



**HAL**  
open science

## ”Que faire ?” : la modernité en peinture

Benoit Berthou

► **To cite this version:**

| Benoit Berthou. ”Que faire ?” : la modernité en peinture. 2007. halshs-00196515

**HAL Id: halshs-00196515**

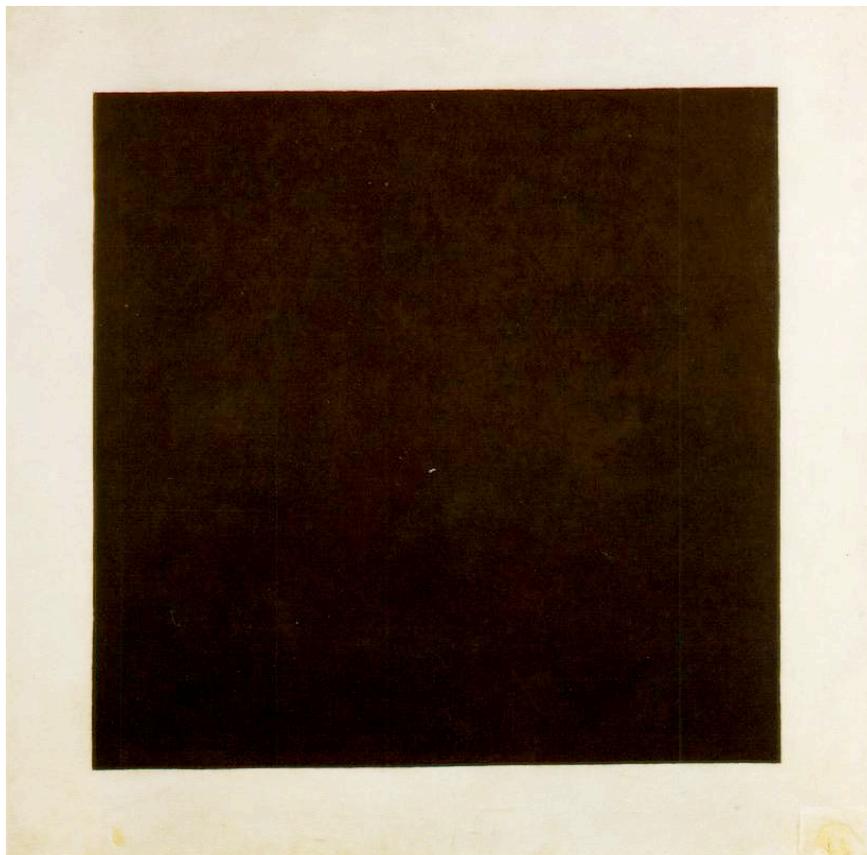
**<https://shs.hal.science/halshs-00196515>**

Preprint submitted on 8 Feb 2008

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## « Que faire ? » : la modernité en peinture



**Kazimir Malevich, *Carré noir*, 1915 (State Russian Museum, St. Petersburg).**

Traiter de la modernité en peinture : vaste sujet, qui ne pourrait pas être épuisé en seulement 20 minutes, mais surtout thème porteur d'une ambition qu'il s'agit de préciser. Il s'agit d'interroger une notion (la modernité), d'interroger les spécificités et les particularités de pratiques que l'on peut qualifier de « modernes », lorsqu'elle s'exerce dans un cadre défini (une pratique artistique : la peinture), or, et ce sera là l'objet de mon exposé, force est de constater que le propre de cette modernité est une tentative pour montrer que ce cadre est tout sauf défini et qu'il ne saurait jamais être pleinement cerné. La « modernité en peinture » : s'agit-il d'interroger des pratiques liées à l'usage d'un matériau (la gouache ou l'acrylique), à l'inscription dans un plan (fait de toile, de bois, de plâtre...), à l'usage d'ustensiles (pinceau, couteaux, bosses...) et à la poursuite d'une histoire (du plus ancien des arts puisqu'il apparaît dans la préhistoire) ? À cette nouvelle question, il nous faut répondre par « non » puisque cette liste est loin d'être exhaustive : la peinture peut utiliser de tout autres matériaux (la canne pour la fameuse nature morte de Picasso, voire le faisan empaillé ou la chèvre angora dans le cas des « Combines » de Robert

