

DEUX EXPOSITIONS PARISIENNES

Éric Brunier : *Dé-figurer la modernité*

Exposition Orangerie

Il s'agit d'exposer quelques raisons d'aller voir l'exposition qui se tient à l'**Orangerie des Tuileries jusqu'au 27 janvier 2025**. Il y en a trois.

La première, la plus simple, est que cette exposition rassemble quelques œuvres importantes de la première moitié du XX^e siècle et donne un aperçu synthétique de l'art moderne compris entre Cézanne et Picasso, de 1880 à 1950. Son mérite, concentré autour de quelques chefs d'œuvre, est de ne développer ni discours bavard, ni pléthore de documents qui en perturbent la rencontre. C'est une exposition autour de six noms : **Cézanne, Matisse, Braque, Picasso, Klee, Giacometti**. Même si seules les œuvres de Picasso, Klee et Giacometti sont présentes en nombre, il importe de les articuler avec celles de Cézanne et de Braque. De Cézanne, il y a deux œuvres, un portrait et une nature morte. À elles deux, elles définissent la situation que la peinture a eu à affronter : la réduction de la profondeur illusoire et la figuration. Ces deux aspects forment les deux faces d'un même point. Réduire l'illusion de profondeur, c'est amener peu à peu le tableau à renoncer à l'effet de ronde-bosse pour donner le sentiment d'un bas-relief ; et concernant la figure, c'est remplacer le portrait d'une tête par un masque.

La seconde raison est que cette exposition, grâce aux œuvres rassemblées, tient un discours sur la modernité. Ce discours est le fait du choix d'Heinz Berggruen. Celui-ci est d'abord un marchand d'art, immigré allemand, qui ouvre une galerie à Paris en 1947. Sa collection personnelle se fait à partir des œuvres des artistes avec qui il travaille. Elle n'est pas directement liée aux œuvres qu'il vend comme marchand. Il l'élabore au fil des ans, vendant certaines œuvres, achetant de nouvelles pour la compléter, lui donnant ainsi la cohérence, non de l'exhaustivité mais d'**une vision de la modernité**. Dans l'exposition, nous pouvons deviner qu'il regardait dans un tableau son rapport à la figuration.

La troisième est une conséquence des deux premières : cette exposition tient une proposition forte quant à l'art moderne, extrêmement partielle, mais percutante. Ce n'est pas un discours historique. La collection et l'exposition sont faites de parti pris. Ce dernier point, on l'aura compris tourne autour de **la figuration**.

Avant d'essayer d'énoncer comment l'exposition articule concrètement les deux aspects de la figure et de la spatialité et comment ils transforment la peinture, je résume son caractère exceptionnel : il y a peu d'œuvres (une centaine), elles montrent essentiellement deux artistes, chacun absolument concentré par ce qui le traverse, et c'est une chance rare en cette période d'expositions fleuves ; enfin elle présente **une diagonale à travers la modernité picturale** tendue par **les deux thèmes de l'espace et de la figure**.

•

Pour les lecteurs patients, j'approfondis ci-dessous les deux points saillants de cette exposition, autour de trois noms : Klee, puis Picasso et enfin Cézanne.

L'espace : perspective et *all-over* : Klee

À travers les variations de la peinture de Klee, l'exposition montre que l'un des enjeux de la peinture moderne est de basculer de la création d'une illusion des trois dimensions dans le plan grâce à la perspective linéaire à la grille et au *all-over*. Rappelons que l'on nomme ainsi le procédé qui consiste à couvrir la toile de manière continue par des modules que l'on peut répéter à l'infini. La technique est associée à l'expressionnisme abstrait américain et en particulier à Pollock à partir de 1947. À partir de l'œuvre de Klee, je suggère une autre approche de cette nouvelle construction spatiale en peinture. L'important n'est pas que l'on ait dans le tableau un module qui semble infini mais, **d'une part** la rature de la perspective linéaire qui est inopérante quant à ce qu'elle présente, **d'autre part** la production d'un espace aux orientations multiples.

