique et L'Histoire des formes 1&2*, Éd. Le livre de Poche, 1976
- GARNIER, Violette, *L'Art en Allemagne, 1945-1995*, Éd. NEF, 1997
- GAROUSTE, Gérard, (avec Judith Perignon), *L'Intranquille, Autoportrait d'un fils, d'un peintre, d'un fou*, Éd. L'Iconoclaste, 2009
- GREENBERG, Clément, *Art et culture – Essais critiques*, Éd. Macula, 9<sup>e</sup> Éd. française revue et corrigée, 2014
- GRENIER, Catherine, *La Revanche des émotions*, Éd. du Seuil, 2008
- GRENIER, Catherine, *L'Art contemporain est-il chrétien ?*, Éd. Chambon, 2003
- HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Éd. Gallimard, 2006, (texte rédigé en 1948)
- HEINICH, Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Éd. Gallimard, 2014
- HEINICH, Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Éd. L'Échoppe, 1999
- JULIET, Charles, *Shitao et Cézanne, Une même expérience spirituelle*, Éd. L'Échoppe, 2003
- JULIET, Charles, *Entretien avec Pierre Soulages*, Éd. L'Échoppe, 1990
- JULLIEN, François, *Cette étrange idée du beau*, Éd. Le Livre de Poche, 2011
- JULLIEN, François, *Les transformations silencieuses*, Éd. Grasset, 2009
- LACHAT, Raymond, *L'Art en Italie, 1945-1995*, Éd. NEF, 1999
- LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Michel Ange*, Éd. NEF, 1981
- LAURENS, Jacques, *Pierre Soulages, trois lumières*, Éd. Verdier poche, 2009
- LEYMARIE, Jean, Balthus, Éd. Skira, 1978
- LISTA, Giovanni, *Giorgo de Chiroco*, suivi de *L'Art métaphysique*, Éd. Hazan, 2009 (1<sup>ère</sup> Ed. 1991)
- MARCADÉ, Jean-Claude, *Malevitch*, Éd. NEF, 1990
- MALRAUX, André, *L'Intemporel*, Éd. Gallimard, 1976
- MALRAUX, André, *L'Irréel*, Éd. Gallimard, 1974
- MARX, William, *Le Tombeau d'Œdipe, Pour une tragédie sans tragique*, Éd. de Minuit, 2012
- MAURIES, Patrick, *Maniéristes*, Éd. Lagune, 1995
- MEURIS, Jacques, *Mondrian*, Éd. NEF Casterman, 1991
- MICHAUD, Yves, *L'Art à l'état gazeux*, Éd. Hachette, 2002
- MILLET, Catherine, *L'Art contemporain, Histoire et Géographie*, Éd. Flammarion, 2006
- MILLET, Catherine, *L'Art contemporain en France*, Éd. Flammarion, 1987, 1994, 2005
- MINIÈRE, Claude, *L'Art en France, 1960-1995, Espagne*, Éd. NEF, 1995
- MOIR, Alfred, *Caravage*, Éd. Cercle d'art, (texte de 1982), 1994
- MONTAIGNE, *Œuvres complètes*, France, Éd. La Pléiade, (1963), 1992
- NERET, Gilles, *Henri Matisse*, Éd. Taschen, 1996
- OTTINGER, Didier, *Duchamp sans fin*, Éd. L'Échoppe, 2000
- PAYOT, Daniel, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Éd. Galilée, 1991
- PEPPIATT, Michael, *Entretiens avec Francis Bacon, 1963-1989*, Éd. L'Échoppe, 1998
- PESSOA, Fernando, *Le Gardeur de troupeaux et autres poèmes*, Éd. Gallimard, 1996
- PICON, Gaëtan, *Ingres*, Éd. A. Skira, Genève, 1980
- PICON, Gaëtan, *Admirable tremblement du temps*, Éd. A. Skira, Genève, 1970
- PLEYNET, Marcelin, *Les Modernes et la tradition*, Éd. Gallimard, 1990
- PLEYNET, Marcelin, *Les Etats-Unis de la peinture*, Éd. du Seuil, Essais, 1986
- PLEYNET, Marcelin, *Système de la peinture*, Éd. du Seuil, Essais, 1977
- POUSSIN, Nicolas, *La Peinture comme délectation*, Clamecy, Éd. Mille et une nuits, 2015
- PROUST, Marcel, *Sur la lecture*, (texte rédigé en 1905), Arles, Éd. Acte Sud, 2010
- PROUST, Marcel, *Des plaisirs et des jours*, France, Éd. Gallimard, 1996



- PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, (1906-1922), Paris, Éd. Gallimard, 1954
- RACHLINE, François, *Gérard Garouste, Peindre, à présent*, Éd. Fragments, 2004
- RECHT, Roland, *Aby Warburg, l'Atlas Mnémosyne*, Éd. L'Écarquillé-INHA, 2012
- RILKE, Rainer Maria, *Notes sur la mélodie des choses*, Union Européenne, Éd. Allia, 2018
- RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Éd. Gallimard, 2005 (texte de 1939, premières versions, 1935, 1936)
- RODARI, Florian, *Le Collage - Papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*, Éd. Skira, 1988
- ROUAN, François, *Tord Boyaux, Lascaux, Mondrian, Bacon, Freud*, Éd. L'Échoppe, 1997
- ROUAN, François, *Mon cher André Derain*, Éd. L'Échoppe, 1995
- RUBIN, James Henry, *Manet*, Éd. Flammarion, 2011
- SAND, Olivia, *Contemporary Voices from the Asian and Islamic Art Worlds*, Éd. Skira, 2018
- SHITAO, *Shitao, Les propos sur la peinture du moine citrouille-amère*, (traduction de Pierre Ryckmans), Éd. Hermann, 1984
- SCHNEIDER, Pierre, *Matisse*, Éd. Flammarion, 1984
- STORR, Robert, *Gerhard Richter, Forty years of paintings*, Éd. MOMA, NYC, 2002
- TERRASSE, Antoine, *Les Aquarelles de Cézanne*, Éd. Flammarion, 1995
- VALERY, Paul, *Eupalinos ou l'architecte*, Éd. Gallimard (Poche), 1970
- VALERY, Paul, *L'Idée fixe*, France, Éd. de la Pléiade, Œuvre II, 1960
- WINCKELMANN, Johann Joachim, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, (texte paru en 1755), Éd. Allia, 2005
- XINGJIAN, Gao, *Quatre quatuors pour un week-end*, Éd. Lansman, 2000

## Ouvrages collectifs et catalogues d'exposition

- AILLIAGON, Jean-Jacques, « Avant-propos », in *Francis Bacon*, cat. expo., Éd. du Centre Pompidou, 1996
- ALLARD, Sébastien, « l'expérimentation romantique », in Loyrette Henri (dir.), *L'Art français, le XIX<sup>e</sup> siècle, 1819-1905*, Paris, Éd. Flammarion, 2006
- ALLARD, Sébastien & COHN, Danièle, *De l'Allemagne*, cat. expo., Éd. du Musée du Louvre, 2013
- ARGAN, G.C., « Pollock et le mythe », in *Jackson Pollock*, (Dir. Dominique Bozo), Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1982
- ATTALI, Jean, « La Chaise d'Icare », in *Painting : Alive !, A collateral approach with works by Philippe Guérin and Zhang Xiuzhu*, (Dir. Olivia Sand), Musée régional du Sichuan, Chine, 2011
- BASCH, Sophie, « L'antiquité foraine de Paul Delvaux », in *Delvaux et Le Monde Antique*, Éd. BAI, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique 2009
- BERECZ, Agnès, in Simon Hantaï, cat. expo., Éd. du Centre Pompidou, 2013
- BLISTÈNE, Bernard, « Préface », *David Hockney*, (Ottinger dir.), cat. expo., Éd. Centre Pompidou, 2017
- BLISTÈNE, Bernard, « Préface », *Martial Raysse*, (Grenier dir.), cat. expo., Éd. Centre Pompidou, 2014
- BOZO, Dominique, in *François Rouan, Portes 1971-1976*, cat. expo., Éd. Galerie Templon, 1993
- BUISINE, Alain, « Les murailles de peinture d'Eugène Leroy », in *Art press* 121, 1988
- CARMEAN, E. A., « Les peintures noires de Jackson Pollock et le projet d'église de Tony Smith », in *Jackson Pollock*, (Dir. Dominique Bozo), Centre Pompidou, cat. expo., Paris, 1982

