

La peinture en visite

Les constructions cubistes de Picasso

Ileana Parvu

La peinture en visite

Les constructions cubistes de Picasso

Ileana Parvu

Introduction

Tout commencerait dans une salle de musée où règne l'ordre. Des tableaux seraient accrochés aux murs ; un peu plus loin, vers le centre de la pièce seraient disposées des sculptures, des bustes ou des statues. Soudain, une explosion se produirait. Tableaux et sculptures ne seraient pas les seuls à voler en éclats. La déflagration ferait également sauter les murs du musée. Une bonne partie de l'art du XX^e siècle revendiquerait volontiers une telle action capable de pulvériser les formes artistiques établies et les barrières destinées à couper les œuvres du monde extérieur. L'image d'une explosion rend peut-être au mieux le désordre introduit par l'art contemporain dans les anciennes classifications. Peinture et sculpture se voient contraintes de renoncer à leur fonction organisatrice. De la Renaissance jusqu'au début du XX^e siècle, elles sont parvenues, en effet, à canaliser la production d'œuvres d'art. Il arrive, bien entendu, que certaines œuvres de « l'art ancien », présentées comme des tableaux, contrarient notre définition de la peinture. Il en est ainsi du triptyque de Carlo Crivelli (1482), exposé à la Brera, pour ne citer qu'un exemple, qui semble franchir les limites du territoire pictural, du fait même qu'il contient des éléments en trois dimensions. Mais vouloir comprendre qu'il met en question la frontière entre peinture et relief, c'est forcément oublier qu'il appartient au domaine pictural en tant que retable et non parce qu'il adopte les conventions de la forme tableau.

A partir des années 1960, la caducité de la peinture et de la sculpture ne fait plus aucun doute. La profusion de formes nouvelles, la diversité de pratiques inédites annoncent leur disparition définitive. Les années quatre-vingt vont par contre tenter d'apporter un démenti à cette perte d'actualité des deux modes de représentation. Peinture et sculpture vont revenir sur le devant de la scène. Ce revirement momentané ne change cependant en rien les données du problème qui se pose ici, car il n'entraîne pas l'arrêt de ce qui apparaît comme un processus d'obsolescence des formes artistiques traditionnelles. Qui

conteste la vitalité de la peinture et de la sculpture s'attaque à leurs limites. Dans les années soixante, l'art plastique rejette l'enfermement dans les formes que la peinture et la sculpture mettent à sa disposition pour s'appropriier d'autres supports d'intervention: le langage (art conceptuel), la nature (*land art*), le corps humain (*body art*), la vie (Fluxus). En agissant à partir des frontières, non pas uniquement celles qui se situent entre les divers domaines artistiques, mais également celles qui séparent l'art du non-art, ces mouvements se rapprochent de l'avant-garde des années dix. En 1914, l'essoufflement de la peinture et de la sculpture était peut-être moins perceptible qu'en 1960, dans la mesure où nombre de pratiques inclassables pouvaient encore être assimilées (à tort) à des formes établies – ainsi, les constructions de Tatline furent-elles appelées « des reliefs ». De même que les travaux des années soixante, ceux des premières décennies du XX^e siècle se sont pourtant employés à démonter les catégories artistiques existantes par le moyen de la transgression des limites.

Si ce phénomène clairement observable dans les années soixante, mais déjà actif dans les années dix – un effet d'écho reliant ces deux moments du XX^e siècle¹ – peut être comparé à une explosion et se décrire comme un dépassement des frontières, comment peut-on l'expliquer? Vouloir l'analyser consisterait à invoquer l'argument de la fin du système des Beaux Arts, mais considérer que l'art contemporain met en pièces une structure qui assurait, depuis la Renaissance, le classement de l'ensemble de la production artistique serait par trop simplificateur. Bien que l'Antiquité, le Moyen-Âge et la Renaissance lui fournissent des éléments utiles à sa constitution, ce système ne se stabilise en effet qu'au XVIII^e siècle.² Les artistes et les œuvres menacent, à tout moment, cet ordre que des philosophes ont réussi à imposer en regroupant au sein d'une même structure la peinture, la sculpture, l'architecture, la musique et la poésie. Ainsi en est-il de

- 1 De nombreux parallèles peuvent être établis entre l'avant-garde du début du XX^e siècle et certaines pratiques artistiques des années soixante. Selon Thierry de Duve, le ready-made de Duchamp, qui voit le jour en 1914, hante quelque cinquante ans plus tard l'art minimal et l'art conceptuel. Voir « Le monochrome et la toile vierge », *Résonances du ready-made*, Nîmes, Editions J. Chambon, 1989, p. 254.
- 2 Voir P.O. Kristeller, *Le système moderne des arts*, trad. B. Han, Nîmes, Editions J. Chambon, 1999, p. 31 et 105.

l'importance accordée au genre et à la nature morte au détriment de la peinture d'histoire et de l'apparition de la photographie.