Dans *Perspective de la salle à la porte sombre*, 1921 (Fig.1) Klee, avec une technique délicate de report de peinture à l'huile sur papier et aquarelle, suggère, par des lignes convergentes vers un point de fuite

unique, un espace en profondeur. Mais cet espace imaginaire n'accueille que le squelette d'objets stéréométriques. La chambre n'est pas habitable et la ligne du centre qui aboutit dans un cercle avec cinq rayons intérieurs est moins une fuyante en profondeur qu'une verticale parallèle au plan du tableau. Le halo d'aquarelle brune qui entoure la pièce dessinée crée par ailleurs le sentiment de regarder une scène à travers le trou d'une serrure, alors même qu'il n'y a qu'un plan sombre et brun à l'autre bout de la visée. Là encore **l'œil est ramené au plan**. Mon hypothèse est qu'il ne s'agit pas seulement là d'une démonstration de la vacuité de la perspective linéaire. Ce petit tableau substitue à la projection des lignes de fuite, le tracé, par la technique du report, de lignes de surfaces.

La technique, proche de la lithographie, consiste à appliquer une feuille sur une surface préalablement encrée puis à dessiner avec un stylet. Le contact plus marqué va donc imprimer sa forme à l'envers ; ce sont les lignes noires qui nous apparaissent. L'aquarelle brune est passée ensuite sur le dessin.

Dans cette œuvre, l'imaginaire lié à la projection perspective est évidé de tout contenu. Le rectangle brun du fond dresse son obtuse fermeture et sa frontale verticalité. Il est le sujet de l'œuvre et son vide. **Ce que la peinture classique a longtemps caché** (le vide central dont son espace illusoire procède), **la peinture moderne le montre**. Le dispositif perspectif est un théâtre de marionnettes. Pour autant, je ne limiterai pas l'œuvre de Klee à cette habile dénonciation. Il substitue une projection réelle à la projection imaginaire et à y regarder de près, ce sont les opérations du corps du peintre qui sont projetées sur le dessin. Celui-ci non seulement s'est fait à l'envers et posé à plat, mais l'on voit que Klee tournait sa feuille dans son format horizontal pour dessiner et écrire certaines parties avec la flèche au sol et les lettrages.

Il faut mettre ce type de recherches en lien avec *Cave dans la roche*, 1929 (Fig.2) qui concilie à la fois **une construction centrifuge et une dynamique centripète**. Centrifuge parce que les superpositions des bandes colorées horizontales ont des longueurs différentes et qu'elles se réduisent de la gauche vers la droite. Ces bandes sont de la largeur d'un pinceau et elles varient d'un jaune pâle à un vert sombre. On peut remarquer six teintes. Leur rétrécissement horizontal aboutit à trois bandes verticales de plus en plus sombres et de moins en moins hautes qui amènent l'œil vers le rectangle le plus sombre. Cette construction rigoureuse est toutefois contrariée par la variation des teintes qui ouvrent la surface et jouent d'un effet de chatoiement. Là encore **notre regard est divisé** entre la fusion optique des couleurs, leur infinie variation et l'architecture abstraite du tableau qui sert de point d'arrêt à cette variation. Ainsi, le tableau est bien *all-over*, mais il ne propose pas un motif variable à l'infini, qui s'étendrait par répétition juxtaposée. Ce n'est pas un motif décoratif. **Un élément vide**, peut-être neutre, **vient tenir de l'intérieur** et contraindre la couleur diffuse.