- CLAIR, Jean, « Fantasma des origines et origine des fantasmes », in *Delvaux et le monde antique*, Éd. BAI, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique, 2009
- COHN, Danièle, « Des tableaux et des hommes, in *Djamel Tatah*, (Mézil Eric dir.), Éd. Actes Sud/ Collection Lambert, 2017
- CUZIN, Jean-Pierre, « Autour de la Joconde », in *Copier Créer, De Turner à Picasso : 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Éd. du Musée du Louvre, 1993
- DAGEN, Philippe, « À propos de la peinture et de sa mort », (*Le Monde* 1999), (Eric Fischl / œuvres récentes, 1999), Éd. Galerie Templon, 2016
- DAMISH, Hubert, « La figure et l'entrelacs », in *Jackson Pollock*, (Dir. Dominique Bozo), cat. expo., Éd. Centre Pompidou, 1982
- DEBRAY, Cécile, « Martial Raysse, l'ymagier », in *Martial Raysse*, (Grenier dir.), cat. expo., Éd. Centre Pompidou, 2014
- DE CHASSEY, Eric, « Lectures abstraites de Djamel Tatah. », in *Djamel Tatah*, (Mézil Eric dir.), Éd. Actes Sud/ Collection Lambert, 2017
- DE CHIRICO, Giorgio, in Lista Giovanni, *Giorgio De Chirico, suivi de L'Art métaphysique*, (textes réunis par Lista Giovanni), Éd. Hazan, Paris, 2009
- DE FONT-RÉAULX, Dominique, « Visions intérieures, la photographie du XX<sup>e</sup> siècle et l'art de l'antiquité », *D'après l'Antique*, Éd. Du Musée du Louvre, 2000
- DELIEUVIN, Vincent, « À Milan, copies et variations », *La Sainte Anne, l'ultime chef d'œuvre de Léonard de Vinci*, Éd. du Louvre & Officina Libraria, 2012
- DRAGUET, Michel, « Préface » et « À "L'orée de l'antique patrie des enfants des hommes" », in *Delvaux et Le Monde Antique*, Éd. BAI, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique, 2009
- EDERFIELD, John, « Le noir est une couleur », in *Matisse Picasso*, cat. expo., Éd. RMN, 2002
- FARNOUX, Alexandre, « Avant-gardes et Antiquité, 1919 – 1949, in *Delvaux et le monde antique*, Éd. BAI, Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique, 2009
- FOURCADE, Dominique, « *Catamuros, Panses*, un resserrement non attendu qui se dénoue en Pré-Meuns », in Simon Hantaï, cat. expo., Éd. du Centre Pompidou, 2013
- FRANCLIN, Catherine, « Daniel Buren, promener ses yeux dans l'espace », *Art press* 112, 1987
- FRÉMONT, Jean, « Une passion française », in *David Hockney*, (Ottinger dir.), Éd. du Centre Pompidou, 2017
- GALASSI, Susan Grace, « Picasso courtisant sa muse. L'antiquité » in *Picasso et les maîtres*, cat. expo., Éd. de la Réunion des musées nationaux, 2008
- GAROUSTE, Gérard, « Diane et Actéon » in *Gérard Garouste, Zeugma*, cat. expo., 2018
- GOLDING, John, « La Danse », in *Matisse Picasso*, cat. expo., Grand Palais, Paris, Éd. RMN, 2002
- GOY, Bernard, « Portrait de l'artiste en explorateur », in *Painting : Alive !, A collateral approach with works by Philippe Guérin and Zhang Xiuzhu*, (Dir. Olivia Sand), Musée régional du Sichuan, Chine, 2011
- GOY, Bernard, in *Philippe Guérin, menus objets du désir de peindre*, cat. expo., Galerie Art & Patrimoine, Crédit Municipal de Paris, 1996
- GRENIER, Catherine, « Martial Raysse ou le dernier des peintres », in *Martial Raysse*, (Grenier dir.), cat. expo., Éd. Centre Pompidou, 2014
- GUÉRIN, Philippe, « Hybridations confondues », in *Shanghai Kaleidoscopic city*, (Cristiana Mazzoni dir.), Éd. La Commune, 2017
- GULLI, Claudio, « Le *non finito* et le génie : de Vasari à Freud », *La Sainte Anne, l'ultime chef d'œuvre de Léonard de Vinci*, (dir. Delieuvin Vincent), Éd. du Louvre & Officina Libraria, 2012

- HAHN, Otto, « Accouchement de Louis Cane », (Louis Cane / œuvres récentes, 1981), in *Galerie Templon/50 years*, Éd. Galerie Templon, 2016
- HERGOTT, Fabrice, « La Chambre de verre », in Francis Bacon, cat. expo., Éd. du Centre Pompidou, 1996
- HÉRISSE, Marc, « Philippe Guérin », in *La Gazette de l'Hôtel Drouot n° 33*, 1993
- HOCKNEY, David, in *David Hockney*, (Ottinger dir.), cat. expo., Éd. Centre Pompidou, 2017
- HOLTZMANN, Bernard, « Aspect du goût antique pour l'antique », in *D'après l'Antique*, Éd. Musée du Louvre, 2000
- KUSPIT, Donald, in *Art press*, n° 115, 1987
- LAVIGNE, Serge, « Avant-propos », in *David Hockney*, (Ottinger dir.), cat. expo., Éd. Centre Pompidou, 2017
- LEBENZTEIN, Jean Claude, « Le mystère de la viande », in *Francis Bacon*, cat. expo., Éd. du Centre Pompidou, 1996
- MARTIN, Jan-Clet, *François Rouan, Os.suaire*, cat. expo., Galerie Templon, 2000
- MILLET, Catherine, « L'aventure personnelle de Gérard Garouste commence », in *Art Press* 121, 1988
- MONIER, Virginie, « La guerre et l'après-guerre (1940-1953) », in *Balthus*, (Jean Clair, dir.), Éd. Flammarion, 2008
- MOZZICONACCI, Jean-François, in *Philippe Guérin*, cat. expo., Éd., Musée de Saint-Maur, 1983
- PATIN, Sylvie, « Une cathédrale bleue ou rose ou jaune », in *Rouen, les cathédrales de Monet*, Rouen, cat. expo., Éd. du musée des Beaux-arts de Rouen, 1994
- PINTE, Jean-Louis, « Le corps en pleine lumière », (Eric Fischl / œuvres récentes, 1999), in *Galerie Templon/50 years*, Éd. Galerie Daniel Templon, 2016
- PRAT, Louis-Antoine, in *Poussin et Dieu*, cat. expo., Éd. du Louvre, 2015
- KOBRY, Yves, « Bacon vu de France », in *Francis Bacon*, cat. expo., Éd. du Centre Pompidou, 1996
- RAYSE, Martial, in Martial Raysse, (Grenier dir.), cat. expo., Éd. Centre Pompidou, 2014
- RESTANY, Pierre, « Pollock ou la peinture en tant qu'objet », in *Jackson Pollock*, (Dominique Bozo dir.), Centre Pompidou, catalogue d'exposition, Paris, 1982
- RIDET, Philippe, « À Milan, la mise en scène obscure du Christ », in *Le Monde*, 2014
- SALMON, Dimitri, « Retour vers le futur : les années 2000 de "Monsieur Raysse" », in Martial Raysse, (Grenier dir.), cat. expo., Éd. Centre Pompidou, 2014
- SOULAGES, Pierre, in *Pierre Soulages*, cat. expo., Éd. du Centre Pompidou, 2009
- TASSET, Jean-Marie, « Aux portes de Rouan », in *Galerie Templon/50 years*, Éd. Galerie Daniel Templon, 2016
- TESSÈDRE, Bernard, « Avant-propos », in *Panofsky Erwin, Iconographie et iconologie*, Éd. Folio, 2018
- WARBURG, Aby, in Recht Roland, *Aby Warburg, l'Atlas Mnémosyne*, Éd. L'Écarquillé-INHA, 2012
- WAT, Pierre, « Markus Lüpertz, le dépeupleur », in *Markus Lüpertz, Une rétrospective*, Éd. des Musées de la Ville de Paris, 2015
- WILSON, Andrew, « Différentes façons de regarder et de s'immerger dans un "plus grand tableau" », in *David Hockney*, (Ottinger dir.), Éd. du Centre Pompidou, 2017
- XING, Xiaozhou, « Le paysage est très chinois en ce moment », in *Balthus*, (Jean Clair, dir.), Éd. Flammarion, 2008

## Consultation de Site Web sur le net

GAROUSTE Gérard, interview avec Patrick de Carolis, Vienne, France 3 - replay, diff. le 16 07 2014.  
[http://www.legrandtour.fr/fr/module/99999648/160/extrait\\_interview\\_de\\_gerard\\_garouste\\_partie\\_1](http://www.legrandtour.fr/fr/module/99999648/160/extrait_interview_de_gerard_garouste_partie_1)  
<http://www.legrandtour.fr/fr/module/99999648/119/extrait-interview-de-grard-garouste-partie-2>  
<http://www.legrandtour.fr/fr/module/99999648/118/extrait-interview-de-grard-garouste-partie-3>  
(Consultation le 24 08 2019), pp. 12, 13.