Toutefois, ces changements ne provoquent pas son effondrement: ce système constitue une structure suffisamment flexible pour résister aux coups d'un art en perpétuelle mutation.³ Les œuvres de chaque nouvelle génération d'artistes peuvent s'y inscrire sans mettre en péril la structure dans sa totalité. Alors, pourquoi le système des Beaux-Arts commence-t-il à donner des signes d'épuisement au XX^e siècle? Pourquoi les anciennes catégories artistiques semblent-elles s'écrouler vers 1910? Dans une conférence prononcée en 1966, Theodor Adorno constate la corrélation entre l'effritement des frontières entre les arts et le franchissement des limites du domaine artistique.⁴ Lorsqu'ils tendent vers la réalité extra-esthétique, les arts commencent de s'effiloche. Les frontières, qui les séparent les uns des autres, ne subsistent qu'aussi longtemps que le principe d'imitation informe le rapport entre art et monde extérieur à l'art. Si au lieu d'imiter ce qui lui est étranger, ce qui est de l'ordre de la chose, un art le laisse entrer en soi, «il devient virtuellement une chose parmi les choses, il devient ce dont nous ne savons pas ce que c'est». Pour expliquer les bouleversements survenus dans l'art du XX^e siècle, Gottfried Boehm emploie un argument qui rejoint la remarque d'Adorno. C'est l'affaiblissement du principe d'imitation qui serait responsable de la dissolution du système des Beaux-Arts. Celui-ci ne constituerait pas un simple répertoire des techniques, un classement neutre des divers procédés artistiques, mais il refléterait (*spiegelt*), au contraire, un certain ordre du monde.⁵ S'il repose sur le principe d'imitation (*Abbildprinzip*), il n'est pas surprenant qu'il se désagrège au moment où les relations mimétiques se relâchent.

L'abandon des anciennes formes artistiques et l'apparition de pratiques inclassables sont interprétés différemment dans le contexte américain. Si le paysage artistique contemporain subit d'importantes

3 Voir G. Boehm, «Bilder jenseits der Bilder», *Transform BildObjektSkulptur im 20. Jahrhundert*, cat. d'exposition, Basel, Kunstmuseum et Kunsthalle, 1992, p. 19.

4 T. Adorno, «L'art et les arts», trad. J. Lauxerois et P. Szendy, *Pratiques*, no 2, automne 1996, p. 25.

5 G. Boehm, «Bilder jenseits der Bilder», art. cité, p. 19-20.

modifications, ce serait, selon Thierry de Duve, du fait que les artistes se sentent autorisés à «produire de l'art *générique*, c'est-à-dire, de l'art qui a rompu les liens avec les métiers et traditions *spécifiques* de la peinture ou de la sculpture»⁶. Ce saut du spécifique au générique, Marcel Duchamp l'effectue en délaissant la peinture en 1912, pour passer à l'art.⁷ Ou bien l'urinoir n'est rien du tout, ou bien c'est de l'art en général.⁸ Pour le voir comme une sculpture, il faut commencer par lui accorder le statut d'œuvre d'art: c'est de l'art avant d'être une sculpture. Donald Judd, Robert Morris, Joseph Kosuth retiendront cette leçon. Ils s'attacheront à produire un art qui soit d'emblée de l'art sans pour autant passer par les conventions d'un genre particulier.

Aux États-Unis, l'essor d'un art générique semble contrarier avant tout la position théorique de Clement Greenberg. Sans aller jusqu'à supposer que le critique américain mette au point, dans des articles comme «Towards a Newer Laocoon» ou «Modernist Painting», un programme de purification chargeant chaque art d'extirper tout ce qui est étranger à son domaine propre⁹ – ce serait négliger le rapport à l'autre, l'altérité qu'implique sa notion de médium¹⁰ –, on peut considérer que Greenberg plaide pour une stricte séparation des arts. La peinture doit en effet cultiver exclusivement ses éléments constitutifs, ceux qui lui appartiennent en propre et la distinguent de sa voisine, la sculpture. En prescrivant le développement d'un art qui se concentre uniquement sur les traits essentiels de son médium, les écrits de Greenberg semblent à l'abri de toute convergence avec des pratiques qui refusent de prendre le chemin de la peinture ou de la sculpture. Or ils débouchent paradoxalement sur cela même à quoi ils s'opposent farouchement: la perte de spécificité, l'art générique.