Rauschenberg), n'est pas forcément plane (comme dans le cas de *La Guerre* de Gérard Gasiorowski où elle constitue un champ de bataille et envahit l'espace), peut utiliser d'autres outils et ustensiles (le fusil cher à Niki de Saint-Phalle, voire le lance-flammes d'Yves Klein)... Cette nouvelle liste, qui n'est pas plus exhaustive que la première et peut sans cesse être complétée ou révisée, met clairement un fait en évidence : traiter de la modernité en peinture, c'est traiter d'une volonté de ne pas définir la peinture mais de la considérer comme un art dont il faut sans cesse repenser l'usage, le cadre et l'histoire. Traiter de la modernité en peinture, c'est avant tout poser le problème d'un « en » qu'il s'agit sans cesse de réinventer, évoquer une certaine attitude vis-à-vis de la peinture qui est selon moi pleinement caractérisée par une interrogation : « Que faire ? »



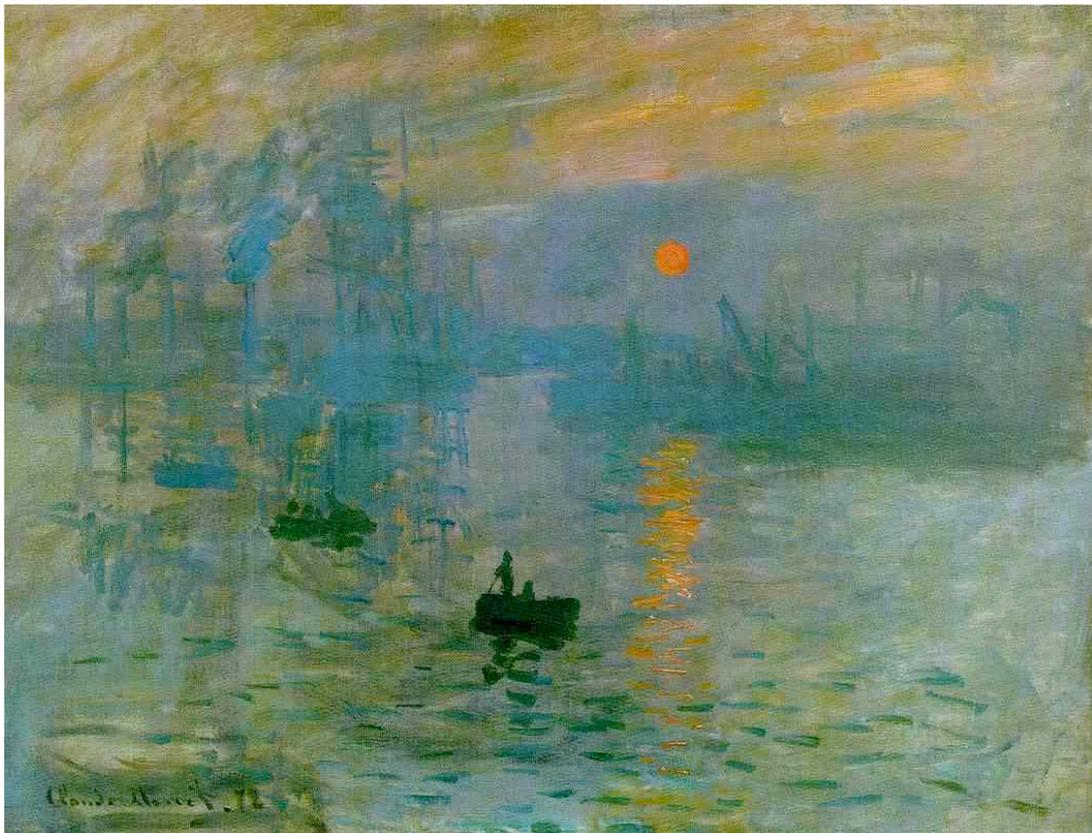
**Eugène Boudin, *Études de vaches*, 1860 (musée Malraux, Le Havre).**

« Que faire ? » Cette question est celle du peintre Gérard Gasiorowski et est posée dans un contexte bien particulier : « La question que je me pose quand je vais chez un marchand de couleurs, c'est : que faire ? Que faire avec un crayon, de la peinture, un feutre, que faire ? »<sup>1</sup> Ce commerce aujourd'hui disparu et en partie remplacé par de plus sages papetiers (où ces outils d'inscriptions sont rangés et non présentés dans le cadre d'un bazar), met bien en évidence le sens de cette interrogation : la peinture est