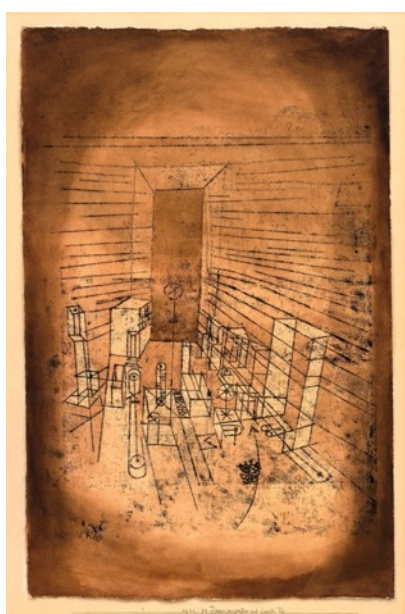


Fig. 1 – Klee : *Perspective de la salle à la porte sombre* (1921)



Fig. 2 – Klee : *Cave dans la roche* (1929)

Figure et masque : Picasso

L'exposition comporte un superbe mur de portraits de Picasso peints entre 1930 et 1950. Tous ces visages sont défigurés et nous regardent étrangement. Ils peignent l'**inquiétude picturale, l'inconnue** qui certainement a mis indéfiniment Picasso au travail. Dans *Le Mystère Picasso* de Clouzot, on voit comment un tableau en contient plusieurs avant de parvenir à sa forme définitive. On dit alors que le tableau terminé est une « *somme de destructions* ». Il ne faut pas se laisser abuser par l'expression : **le tableau n'est pas le cumul** des tableaux en-dessous, des hésitations, des repentirs. **Il en est** l'aboutissement, **le sommet**. C'est, si l'on veut, une pointe éruptive, apparente qui fait du tableau un état de ses métamorphoses. Ainsi, ces têtes sont défigurées par la peinture, non par la vision que Picasso aurait des femmes, encore moins par les atrocités du XXe siècle. Elles sont défigurées par cela même qui est au principe de l'œuvre de Klee : l'impuissance opérationnelle de la perspective et **la nécessité d'une construction nouvelle qui se cherche une image**. Avec la figure humaine Picasso continue d'affirmer en peinture l'illusion du relief, et c'est ce relief qui défigure les têtes. C'est un point qui va à contre-courant des discours sur la modernité picturale et qu'il faudra approfondir. Ici je tente seulement une compréhension du phénomène par comparaison.

Lors des tableaux cubistes, essentiellement des natures mortes et des têtes, l'effet de relief était produit par l'enchevêtrement de plans colorés, de moins en moins colorés d'ailleurs afin de réduire toujours plus l'illusion de profondeur, l'effet de ronde-bosse autour de laquelle on peut mentalement tourner comme autour d'une sculpture. Il se peut qu'à ce moment, la capacité de la peinture à rendre l'intégrité du visible ait été menacé.

Il faut comparer dans l'exposition la *Nature morte sur un piano*, 1911-12 (Fig.3) et le *Grand nu couché*, 1942 (Fig.4). Les deux tableaux sont de format horizontal et font sentir l'emprise de la structure géométrique et linéaire sur l'ensemble de la surface. Dans la *Nature morte* toutefois le corps, par exemple le corps du piano, est **fragmenté**. Dans le *Nu* au contraire, malgré l'excès de géométrisation, le corps présente une **unité**. Je comprends ainsi que dans la logique picturale de Picasso l'unité figurale est nécessaire parce qu'elle met en relief l'effet de relief. Dans la *Nature morte* on peut sentir que la structure en relief tend à s'effacer pour laisser place à des relations de matière, ce que poursuivront les différents procédés de collages. Le problème est que ces relations ne s'arrêtent pas, elles s'estompent. Or, pour que quelque chose se passe, **le tableau doit être tenu de l'intérieur**, c'est-à-dire limité, défini. La force, l'audace même de Picasso est de revenir à la figure bien avant le retour à l'ordre des années 30, afin de **tenir de l'intérieur du tableau ses plans qui s'enchevêtrent**.