HANTAÏ Simon, in Barnay Sylvie, « L'image acheiropoïète au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle », *La Rétrospective de l'œuvre de Simon Hantaï*, 2014, p. 14.  
<https://www.cairn.info/revue-etudes-2014-5-page-73.htm?contenu=article>  
(Réf. [catalogue de la donation au Musée d'Art moderne de la ville de Paris \(1998\)](#)), p. 146.)  
(Consultation le 04 08 2019), p. 20.

LEQUEUX Emmanuelle, « Soulages, le continent outrenoir », "Série palette d'artistes"1/18. « Depuis quarante ans, le peintre explore cette couleur d'avant les couleurs. », *Le Monde*, le 8 août 2016.  
[http://www.lemonde.fr/festival/article/2016/08/08/pierre-soulages-le-continent-outrenoir\\_4979616\\_4415198.html#lzlOSF2wvg0i2ccc.99](http://www.lemonde.fr/festival/article/2016/08/08/pierre-soulages-le-continent-outrenoir_4979616_4415198.html#lzlOSF2wvg0i2ccc.99)  
(Consultation 01 11 2019), p. 22.

MATISSE Henri,  
<http://evene.lefigaro.fr/celebre/biographie/matisse-2987.php>  
<http://art.moderne.utl13.fr/2013/11/cours-du-18-novembre-2013/>  
(Consultation le 08 10 2019), p. 28.

RAHM Philippe, « je suis impressionniste », in *Les Inrockuptibles*, Paris, 13.10.2010 / 109  
[https://pdfhall.com/776\\_5b3f0086097c4797358b4570.html](https://pdfhall.com/776_5b3f0086097c4797358b4570.html)  
(Consultation le 29 10 2019), p. pp. 43, 44, 45.

SALGAS Jean-Pierre, in *Christian Boltanski*, [Issu du texte du film Christian Boltanski, Signalement (Centre Pompidou, 1992), cet article est paru originellement dans la revue Lignes 1992/3 (n° 17)]  
<http://jeanpierresalgas.fr/signalement-entretien-avec-christian-boltanski/>  
(Consultation le 24 08 2019), p. 23.

VILLODRE Nicolas, « L'Apparition du visible », *Parisart*, le 1<sup>er</sup> novembre 2008.  
<https://www.paris-art.com/lapparition-du-visible-2/>  
(Consultation le 4 août 2019), p. 27.

BELTING Hans, « La Fin d'une tradition », in *Revue de l'Art*, 1985, n°69, p. 11.  
[https://www.persee.fr/doc/rvart\\_0035-1326\\_1985\\_num\\_69\\_1\\_347519](https://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1985_num_69_1_347519)  
(Consultation le 19 10 2019), p.

*L'atelier de Lumières* présente l'œuvre de Gustave Klimt et 2018, puis celle de Théo Van Gogh en 2019, à Paris.  
<https://www.atelier-lumieres.com/>  
(Consultation le 14 09 2019), p. 68.

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du Signe*, « je voulais remettre la peinture au service de l'esprit ».  
<https://balises.bpi.fr/arts/marcel-duchamp-la-peinture-meme>  
(Consultation le 8 10 2019), p. 71.

RAYSSÉ Martial, in Youssi Yasmine, interview, « Martial Raysse : "La peinture c'est faire de la lumière avec de la matière", *Télérama*, 12 avril 2015. Mise en ligne en 2016.  
<https://www.telerama.fr/scenes/martial-raysse-la-peinture-c-est-faire-de-la-lumiere-avec-de-la-matiere,125136.php>  
(Consultation 15 août 2019), p. 94.

Classique, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Classicisme>, 2012 10 08,  
Classicisme, <https://fr.wikipedia.org/wiki/Classicisme>, 2012 10 08,  
(Consultation le 13 09 2019), p. 106.

Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum.  
[https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/jo-baer](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/jo-baer)  
(Consultation le 06 12 2018), p. 116.

LÉGER Fernand, 1950,  
<https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cAzzyo/rbLArod>  
(Consultation le 25 05 2019), p. 122.

« Le ministère de la Culture » est créé en France en 1959 par le président Charles de Gaulle et est attribué à André Malraux sous le nom de « ministère d'État chargé des Affaires culturelles ».

<sup>1</sup><https://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/1962-la-joconde-s-envole-pour-new-york/>  
(Consultation le 4 12 2018), p. 124.

MALRAUX André, extrait du discours de présentation de la Joconde à Washington.  
<https://malraux.org/d1963-01-09-andre-malraux-discours-prononce-9-janvier-1963-a-washington/>  
(Consultation le 8 10 2019), p. 124.

*Jeune femme chinoise en Mona Lisa*,  
<https://www.youtube.com/watch?v=IU-w5iDDOoo>  
(Consultation le 19 10 2019), p. 130.

Yiart, « Jeff Koons faces challenges », 2018,  
<http://www.yicollecta.com/en/articles/87>  
(Consultation 19 10 2019), p. 133.

*France Culture*,  
<https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-culture/jeff-koons-condamne-pour-plagiat-lart-de-lappropriation-contre-la>  
(Consultation le 8 10 2019), p. 133.

LAVIER Bertrand, in Coulanges Alain, « Bertrand Lavier : l'objet peint, c'est-à-dire la peinture », 29 06 2013,  
<https://acoulange.wordpress.com/2013/06/29/bertrand-lavier-lobjet-peint-cest-a-dire-la-peinture/>  
(Consultation le 8 10 2019), p. 137.

MARCADÉ Bernard, *A capella*, 04 03 2017,  
<https://slash-paris.com/fr/evenements/a-cappella-bertrand-lavier>  
(Consultation le 29 10 2019), p. 137.

*Fontaines*, de Marcel Duchamp  
<https://www.la-croix.com/Culture/Expositions/Fontaine-Marcel-Duchamp-loeuvre-fantome-posterite-innombrable-2017-02-07-1200823032>  
(Consultation le 16 08 2019), p. 156.

La Rédaction, « Anachronistes », *Art et décoration*, 23 mai 2012.  
<https://arts.savoir.fr/anachronistes/>  
(Consultation le 16 août 2019), p. 159.

*Aparences*, à propos de Sandro Chia  
<https://www.aparences.net/periodes/art-contemporain/transavantgarde/>  
(Consultation 19 10 2019), p. 161.

FRAC de Picardie, dossier monographique de Jean-Michel Alberola.

[http://www.frac-picardie.org/agenda/AgendaGalleriesDesLycee/g237AgendaGalleriesLycees\\_albert.htm](http://www.frac-picardie.org/agenda/AgendaGalleriesDesLycee/g237AgendaGalleriesLycees_albert.htm)

(Consultation le 16 08 2019), p. 165.

RIDET Philippe, à propos d'Ermanno Olmi « À Milan, la mise en scène obscure du « Christ », *Le Monde*, 13 février 2014.

[https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/13/le-coup-du-christ\\_4366022\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/13/le-coup-du-christ_4366022_3246.html)

(Consultation le 01 11 2019), p. 169.

RICHTER Gerhard,

<https://www.gerhard-richter.com/fr/biography>

(Consultation le 16 08 2019), pp. 172, 176, 177, 179.

RICHTER Gerhart, (1984), *Gerhart Richter – La nouvelle objectivité allemande à Grenoble*, le 5 janvier 2009

<https://www.lefigaro.fr/culture/2009/01/05/03004-20090105ARTFIG00329-gerhard-richter-la-nouvelle-objectivite-allemande-a-grenoble-.php>

(Consultation le 19 10 2019), p. 175.

FREUD Sigmund, *citation probablement extraite de Malaise dans la civilisation* (Vienne, 1929), Fr., Éd. Puf, 1971

<https://citations.ouest-france.fr/citations-sigmund-freud-327.html>

(Consultation le 19 10 2019), p. 179.

DUTOIT Christophe, « Gerhard Richter, la peinture jusqu'au bout », Blog du journal *La Gruyère*, 26 juin 2014.

<http://www.bloglagruyere.ch/2014/06/26/gerhard-richter-la-peinture-jusquau-bout/>

(Consultation le 03 08 2019), p. 180.

PAZ Octavio, in *Picasso/Duchamp « He was wrong »*, 2012, Moderna Museet, Stockholm.

<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/picassoduchamp/more-about-the-exhibition/>

(Consultation le 01 11 2019), p. 184.