---

<sup>1</sup> G. Gasiorowski, cité par E. Suchère, dans *Académie Worosis Kiga*, Maeght éditeur, collection « Carnets de voyage », Valence, 1994, p. 7.

absolument disponible, présentée sur un étal lorsqu'elle est conditionnée en tubes (présentant plusieurs tailles, teintes et densités), sur une étagère lorsqu'elle n'est que pigments (qu'il s'agit d'humidifier à plus ou moins hautes doses puis de mélanger avec d'autres substances afin d'obtenir une pâte dotée de certaines qualités chromatiques et plastiques), sur le sol lorsqu'elle est conservée en pots ou en barils (et invite alors à l'enduit ou peut-être projetée afin d'éclabousser). Dans ce cadre, la peinture ne se présente pas sous une forme donnée mais sous une diversité de contenants et contenus synonymes de variété d'usages : l'invention de la peinture en tube a affranchi le peintre de l'atelier et permis à Eugène Boudin de représenter les presque 200 vaches qui persuadèrent Monet de « peindre sur le motif » en plein air, l'existence de la peinture en pot a invité Jackson Pollock à transformer celui-ci en arrosoir et à placer la toile sur le sol afin de l'asperger, le travail avec plusieurs pigments et de nombreux fixateurs a abouti à la mise au point d'un International Klein Blue possédant selon Maurice Merleau-Ponty d'étranges propriétés... Entrer chez un marchand de couleurs pose ainsi le problème d'un matériau et de sa capacité à devenir : la peinture est un liquide, quelque chose que l'on ne saurait saisir, qui jamais ne se solidifie autour de couleurs, de formes ou d'usages donnés, et qui est, selon Gasiorowski, « une coulée qui vient des origines », un « flux » dont « l'origine est à Lascaux »<sup>2</sup>.



**Claude Monet, *Impressions. Soleil levant*, 1873 (musée Marmottan, Paris).**

---

<sup>2</sup> G. Gasiorowski, entretien avec B. Larmache-Vadel, cité dans *Gérard Gasiorowski. C'est à vous, monsieur Gasiorowski*, éditions du Centre Georges Pompidou, collection « contemporains monographies », Paris, 1995, p. 257.

On comprend mieux pourquoi une question naît, pourquoi l'acte de pénétrer dans un commerce donne forme à une interrogation : détailler de la couleur, proposer de la peinture au sein d'un grand bazar, c'est présenter une substance qui s'offre à toutes les inspirations, qui peut prendre toutes les formes que l'on peut lui prêter, qui n'est en soi qu'une eau teintée et douée de la capacité à se déposer sur un plan. Se demander « Que faire ? » signifie s'inscrire pleinement dans ce « fleuve », comme dit encore « Gasio », dans cette histoire aquatique qui progresse en formant des méandres, des bras et de véritables crues : cette interrogation est la plus ouverte qui soit, entend examiner toutes les options possibles pour une pratique, considérer tout ce qui est réalisable avec de la peinture, et ce en adoptant tous les procédés et en suivant toutes les intentions. Se demander « que faire ? » signifie ne pas adopter le moindre parti-pris, ne pas chercher à orienter d'emblée une curiosité vers telle ou telle voie, et goûter, selon Jacques Lacan dans son *Télévision*, à une liberté synonyme d'extinction d'un désir, qui, s'il était toujours présent, répondrait d'autorité à cette interrogation. Se demander « Que faire ? », c'est également adopter la question de Lénine, dont l'écrit intitulé ainsi succède à une autre question, « Par où commencer ? », jugée trop précise pour préparer l'action : seule la seconde interrogation est à même d'embrasser toutes les convictions, opinions, affinités et sensibilités, et donc de rassembler les forces susceptibles de faire la révolution. Se demander « Que faire ? », c'est finalement poser la question du possible, tenter de pleinement s'interroger sur les possibilités qu'offre un matériau susceptible d'être à l'infini étalé et modelé.