Les étapes qui ont conduit la défense de la spécificité du médium à devenir malgré elle une légitimation de l'art générique nous sont

6 T. de Duve, «Le monochrome et la toile vierge», art. cité, p. 202.

7 *Ibid.*, p. 252.

8 T. de Duve, intervention lors d'une table ronde intitulée «Conceptual Art and the Reception of Duchamp», *October*, no 70, automne 1994, p. 141.

9 Voir T. de Duve, *Clement Greenberg entre les lignes*, Paris, Editions Dis Voir, 1996, p. 50-52.

10 Voir *ibid.*, p. 66.

d'ailleurs connus.¹¹ Une lecture réductrice de Greenberg aurait produit une histoire du modernisme justifiant l'émergence d'objets libres de contraintes picturales ou sculpturales.¹² Greenberg a effectivement isolé l'essence de la peinture, en restreignant cet art à deux «conventions constitutives» ou «normes»: la planéité et la délimitation de la planéité.¹³ Il s'ensuit qu'en remplissant ces deux conditions minimales, une toile tendue et fixée sur un châssis peut être considérée comme un tableau. Ce passage de l'article intitulé «After Abstract Expressionism» aurait été interprété comme une autorisation de négliger l'ensemble des conventions générées par le support pictural. Réduite à la simple existence d'une toile vierge et d'un châssis, la peinture devient un objet pareil à tout autre objet tridimensionnel. Un tableau sans peinture ne se distingue ni de la sculpture ni du ready-made. Ces objets qui rejettent les traditions picturales ou sculpturales, Judd les baptise «Specific Objects». Kosuth estime pourtant que le terme correct pour qualifier ce résultat paradoxal, auquel aboutit la réduction moderniste, n'est pas «spécifique», mais «général».

A rebours des tendances artistiques actuelles, Rosalind Krauss examine des pratiques – telles celles de Marcel Broodthaers, James Coleman ou William Kentridge – qui résistent à ce courant généralisateur.¹⁴ Dans la mesure où elle entend montrer que ces artistes «réinventent le médium», son entreprise ne manque pas de poser des problèmes – le choix des termes à utiliser n'étant pas la moindre difficulté. Ce n'est pas sans appréhension qu'elle décide de se servir des mots «spécificité» et «médium» qui, dans le contexte américain, sont

11 Voir R. Krauss, «*A Voyage on the North Sea*». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, Thames and Hudson, 1999, p. 9-10 et T. de Duve, «Le monochrome et la toile vierge», art. cité, p. 253.

12 Voir R. Krauss, «The Crisis of the Easel Picture», *Jackson Pollock. New Approaches*, New York, The Museum of Modern Art, 1999, p. 164.

13 C. Greenberg, «After Abstract Expressionism» [1962], *The Collected Essays and Criticism* t. IV, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993, p. 131. Selon Rosalind Krauss, la «délimitation de la planéité» ne renvoie pas au bord, au contour de l'objet physique, mais plutôt à la «résonance projective du champ optique (*optical field*) lui-même». En mentionnant cette deuxième norme, Greenberg logerait l'intérêt de la peinture dans le vecteur qui relie regardeur et objet. Voir «*A Voyage on the North Sea*». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, *op. cit.*, p. 27-29.

14 *Ibid.*, p. 56.

chargés d'une signification très forte.¹⁵ A partir des années soixante, employer le terme « médium » revient, en effet, à invoquer Greenberg. Seul un malentendu peut cependant, selon Krauss, expliquer que l'on impute au critique d'art l'atrophie du sens des deux mots. On assimile la spécificité à une caractéristique physique (la planéité) coïncidant avec un objet matériel.¹⁶ Cette notion est donc généralement comprise comme un processus d'objectivation ou de réification qui doit aboutir à la réduction du médium à ses propriétés physiques manifestes, tandis que le second terme est devenu synonyme de support vierge. Rompant avec l'usage consacré de ce mot, Krauss propose de le redéfinir ainsi : le médium constitue une structure apte à assurer un support (*supporting structure*) et génératrice d'un ensemble de conventions dont quelques-unes deviennent totalement « spécifiques » en faisant du médium lui-même leur propre sujet.¹⁷