INGRES Jean-Auguste-Dominique, « Du dessin », dans *Pensées d'Ingres* (1870), , Éd. De la Sirène, 1922, p. 70.

[https://dicocitations.lemonde.fr/citation\\_auteur\\_ajout/86164.php](https://dicocitations.lemonde.fr/citation_auteur_ajout/86164.php)

(Consultation le 04 08 2019), p. 203.

PEARLSTEIN Philip, in *AZ QUOTES*, site internet de citations d'artistes.

[https://www.azquotes.com/author/53101-Philip\\_Pearlstein](https://www.azquotes.com/author/53101-Philip_Pearlstein)

(Consultation le 16 08 2019), p. 204.

HOOPER John, à propos de Sean Scully

<https://www.wsj.com/articles/artist-sean-scully-finds-his-muse-in-venice-11557572460>

(Consultation le 14 06 2019), p. 219.

Hilarie M. Sheets, in *ARTnews*, le 15 avril 2013.

<http://www.artnews.com/2013/04/15/shahzia-sikander-maximalist-miniatures/>

(Consultation le 01 11 2019), p. 225.

DAGEN Philippe, « Comment le communisme a sauvé l'art figuratif », *Le Monde*, le 24 octobre 2013.

[https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/10/24/comment-le-communisme-a-sauve-l-art-figuratif\\_3502464\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/10/24/comment-le-communisme-a-sauve-l-art-figuratif_3502464_3246.html)

(Consultation le 11 09 2019), p. 227.

À propos de Yue Minjun

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Yue\\_Minjun](https://fr.wikipedia.org/wiki/Yue_Minjun)

(Consultation le 14 09 2019), p. 228.

SIMON Eric, « L'ombre du fou rire », *Actuart*, publié le 13 novembre 2017.  
<http://www.actuart.org/article-yue-minjun-l-ombre-du-fou-rire-111406599.html>  
(Consultation le 14 09 2019), p. 229.

Artnet, <http://www.artnet.fr/artistes/zhang-xiaogang/>  
(Consultation le 01 11 2019), p. 231.

SIMON, Eric, (Zeng Fanzhi) <http://www.actuart.org/page-8196596.html>  
(Consultation le 01 11 2019), p. 233.

*Le Point Culture*, la rédaction, « Le Chinois Zeng Fanzhi revisite Van Gogh », 19 octobre 2017.  
[https://www.lepoint.fr/culture/le-chinois-zeng-fanzhi-revisite-van-gogh-19-10-2017-2165883\\_3.php](https://www.lepoint.fr/culture/le-chinois-zeng-fanzhi-revisite-van-gogh-19-10-2017-2165883_3.php)  
(Consultation le 19 08 2019), p. 233.

LACMA's Director's Circle, publié le 7 mars 2019  
<https://unframed.lacma.org/2019/03/07/new-acquisition-zeng-fanzhis-untitled%E2%80%9D-2018>  
(Consultation le 22 08 2019), p. 237.

WOU-Ki Zao,  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Zao\\_Wou-Ki](https://fr.wikipedia.org/wiki/Zao_Wou-Ki)  
(Consultation le 22 08 2019), p. 237.

SAVILLE Jenny,  
<https://www.azquotes.com/quote/726409>  
(Consultation le 02 11 2019), p. 265.

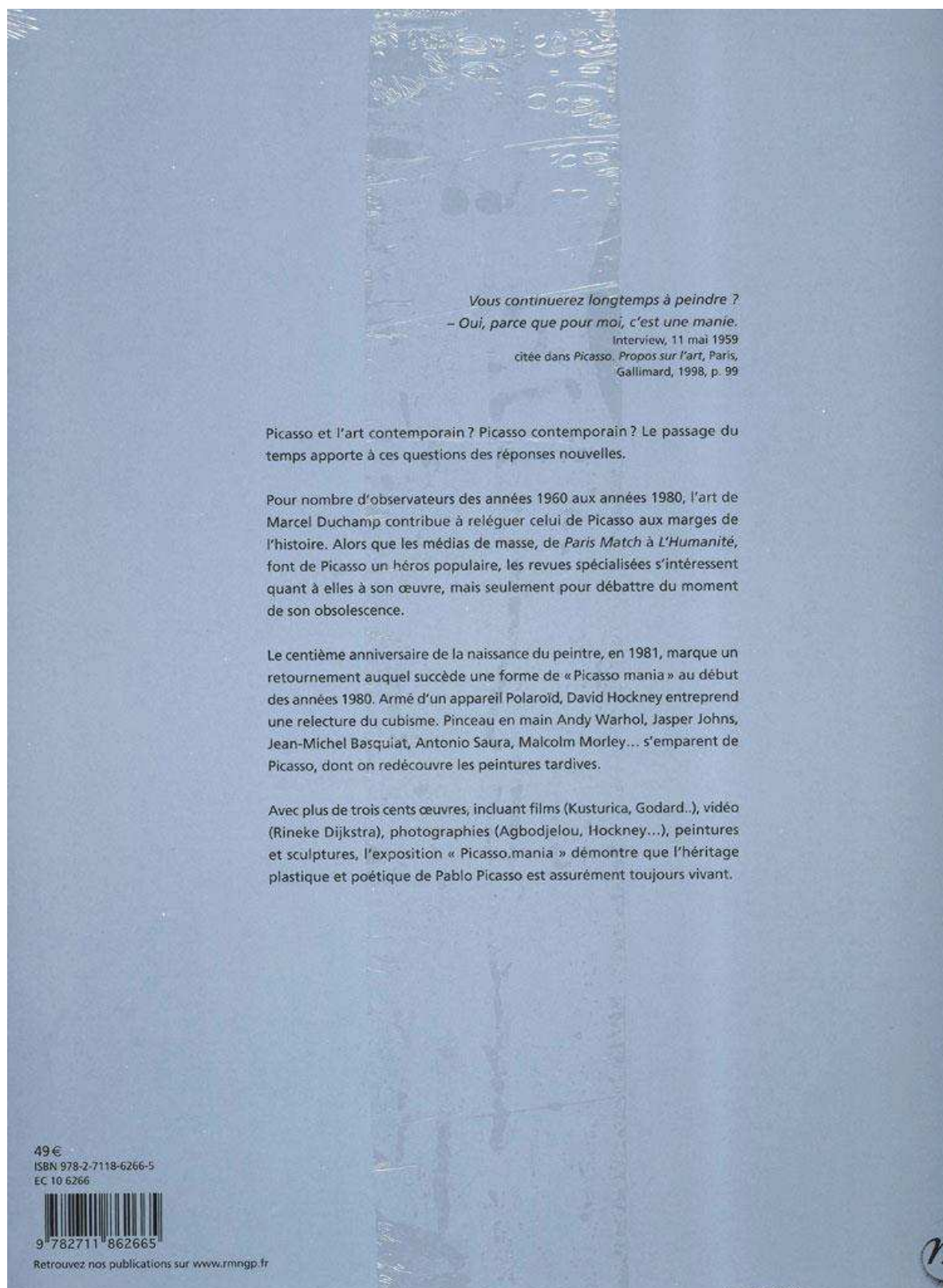
## Illustrations

Le chef-d'œuvre  
doit disparaître  
avec son auteur.  
L'immortalité en art  
est une infamie.

F. T. M. et R.W. Nevinson, *Manifeste contre l'art anglais*, 1914

Document présent lors de l'exposition *Le Futurisme à Paris*. Le **Futurisme** à Paris, sous-titrée une avant-garde explosive, est une **exposition** présentée au **centre Pompidou** en 2008





*Vous continuerez longtemps à peindre ?*  
*– Oui, parce que pour moi, c'est une manie.*

Interview, 11 mai 1959  
citée dans Picasso, *Propos sur l'art*, Paris,  
Gallimard, 1998, p. 99

Picasso et l'art contemporain ? Picasso contemporain ? Le passage du temps apporte à ces questions des réponses nouvelles.

Pour nombre d'observateurs des années 1960 aux années 1980, l'art de Marcel Duchamp contribue à reléguer celui de Picasso aux marges de l'histoire. Alors que les médias de masse, de *Paris Match* à *L'Humanité*, font de Picasso un héros populaire, les revues spécialisées s'intéressent quant à elles à son œuvre, mais seulement pour débattre du moment de son obsolescence.

Le centième anniversaire de la naissance du peintre, en 1981, marque un retournement auquel succède une forme de « Picasso mania » au début des années 1980. Armé d'un appareil Polaroid, David Hockney entreprend une relecture du cubisme. Pinceau en main Andy Warhol, Jasper Johns, Jean-Michel Basquiat, Antonio Saura, Malcolm Morley... s'emparent de Picasso, dont on redécouvre les peintures tardives.