**Pietr Mondrian, *L'Arbre gris*, 1911 (Gemeente Museum, La Haye).**

Cette question du possible, qui entend s'inscrire dans tout ce qui « peut être » réalisé avec de la peinture, nous invite ainsi à rompre avec d'autres interrogations, à les considérer comme nulles et non avenues. C'est notamment le cas de : « Qu'est-ce que la peinture ? », interrogation qui tente de cerner l'essence de cette pratique artistique, la considère comme quelque chose qui existerait en soi et pourrait devenir objet de connaissance. Elle se situe ainsi aux antipodes de la question « Que faire ? » qui porte non sur « l'être » mais sur ce qui « peut être » et dont le problème n'est pas de caractériser la peinture mais d'envisager tous ses possibles usages et d'imaginer toutes les formes auxquelles elle pourrait donner naissance. Le « Qu'est-ce que ? » est en ce sens même dangereux puisque saisir « l'être » de la peinture signifie également décréter ce qu'elle n'est pas, et que la définition a ici valeur d'exclusion : que l'on décrète qu'elle est plane et voici que les « Combines paintings » de Rauschenberg que j'évoquais plus haut ne peuvent prendre place en son sein, que l'on postule que la peinture doit inspirer le respect et voici que les toiles lacérées de Lucio Fontana subissent le même sort... Cette interrogation porte atteinte à une œuvre d'art qui est « au premier chef genèse »<sup>3</sup>, pour reprendre les mots de Paul Klee, et c'est pourquoi elle est boudée par la modernité ainsi que le montrent les écrits du célèbre peintre suisse : « L'instrument manque qui permettrait de discuter synthétiquement une simultanéité à plusieurs dimensions »<sup>4</sup> et il est vain de tenter de penser quelque chose dont l'expansion ne connaît pas d'autre plan que celui qu'elle se propose d'occuper et qui se déploie sur le modèle de l'arbre, par branches ou prolongements qui révèlent « d'autres dimensions, propose[nt] une toute nouvelle direction menant dans une région écartée »<sup>5</sup>. La peinture ne relève pas de l'être mais bel et bien du devenir et est avant tout histoire de trajectoires, entrelacs de « poussées » ne connaissant pas la ligne droite et conférant à une matière originelle, une « sève » selon les mots de Paul Klee, la forme d'un réseau qu'il s'agit d'explorer.

Autre interrogation qui est unanimement rejetée par les tenants de la modernité picturale, et notamment par l'un des plus illustres d'entre eux, Wassily Kandinsky : « Comment faire de la peinture ? » *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, véritable traité de modernité signé par le peintre russe, stigmatise ainsi cette « voie du “comment” », peuplée de petits maîtres et d'une « foule de gens habiles [que l'on voit] se jeter, avec un talent apparent, sur cet art qui semble si facile à conquérir » et dont « la plupart ne cherchent qu'une nouvelle manière et fabriquent sans enthousiasme [...] des millions d'œuvres d'art »<sup>6</sup>. Ainsi est fait le procès de la routine en art, d'un « comment » qui « sent » l'école, la marchandise ou l'atelier, et qu'il faut savoir repenser car, comme l'écrit Kandinsky, « la question “comment” contient un germe caché de guérison »<sup>7</sup> : elle peut en effet rimer avec un « autrement », avec une volonté de