La différence entre les deux thèses présentées ici ne réside pas uniquement dans la façon d'aborder les transformations qui se sont produites dans l'art du XX^e siècle, mais également dans le choix du terme appelé à désigner la peinture ou la sculpture. De l'allemand à l'anglais (ou plutôt à l'américain), les deux arts changent de dénomination : une langue les qualifie de *Gattungen*, tandis que l'autre les considère comme des *mediums*. Certes, ces termes se rejoignent pour désigner la particularité d'un mode de représentation artistique opposée à la généralité de l'art. Mais leur sens diffère considérablement. Il est un décalage important entre le mot allemand et la notion américaine : selon que l'on envisage la peinture et la sculpture comme des *Gattungen* ou comme des *mediums*, leur condition se trouvera modifiée. Entrant en résonance avec des termes comme « type », « espèce », « sorte », le mot « genre » (*Gattung*) évoque l'idée de classification. La classe appelle le classement et la hiérarchie paraît sans tarder – comme le suppose l'organisation des genres picturaux (*Malereigattungen*) : la peinture d'histoire occupe une position dominante, suivie par le por-

15 *Ibid.*, p. 5-6.

16 R. Krauss, « The Crisis of the Easel Picture », art. cité, p. 164.

17 *Ibid.*, p. 171 et R. Krauss, « A Voyage on the North Sea ». *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, op. cit., p. 26.

trait et le paysage tandis que les scènes de genre et la nature morte se situent au bas de l'échelle. Le terme « médium » retentit d'associations très différentes. Il renvoie au moyen, à l'instrument – bien que celui-ci ne soit pas à comprendre comme un outil exclusivement technique, matériel, mais qu'il comporte, comme le rappelle Krauss, une dimension historique. Aussi la peinture et la sculpture peuvent-elles continuer d'exister en tant que *mediums*, même lorsqu'en tant que *Gattungen* elles déclinent. Les œuvres, qui dans les années quatre-vingt « retournent à la peinture », la font revivre comme « médium », mais elles sont incapables de ressusciter l'ancien système de classement, auquel elle appartenait en tant que « genre ».

En s'interrogeant sur le devenir de la peinture et de la sculpture au XX^e siècle, la présente étude ne manifeste pas un attachement nostalgique aux formes artistiques du passé. Elle ne s'occupe pas de la survivance des techniques et des conventions à l'époque de l'effondrement du système des Beaux-Arts. La peinture et la sculpture comme médiums, pas plus qu'en tant que genres, ne constituent le problème abordé dans cette recherche. On se demandera au contraire s'il est possible de les considérer autrement qu'en leur qualité de *Gattungen* ou de *mediums*. Au XX^e siècle, ces deux modes de représentation ne parviennent plus à remplir leur ancien rôle de classifications : doit-on estimer pour autant qu'ils sont périmés ? La profusion de pratiques, qui rejettent leurs conventions spécifiques, constitue-t-elle une preuve de leur inactivité ? L'avènement de l'art générique confirme-t-il leur disparition ?

Pronostiquer la mort de la peinture et de la sculpture dès le moment où elles ne sont plus à même d'accueillir la production artistique, c'est penser qu'elles coïncident avec leur fonction de *Gattungen* ou de *mediums*. Or, dans la mesure où certaines pratiques nullement classables dans l'une des deux catégories paraissent hantées par la peinture ou la sculpture, on peut supposer que celles-ci ne se réduisent ni à un support technique, ni à un ensemble de conventions liées à ce dernier, ni à un mode d'organisation du paysage artistique. Leur capacité à visiter des travaux « génériques » met en lumière une facette que leur statut de genres ou de médiums laissait difficilement deviner. Tant qu'elles servaient à canaliser le flux des œuvres, toute prédisposition autre que celle pour le classement avait du mal à se

développer. Lorsque cette activité baisse, elles se souviennent qu'elles disposent de moyens différents d'intervention.

Comment peinture et sculpture pourraient-elles traverser des pratiques qui refusent de s'inscrire dans les genres ou les médiums traditionnels? Est-il en leur pouvoir de jouer un rôle dans des travaux qui ne relèvent ni de l'une ni de l'autre? Jean-Luc Vilmouth déclarait, en 1979, ne pas vouloir se «situer ailleurs qu'entre ces deux pôles: peinture/sculpture»¹⁸. Faut-il comprendre que ces deux modes de représentation sont appelés à exercer une fonction de bornes, de repères? Sans faire de la peinture ni de la sculpture, peut-on travailler, comme l'affirme Vilmouth, les questions de la «picturalité» et de la «sculpturalité»?¹⁹ Qu'implique le passage de la peinture/sculpture à la picturalité/sculpturalité? Un tel glissement est observable chez Greenberg. Après avoir isolé l'essence de la peinture (*pictorial art*), le critique américain explique que cette réduction contribue paradoxalement à étendre les possibilités du pictural (*pictorial*).²⁰ Diverses pratiques, qui appartenaient habituellement au royaume de l'arbitraire et manquaient de signification visuelle, accepteraient à présent d'être expérimentées de façon picturale ou d'entretenir une relation pleine de sens avec le pictural. Greenberg entreverrait-il ici la possibilité d'extraire de la peinture des principes qui se laisseraient introduire dans des formes étrangères au tableau, sans pour autant désavouer leur origine picturale?

