



Livre 1

# Continuer !

Pour une histoire des problèmes en peinture

## Chapitre I

L'art ne recommence jamais

L'histoire de l'art est une histoire de problèmes

## Chapitre II

Quand le tableau devient son propre sujet

Le XX<sup>e</sup> siècle rend visibles les conditions d'existence du tableau

## Chapitre III

Les réponses apportées à la déconstruction

Cinq réponses historiques deviennent possibles

## Chapitre IV

Qu'est-ce qu'une reconstruction ?

À quelles conditions une reconstruction devient-elle possible ?

## Chapitre V

La logique d'une recherche

Le sujet demeure. Le langage qui le rend possible s'est transformé.

## Chapitre VI

Penser avec la peinture

Le tableau cesse d'être seulement une image, il devient une proposition

## Deuxième partie

### Chapitre VII

#### L'hypothèse

L'œuvre cesserait d'être un modèle à imiter, elle deviendrait un problème à reconstruire

### Chapitre VIII

#### Penser comme une recherche

La pensée scientifique avance contre elle-même

### Chapitre IX

#### Une œuvre peut-elle penser ?

Une œuvre importante est une œuvre qui change les questions

### Chapitre X

#### Une histoire des problèmes

Les artistes passent, les questions poursuivent leur chemin

### Chapitre XI

Le tableau n'est plus un objet. Il est un protocole

Une formule se répète. Un protocole engendre

## Chapitre XII

Une œuvre ne progresse pas. Elle se déplace

Une œuvre est une recherche qui pense en peinture

## Chapitre XIII

Pourquoi les œuvres reviennent-elles ?

Les œuvres disparaissent. Les questions demeurent

# Préface

Et si l'histoire de l'art racontait autre chose ?

L'histoire de l'art est peut-être racontée depuis des siècles à partir de son objet le plus visible : les œuvres. Ce livre part d'une hypothèse différente. Son véritable objet est peut-être ailleurs.

Nous racontons généralement l'histoire de l'art comme une succession d'artistes, de styles et de mouvements. Giotto succède à Cimabue. Masaccio transforme la Renaissance. Le Caravage ouvre une nouvelle voie. Puis viennent Rembrandt, David, Delacroix, Manet, Cézanne, Picasso, Duchamp... Chaque époque semble remplacer la précédente par une autre manière de peindre. Cette manière de raconter est parfaitement légitime. Elle permet de suivre les influences, les filiations, les ruptures. Pourtant, elle laisse peut-être échapper l'essentiel.

Car une question demeure rarement posée : qu'est-ce qui se transmet réellement d'une époque à l'autre ? Est-ce un style ? Une technique ? Un sujet ? Ou bien autre chose ?

Ce livre est né d'une hypothèse simple. Peut-être que l'histoire de l'art ne se transmet pas d'abord par les formes. Peut-être se transmet-elle par les problèmes. Chaque grande œuvre répond à une question que son époque rendait nécessaire. Certaines réponses ferment un problème. D'autres l'ouvrent. Quelques-unes modifient durablement les conditions dans lesquelles les œuvres suivantes pourront être conçues.

Ainsi comprise, l'histoire de l'art cesse d'être seulement une succession de styles. Elle devient une histoire des questions. La perspective ne constitue plus seulement une invention technique ; elle transforme la manière de construire l'espace. Le cubisme ne représente plus uniquement une nouvelle esthétique ; il déplace le problème de la représentation. La déconstruction ne détruit pas la peinture ; elle rend visibles les conditions mêmes de son existence.

À partir de là apparaît une conséquence décisive. Certaines découvertes deviennent irréversibles. Non parce qu'elles seraient supérieures à celles qui les précèdent, mais parce qu'elles modifient le terrain sur lequel toute recherche ultérieure devra désormais se construire. Comme dans les sciences, une découverte importante n'efface pas les précédentes. Elle les transforme en fondations.

C'est cette idée qui traverse les pages qui suivent. Elle conduit à regarder autrement les œuvres, autrement les artistes, autrement la notion même de recherche. Une œuvre n'y apparaît plus seulement comme un objet destiné à être contemplé. Elle devient la réponse provisoire à une question. Une série devient le développement logique d'un problème. Une carrière devient une enquête. Une vie entière peut alors être comprise comme une seule recherche poursuivie à travers des tableaux différents.

Une telle hypothèse invite également à écrire autrement l'histoire de l'art. Au lieu de demander uniquement quel artiste influence un autre, ou quel style succède au précédent, une autre interrogation devient possible : quelle question cette œuvre rend-elle désormais pensable ? Cette manière de regarder ne remplace pas l'histoire traditionnelle ; elle la complète. Elle cherche moins les ressemblances entre les formes que la continuité des problèmes qui les traversent.

Si cette hypothèse est juste, alors les artistes apparaissent sous un jour nouveau. Ils ne sont plus seulement les auteurs d'œuvres singulières. Ils deviennent les lieux où certaines questions trouvent provisoirement une réponse. Les styles passent. Les œuvres parfois disparaissent. Les questions, elles, poursuivent leur chemin. Elles changent de langage, de matériaux, de techniques. Elles traversent les siècles sans jamais demeurer tout à fait les mêmes.

Le livre qui suit n'a donc pas pour ambition de proposer une nouvelle histoire de la peinture. Il tente plutôt de déplacer légèrement notre manière de la regarder. Il propose de considérer les œuvres comme des recherches, les tableaux comme des réponses, les artistes comme les acteurs d'une enquête qui les dépasse souvent eux-mêmes.

Si cette perspective éclaire autrement quelques œuvres, quelques artistes ou quelques moments de l'histoire de la peinture, alors ce livre aura atteint son but.

### Une précision

Le terme de « déconstruction » est aujourd'hui fortement associé à la philosophie de Jacques Derrida. Ce n'est pourtant pas dans ce sens qu'il sera employé ici.

Il ne désigne ni une méthode d'interprétation des textes, ni une théorie du langage, ni une école de pensée. Il désigne une situation historique propre à la peinture.

Par déconstruction, nous entendrons le moment où la peinture cesse de considérer comme allant de soi les conditions mêmes de son existence. Le mot déconstruction désigne donc ici un état de l'histoire de la peinture et non une doctrine philosophique. Il ne décrit pas une manière de peindre. Il décrit le moment où certaines évidences cessent définitivement d'en être.