---

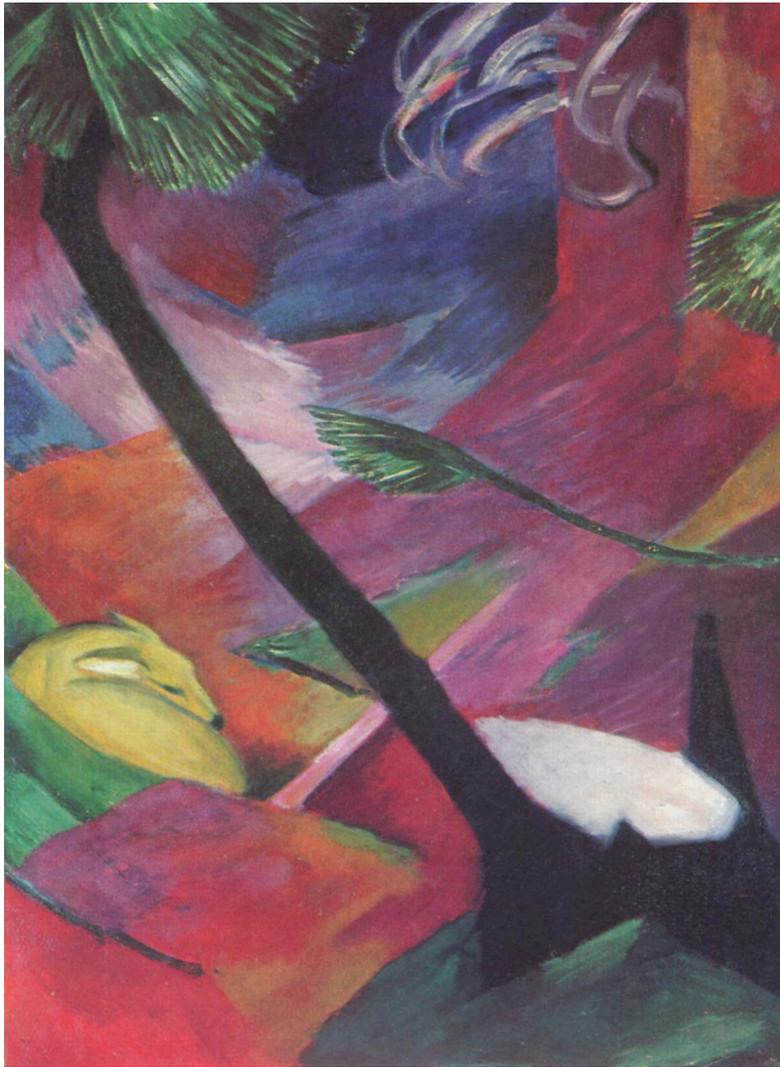
<sup>3</sup> P. Klee, « Crédo du créateur », dans *Théorie de l'art moderne*, éditions Gallimard, collection « Folio essais », Paris, 1985, 38.

<sup>4</sup> P. Klee, « De l'art moderne », *Ibid.*, p. 18.

<sup>5</sup> P. Klee, *Ibid.*, p. 18.

<sup>6</sup> Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, éditions Gallimard, collection « Folio », 2000, p. 65-66.

<sup>7</sup> Wassily Kandinsky, *Ibid.*, p. 114.



Franz Marc, *Une biche dans les bois II*, 1912 (Städtische Galerie, Munich)

« mettre à l'essai [la peinture], d'évaluer ses possibilités et ses moyens, de les analyser comme le fait la musique depuis des temps immémoriaux »<sup>8</sup>. Le « comment » peut être un adjuvant du « Que faire ? » si tant est qu'il respecte un principe qui est « l'arme principale du surhomme contre les philistins » : une « liberté totalement illimitée de l'artiste dans le choix de ses moyens »<sup>9</sup>, et donc toute latitude pour chercher de « nouvelles manières » parmi l'ensemble des possibilités qu'offre le « marchand de couleurs ». C'est ainsi, en se situant au-delà de l'interdit, que le peintre peut s'inscrire dans le « fleuve » qu'évoque Gasiorowski, dans cette « coulée » qui peut prendre toutes les formes mais que l'on voudrait cantonner à celles d'une nature « bien peinte »<sup>10</sup> : qu'un paysage fasse une place à la palette, qu'un sous-bois soit l'occasion d'explorer toute la richesse d'un ton, qu'un animal devienne prétexte à une succession de plans, et la peinture transforme en une exploration ce qui aurait pu n'être qu'imitation.

---

<sup>8</sup> Wassily Kandinsky, *Ibid.*, p. 199.

<sup>9</sup> Wassily Kandinsky, *Ibid.*, p. 199.

<sup>10</sup> Wassily Kandinsky, *Ibid.*, p. 198.

Écarter ces deux fallacieuses questions et s'inscrire pleinement dans la question « que faire ? » permet en effet de poser de façon radicale le problème de cette imitation dans laquelle la peinture s'est durant des siècles trouvée une mission. Et il est à ce sujet trop simple de penser que la modernité abolit d'emblée toute forme de *mimesis* pour imposer presque d'autorité une représentation nettement plus dépouillée. Denys Riout évoque, dans *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, une « abstraction par décantation » qui me semble bien plus intéressante : l'illusion de profondeur que mit au point Alberti à l'aide d'un repère en forme de soucoupe volante permettant de faire converger toutes les lignes du tableau, le réel de pacotille que dénonçait Baudelaire lorsqu'il accusait Ingres de rallonger les doigts et d'ôter quelques lombaires à ses trop sages modèles, tout cela va connaître une lente agonie et se trouver soumis à toutes sortes de supplices. Comme l'écrit Paul Klee, « les maisons se mettent à pencher [...] ; violence est faite