Quand on se désintéresse de la peinture ou de la sculpture pour se concentrer sur le pictural ou le sculptural, la classification s'affaiblit au profit du concept. La possibilité d'appliquer le qualificatif «pictural» à une sculpture constitue peut-être la meilleure preuve que la peinture excède sa condition de genre ou de médium: elle se révèle alors capable d'exporter des caractères qui continuent de lui appartenir même une fois incorporés dans une œuvre dépendant d'un autre domaine. Lorsque Heinrich Wölfflin se sert de l'adjectif «pictural» pour décrire la sculpture du Bernin, il n'entend pas pourtant affirmer qu'elle transporte la peinture à l'extérieur de son champ, vers un do-

18 J.-L. Vilmouth, «Un entretien», *Macula*, no 5/6, 1979, p. 249.

19 *Ibid.*, p. 257.

20 C. Greenberg, «After Abstract Expressionism», art. cité, p. 132.

maine étranger. La notion de pictural renvoie plutôt à l'animation des surfaces, à leur traitement mouvementé qui engendre des effets contrastés de lumière.²¹ Une telle acception ne dénote pas un lien particulièrement étroit avec la peinture: pourquoi Wölfflin n'a-t-il pas alors employé un autre terme? Le choix de l'adjectif «pictural» cesse de paraître infondé, si l'on se souvient que l'observation des peintures a grandement contribué à l'élaboration de ce concept.²² Il en va de même de «linéaire» – l'adjectif qui s'oppose à «pictural» pour former le premier des cinq couples de *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* –, de telle sorte qu'en l'affectant à la qualification des statues de la Renaissance, Wölfflin ne rapporte pas moins à la sculpture une notion d'origine picturale.

Les termes qui, chez Wölfflin, caractérisent indifféremment un dessin, une statue, un édifice circulent librement, sans s'embarrasser de leur appartenance initiale au domaine de la peinture. Cette fluidité, ils l'ont acquise au prix d'un long cheminement. Le rattachement de chaque art à un sens distinct marquerait donc le début de ce processus d'émancipation. Dans son traité intitulé *Plastik* et paru en 1778, Herder avoue ne pas comprendre pourquoi formes et couleurs, sculpture et peinture sont rattachées à un seul et même sens.²³ Il propose, par conséquent, de les séparer: la peinture relèvera du domaine visuel tandis que la sculpture dépendra du toucher. Les données inhérentes aux œuvres n'entrent plus dans la définition des deux disciplines artistiques; Herder leur substitue des critères extrinsèques liés à la perception du spectateur.²⁴ Or, fonder la différence entre peinture et sculpture non pas sur les moyens techniques nécessaires à l'exécution des œuvres mais sur les sens, c'est poser les bases de la transformation des classifications en concepts vagabonds. Peu à peu se relâche le lien qui unit le mode d'approche d'une œuvre à ses données physiques, de telle sorte que l'on en arrive à aborder de la même

21 H. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* [1915], trad. C. et M. Raymond, Brionne, G. Monfort, 1986, p. 63.

22 *Ibid.*, p. 22-23.

23 J. G. Herder, «Plastik» [1778], *Werke* t. II, München, C. Hanser Verlag, 1987, p. 475: «schöne Formen und Farben, Bildnerie und Malerei».

24 Voir G. Boehm, «Prägnanz. Zur Frage bildnerischer Individualität», *Individuum*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1994, p. 12.

façon un tableau ou une statue. L'importance grandissante du qualificatif pictural/sculptural applicable à une œuvre indépendamment de sa réalité physique emporte les divergences entre les genres ou médiums de la peinture et de la sculpture.