Avec plus de trois cents œuvres, incluant films (Kusturica, Godard...), vidéo (Rineke Dijkstra), photographies (Agbodjelou, Hockney...), peintures et sculptures, l'exposition « Picasso mania » démontre que l'héritage plastique et poétique de Pablo Picasso est assurément toujours vivant.

49 €  
ISBN 978-2-7118-6266-5  
EC 10 6266



9 782711 862665

Retrouvez nos publications sur [www.rmngp.fr](http://www.rmngp.fr)

The figure of Picasso has haunted the imagination of generations of artists, his major stylistic periods and iconic works provoking a wide range of responses. With 390 illustrations, this publication showcases the fertile confrontation between Picasso and artists worldwide since the 1960s.

It was in the 1960s that exponents of Pop Art and Narrative Figuration such as Warhol, Lichtenstein, Equipo Cronica, and Erró rediscovered the power of Picassien archetypal figures. By the 1980s, a veritable "Picasso mania" had developed. David Hockney's Polaroid composites and multi-screen videos echo Picasso's Cubism and his exploration of a "polyfocal space". Picasso's stylistic eclecticism, his "cannibalism" of the old masters, and the free technique of his later paintings inspired a new generation of figurative artists including Georg Baselitz, Jean-Michel Basquiat, and Julian Schnabel. At the same time, the continuing challenge of Picasso's *Guernica* has prompted politically engaged artists ranging from Leon Golub to Dia al-Azzawi and Maqbool Fida Husain, while Ayana V. Jackson, Faith Ringgold and others have re-engaged with the still provocative *Les Femmes d'Alger* in terms of gender politics, race, and cultural appropriation. And among the works that illustrate Picasso's presence in contemporary media there is Rineke Dijkstra's video installation *I See a Woman Crying (Weeping Woman)*, 2009–2010.

Included are works by  
Leonce Raphael Agbodjelou  
Francis Bacon  
Georg Baselitz  
Jean-Michel Basquiat  
Rineke Dijkstra  
Dumile Feni  
Romuald Hazoumé  
David Hockney

Jasper Johns  
Martin Kippenberger  
Jeff Koons  
Roy Lichtenstein  
Paul McCarthy  
Sigmar Polke  
Richard Prince  
Julian Schnabel  
and Andy Warhol

The present exhibition has been organized by the  
Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, the Centre  
Pompidou, and the Musée National Picasso-Paris



Centre  
Pompidou

PICASSO  
ISSG



9 783777 425481

[www.hirmerpublishers.com](http://www.hirmerpublishers.com)

GAGOSIAN  
GALLERY



Première arborescence pour procéder au basculement méthodologique dans la construction de la recherche, 2018 10 12



Deuxième arborescence pour procéder au basculement méthodologique dans la construction de la recherche, 2018 10 26

## Liste des artistes dont les œuvres sont présentes dans la thèse

### Chapitre 1

- KLIMT, Gustave, *Le Baiser*, p. 12.  
POUSSIN, Nicolas, *L'extrême-onction*, p. 19.  
CÉZANNE, Paul, *Arbres au bord de l'eau*, p. 19.  
HANTAÏ, Simon, *Blancs*, p. 21.  
SOULAGES, Pierre, *Peinture*, p. 21.  
REMBRAND VAN RIJN, *Double portrait des époux Soolmans-Coppit*, 1634, p. 25.  
ROUAN, François, *Bleu sur blanc*, 1969-1970, p. 26.  
BONNEFOI, Christian, *Sans titre*, 1979, p. 27.  
MATISSE, Henri, *Capucines à la "danse"*, 1912, p. 31.  
PICASSO, Pablo, *La Danse*, 1925, p. 31.  
VERMEER, Johannes, *Vue de Delf*, 1659/1660, p. 35.  
MATISSE, Henri, *Fermes bretonnes*, 1897, p. 35.  
LEROY, Eugène, *À deux*, 1999, p. 36.  
RUTAULT, Claude, *Installation*, 2015, p. 36.  
MONDRIAN, Piet, *Composition n° 3, en bleu, jaune et rose*, 1917 ; *Composition avec lignes jaunes*, 1933, *Composition en rouge, jaune, bleu et noir*, 1926, p. 38.  
MONET, Claude, *La Façade de la cathédrale de Rouen au soleil*, 1894 ; *La Cathédrale de Rouen, Le portail vu de face. Harmonie Brune*, 1892, p. 42.  
POLLOCK, Jackson, *Cathedral*, 1947, p. 42.  
MONDRIAN, Piet, *Tour-phare de Welskapelle*, 1909, p. 43.  
MONET, Claude, *La Cathédrale de Rouen, à midi*, 1892, p. 43.  
MALEVITCH, Kasimir, *Église*, 1905, p. 43.  
POLLOCK, Jackson, *Number n° 32*, p. 54.  
POLLOCK, Jackson, *Number n° 14*, 1951 ; *Number n° 15*, 1951 ; *Number n° 7* 1952, p. 56.  
POLLOCK, Jackson, *The Deep*, 1953, p. 58.

### Chapitre 2

- GAROUSTE, Gérard, *Diane et Actéon, (version 2)*, 2015 ; *Diane et Actéon, (version 1)*, 2015, p. 60.  
GAROUSTE, Gérard, *Diane et Actéon, (version 2)*, 2015, p. 65.  
FAUTRIER, Jean, *Nature morte, (Les pommes à cidre)*, 1943, p. 65.  
GAROUSTE, Gérard, *Diane et Actéon, (version 2)*, 2015, p. 66.  
MANET, Édouard, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, p. 66.  
HOCKNEY, David, *A Bigger Splash*, 1967 ; *The Room Tarzana*, 1971, p. 76.  
HOCKNEY, David, *My Parents*, 1977 ; *Looking at Pictures on a Screen*, 1977, p. 77.  
HOCKNEY, David, *Model with unfinished Self-Portrait*, 1977 ; *Self-Portrait*, 1977, p. 80.  
HOCKNEY, David, *Annunciation 2, after Fra Angelico*, p. 83.  
RAYSSE, Martial, *Made in Japan, Tableau turc et invraisemblable*, 1965, p. 85.  
WARHOL, Andy, *"The Last Supper Cycle" d'après La Cène*, 1986, p. 85.  
KOONS, Jeef, *"Gazing Ball (Poussin the triumph of Pan)"*, 2014-2016, p. 85.  
HANTAÏ, Simon, *Panse*, 1964, p. 91.  
RAYSSE, Martial, *Spelunca, Cronos*, 1977, p. 91.  
RAYSSE, Martial, *Carnaval à Périgueux*, 1992, p. 92.  
RAYSSE, Martial, *Un Théâtre ad vitam*, 2009, p. 93.  
RAYSSE, Martial, *L'Enfance de Bacchus*, 1991, p. 93.  
RAYSSE, Martial, *Conversation printanière*, 1964, p. 93.  
RAYSSE, Martial, *Ici plage, comme ici-bas*, 2012, p. 98.

### Chapitre 3

- DE VINCI, Léonard, *Sainte Anne, la Vierge et l'enfant jouant avec un agneau*, vers 1508-1519, p. 113.  
Atelier de Léonard de Vinci, *Sainte Anne, la Vierge et l'enfant jouant avec un agneau*, vers 1508-1513, p. 113.
- COXCIE, Michel, *La parenté de Sainte Anne*, 1540, p. 113.
- RAPHAËL, ROMANO Giulio et atelier, *La Sainte Famille, Sainte Élisabeth, le petit St Jean et deux anges*, dite *La Sainte Famille de François 1<sup>er</sup>*, 1518, p. 113.
- DEL SARTO, Andrea, *La Charité*, 1518, p. 113.
- DE VINCI, Léonard, *Étude pour la tête de la vierge*, vers 1507-1510, p. 114.
- D'après Léonard de Vinci, *Tête de la vierge*, vers 1508-1513, p. 114.
- REDON, Odilon, *Tête de Vierge*, 1867-1868 ; *Hommage à Léonard de Vinci*, vers 1914, p. 114.
- DE VINCI, Léonard, *La Vierge, l'Enfant Jésus avec sainte Anne et saint Jean-Baptiste*, vers 1499-1500, p. 114.
- SAVILLE, Jenny, *Reproduction Drawing I (After Leonardo Cartoon)*, 2009-2010 ; *Reproduction Drawing II (After Leonardo Cartoon)*, 2009-2010; *The Mothers*, 2011, p. 114.
- BEAR, Jo, *Stations of the spectrum (primary colors)*, 1967-1969; *White and blue Gelding Falling to its Right (Double-cross Britanicus / Tricolor Hibernicus)*, 1984-1986, p. 116.
- LE GRAY, Gustave, *La Joconde* (d'après un dessin d'Aimé Millet de 1848), 1855, p. 118.
- MALEVITCH, Kasimir, *Composition avec Mona Lisa*, 1914, p. 118.
- DUCHAMP, Marcel, *L.H.O.O.Q. (Ready-made rectifié)*, 1919, p. 118.
- LÉGER, Fernand, *La Joconde aux clés*, 1930, p. 118.
- MAGRITTE, René, *La Joconde*, 1960, p. 118.
- WARHOL, Andy, *Marilyn Diptych*, 1963; *Mona Lisa*, 1963, p. 125.
- YAN, Pei Ming, *Les Funérailles de la Joconde*, 2008, p. 125.
- BASQUIAT, Jean-Michel, *La Joconde*, 1983, p. 125.
- Anonyme, *Les hommes préfèrent les blondes*, p. 130.
- KOONS, Jeff, *"Gazing Ball (Da Vinci Mona Lisa)"*, 2015, p. 130.
- BUREN, Daniel, *Peinture [Manifestation 3]*, mai 1967, p. 136.
- DUCHAMP, Marcel, *Etant donnés : 1° la chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage*, 1946-1966, p. 136.
- DAWOOD, Shezad, *A Passage to India*, 2002, p. 136.
- FISCHL, Eric, *Krefeld Project: Dining Room Scene 2*, 2003, p. 136.