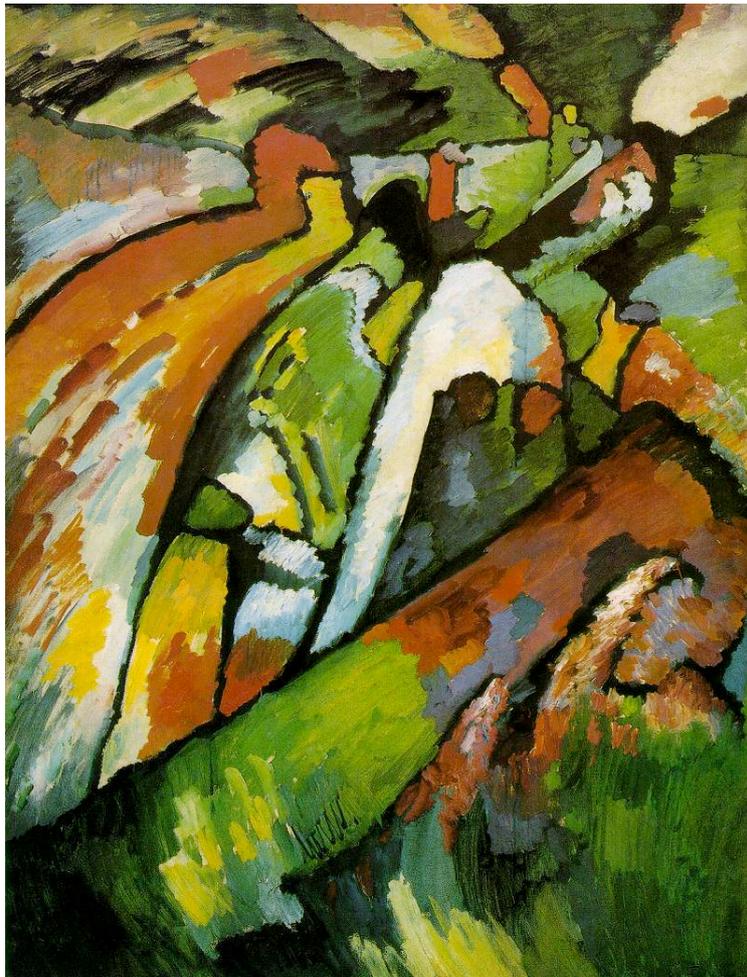
Robert Delaunay, *Verseuse*, 1916 (Musée national d'Art moderne, Paris).

aux arbres, les humains ne sont plus en état de vivre, l'objet devient méconnaissable au point que l'on croit à une mystification »<sup>11</sup> : ce monde désolé est en fait un monde de possibilités car c'est la peinture qui vient

---

<sup>11</sup> Paul Klee, « Approches de l'art moderne », *op. cit.*, p. 10-11.

l'organiser et le modeler, décider de son évolution. La simple répétition d'une forme, la subtile exploration d'un ocre, le seul travail sur un motif, suffisent à créer une composition à laquelle on confère forme humaine car, comme l'écrit Paul Klee, « avec un peu d'imagination, tout agencement un peu poussé prête à une comparaison avec des réalités connues de la nature »<sup>12</sup> : le réel est pensé comme un échafaudage, comme une construction précaire et provisoire, une combinaison de lignes et de couleurs, dont on pressent d'emblée qu'elles pourraient constituer des dizaines d'autres représentations.



Wassily Kandinsky, *Improvisation VII*, 1910 (Treyakov Gallery, Moscou).

Il ne s'agit plus dès lors de parler de figure mais plus simplement de « formations » qui peuvent, comme dit Paul Klee, recevoir « l'appellation abstraite de constructions et qui peuvent revêtir des noms concrets tels qu'étoile, vase, plante, tête ou homme suivant les associations qu'elles provoquent »<sup>13</sup>. La situation de la peinture se renverse totalement et on pourrait dire que bascule l'économie de la représentation : le réel n'est pas premier, il n'est qu'une simple « association », une configuration des divers

---

<sup>12</sup> Paul Klee, « De l'art moderne », *Ibid.*, p. 23.

<sup>13</sup> Paul Klee, *Ibid.*, p. 24.