C'est précisément parce que cette déconstruction a eu lieu que la question centrale de ce livre peut apparaître. Une fois ces conditions devenues problématiques, comment continuer à peindre ? Comment reconstruire le tableau sans faire comme si cette histoire n'avait jamais existé ?

# Chapitre I

## L'art ne recommence jamais

L'histoire de l'art est une histoire de problèmes

On entend souvent dire que l'histoire de l'art est faite de retours : retour au dessin, retour à la figure, retour au réel, retour à la peinture.

Ces expressions sont commodes. Elles permettent de résumer rapidement une époque ou un mouvement. Pourtant elles sont presque toujours fausses.

Un art ne revient jamais en arrière. Il peut retrouver des formes anciennes. Il peut reprendre des techniques oubliées. Il peut citer le passé, l'admirer, le copier, parfois même le célébrer. Mais il ne retrouve jamais l'état de pensée dans lequel ces formes avaient été inventées.

L'histoire est irréversible. Cette irréversibilité ne tient pas aux œuvres ; elle tient aux problèmes qu'elles font apparaître. Lorsqu'un problème nouveau surgit, il n'est plus possible de faire comme si il n'avait jamais été posé. Il peut recevoir des réponses convaincantes, être déplacé, transformé, parfois même cesser d'occuper le centre des recherches. Mais il appartient désormais à l'histoire de l'art. Ce qui est irréversible, c'est moins le problème pris isolément que l'histoire qu'ils construisent ensemble.

L'invention de la perspective n'a pas empêché certains artistes modernes de peindre des espaces plats. Mais cette planéité n'est plus celle des icônes byzantines. Elle intervient après plusieurs siècles de perspective. Elle lui répond.

Ce qui revient ressemble parfois au passé. Il n'est jamais le passé. Une forme ancienne peut réapparaître presque à l'identique ; elle ne retrouve jamais l'horizon historique qui lui avait donné naissance. Une nature morte peinte aujourd'hui peut reprendre les objets de Chardin. Elle ne peut plus ignorer que l'objet a été redéfini par le cubisme, déplacé par le ready-made, interrogé par le Pop Art. Ce qui paraît revenir est en réalité traversé par toute l'histoire qui le sépare de son modèle. Une forme ancienne peut réapparaître presque intacte. Elle ne retrouve jamais le monde auquel elle appartenait. Les formes voyagent dans le temps, les problèmes, eux, changent de nature.

C'est pourquoi il faut distinguer soigneusement deux histoires. La première est celle des formes. La seconde est celle des problèmes.

Cette manière de lire l'histoire de l'art est relativement récente. Longtemps, les œuvres furent principalement regroupées selon leurs styles, leurs écoles ou leurs influences. Des historiens comme Benjamin H. D. Buchloh ont profondément déplacé cette perspective en montrant que les œuvres peuvent également être comprises comme des réponses à des situations historiques déterminées. Ce déplacement méthodologique constitue l'un des points de départ de notre réflexion. Nous souhaiterions simplement en prolonger les conséquences.

Chaque époque lègue aux suivantes des problèmes supplémentaires, les retire rarement.

Il existe un phénomène analogue dans les sciences. Les théories anciennes ne disparaissent pas toujours parce qu'elles étaient absurdes. Elles cessent d'être suffisantes. La mécanique de Newton continue d'être utilisée quotidiennement. Pourtant personne ne peut oublier la relativité. Les deux appartiennent désormais au même paysage intellectuel.

L'histoire de l'art fonctionne souvent de la même manière. Une œuvre importante ne remplace pas la précédente. Elle modifie le champ des possibilités. À partir d'elle, certaines solutions deviennent plus difficiles, d'autres deviennent nécessaires, d'autres enfin apparaissent.

Ainsi, après les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso, il est toujours possible de peindre un nu académique. Rien ne l'interdit. Mais ce nu ne peut plus ignorer l'existence du cubisme. Il ne possède plus la même innocence historique. Qu'il s'y oppose, qu'il le refuse ou qu'il l'intègre, il doit désormais se situer par rapport à cette transformation du regard.

Après le *Ready-made* de Duchamp, il est toujours possible de sculpter le marbre. Pourtant une sculpture en marbre ne peut plus faire comme si la question de la définition de l'œuvre d'art n'avait jamais été posée. Elle peut y répondre de mille manières, mais elle ne peut plus l'ignorer.

Cette idée semble presque évidente. Pourtant elle est rarement utilisée pour raconter l'art contemporain. On préfère souvent opposer les générations. Les anciens contre les modernes. La figuration contre l'abstraction. Le tableau contre l'installation. La peinture contre le concept. Ces oppositions ont leur utilité descriptive mais elles masquent une continuité plus profonde. Les grands artistes ne répondent pas d'abord aux artistes qui les précèdent. Ils répondent aux problèmes historiques que ceux-ci ont fait apparaître. C'est précisément ce déplacement du regard — des influences vers les problèmes — qui constitue l'un des apports majeurs de Benjamin H. D. Buchloh à l'histoire de l'art contemporaine.

C'est pourquoi une même époque peut produire des œuvres extrêmement différentes tout en travaillant secrètement la même question.

Ainsi, Matisse et Mondrian semblent emprunter des voies opposées. L'un simplifie la figure sans jamais renoncer au monde visible, l'autre abandonne progressivement toute représentation. Pourtant tous deux affrontent une même question : comment construire un tableau dont l'unité ne repose plus sur l'imitation du réel mais sur son organisation propre ? Leurs réponses divergent, le problème est commun.

À première vue, Mondrian et Duchamp semblent n'avoir presque rien en commun. L'un poursuit inlassablement la peinture, l'autre semble vouloir en sortir. Pourtant tous deux répondent à une même crise : la remise en question de la représentation héritée du XIX<sup>e</sup> siècle. L'un reconstruit un langage pictural autonome, l'autre déplace la question vers la définition même de l'œuvre d'art. Les réponses sont incompatibles. Le problème est partagé.

Dans les années 1970, Supports/Surfaces et Daniel Buren développent des œuvres très différentes. Les premiers démontent les constituants matériels du tableau, le second interroge les conditions de présentation de l'œuvre. Pourtant ils déplacent tous deux l'attention de l'image vers ce qui la rend possible. Là encore, les réponses diffèrent, mais la question historique est commune.