### Chapitre 4

- DE CHIRICO, Giorgio, *Canto d'amore*, 1914 ; *La Récompense du devin*, 1913, p. 150.
- LÓPEZ-GARCIA, Anntonio, *Tête grecque et robe bleue*, 1958 (modifié en 2011), p. 150.
- SCHOLZ, Georg, *Femme nue assise avec le buste en plâtre* (ou buste romain), 1927, p. 150.
- DE CHIRICO, Giorgio, *La Lassitude infinie*, 1912, p. 154.
- DELVAUX, Paul, *Le salut*, 1938, p. 154.
- DE CHIRICO, Giorgio, *Piazza d'Italia*, 1964, p. 155.
- KOONS, Jeff, *Gazing ball (Ariadne)*, 2013, p. 155.
- DELVAUX, Paul, *L'Éloge de la mélancolie*, 1948, p. 155.
- INGRES, Dominique, *Odalisque à l'esclave*, 1840, p. 155.
- DI STASIO, Stefano, *San Francesco tramuta l'acqua in vino*, 2003-2004 ; *Carnevale, tempo di maschere* (La sera del teatro), 2011, p. 157.
- MARIANI, Carlo Maria, *Allegoria Profetica*, 1982, p. 157.
- GASPARRO, Giovanni, *San Giovanni Battista ammonisce l'aldulterio di Erode Antipa ed Erodiade*, 2017, p. 157.
- PALADINO, Mimmo, *Tango*, 1983, p. 158.
- CLEMENTE, Francesco, *Portrait*, 1983, p. 158.

- CHIA, Sandro, *Figura*, 1982, p. 158.
- PALADINO, Mimmo, *Exposition à Brescia*, 1983, p. 160.
- PY, Olivier, Mise en scène pour *Le Dialogue des carmélites* de Poulenc, Théâtre des Champs-Élysées, 2018, p. 160.
- VON MARÉES, Hans, *Trois figures*, 1883, p. 163.
- LÚPERZ, Markus, *Sans titre*, 2013 ; *Arkadien – Circe*, 2013, p. 163.
- PÉREZ VILLALTA, Guillermo, *Sacra conversacion*, 1986 ; *El juicio de Salomon*, 2003 ; *La plaza*, 2016, p. 166.
- ALBEROLA, Jean-Michel, *Suzanne et les vieillards la régence ou la peinture intermédiaire*, 1986, p. 166.
- MANTEGNA, Andrea, *Le Christ Mort*, 1480, p. 170.
- ROHNER, Georges, *Le Noyé*, 1939, p. 170.
- KEHINDE, Wiley, *The Lamentation over the Dead Christ*, 2008, p. 170.
- ZVIAGUINTSEV, Andreï, *Le Retour*, 2003, p. 170.
- PRAS, Bernard, *Le Christ de Loudun*, 2009, p. 170.
- YAN, Pei Ming, *Christ mort*, 2009, p. 170.
- DUCHAMP, Marcel, *Nu descendant un escalier*, 1912, p. 173.
- ELISOFON, Eliot, *Marcel Duchamp descendant l'escalier*, 1952, p. 173.
- RICHTER, Gerhard, *Femme descendant un escalier*, 1965 ; *Ema (Nu dans un escalier)*, 1966, p. 173.
- RICHTER, Gerhard, *S. mit Kind I, (S. et son enfant)*, 1995 ; *S. mit Kind II, (S. et son enfant)*, 1995 ; *Lesende (Femme lisant)*, 1994, p. 177.
- RICHTER, Gerhard, *Annonciation d'après Le Titien (n° 1)*, 1973 ; *Annonciation d'après Le Titien (n° 4)*, 1973, p. 180.
- WARBURG, Aby, *Atlas Mnemosyne*, exposition *Ovid*, 1927, p. 181.
- RICHTER, Gerhard, *Atlas*, 1962-2013, p. 181.

## Chapitre 5

- BACON, Francis, *Two Men on a Bed*, 1953; *Studies from the Human Body: Triptych*, 1979; *Study for a portrait of John Edward*, 1988, p. 196.
- BALTHUS, *La Rue*, 1933 ; *Étude pour le passage du Commerce-Saint-André*, 1950 ; *Le Passage du Commerce-Saint-André*, 1952-1954 ; *Étude pour Le Passage du Commerce-Saint-André*, 1951, p. 200.
- BALTHUS, *Etude pour "Le Lever"*, p. 204.
- SAVILLE, Jenny, *Chapter (for Linda Nochlin)*, 2016-2018, p. 204.
- PEARLSTEIN, Philip, *Untitled*, 1961, p. 204.
- HOCNEY, *In Despair*, David, 1966, p. 204.
- BALTHUS, *Paysage de Monte Cavallo*, 1979 ; *Paysage de Monte Cavallo*, Dessin préparatoire, 1978, p. 206.
- HUANG, Gongwang, *Maisons dans les monts Fuchun*, 1347-1350, p. 206.
- SCULLY, Sean, *Atelier*, USA, p. 210.
- KOONS, Jeef, *Atelier*, USA, p. 210.
- YAN, Pei Ming, *Projet d'atelier*, Chine, p. 210.
- ZHANG, Xiaogang, *Atelier*, Pékin, Chine, p. 210.
- TATAH, Djamel, *Sans titre*, 2016, Exposition Djamel Tatah à la Fondation Yvon Lambert, *Sans titre, détail*, 2016, p. 211.
- FISCHL, Eric, *Krefeld Project, Living Room Scene 4*, 2002, p. 213.
- HOCKNEY, David, *Model with unfinished Self-Portrait*, 1977; *The Room, Tarzana*, 1971, p. 213.
- PÉREZ VILLALTA, Guillermo, *Yo estoy aquí*, 1990, p. 213.
- VELÁZQUEZ, Diego Rodríguez de Silva, *Portrait du pape Innocent X*, 1650, p. 215.
- BACON, Francis, *Étude d'après le Pape Innocent X*, 1953 ; *Study for Velázquez pope II*, 1961, p. 215.
- CANE, Louis, *Cardinal sur palette en lévitation*, 2011, p. 215.