éléments qui constituent la toile, peut-être même une simple coïncidence tenant à une ligne qui tombe bien ou à une forme qui fait sens. Pour la modernité, le problème est ailleurs, dans cette matière informe qui ne demande qu'à prendre forme, dans « l'examen de ses moyens picturaux en vue du but pictural »<sup>14</sup>, comme l'écrit un Kandinsky qui refuse à la peinture tout rapport au récit et à la copie et propose une bien étrange équation : « Réalisme = abstraction. Abstraction = réalisme. »<sup>15</sup> La partition entre ce qui relève d'une idée et ce qui relève d'une réalité n'est plus si facile à penser : où ranger un objet que trois lignes et deux cercles suffisent à constituer et où placer les moyens qui sont à même de le faire de la sorte exister ? Qu'est-ce qui, dans ces deux choses, peut être qualifié de production de l'esprit ? La modernité en peinture propose de trancher la question à travers une proposition : la peinture est de l'ordre du « fait »<sup>16</sup>, possède une substance dont on ne saurait douter, est le déploiement d'éléments qui s'offrent à l'esprit et aux sens hors de toute ressemblance. L'art, qu'il représente ou non, relève d'un « concret », s'inscrit au sein d'un matériau qui possède une valeur et relève d'un devenir : on peut dès lors lui consacrer la toile, repenser le tableau comme un « marchand de couleurs » en proposant la vision d'une peinture dans toute sa nudité et sa diversité.

Ce faisant, la modernité en peinture esquisse une position tout-à-fait inhabituelle, sans réel précédent dans l'histoire de cet art et que je pourrais de la sorte résumer : il s'agit de s'interroger, comme le dit Kandinsky, sur des « moyens picturaux », sur des matières et procédés qui ont d'ordinaire valeur d'ustensile, d'outil ou d'accessoires. Le propre du « moyen » est en effet de s'éclipser devant une fin, de constituer le simple vecteur d'une intention soucieuse de faire œuvre : dans le cadre d'une symphonie, pour reprendre un exemple cher à Edmund husserl, les sonorités s'effacent devant la mélodie, et dans le cadre d'un roman, pour parler comme Jean-Paul Sartre, le mot est « transparent » car porteur d'une signification qui vient faire oublier l'ensemble des signifiants. Construction, composition et toute forme d'organisation ont le don de faire oublier les objets de leur manipulation, de ne pas permettre la considération des choses qu'elles « mettent en œuvre », au premier sens du terme. Refusant semblable position, la modernité entend mettre en évidence ce qui est d'ordinaire caché, exhiber ce qui ne saurait se montrer : la couleur est ainsi présentée frontalement, comme sur une palette encore immaculée, et le regard est à même d'appréhender sur un seul et même plan ce qu'il saisirait normalement au terme d'un cheminement à l'intérieur d'une œuvre, en suivant lignes de fuite et échos chromatiques. Nous sommes ici au plus proche du « marchand de couleurs » et force est de constater que pratique et théorie de l'art adoptent avant toute chose la forme d'un inventaire : à la couleur examinée dans *Du spirituel dans l'art*,

---

<sup>14</sup> Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, éditions Gallimard, collection « folio Essais », 2003, p. 17.

<sup>15</sup> Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes*, Hermann, 1974, p. 155.

<sup>16</sup> Paul klee, « De l'art moderne », *Ibid.*, p. 19.



**Robert Delaunay, *Premier disque simultané*, 1913 (collection privée).**

viennent s'ajouter les tonalités évoquées par Paul Klee dans sa *Théorie de l'art moderne*, puis les points, lignes et plans pensés par Kandinsky dans le traité du même nom. Tous ces écrits relèvent d'une même volonté que le peintre russe se propose de résumer en une formule lapidaire : « disséquer l'art », faire son autopsie, voir ce qu'il a dans le ventre, poser comme « premier problème [...] celui des *éléments de l'art*, qui sont le matériau des œuvres »<sup>17</sup>.