Deux histoires se superposent sans jamais se confondre. L'une est celle des styles, des écritures, des sensibilités. L'autre est celle des problèmes que les œuvres affrontent. Les premières permettent de reconnaître un artiste, les seconds permettent de comprendre pourquoi cet artiste travaille ainsi.

Chaque grande invention ouvre un territoire. Ainsi, lorsque la perspective est formulée à la Renaissance, elle ne fournit pas seulement une technique de représentation. Elle ouvre plusieurs siècles de recherches sur l'espace, la profondeur et la place du spectateur. Piero della Francesca, Raphaël, Vermeer ou Canaletto n'utilisent pas simplement une méthode, ils explorent un territoire devenu pensable grâce à elle.

Chaque rupture crée une responsabilité nouvelle. Après le ready-made de Duchamp, il n'est plus possible de présenter un objet dans un espace d'exposition sans que se pose la question de son statut. L'artiste peut ignorer Duchamp, le refuser ou le combattre. Il ne peut plus faire comme si cette question n'avait jamais été posée. Les siècles suivants devront apprendre à vivre avec elle.

Le XX<sup>e</sup> siècle constitue, de ce point de vue, une situation exceptionnelle. Comme l'a montré Benjamin H. D. Buchloh, les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle ne se contentent pas d'inventer des formes nouvelles. Elles transforment progressivement les conditions mêmes dans lesquelles une œuvre peut encore prétendre avoir une

nécessité historique. Ce déplacement est décisif. Désormais, ce ne sont plus seulement les réponses qui changent. Ce sont les questions elles-mêmes.

Jamais auparavant un art ne s'était interrogé avec une telle intensité sur ses propres conditions d'existence. La peinture n'a plus seulement représenté le monde mais a commencé à examiner ce qui lui permettait de le représenter : le support, le cadre, la surface, la matière, le geste, la représentation elle-même. Cette mutation est si profonde qu'elle transforme silencieusement toutes les œuvres qui lui succèdent, y compris celles qui semblent l'ignorer.

C'est pourquoi la question essentielle n'est peut-être pas de savoir si la peinture est morte. Cette formulation est trompeuse. Un art ne meurt pas parce qu'il devient conscient de lui-même.

La véritable question est ailleurs. Que devient un art lorsqu'il ne peut plus oublier ce qu'il a découvert sur lui-même ? Autrement dit : Comment continue-t-il son histoire ?

Cette interrogation dépasse largement la peinture. Elle concerne toute pratique qui, à un moment de son développement, rencontre les limites de ses propres évidences. Mais c'est dans la peinture qu'elle apparaît avec une netteté particulière. Parce que la peinture possède une histoire exceptionnellement longue, parce qu'elle a accumulé des siècles de conventions et parce que le XX<sup>e</sup> siècle a soumis chacune d'elles à une critique méthodique.

La situation qui en résulte est inédite. Elle ne condamne pas la peinture. Elle lui retire simplement son innocence. À partir de ce moment, peindre ne consiste plus seulement à produire une image. Peindre consiste aussi, qu'on le veuille ou non, à répondre à une histoire devenue consciente d'elle-même.

Les ruptures modifient les conditions de légitimité, par exemple :

- Après Giotto, on peut encore peindre comme avant.
- Après la perspective, c'est déjà plus difficile.
- Après l'impressionnisme, la couleur n'est plus tout à fait la même.
- Après Malevitch, la représentation n'est plus innocente.
- Après Duchamp, l'objet n'est plus innocent.
- Après Supports/Surfaces ou Ryman, le tableau n'est plus innocent.
- 

Cette idée de l'innocence perdue est peut-être l'exemple le plus concret de ce que nous appelons une « responsabilité nouvelle ».

Après Supports/Surfaces, Ryman, Buren, le tableau cesse d'être un simple support de représentation. Il devient lui-même un problème historique. Dès lors, continuer à peindre ne consiste plus seulement à produire des images, mais à inventer les conditions nouvelles qui rendent encore le tableau possible.

Le XX<sup>e</sup> siècle va porter cette logique à son point extrême. Pour la première fois, ce ne sont plus seulement les images qui deviennent problématiques, mais les conditions mêmes de leur apparition. C'est cette situation nouvelle qu'il nous faut maintenant comprendre.

Le tableau ne peut plus continuer comme avant, il faut reconstruire ses conditions d'existence. Cette dernière phrase est précisément la conséquence d'une responsabilité historique devenue impossible à contourner. C'est cette situation que nous appellerons désormais « continuer avec la déconstruction ».

Si l'analyse historique de Buchloh nous paraît décisive, c'est précisément parce qu'elle conduit jusqu'au seuil de la question qui nous occupera désormais. Une fois admis que les conditions historiques du tableau ont été profondément transformées, une interrogation demeure presque entièrement ouverte : comment le tableau peut-il encore continuer son histoire ?

C'est ici que commence véritablement ce livre.

## Chapitre II

# Quand le tableau devient son propre sujet

Le XX<sup>e</sup> siècle rend visibles les conditions d'existence du tableau

Pendant plusieurs siècles, la peinture occidentale repose sur une évidence si profondément admise qu'elle en devient presque invisible. Le tableau est un moyen. Son rôle consiste à rendre présent ce qui est absent. Qu'il s'agisse d'un paysage, d'un portrait, d'une scène religieuse ou d'une nature morte, le regard traverse spontanément la surface peinte pour atteindre ce qu'elle représente.

Le châssis importe peu. La toile également. Le cadre délimite un espace, mais n'appartient pas réellement à l'œuvre. Le support est oublié au profit de l'image.

Cette situation ne signifie pas que les peintres ignoraient leur métier. Bien au contraire. Les grands peintres ont toujours su que la matière, la touche, la composition ou la lumière participaient pleinement au sens de leurs œuvres. Mais ces éléments restaient au service de la représentation. Ils étaient les conditions de possibilité du tableau, non son sujet.

Le XX<sup>e</sup> siècle va progressivement déplacer cette hiérarchie.

Ce déplacement ne s'opère pas d'un seul coup. Il résulte d'une multitude de recherches souvent très différentes, parfois contradictoires, qui finiront pourtant par produire un même effet : rendre visibles les conditions matérielles de la peinture.

L'impressionnisme avait déjà commencé à attirer l'attention sur la touche. Le cubisme remet en question la cohérence de l'espace représenté. L'abstraction interroge la nécessité même de représenter un objet.