- YAN, Pei Ming, *Pope Innocent X n° 4*, 2013, p. 215  
CANE, Louis, *Ménines accroupies*, 1982, p. 215.  
BURAGLIO, Pierre, *D'après Poussin, Orion aveugle*, 2002, p. 215.  
MANET, Édouard, *L'Homme mort (Le Torero mort)*, 1864-1865, p. 215.  
TATAH, Djamel, *Sans titre*, 2003, p. 215.  
TATAH, Djamel, *Sans titre ; Sans titre*, p. 219.  
SCULLY, Sean, *Wall of light Red Yellow*, 2012; *Madonna Triptych C*, 2019, p. 219.  
KIRCHNER, Ernst, *Jeune fille assise*, 1910 ; p. 219.  
HIRANNAD, Mughal, *Da'ud Receives a Robe of Honor from Mun'im Khan*, 1604, p. 222.  
BANISADR, Ali, *In exile*, 2005; *In Medias Res*, 2015, p. 222.  
BOSCH, Jheronimus, *L'Humanité avant le déluge (Le Jardin des délices)*, 1494-1505, p. 222.  
KALLAT, Jitish, *Prosody of a Rising Tide*, 2011-2012, p. 225.  
SIKANDER, Shahzia, *The Resurgence of Islam*, 1999, p. 225.  
DE GOYA, Francisco, *El Tres de Mayo*, 1814, p.229.  
MANET, Édouard, *L'Exécution de Maximilien*, 1868-1869, p. 215.  
YUE, Minjun, *The execution*, (d'après *El Tres de Mayo* et *L'Exécution de Maximilien*), 1995, p. 229.  
YAN, Pei Ming, *Exécution, Après Goya*, (d'après *El Tres de Mayo*), p. 229.  
PICASSO, Pablo, *Massacre en Corée*, 18 janvier 1952, p. 229.  
LÚPERZ, Markus, *Exekution (Exécution)*, 1992, p. 229.  
GUILLÉN, "Caricature de Guillén", 1976, p. 229.  
DELACROIX, Eugène, *La Liberté guidant le peuple*, 1830, p. 230.  
YUE, Minjun, d'après *La Liberté guidant le peuple*, 1995-1996, p. 230.  
ZENG, Fanzhi, *From 1830 Till Now N° 1*, 2014, *From 1830 Till Now N° 3*, 2014, p. 230.  
CASTIGLIONE, Giuseppe, *Portrait de l'empereur Qianlong*, (Dynastie Qing), vers 1737, p. 231.  
ZHANG, Xiaogang, *Big famille portrait, Bloodlines serie*, 1995, p. 231.  
ANONYME, Égypte, *Visage de sarcophage*, Troisième Période Intermédiaire, XIe – VIIIe siècle av. J.-C., p. 231.  
LOPEZ GARCIA, Antonio, *Hombre y mujer*, sculptures, 1968-1994, p. 231.  
ZHANG, Hongtu, *Last Banquet*, 1989, p. 232.  
ZENG, Fanzhi, *Last Super*, 2001, huile sur toile, p. 232.  
ZHANG, Hongtu, *Van Gogh—Bodhidharma QM*, 2015, "Shitao-van Gogh # 10", série "On-going Shan Shui", 2003, p. 233.  
ZENG, Fanzhi, *Van Gogh portrait III*, 2017; *Wheatfield with Crows*, 2017, p. 233.  
ZENG, Fanzhi, *Untitel*, 2018, p. 234.  
POLLOCK, Jackson, *Number One*, 1949, p. 234.

## Chapitre 6

- ANONYME, *Torse d'Aphrodite de type vénus du Cnide*, II<sup>ème</sup> siècle après JC, p. 262.  
VAN DER WEYDEN, Rogier, *Déploration du Christ* vers 1550, p. 263.  
QUARTON, Enguerrand, *Piéta de Villeneuve-lès Avignon*, 1556-1560, p. 263.

**RAPPEL : Les reproductions de toutes les images figurant dans la présente thèse le sont dans le cadre exclusif d'un travail de recherche universitaire et ne peuvent en aucun cas faire l'objet de publication, sous tout support quel qu'il soit, sans une demande préalable d'autorisation à qui de droit.**



## Citations en anglais et leur traduction

RICHTER Gerhard, p. 177

“Since there is no such thing as absolute rightness and truth, we always pursue the artificial, leading, human truth.”

« Étant donné que la justesse et la vérité absolues n'existent pas, nous recherchons toujours la vérité humaine artificielle et dominante. »

STORR Robert p. 179.

“Although frustrated in the past by his inability to paint like Vermeer (to the point to mutilating his own picture), the fact of the matter is that in the instance Richter came astonishing close to that model, but no closer than he should have for it to still be his own work and one that is unmistakably of its moment.”

« Bien que frustré dans le passé par son incapacité à peindre comme Vermeer (au point de mutiler son propre tableau), le fait est que, dans le cas présent, Richter est venu étonnamment près de ce modèle, mais pas plus qu'il n'aurait dû afin de bien rester toujours dans son propre travail et donc indubitablement celui de son époque. »

PAZ Octavio, p. 184.

“Perhaps the two painters who have had the greatest influence in this century are Pablo Picasso and Marcel Duchamp. The former with his entire oeuvre, the latter with one single work, with is a veritable negation of the modern sense of work.

« Les deux peintres qui ont eu la plus grande influence au cours de ce siècle sont peut-être Pablo Picasso et Marcel Duchamp. Le premier avec son œuvre toute entière, le second avec une seule œuvre, qui est une véritable négation du sens moderne du mot "œuvre". »

La rédaction, Musée de Stockholm, p. 184.

“The most influential painter is juxtaposed for the first time in this way to the artist who has most poignantly challenged painting itself and insisted on other possibilities.”

« Le peintre le plus influent dialogue ainsi pour la première fois avec l'artiste qui a remis en question la peinture elle-même de manière la plus poignante qui soit en insistant sur d'autres possibilités. »

PERLSEIN Philip, p. 204.

“The effort of painting from life has cost my models a great deal of physical discomfort, and cost me a great deal of money in model fees... I have wanted to make the camera obsolete... because, in my reading about early 20th century art, I found that the most frequently used argument made in favor of abstraction was that the camera made realist painting obsolete.”

« L'effort de peindre sur le vif a coûté beaucoup d'inconfort physique à mes modèles et m'a coûté beaucoup d'argent en frais de modèle ... J'ai voulu rendre l'appareil photo obsolète ... parce que, dans mes lectures du début du XX<sup>e</sup> siècle, j'ai trouvé que l'argument le plus fréquemment invoqué en faveur de l'abstraction était que l'appareil photo rendait la peinture réaliste obsolète. »

HOOPER John, p. 218.

“At his new exhibit alongside the Venice Biennale, Sean Scully sculpts a vivid tower, creates an illuminated manuscript and is inspired by his 10-year-old son.”

« Lors de sa nouvelle exposition à côté de la Biennale de Venise, Sean Scully sculpte une tour vivante, crée un manuscrit enluminé et s'inspire de son fils âgé de 10 ans ».

SAND Olivia, p. 222.

“Numerous young artists have embarked on a career in painting, a demanding and challenging medium.”

« De nombreux jeunes artistes se sont lancés dans la peinture, un média exigeant et stimulant. »

BANISADR Ali, p. 222.

[...] “I wanted to internalise, to understand structure, colour and all those elements in order to have the painting do what I wanted.”

« Je voulais intérioriser, comprendre la structure, la couleur et tous ces éléments pour pouvoir faire ce que je voulais avec la peinture. »

BANISADR Ali, p. 222.

“Even today, I still want more out of the painting. I still want to learn how to do certain things, how to get closer to what I am seeing in my imagination. I believe this quest will continue until my last day.”

« Même aujourd'hui, j'attends encore davantage de la peinture. Je veux toujours apprendre à faire certaines choses, à me rapprocher de ce que je vois dans mon imagination. Je crois que cette quête continuera jusqu'à mon dernier jour. »

BANISADR Ali, p. 223.

“I was never trying to create the world he creates and he never influenced me. As I started to do my work, I realized it looked similar to Bosch, as far as the way I saw the world. Whenever I looked at his work, it communicates with me, probably because it came directly from his imagination, showing something that still exists in our present time.

« Je n'ai jamais essayé de créer le monde qu'il crée et il ne m'a jamais influencé. Au début de mon travail, je me suis rendu compte que cela ressemblait à Bosch, dans ma façon de voir le monde. Chaque fois que je regarde son travail, il communique avec moi, probablement parce que cela vient directement de son imagination, montrant quelque chose qui existe encore de nos jours. »

BANISADR Ali, p. 223.

I use my experience to point out conflicts in general in the world, historical or current, or imagining the future. I have never made work that was directly about Iran-Irak war. Because I experienced it, it pushed me to make works that were on a more general global stage. [...] It mainly reflects human cruelty, human suffering and we do to each other in general than being about a specific place.

J'utilise mon expérience pour signaler des conflits en général dans le monde, historiques ou actuels, ou pour imaginer l'avenir. Je n'ai jamais travaillé directement sur la guerre Iran-Irak. Parce que j'en ai fait l'expérience, cela m'a poussé à réaliser des œuvres plus globales. [...] Cela reflète davantage la cruauté humaine, la souffrance humaine que nous nous faisons (ou imposons) généralement les uns vis-à-vis des autres, de manière générale, plutôt que d'être en relation avec un lieu spécifique.

BANISADR Ali, p. 223.

“overall composition of the painting, towards this musical harmony that I want to create within the work that makes the eyes move around the work.”

« globalité de la composition du tableau, vers cette harmonie musicale que je veux créer au sein de l'œuvre qui fait se déplacer le regard au sein de l'œuvre. »

BANISADR Ali, p. 224.