Voici comment j'explique cette exigence de relief et de figure : peindre un visage ou une tête, c'est peindre un relief et donc une orientation dans l'espace. Longtemps le corps dans l'espace a été traité par le modelé, par les effets de l'éclairage interne au tableau qui répartissait les ombres et la lumière. C'est en partie ce qui opère dans la *Nature morte*. Peu à peu, la peinture a voulu que **le relief des corps soit traité par l'orientation** (d'où la présentation du visage de face et de profil). On a voulu faire exister le corps peint pour un autre corps, celui du spectateur et non seulement pour la lumière interne au tableau. L'enjeu est donc non seulement de faire exister un corps en peinture, mais de **faire que le corps même du spectateur soit requis** par le regard du tableau.



Fig. 3 – Picasso : *Nature morte sur un piano* (1911-12)



Fig. 4 – Picasso : *Grand nu couché* (1942)

Cézanne et l'inachèvement

Les deux tableaux de Cézanne, une étude de nature morte à l'aquarelle, 1885-95 (Fig.5) et un *Portrait de Mme Cézanne*, 1885 (Fig.6), imposent la double évidence de ce qui est peint et de l'inachèvement. Selon certains, Cézanne aurait peint le « *drame de l'intégration picturale* », c'est-à-dire les décisions touche par touche afin de terminer le tableau. Toutefois, les deux tableaux témoignent d'une **autre forme d'inachèvement**, avant la dramatisation du doute. Il s'agit ici de peindre avec la réserve, d'**affirmer la réserve comme puissance** qui arrête la peinture. Son efficacité est liée à l'aspect stupéfiant qu'une même teinte, celle du papier beige ou de la toile écrue, peut produire la saillie (pour la pomme) ou, dépassant l'impas-sibilité d'un masque, le volume d'un chignon. Ainsi, **l'inachèvement est** moins un doute, une hésitation, qu'**une évidence**.

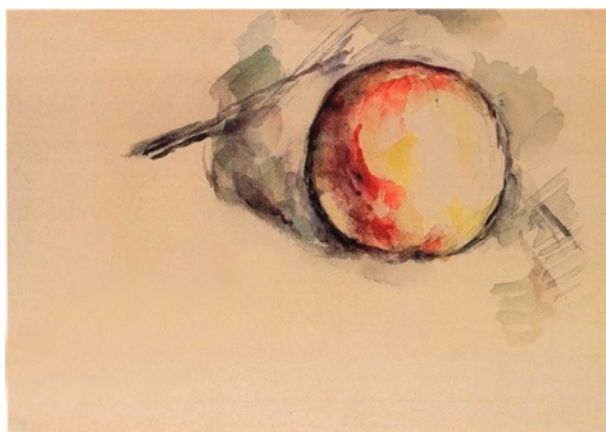


Fig. 5 – Cézanne : étude de nature morte (1885-95)



Fig. 6 – Cézanne : *Portrait de Mme Cézanne* (1885)

•

Cette exposition montre à la fois le démêlé de la peinture moderne avec la figuration et l'excès de cette dernière par rapport à la construction picturale. Parce que **la figuration n'est pas entièrement construc-tible**, elle impose le désir d'un travail pictural toujours renouvelé. Plutôt qu'opposer abstraction (la construction, la géométrie) et figuration (la ressemblance) elle les lie de manière dynamique. Elle avance cette idée que la peinture moderne explore **la contradiction entre l'espace et le relief** dont l'enjeu est d'**impliquer le corps réel du peintre et du spectateur**, pour mieux l'amener dans son Monde.

Exposition Pollock

Hasard de calendrier, **le musée Picasso accueille jusqu'au 19 janvier** un ensemble de tableaux des débuts de **Jackson Pollock**, où justement cette même dialectique est à l'œuvre et qui l'amèneront à la brillante solution que l'on connaît. Il faut donc comprendre que la peinture, pas plus que d'autres domaines, n'évolue en trouvant des solutions techniques à des problèmes. Au principe de chaque changement, il y a un désir, et **le désir de peinture**, même dans la situation moderne et abstraite, semble bien être **celui du relief en vérité d'une figure**.

• • •