Puis viennent des recherches où le tableau cesse progressivement d'être seulement une image pour devenir un objet réel. La surface n'est plus un simple support. Elle acquiert une existence propre. Le cadre n'est plus seulement une limite. Il devient un élément actif de l'œuvre. Le matériau n'est plus transparent. Il

revendique sa présence. Enfin, certains artistes décident que la peinture n'a plus à représenter autre chose qu'elle-même.

À ce stade, une transformation décisive s'est produite. Le tableau ne parle plus seulement du monde. Il parle de ce qui lui permet de parler du monde. Cette mutation est souvent décrite comme une rupture. Il serait plus juste d'y voir une prise de conscience. Car les éléments que le XX<sup>e</sup> siècle met en lumière ont toujours existé. Un tableau a toujours été constitué d'un support, d'une toile, d'un cadre, d'une surface et d'une matière picturale. Simplement, ils fonctionnaient comme des évidences silencieuses.

La modernité les fait entrer dans le champ du visible. À partir de ce moment, quelque chose devient impossible. Non pas peindre, mais peindre comme si cette découverte n'avait jamais eu lieu. Cette distinction est essentielle. On a souvent raconté l'histoire de l'art contemporain comme une succession de refus, refus de la représentation, refus de la peinture, refus de la tradition. Cette lecture est insuffisante.

Certaines des grandes œuvres du XX<sup>e</sup> siècle ne détruisent pas la peinture. Elles déplacent la question. Le problème n'est plus seulement : « Que représenter ? », il devient : « Qu'est-ce qu'un tableau ? » Cette différence est immense. Elle entraîne toutes les autres.

Car si le tableau devient lui-même une question, chacune de ses composantes peut désormais être interrogée. Pourquoi un rectangle ? Pourquoi une toile tendue ? Pourquoi un châssis ? Pourquoi une seule face peinte ? Pourquoi une représentation située exclusivement sur la surface frontale ? Pourquoi même continuer à utiliser une peinture ? À partir de là, chaque décision matérielle prend la valeur d'une réponse. Peindre directement sur un mur, c'est répondre à la question du support. Étendre la peinture à plusieurs faces, la réduire à une seule couleur, l'interrompre avant qu'elle ne devienne image, intégrer le cadre, le supprimer ou le déplacer : chacune de ces opérations constitue moins une invention isolée qu'une prise de position face à un même ensemble de problèmes.

Les œuvres cessent progressivement de différer seulement par ce qu'elles représentent. Elles diffèrent aussi par les questions auxquelles elles choisissent de répondre.

Aucune de ces interrogations n'était véritablement nouvelle. Mais elles deviennent désormais constitutives de l'histoire de l'art. Elles cessent d'être marginales. Elles deviennent incontournables. C'est ici que la notion de déconstruction prend tout son sens.

Elle ne désigne pas la destruction des œuvres. Elle ne désigne pas davantage une volonté de faire table rase. Elle désigne un processus critique par lequel les éléments jusque-là considérés comme allant de soi deviennent eux-mêmes des

objets d'analyse. Le support cesse d'être neutre. Le cadre cesse d'être neutre. La représentation cesse d'être neutre.

Autrement dit, la peinture découvre que ses propres conditions d'existence deviennent problématiques. Ce qui est nouveau, c'est que les conditions matérielles, conceptuelles et historiques de possibilité du tableau deviennent elles-mêmes le lieu du travail artistique.

Cette découverte produit un effet paradoxal. Elle ouvre une liberté considérable. Tout peut désormais être interrogé. Plus rien ne peut être considéré comme allant de soi. Mais elle fait naître simultanément une difficulté nouvelle.

Si chaque élément du tableau est devenu problématique, comment continuer à construire un tableau ? Dans quelles conditions un tableau peut-il encore exister comme tableau ? »

La question est d'autant plus complexe qu'aucune réponse ne s'impose. On peut abandonner la peinture. On peut déplacer l'œuvre vers l'espace. On peut faire de l'objet lui-même une œuvre. On peut réduire la peinture à une présence minimale. On peut encore revenir à l'image.

Toutes ces voies seront explorées. Aucune ne refermera la question. Car une question historique ne disparaît jamais sous l'effet d'une réponse. Elle continue de produire de nouvelles réponses. C'est précisément cette situation qui caractérise la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

L'histoire de la peinture ne consiste plus seulement à inventer de nouveaux styles. Elle consiste à inventer de nouvelles manières d'habiter un problème devenu permanent.

Le mot « déconstruction » peut parfois laisser croire que l'on serait arrivé au terme d'une histoire. C'est probablement l'inverse. La déconstruction ne clôt rien. Elle transforme les conditions du développement futur. À partir d'elle, la peinture ne peut plus avancer innocemment. Mais elle peut encore avancer, à deux conditions toutefois, ne plus considérer les découvertes du XX<sup>e</sup> siècle comme des obstacles ou pire encore, les ignorer.

La déconstruction n'est donc pas une conclusion. Elle modifie les données du problème. Ce qui change n'est pas la possibilité de peindre. Ce sont les conditions dans lesquelles peindre devient historiquement légitime.

## Chapitre III

# Les réponses apportées à la déconstruction

Cinq réponses historiques deviennent possibles

Lorsqu'un problème historique apparaît, il ne produit jamais une seule réponse. Il ouvre un champ de possibilités. Chaque artiste, chaque génération, chaque œuvre tente d'habiter différemment la situation nouvelle. La seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle en offre un exemple remarquable.

Cinq manières de continuer :

Une fois admis que le tableau ne peut plus être considéré comme une évidence, plusieurs directions deviennent possibles. Elles ne s'excluent pas nécessairement ; certaines se croisent, d'autres se répondent. Toutes prennent acte de la transformation historique qui vient d'avoir lieu. Mais elles n'en tirent pas les mêmes conséquences.

1- Une première voie consiste à poursuivre l'analyse du tableau lui-même.