Si la séparation opérée par Herder subsiste sous sa forme initiale chez Robert Zimmermann, un philosophe de la seconde moitié du XIX^e siècle, qui inclut la peinture dans l'art optique et la sculpture dans l'art tactile,²⁵ elle se trouve bousculée par l'auteur de *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Adolf Hildebrand, au point de provoquer un déplacement de concepts jusqu'alors reliés à un domaine particulier. Le début de cet ouvrage ne bouleverse pas pourtant l'ancien ordre: Hildebrand distingue les représentations visuelles des représentations cinétiques – un mode de vision qui équivaut au toucher – et il fait des premières le matériau du peintre et des secondes celui du sculpteur.²⁶ Mais par la suite, lorsqu'il recommande au sculpteur d'organiser par plans les formes et l'espace, de manière à réaliser une image que l'œil peut embrasser sans bouger, il cesse de respecter les démarcations établies. Peintres et sculpteurs ont beau procéder différemment, leurs œuvres doivent produire un effet identique – Hildebrand veut introduire dans le domaine de la sculpture tout ce qui est associé aux représentations visuelles: une approche simultanée de l'objet observé, l'immobilité de l'œil, la forme telle qu'elle apparaît et non telle qu'elle est. Ce ne sera pas la dernière fois que l'on impose à la sculpture le sort traditionnellement dévolu à la peinture. Un demi-siècle plus tard, Greenberg déclarera que «l'essence de la sculpture s'est avérée [sous l'influence de la «réduction» moderniste] presque aussi exclusivement visuelle que celle de la peinture elle-même»²⁷. Tout en rappelant qu'un art ne devrait jamais empiéter sur le domaine d'un autre, il approuve le développement d'une sculpture picturale qui s'est débarrassée de toute connotation tactile.

25 Voir R. Salvini, *Pure visibilité et formalisme dans la critique d'art au début du XX^e siècle*, trad. C. Jatosti *et al.*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 12.

26 A. Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* [1893], Strasbourg, Heitz, 1908, p. 13.

27 C. Greenberg, «La nouvelle sculpture» [1948, 1958], *Art et culture*, trad. A. Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 158.

Chez les historiens de l'art qui héritent de l'opposition de Hildebrand, les concepts d'optique et de tactile conservent leur mobilité et s'éloignent toujours plus des genres ou des médiums qui leur furent attribués. Alois Riegl les charge ainsi de retracer l'évolution stylistique de l'art antique. Contrairement à Hildebrand qui privilégiait les qualités optiques de la vision à distance, il n'accorde sa préférence à aucun des deux concepts. S'ils ont contribué, chez l'auteur de *Das Problem der Form*, à la formulation d'une norme esthétique, ils deviennent, chez Riegl, l'expression condensée d'un style.²⁸ De l'art égyptien à l'art romain tardif, on passerait d'une vision rapprochée (*Nahsicht*) engendrant des effets tactiles à une vision à distance (*Fernsicht*) assimilée à des valeurs optiques, tandis que l'art grec, situé entre ces deux modes de perception, serait défini par la vision normale (*Normalsicht*).²⁹ C'est donc dépourvues de tout lien avec la peinture et la sculpture que les notions d'optique et de tactile parviennent à Wölfflin qui, comme Riegl, les affectera sous le nom de pictural et linéaire à la description de changements stylistiques. Mais si celles-ci se sont progressivement détachées des domaines qui leur furent confiés, elles n'en ont pas moins transporté quelques-uns de leurs traits. Peinture et sculpture ont donc voyagé par ce moyen au delà des limites imposées par leur statut de genres ou de médiums. Elles ont acquis une liberté de mouvement qui leur permet de qualifier des œuvres étrangères à leur domaine. En 1915, Wölfflin peut reléguer au second plan les termes optique et tactile; la notion de pictural est alors apte à prendre la relève.

Durant les quelques décennies qui séparent la fin du XIX^e siècle de la Première Guerre mondiale, la tendance au déplacement ne touche pas uniquement la sphère de la théorie de l'art, mais elle s'étend également à la pratique artistique. Historiens de l'art et artistes travaillent parallèlement. Les uns mettent en mouvement des notions jusqu'alors ancrées dans un genre ou un médium particuliers, les autres interviennent dans un domaine étranger tant à leur formation qu'à

28 Voir M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*, Cambridge Mass. and London, The MIT Press, 1993, p. 75.

29 A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie* [1901], Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992, p. 32-36.

leur expérience antérieure. Le phénomène qui, dans le champ de la théorie de l'art, consistait en une transposition de concepts se présente, du côté de la production artistique, comme une transgression de frontières. Au tournant du XX^e siècle, des peintres se mettent à exécuter des travaux tridimensionnels sans se plier aux contraintes spécifiques du genre (ou médium) abordé. En s'introduisant dans le domaine de la sculpture, Gauguin, Matisse et Picasso ébranlent les catégories artistiques. Cette charge transgressive échappe à la sculpture d'autres peintres : ceux qui, avant eux, se sont tournés vers l'art tridimensionnel ont respecté ses exigences propres ; la démarche de ceux qui, après eux, considèrent la sculpture comme un domaine encore capable d'accueillir leurs œuvres s'apparente davantage à un retour nostalgique au médium qu'à une tentative de démontage des anciennes normes.