“That is the idea, keeping the eyes on the canvas. You built compositional structures to create that musical harmony within the painting to make it come alive. Once that happens, it is as if it has been finally worked out, plugged in, and turned on. Sometimes, even if a line or dots are missing, for me it is not yet active. That is why a painting could be in my studio for three weeks and then, suddenly, this dot or line will make a difference. Needless to say, no one else will know the difference but for me, it is just this one last thing that activates it. When I am painting, my thinking is all about that: how to make it come alive?”

« C'est l'idée, garder les yeux sur la toile. Vous avez construit des structures d'une composition pour créer cette harmonie musicale au sein de la peinture afin de la rendre vivante. Une fois que cela se produit, c'est comme si tout avait été finalisé, branché et allumé. Parfois, juste s'il manque une ligne ou des points, ce n'est pas encore actif pour moi. C'est pourquoi un tableau pourrait rester dans mon atelier pendant trois semaines et, tout à coup, c'est ce point ou cette ligne qui fera une différence. Inutile de dire que personne ne saura faire la différence, mais pour moi, ce n'est que ce dernier élément qui l'active. Quand je peins, je ne pense qu'à ça : comment rendre le tableau réellement vivant ? »

BANISADR Ali, p. 224.

“Velázquez, for example, is very good at having your eyes move from one theme to the next, keeping them moving yet never having them leave the canvas.”

« Velázquez, par exemple, sait très bien amener le regard d'un sujet à l'autre, le laissant se déplacer sans jamais quitter la toile »

ZENG Fanzhi, p. 237.

“Over the past two decades, Zeng has reacquainted himself with Classical Chinese paintings, and art from the Northern Wei (386–534 CE) to Song and Yuan Dynasties (960–1279 and 1279–1368, respectively). Informed by these new interests, Zeng has moved further into different paradigms of portraiture and abstract art, creating highly gestural landscapes that share the same dynamic energy of his portraiture.”

« Au cours des deux dernières décennies, Zeng a renoué avec les peintures classiques chinoises, et de l'art du Wei du Nord (386-534 après JC) jusqu'aux dynasties Song et Yuan (respectivement 960-1279 et 1279-1368). Fort de ces nouveaux intérêts, Zeng est allé plus loin dans différents paradigmes du portrait et de l'art abstrait, créant des paysages hautement gestuels partageant (en retrouvant) la même énergie dynamique de ses portraits. »

SAVILLE Jenny, p. 265.

“The art I like concentrates on the body. I don't have a feel for Poussin, but for Courbet, Velásquez - artists who get to the flesh. Visceral artists - Bacon, Freud. And de Kooning, of course. He's really my man.”

« L'art que j'aime se concentre sur le corps. Je n'ai pas d'attirance pour Poussin, mais pour Courbet, Velásquez - des artistes qui abordent la chair. Artistes viscéraux - Bacon, Freud. Et de Kooning, bien sûr. Il est vraiment mon homme. »

## Résumé

Aujourd'hui, des résurgences classiques prennent place dans l'art actuel et le phénomène est de plus en plus visible dans la peinture contemporaine.

Ces modes de réapparition se font selon des cheminements très variables d'une œuvre à l'autre. Ainsi, l'enjeu de cette recherche est d'observer ce qui les caractérise après leur traversée de l'histoire de l'art moderne, d'où l'hypothèse d'un « filtre » de la modernité. Pour ce faire, les résultats sont analysés à partir d'un terrain de recherche spécifiquement défini pour aborder le tableau peint, et nommé en la circonstance « le plan pictural ».

Ces processus de survivance des images sont observés à travers leurs migrations, quelles que soient leurs transformations et métamorphoses dans le temps. Ensuite, la recherche se concentre sur les manières dont la rémanence de ces antériorités, recueillies dans une actualité vive, les replace alors au cœur de la scène artistique internationale. Enfin, cette mémoire est convoquée et étudiée avec des variables d'ajustement en fonction de l'histoire et de la géographie.

L'exposé s'organise en 6 chapitres.

Le premier ambitionne de définir le terrain de recherche. Celui-ci est conceptuellement nourri par des apports littéraires. Ensuite, l'observation se fait concrètement sur des œuvres picturales, parfois célèbres, quelles soient classiques, modernes ou contemporaines.

Le deuxième présente trois études de cas avec des tableaux de Gérard Garouste, David Hockney et Martial Raysse. Ces trois peintres ont tous revendiqué, à un moment ou un autre, une filiation classique.

Dans les trois chapitres suivants, la problématique se développe alors par l'articulation entre des textes théoriques et des peintures choisies en conséquence. Dans un premier temps, chaque thématique s'appuie principalement sur des textes d'auteurs. Parmi eux, les plus fréquemment cités sont Hans Belting, Jean Clair, Honoré De Balzac, Thierry De Duve, Georges Didi-Huberman, Élie Faure, Catherine Grenier, Martin Heidegger, Nathalie Heinich, François Jullien, André Malraux, William Marx, Yves Michaux, Catherine Millet, Daniel Payot, Gaëtan Picon, Marcelin Pleynet, Marcel Proust, Aby Warburg, etc. Dans un second temps, les recherches se déploient à partir d'un ensemble d'œuvres sélectionnées afin de construire un argumentaire ciblé venant enrichir la cohérence de la problématique d'ensemble. Parmi les nombreux artistes évoqués au titre de l'art contemporain, au sens large de sa périodisation, on explore, entre autres, des œuvres de Francis Bacon, Balthus, Ali Banisadr, Giorgio De Chirico, Paul Delvaux, Stefano Di Stasio, Eric Fischl, Jeff Koons, Djamel Tatah, Zang Fanzhi, Wiley Kehinde, Antonio Lopez Garcia, Markus Lüperz, Yan Pei Ming, Yu Minjun, Mimmo Paladino, Guillermo Pérez Villalta, Gerhard Richter, François Rouan, Jenny Saville, Zhang Xiaogang, Andy Warhol, etc.

Le sixième et dernier chapitre reprend certains aspects de la problématique en les confrontant, cette fois, avec la peinture de Philippe Guérin. Cet exercice permet à l'auteur de la thèse de réorienter ses recherches par un raisonnement découlant alors directement de sa pratique.

## Summary

Today, the rise of the classical is a reality in the art world, and the phenomenon is increasingly visible in contemporary painting. The classical reappears in very different ways from one work to another. Thus, what is at stake through this research is to observe how the classical distinguishes itself as it moves through the history of modern art which leads to the hypothesis of a “filter” of modernity. For that matter, the results are analyzed upon a set field framing the research, and leading to the painted work which for the circumstance is called “the pictured plane”.

These various process of the recurrence of the images are observed through their migration, regardless of their transformation and metamorphosis over time. Then, the research focuses on the ways the recurrence of these precedents (gathered in a present vivid time) places them again at the heart of the international art scene. Finally, this memory is studied through various settings according to history and geography.

The thesis is organized around six chapters.

The first one aims at defining the framework of our research which is conceptually built upon literary ideas. Then, the concrete observation is based upon paintings, some of them famous, whether classical, modern or contemporary.

The second chapter presents three study cases with paintings by Gérard Garouste, David Hockney and Martial Raysse. These three painters have all claimed a relation towards classicism.

In the following three chapters, the questions arise through the articulation between theoretical writings and chosen paintings. First, every theme is primarily based upon the writings of authors. Among them, those most frequently referred to are Honoré De Balzac, Hans Belting, Jean Clair, Thierry De Duve, Georges Didi-Huberman, Elie Faure, Catherine Grenier, Martin Heidegger, Nathalie Heinich, François Jullien, André Malraux, William Marx, Yves Michaux, Catherine Millet, Daniel Payot, Gaëtan Picon, Marcelin Pleynet, Marcel Proust, Aby Warburg, etc. Second, the research unfolds based upon a selected group of works that nurtures the coherence of the overall discussion. Among the numerous mentioned artists within a broad definition of the contemporary art time period, we explore the works of Francis Bacon, Balthus, Ali Banisadr, Giorgio de Chirico, Paul Delvaux, Stefano Di Stasio, Eric Fischl, Jeff Koons, Djamel Tatah, Zang Fanzhi, Wiley Kehinde, Antonio Lopez Garcia, Markus Lüpertz, Yan Pei-Ming, Yue Minjun, Mimmo Paladino, Guillermo Pérez Villata, Gerhard Richter, François Rouan, Jenny Saville, Zhang Xiaogang, Andy Warhol, etc.

The sixth and last chapter comes back to certain aspects of the overall questioning by confronting them, this time with the work of Philippe Guérin. This exercise allows the author of the thesis to redirect his research through an argumentation based directly upon his own practice.