Si le support, la surface, le cadre, la matière ou le geste sont devenus des problèmes, alors chacun d'eux peut faire l'objet d'une recherche spécifique. Le tableau devient le lieu d'une investigation méthodique de ses propres constituants. Certaines œuvres réduisent volontairement leur vocabulaire pour mieux examiner une seule de ces dimensions. D'autres démontent le tableau afin d'en rendre visibles les mécanismes. C'est le cas, selon des modalités très différentes, de Robert Ryman, Agnes Martin, Brice Marden, Supports/Surfaces (Claude Viallat, Louis Cane, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour, Noël Dolla...), ou encore Simon Hantaï, dont les recherches déplacent profondément la question de la surface picturale. Dans cette perspective, l'œuvre progresse moins par accumulation d'images que par approfondissement de ses propres conditions matérielles.

2 -Une deuxième voie consiste à déplacer la question hors du tableau.

Puisque le tableau apparaît comme une convention parmi d'autres, certains artistes choisissent de travailler directement sur l'espace, comme Richard Serra, Richard Long, Walter De Maria, Michael Heizer ou Robert Smithson ; d'autres privilégient le langage, comme Joseph Kosuth, Lawrence Weiner ou Art & Language ; d'autres encore interrogent le contexte d'exposition ou l'institution artistique, comme Daniel Buren, Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Michael Asher, Andrea Fraser ou Fred Wilson. D'autres enfin font de la relation avec le spectateur le lieu même de l'œuvre, à l'image de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Allan Kaprow, Rirkrit Tiravanija ou Tino Sehgal. Le problème ne disparaît pas, il change simplement de lieu. Ce n'est plus le tableau qui est interrogé, mais l'ensemble des conditions qui rendent possible son existence culturelle.

3- Une troisième voie consiste à déplacer le regard vers les images elles-mêmes.

À partir des années 1960, de nombreux artistes cessent de considérer le monde comme le point de départ de leurs œuvres. Leur véritable matériau n'est plus l'objet, le paysage ou le modèle vivant, mais les images qui circulent déjà dans la société.

La photographie, la publicité, le cinéma, la télévision, les magazines, puis les médias numériques deviennent autant de répertoires dans lesquels l'art puise désormais ses formes.

Cette orientation prend des visages très différents. Andy Warhol reproduit les images de la culture de masse ; Roy Lichtenstein emprunte celles de la bande dessinée ; Richard Hamilton et James Rosenquist travaillent les imaginaires publicitaires ; Gerhard Richter transpose des photographies dans la peinture ; Sigmar Polke joue de leurs procédés de reproduction ; Sherrie Levine réexpose des œuvres déjà existantes ; Richard Prince réemploie les images de la publicité ; Cindy Sherman fabrique des photographies qui semblent provenir d'un cinéma imaginaire ; Barbara Kruger confronte texte et photographie ; Jeff Wall construit des images qui empruntent simultanément à la peinture, au cinéma et à la photographie.

L'œuvre ne produit plus nécessairement une image nouvelle. Elle travaille sur des images existantes. Elle les cite, les reproduit, les déplace, les détourne, les répète, les critique.

La représentation devient ainsi une représentation de représentations.

Cette orientation transforme profondément la place de la peinture. Celle-ci ne disparaît pas. Elle devient l'un des nombreux moyens possibles de travailler les images déjà produites par la culture.

#### 4\_Une quatrième voie consiste à retrouver la peinture.

À partir du milieu des années 1970, de nombreux artistes réinvestissent la figure, le paysage, le récit ou la matière picturale. Les réponses sont multiples : Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, Jörg Immendorff, Julian Schnabel, David Salle, Eric Fischl, Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Miquel Barceló, Robert Combas, Hervé Di Rosa, Gérard Garouste, Jean-Michel Alberola, Damien Cabanes, parmi beaucoup d'autres. Chacun selon une écriture singulière retrouve le plaisir de peindre, la puissance de l'image et les ressources de la tradition picturale.

Ce retour constitue un moment important de l'histoire récente de la peinture. Il démontre que la pratique picturale demeure un langage vivant, capable de produire des œuvres fortes et d'inventer de nouvelles écritures.

Mais une question demeure. Ces démarches répondent de manière convaincante à la question de savoir s'il est encore possible de peindre après les grandes remises en cause du XX<sup>e</sup> siècle. Elles montrent que la peinture conserve une puissance expressive intacte. Elles ne répondent pas nécessairement à une autre question, plus spécifique : comment la peinture peut-elle continuer son histoire depuis que ses propres conditions d'existence sont devenues elles-mêmes un objet de la recherche artistique ?

Autrement dit, la représentation revient. La peinture retrouve sa liberté. Mais elle ne retrouve pas son innocence historique. Les formes anciennes réapparaissent dans un paysage intellectuel profondément transformé. Le problème n'est donc plus de savoir s'il est encore possible de peindre, mais de déterminer ce que signifie désormais peindre après que le tableau lui-même est devenu problématique.

#### 5 — Une cinquième voie consiste à reconstruire les conditions d'existence du tableau.

Cette cinquième réponse demeure beaucoup plus difficile à identifier, car elle ne prend pas la forme d'un mouvement constitué. Aucun manifeste ne l'annonce. Aucun groupe ne la revendique explicitement. Elle apparaît par fragments, chez quelques artistes qui semblent éprouver les limites de la déconstruction sans pour autant revenir à la peinture telle qu'elle existait auparavant.

Gerhard Richter en offre probablement l'un des exemples les plus importants. Toute son œuvre traverse les différents régimes de la peinture : photographie, abstraction, paysage, portrait, peinture d'histoire. Ce déplacement permanent n'a rien d'un éclectisme. Il traduit une interrogation plus profonde sur les conditions mêmes de possibilité de la peinture après les remises en cause du XX<sup>e</sup> siècle.

Richter ne restaure pas les anciens genres, il vérifie, un à un, s'ils demeurent encore praticables.

L'évolution de Roy Lichtenstein me paraît appartenir, plus discrètement, à cette même famille de questions. Son œuvre est d'abord l'une des expressions les plus radicales du Pop Art. Les images y sont déjà des reproductions, la peinture ne fait que révéler leur caractère mécanique. Pourtant, dans les dernières décennies de son travail, quelque chose semble se déplacer. Les paysages inspirés de la peinture chinoise, les intérieurs, les nus, les références à Monet, Picasso ou Matisse témoignent d'un retour vers les grands genres de la peinture. Il ne s'agit pourtant pas d'un retour au sens traditionnel du terme. Lichtenstein ne cherche jamais à retrouver l'innocence de la peinture. Toute son œuvre demeure traversée par la conscience des images, de leur reproduction et de leur histoire.