En estimant que les travaux tridimensionnels de Gauguin, Matisse et Picasso inaugurent un mouvement de « sculptures de peintres » qui se prolonge jusque dans les années quatre-vingt, on risque fort de galvauder leur valeur symptomatique. L'intrusion de ces peintres dans le domaine de la sculpture préfigure l'épuisement du système des Beaux-Arts – ce qui n'est le fait ni des bois taillés de Georg Baselitz, ni des bronzes d'A.R. Penck ou de Markus Lupertz qui tendraient plutôt à nous entretenir dans l'illusion de la persistance des anciennes catégories. Si elle comporte réellement une dimension transgressive, la sculpture de peintres ne tarde pas à franchir les limites de ce domaine, cessant alors de mériter le nom de sculpture. Elle constitue, par conséquent, un phénomène limité dans le temps qui, de plus, n'admet pas la réciproque : les sculpteurs du début du XX^e siècle n'ont pas abordé la peinture pour contrevenir à l'ensemble de ses conventions.

« J'ai fait de la sculpture comme un peintre », a confié à plusieurs reprises Henri Matisse.³⁰ Peut-être cet aveu explique-t-il au mieux ce qui rend la sculpture de peintres foncièrement perturbatrice. Pour qu'il y ait transgression de la frontière située entre les deux arts, l'incursion d'un peintre dans le domaine de la sculpture ne suffit pas. Il

30 H. Matisse, « Entretien avec G. Charbonnier », *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 70.

faut encore traiter la troisième dimension avec des moyens non conformes au médium de la sculpture. Ni Gauguin, ni Matisse, ni même Picasso à ses débuts (avant 1912) n'ont pourtant utilisé une technique inédite. Certains peintres ont assurément joué un rôle important dans l'histoire des techniques sculpturales, en contribuant, vers la fin du XIX^e siècle, à la relance de la taille directe.³¹ Ils ont cependant davantage renoué avec une pratique depuis longtemps délaissée, qu'ils n'ont expérimenté de nouveaux modes de fabrication. Si les peintres ont bouleversé les usages sculpturaux, ils ne se sont pas d'abord employés à éliminer les techniques traditionnelles.

Aborder la sculpture par des moyens qui ne sont pas les siens : est-ce cette discordance que relève Matisse, quand il affirme avoir « fait de la sculpture comme un peintre » ? Dans la mesure où il recourt au procédé du bronze, la technique ne semble pas constituer le facteur responsable de ce décalage entre genre et moyens choisis. S'il n'a pas fait de la sculpture comme un sculpteur, c'est parce qu'il s'est tourné vers elle pour lui poser des questions de peintre. Et elle n'a pas tardé à répondre : « Quand j'avais trouvé en sculpture [une méthode qui me convienne absolument], ça me servait pour la peinture. »³² Mais qu'en est-il d'une sculpture « apte à mettre de l'ordre dans [le] cerveau » d'un peintre ? Se ressent-elle des préoccupations picturales de son auteur ? Yve-Alain Bois estime que le caractère éminemment sculptural des travaux tridimensionnels de Matisse contredit l'assertion selon laquelle il n'a sculpté qu'en tant que peintre.³³ Pierre Schneider constate, en revanche, que la sculpture de Matisse s'enrichit d'apports picturaux.³⁴ La peinture peut aisément distinguer la représentation de son support matériel. Cette dissociation contraire à la nature de la sculpture, Matisse l'introduit dans ses portraits et ses figurines en bronze. L'image que produisent ses sculptures ne se confond à aucun moment avec l'objet physique. Or, si la peinture est capable d'exercer cette action séparatrice dans le champ de la sculpture, c'est

31 Voir *La sculpture française au XIX^e siècle*, cat. d'exposition, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1986, p. 119.

32 H. Matisse, « Entretien avec P. Courthion », *Ecrits et propos sur l'art, op. cit.*, p. 70.

33 Y.-A. Bois, *Henri Matisse. Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté*, Paris, C. Duthuit, 1994, p. XI.

34 P. Schneider, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984, p. 560-566.

qu'elle transcende son existence de genre ou de médium. De même que Wölfflin, Matisse la poursuit au delà de ses formes propres comme le tableau ou la fresque, pour assister à sa métamorphose en une série de principes mobiles – la dissociation, par exemple – prêts à se glisser dans des travaux étrangers à son domaine.