Volonté de définir le scalpel comme le premier instrument que doit utiliser l'artiste, et ce faisant isoler les arrêts, mouvements, contrastes et complémentarités existant dans l'histoire de l'art entre ces éléments premiers. Volonté de penser l'anatomie comme la science dont l'art doit avant tout s'inspirer, et ce faisant examiner les possibles combinaisons et juxtapositions de ces « forces matérielles » mises à nu et les « capacités insoupçonnées » qu'on est à même d'associer. Tels sont les parti-pris de la modernité et si la ligne est étudiée, c'est afin de découvrir comment elle peut être courbée, segmentée, groupée ou bien brisée et en quoi, une fois organisée, elle est à même de délimiter des plans et des surfaces. La question est clairement : « Que faire ? » Que faire avec une ligne, un point, une couleur ou un plan ? Que faire avec une

---

<sup>17</sup> Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, *op. cit.*, p. 20.

peinture qui peut se présenter de façon linéaire, prendre la forme de l'amas, voire du simple pâté, ou bien être étalée selon de multiples modelés pour former une surface ? Nous sommes ici au cœur de notre interrogation et la révolution qu'a opérée cette peinture acquiert soudainement une vraie signification : l'abstraction repose avant toute chose sur la volonté de constituer un système de possibilités, d'ouvrir un espace pictural tout entier voué à la libre invention d'associations entre éléments de l'art. Si l'imitation est bannie de la peinture et de la création, c'est au nom du possible, c'est parce qu'elle entrave l'exploration



Wassily Kandinsky, *Improvisation 31*, 1913 (National Gallery of Art, Washington D.C.)

des potentialités que contient la peinture, c'est parce que, pour citer Kandinsky, « les formes naturelles créent des limites qui, souvent, sont un obstacle à l'expression »<sup>18</sup>. L'échafaudage que constituait un arbre ou une maison doit ainsi disparaître et faire place, pour citer cette fois Klee, à « des constructions capables de supporter des dimensions nouvelles dépassant le métier conscient » car s'appuyant sur la « maîtrise des données formelles »<sup>19</sup>.



**Paul Klee, *Fugue en rouge*, 1921 (Zentrum Paul Klee, Berne).**

La peinture devient ainsi le lieu d'une liberté ne connaissant pour limite que l'inventivité, un espace de jeu dans lequel il s'agit de combiner un nombre donné d'éléments à seule fin d'explorer les possibilités qu'ils offrent à celui qui entend les manipuler. La modernité en peinture porte avant tout la revendication d'une totale gratuité, d'un art au sein duquel les matériaux ne seraient plus engoncés dans une fonction et prisonniers d'une configuration : ils doivent pouvoir évoluer librement, sans souci de sens ou d'ordre autre que « purement pictural », d'où une préférence affichée pour une méthode d'organisation comme la répétition qui permet d'imposer la variation au détriment de la représentation. Le problème n'est pas ici de penser des positions ou d'instaurer des relations entre les constituants de l'œuvre : la toile se réduit à la considération du devenir chromatique d'une forme, à la simple présentation de ce que produit le

---

<sup>18</sup> Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, *op. cit.*, p. 193.

<sup>19</sup> Paul Klee, « De l'art moderne », *op. cit.*, p. 22.

mouvement uniforme d'une clarté appliquée à toutes sortes d'éléments. Il y a ici volonté d'instituer une polyphonie, de faire naître le multiple à l'aide d'une forme unique, de convoquer le pluriel au sein de ce qui aurait pu n'être que singulier : d'où pour Klee un amour avoué de la fugue, forme musicale qui – plus que toute autre – fait une place au devenir puisque, reposant sur le contrepoint, elle propose de transposer une même mélodie au sein de plusieurs tonalités. Ce faisant, elle relève du « Que faire ? », pose le problème de possibilités qu'offre un ensemble de notes et s'inscrit dans ce qui pourrait passer pour être la devise du peintre suisse : « Remonter du modèle à la matrice »<sup>20</sup>. Tracer un chemin depuis ce qui est destiné à être imité jusqu'à ce qui est voué à procréer : voilà comment pourrait être selon moi présentée l'ambition de la modernité en peinture.

Benoît Berthou

Université Toulouse-Le Mirail

*Les œuvres picturales reproduites dans le cadre de cet article sont libres de droit et leur diffusion renseignée (mention du nom de l'artiste, du titre de l'œuvre et de son lieu de conservation) est possible à des fins non commerciales à l'exception de La fugue en rouge de Paul Klee dont la diffusion doit faire l'objet d'une autorisation (obtenue dans le cadre de cet écrit).*

---

<sup>20</sup> Paul Klee, *Ibid.*, p. 30.