Mais précisément parce que cette déconstruction est désormais acquise, une autre question apparaît : que peut encore devenir un paysage ? Que peut encore être un intérieur ? Que signifie encore peindre un nu ou une nature morte après le Pop Art ?

En ce sens, Lichtenstein occupe une position singulière. Il ne reconstruit pas systématiquement les conditions du tableau ; il ne formule pas davantage un nouveau programme théorique. Mais son œuvre laisse apparaître une nécessité historique. Après avoir montré que les images étaient devenues des signes, elle éprouve progressivement le besoin de retrouver les grandes questions de la peinture.

Cette évolution est importante. Elle montre que la déconstruction ne constitue pas nécessairement un terme définitif. Lorsqu'elle a produit toutes ses conséquences, elle ouvre elle-même un nouvel espace de recherche. Plusieurs artistes semblent alors pressentir qu'il ne suffit plus de déconstruire, encore faut-il comprendre ce qui peut être reconstruit.

C'est probablement à cet endroit que se situe la véritable rupture historique. La question n'est plus : comment critiquer la peinture ? Elle devient : dans quelles conditions la peinture est-elle encore possible ?

Je parlerais de symptômes historiques. Les œuvres de ces deux artistes (Lichtenstein et Richter) et de quelques autres témoignent toutes d'une même nécessité : la déconstruction est devenue insuffisante. Autrement dit, ils n'apportent pas encore la réponse mais rendent la question inévitable. La phase critique est arrivée à son terme.

Cette démarche ne cherche ni à poursuivre indéfiniment la déconstruction, ni à l'oublier. Elle part du constat que les éléments constitutifs du tableau sont désormais devenus problématiques et considère cette situation comme un point de départ plutôt que comme une impasse. Le problème n'est plus d'abandonner le

tableau ni de revenir à son état antérieur, mais de découvrir sous quelles nouvelles conditions il peut continuer son histoire.

Cette position est sans doute la plus difficile. Elle interdit de faire comme avant et refuse également de considérer que tout serait terminé.

Les découvertes de la déconstruction cessent alors d'être des obstacles ; elles deviennent les données mêmes à partir desquelles une nouvelle construction peut être entreprise. Plus exactement, elles sont une des données à prendre en compte pour tenter d'élaborer une réponse pour reconstruire les conditions historiques qui permettent encore au tableau d'avoir une nécessité. Elle suppose que chaque décision prise par le peintre puisse être justifiée à partir de l'histoire qui l'a rendue nécessaire. Pourquoi un châssis? Pourquoi une toile? Pourquoi une représentation? Aucune de ces décisions ne peut plus être tenue pour évidente. Toutes demandent désormais une raison.

À notre connaissance, très peu d'artistes ont pris pour objet explicite la reconstruction des conditions historiques d'existence du tableau après la déconstruction.

L'œuvre de Richter semble être l'une des plus lucides sur la crise historique du tableau. Elle ne cesse d'en éprouver les limites. Mais cette lucidité prend la forme d'une recherche perpétuellement recommencée plutôt que d'une réelle reconstruction. Né en 1932, il est de la génération des « déconstructeur » Ryman (1930) Buren (1938), Viallat (1936) etc

Toute révolution artistique produit une génération fondatrice (en l'occurrence ici les déconstructeur) et une génération héritière. La première ouvre le problème, la seconde doit apprendre à vivre avec lui. Ce ne sont pas les mêmes tâches.

La génération fondatrice travaille contre les évidences de son époque. Son énergie est dirigée vers la critique. Elle ouvre une brèche. Elle démonte. Elle détruit parfois. Elle met au jour ce qui, jusque-là, paraissait aller de soi. Son rôle n'est pas de reconstruire. Il est de rendre impossible le retour à l'état précédent. Autrement dit, elle produit le problème.

La génération héritière naît dans un monde où cette révolution a déjà eu lieu. Pour elle, le problème n'est plus de démontrer que les anciennes évidences sont devenues insuffisantes. Tout le monde le sait déjà. Son problème devient différent. Comment vivre après cette découverte ? Elle ne peut plus ignorer ce qui a été révélé. Elle ne peut pas non plus recommencer indéfiniment la même déconstruction. Elle doit inventer une manière de continuer.

Par exemple Les impressionnistes détruisent l'illusion académique de la couleur locale. La touche devient visible. La lumière devient un problème. Ils ouvrent la révolution. Les Nabis, Bonnard, Vuillard ou Maurice Denis naissent dans un monde

où cette découverte est déjà acquise. Ils ne cherchent plus à démontrer que la peinture est une surface. Ils doivent désormais construire une peinture avec cette connaissance. La tâche a changé.

Ceci explique peut-être beaucoup de malentendus. On reproche souvent à la génération suivante de ne pas être aussi révolutionnaire. Mais c'est une erreur, elle n'a pas la même mission. La première génération découvre un continent, la seconde doit apprendre à y habiter. Ces deux tâches sont incomparables.

Une troisième génération arrive bien souvent, qui oublie pourquoi le problème avait été posé. C'est le moment des académistes.

Cette typologie en cinq points ne prétend évidemment pas épuiser la diversité de l'art contemporain. Elle cherche seulement à distinguer les grandes familles de réponses qui apparaissent lorsque le tableau cesse d'aller de soi.

Aucune de ces 5 directions n'annule les autres. Elles constituent autant de réponses possibles ou d'évitement de réponses à une même situation historique. Comprendre l'art des cinquante dernières années suppose moins de les opposer que de reconnaître le problème commun auquel chacune tente ou non de répondre.

Les quatre premières réponses sont historiquement attestées. La cinquième constitue l'hypothèse que ce livre souhaite examiner.

On pourrait comparer cette situation à celle des mathématiques après la découverte des géométries non euclidiennes. Les géomètres n'ont pas cessé d'utiliser la géométrie classique. Mais ils ne pouvaient plus croire qu'elle constituait l'unique manière de penser l'espace.

De même, la peinture peut continuer à produire des tableaux. Mais elle ne peut plus ignorer que le tableau est devenu une hypothèse parmi d'autres. Dès lors, chaque œuvre porte en elle une responsabilité nouvelle. Elle ne représente pas seulement quelque chose. Elle propose une manière de continuer l'histoire.