Les constructions cubistes de Picasso abandonnent les procédés traditionnels auxquels recouraient encore ses travaux tridimensionnels précédents. La sortie du territoire balisé d'une technique connue s'accompagne de la perte d'un statut défini. L'expression «sculpture de peintres» parvient peut-être à qualifier un bronze comme *Tête de femme, Fernande* (1909, fig. 21), mais elle se révèle totalement déplacée lorsqu'elle est appliquée à des travaux occupés à démonter les anciennes catégories, à commencer par celle de la sculpture. Un travail flottant qui refuse de s'inscrire dans l'un des lieux préexistants du paysage artistique ne peut pas être nommé. Or comment parler d'un objet sans nom? Pour décrire les constructions, Daniel-Henry Kahnweiler, le marchand de Braque et de Picasso et l'un des premiers auteurs d'articles perspicaces sur le cubisme, invoque la conjonction de la peinture et de la sculpture.³⁵ Considérer cette coopération comme l'action responsable de la naissance des constructions, c'est, par conséquent, situer ces dernières *entre* les deux arts. Trop conscient du caractère inédit des expérimentations tridimensionnelles de Picasso, Kahnweiler ne tente pas de les apprivoiser en les rangeant dans une classe déterminée. Quand il écrit qu'elles résultent de l'association de la peinture et de la sculpture, il leur assigne néanmoins une place – aussi atypique soit-elle – dans le système des Beaux-Arts. Cette opération porte ses fruits: il est possible à présent de les nommer grâce au terme «sculpto-peinture».

La proposition de Kahnweiler a pour corollaire l'intersection des deux domaines de la peinture et de la sculpture. Pour pouvoir travailler ensemble, les deux disciplines doivent nécessairement se rejoindre. Leur rencontre s'effectuerait sur un terrain commun. L'existence d'un endroit, où peinture et sculpture puissent s'allier sans forcément se retrouver à l'extérieur de leurs domaines respectifs, sup-

35 D.-H. Kahnweiler, «La montée du cubisme» [1920], *Confessions esthétiques*, trad. D. Naville, Paris, Gallimard, 1963, p. 40.

pose l'impureté des médiums. Aucun art ne dispose exclusivement de moyens qui lui appartiennent en propre. Chaque genre est traversé par un autre genre. La limite sculpturale de la peinture, pour reprendre l'expression de Christian Bonnefoi, ne se situe pas à la périphérie de son territoire; c'est «une limite qui lui est interne, qu'elle doit picturaliser»³⁶. La peinture possède un corps doué d'une présence sculpturale. La sculpture pousse le volume jusqu'à l'affirmation d'un fait de surface. Si, malgré l'interpénétration des deux arts, l'intervention d'un peintre dans le domaine de la sculpture constitue une transgression, c'est parce que la loi d'un «il faut» ou «il ne faut pas» résonne dans le concept de genre: «il ne faut pas mêler les genres»; «il faut ménager la pureté essentielle de leur identité».³⁷ Mais comment préserver ce qui n'existe pas? Tout genre est en soi déjà mêlé, impur, nourri d'éléments extérieurs.

L'idée de la conjonction de la peinture et de la sculpture vaut davantage par ses implications que par son pouvoir descriptif: les constructions de Picasso mettent en lumière l'impureté foncière du genre, mais elles ne s'inscrivent pas dans une zone intermédiaire entre les deux arts. Bien qu'elles procèdent d'une réflexion sur les catégories artistiques, il est inutile de faire appel à ces dernières pour tenter de les situer. Inclassables, elles refusent de prendre place à l'intérieur de l'ancien système des Beaux-Arts, sans même s'accommoder de positions partiellement indéfinies (entre la peinture et la sculpture). Si elles n'entrent dans aucun médium particulier, elles ne sautent pas pour autant dans l'art générique. C'est en cultivant la spécificité d'une forme qu'elles évitent de tomber dans la généralité – considérée par Krauss comme un étiolement, voire un abrutissement.³⁸ Picasso n'invente pas un médium, mais une forme à chaque fois différente et qui invite à un examen minutieux.

36 C. Bonnefoi, «Sur l'apparition du visible», *Macula*, no 5/6, 1979, p. 213.

37 Voir J. Derrida, «La loi du genre», *Glyph*, no 7, 1980, p. 176-178.

38 R. Krauss, «Reinventing the Medium», *Critical Inquiry*, hiver 1999, p. 305: «[...] stating the need for the idea of the medium as such to reclaim specificity from the deadening embrace of the general.»