C'est pourquoi les œuvres les plus importantes ne sont pas nécessairement celles qui inventent les formes les plus spectaculaires. Elles sont souvent celles qui déplacent silencieusement le problème auquel les œuvres suivantes devront répondre. Leur nouveauté ne réside pas uniquement dans leur apparence. Elle réside dans la transformation du champ des possibilités historiques. Cette transformation est souvent presque invisible au moment où elle se produit.

Les paysages de Cézanne en offrent un exemple remarquable. Rien n'y annonce encore le cubisme. Pourtant, en substituant progressivement la construction du tableau à l'imitation de la nature, Cézanne déplace le problème fondamental de la peinture. Ce déplacement est discret. Ses conséquences, elles, seront immenses.

Les paysages de Cézanne n'ont rien de spectaculaire pour un regard contemporain. Pourtant, en cherchant moins à reproduire ce qu'il voit qu'à construire un espace pictural autonome, il déplace discrètement une question fondamentale. Ce déplacement rendra possibles le cubisme. Ce qui paraît être une évolution du paysage est en réalité une transformation de la logique même du tableau. Le tableau ressemble encore à un paysage, alors que le problème a complètement changé.

Le ready-made de Duchamp ne modifie presque rien à l'objet lui-même. Une pelle reste une pelle. La nouveauté ne réside pas dans sa forme, mais dans le déplacement de la question : ce qui fait une œuvre d'art ne dépend plus seulement de sa fabrication. L'apparence change peu, les conditions de définition de l'œuvre sont profondément transformées. La révolution est conceptuelle, pas visuelle.

Lorsque Jasper Johns peint un drapeau américain, il ne cherche pas à inventer une image nouvelle. Tout le monde connaît déjà cette image. Son geste consiste à déplacer la question : que devient une peinture lorsqu'elle prend pour sujet un signe déjà entièrement constitué ? Il transforme les conditions dans lesquelles une image peut encore devenir un tableau. Ce n'est pas le motif qui est neuf, mais le problème auquel il répond.

Les histoires de l'art décrivent admirablement les mouvements, les influences, les filiations, les ruptures. Elles parlent plus rarement des problèmes que ces œuvres cherchent à résoudre. Pourtant, c'est peut-être là que se situe leur véritable continuité. L'histoire de l'art ne progresse pas seulement parce que des artistes inventent des formes nouvelles. Elle progresse parce que certaines œuvres parviennent à répondre, un peu mieux que d'autres, aux questions que l'histoire leur a léguées. Or c'est précisément cette forme de recherche qui demeure largement absente des récits habituels de l'histoire de l'art.

## Chapitre IV

### Qu'est-ce qu'une reconstruction ?

À quelles conditions une reconstruction devient-elle possible ?

Une bonne solution ne meurt pas parce qu'elle est fausse, elle atteint un point où elle ne suffit plus

Avant d'aborder la reconstruction, il me paraît important de dissiper un éventuel malentendu. J'ai une grande tendresse et un grand respect pour certains artistes de la déconstruction. Il serait absurde de penser que ces artistes auraient conduit la peinture dans une impasse ou produit des œuvres mineures. L'histoire montre exactement l'inverse, beaucoup d'entre eux comptent parmi les peintres les plus importants du XX<sup>e</sup> siècle.

Toute l'œuvre de Robert Ryman repose sur une décision d'une simplicité radicale : examiner les conditions mêmes de la peinture. Le blanc n'est pas son sujet. Pas davantage la monochromie. Ce qui l'intéresse est le tableau comme réalité matérielle. Le support, la lumière, la fixation, la surface, les bords, la manière dont l'œuvre s'attache au mur, tout ce qui, jusque-là, demeurerait presque invisible devient le véritable lieu de la peinture.

Certaines œuvres résument admirablement cette démarche : Un simple papier est fixé au mur par des bandes adhésives. Un rouleau de peinture blanche recouvre l'ensemble. Lorsque les adhésifs sont retirés, apparaissent leurs réserves. Rien de plus. Pourtant, presque tout est là. Le support, la peinture, le geste, les limites de l'image, le rapport au mur, les conditions matérielles de l'apparition du tableau. Cette pièce me bouleverse depuis des décennies.

Avec une économie de moyens exceptionnelle, Ryman rend visible ce que plusieurs siècles de peinture avaient laissé dans l'ombre. Une telle œuvre porte l'analyse jusqu'à son point de plus grande précision. En ce sens, elle représente probablement l'un des accomplissements les plus aboutis de la déconstruction picturale.

C'est précisément parce que cette analyse atteint, ici chez Ryman, un degré d'exigence exceptionnel qu'une nouvelle question peut apparaître. Une fois les conditions du tableau mises au jour avec une telle rigueur, que reste-t-il à faire ? Continuer l'analyse indéfiniment ? Ou inventer les conditions qui permettront au tableau de poursuivre son histoire ?

La question de ce livre ne s'oppose donc pas à l'œuvre de Ryman, au contraire, elle naît de son accomplissement même. Les plus grands déconstructeurs n'ont pas fermé l'histoire de la peinture, ils l'ont conduite jusqu'au point où une reconstruction devient pensable.

Arrivé à ce point, une question se pose : « Que devient ce qui a été déconstruit ?

Cette interrogation dépasse largement le domaine artistique. Lorsqu'une science remet en cause ses fondements, elle ne cesse pas d'exister, elle reformule ses principes. Lorsqu'une langue évolue, elle ne disparaît pas, elle invente de nouvelles règles. Lorsqu'une société critique ses institutions, elle ne peut vivre durablement dans leur seule négation, elle doit reconstruire de nouvelles formes. Il en va de même pour les arts.

Toute discipline qui devient consciente de ses propres conditions d'existence rencontre le même problème : continuer !

Longtemps, une pratique se développe à l'intérieur d'évidences qu'elle ne questionne pas. Elles sont si profondément intégrées qu'elles deviennent presque invisibles. Puis survient une période critique. Les règles, les conventions, les méthodes, les instruments ou les concepts qui semblaient aller de soi deviennent eux-mêmes des objets d'analyse. La discipline découvre alors que ce qu'elle tenait pour son point de départ est en réalité une construction historique.

Cette prise de conscience constitue toujours une libération. Elle rend possibles des expériences inédites, ouvre des territoires nouveaux et multiplie les formes de recherche. Mais elle crée simultanément une difficulté plus profonde. Une fois les anciennes évidences rendues problématiques, comment continuer ? Comment reconstruire une pratique sans faire comme si cette découverte n'avait jamais eu lieu ?

La peinture a connu ce moment au XX<sup>e</sup> siècle lorsque le support, le cadre, la représentation ou le statut de l'œuvre sont devenus eux-mêmes des objets de recherche. Mais des situations comparables apparaissent ailleurs.

Nous avons déjà vu que les mathématiques connaissent une transformation analogue lorsque les géométries non euclidiennes montrent que la géométrie d'Euclide n'est plus l'unique manière de penser l'espace. La découverte ne détruit pas la géométrie classique ; elle l'inscrit dans un horizon plus vaste.

La physique traverse une crise comparable lorsque la relativité et la mécanique quantique obligent à repenser les notions d'espace, de temps ou de causalité. Les anciennes théories continuent souvent de fonctionner, mais elles cessent d'apparaître comme des fondements absolus.

La littérature offre un exemple comparable. Pendant des siècles, le roman raconte des histoires. Le langage est avant tout un moyen de représenter le monde, les personnages ou les événements. Puis, au XX<sup>e</sup> siècle, certains écrivains cessent de considérer cette fonction comme une évidence. Le récit, le narrateur, le temps, la description, le langage lui-même deviennent les objets de l'écriture. De Marcel Proust à James Joyce, de Samuel Beckett au Nouveau Roman avec Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute ou Claude Simon, la littérature entreprend une analyse de ses propres conditions d'existence. Elle ne se demande plus seulement : « Que raconter ? », mais aussi : « Qu'est-ce qu'un récit ? », « Qu'est-ce qu'un personnage ? », « Qu'est-ce qu'écrire ? ». Cette prise de conscience ouvre une liberté considérable, mais elle place également la littérature devant une difficulté nouvelle. Une fois les mécanismes du récit rendus visibles, comment continuer à écrire des romans ? Comment raconter une histoire sans faire comme si ces découvertes n'avaient jamais eu lieu ? Les écrivains qui suivent ne retrouvent pas l'innocence du roman du XIX<sup>e</sup> siècle. Certains prolongent cette déconstruction ; d'autres reviennent au récit ; quelques-uns cherchent à inventer de nouvelles formes narratives capables d'intégrer les acquis de cette réflexion. Là encore, le problème n'est pas de restaurer les anciennes évidences, mais de reconstruire les conditions qui rendent encore le roman possible après que ses propres fondements sont devenus problématiques. On peut retrouver les mêmes types de réponses que dans le chapitre 3.

En l'espace de quelques décennies, des transformations profondes apparaissent dans des disciplines qui, jusque-là, semblaient n'avoir que peu de rapports entre elles. En physique, Einstein remet en question les notions classiques d'espace et de temps. En psychanalyse, Freud fait de l'inconscient une condition de la vie psychique. En littérature, Proust déplace le roman vers l'exploration de la mémoire et de la conscience, tandis que Joyce interroge les possibilités mêmes du langage. En philosophie, Husserl entreprend de décrire les conditions de possibilité de l'expérience. En linguistique, Saussure fait de la langue un système qu'il devient possible d'étudier pour lui-même. En musique, Schoenberg rompt avec l'organisation tonale héritée de plusieurs siècles. Au même moment, Picasso, puis Malevitch, conduisent la peinture à interroger ses propres fondements.

Ces rapprochements ne signifient pas que toutes ces disciplines suivent la même histoire, ni qu'elles s'influencent directement. Ils suggèrent cependant qu'un même déplacement intellectuel est à l'œuvre.

Le XX<sup>e</sup> siècle ne se contente peut-être pas d'inventer des formes nouvelles. Il conduit progressivement les disciplines à prendre pour objet leurs propres conditions d'existence.

La question n'est plus seulement de produire des connaissances, des œuvres ou des récits. Elle devient aussi celle des conditions qui rendent ces productions possibles. La peinture se demande : qu'est-ce qu'un tableau ? La littérature : qu'est-ce qu'un récit ? La musique : qu'est-ce qu'un système tonal ? La

linguistique : qu'est-ce qu'une langue ? La philosophie : à quelles conditions une expérience ou une connaissance sont-elles possibles ? La physique : que sont réellement l'espace et le temps, que la mécanique classique considérait comme des évidences ?

Dans chacun de ces domaines, les anciennes certitudes cessent progressivement d'aller de soi. Ce qui servait de fondement devient lui-même objet d'investigation.

La peinture apparaît alors comme l'un des lieux où cette transformation se manifeste avec une netteté particulière. Les artistes ne se demandent plus seulement quoi peindre, mais ce qui fait qu'un tableau est un tableau. Le support, la surface, le cadre, la représentation, la matière picturale deviennent eux-mêmes des problèmes.

C'est dans cette perspective que la déconstruction prend tout son sens. Elle n'est peut-être pas un phénomène propre à l'art moderne. Elle constitue l'une des conséquences d'un mouvement plus général par lequel une discipline devient consciente de ses propres fondements.

Si cette hypothèse est juste, la question qui traverse ce livre dépasse largement la peinture. Toute discipline qui découvre les conditions de sa propre existence rencontre tôt ou tard le même problème : comment continuer après que ses fondements sont devenus visibles ? La reconstruction ne serait alors pas une question particulière à la peinture contemporaine. Si l'hypothèse développée dans ce livre possède une portée plus générale, elle pourrait éclairer d'autres domaines que la peinture. Elle désignerait un moment plus général dans le développement des disciplines : celui où, après avoir interrogé leurs propres évidences, elles doivent inventer de nouvelles conditions pour poursuivre leur histoire.

La politique contemporaine semble traverser une situation comparable. Pendant plus de deux siècles, les démocraties occidentales se sont développées à partir d'un ensemble de catégories qui paraissaient aller de soi : l'État-nation, les partis, la représentation, le clivage gauche-droite, le progrès, la souveraineté populaire exercée par l'élection. Ces catégories n'étaient pas seulement des instruments d'organisation. Elles constituaient les conditions d'existence de la vie politique moderne. Or, depuis plusieurs décennies, ce ne sont plus seulement les décisions des gouvernements qui sont contestées. Ce sont les catégories elles-mêmes qui deviennent problématiques. La représentation est interrogée, les partis sont contestés, les médiations traditionnelles perdent leur autorité, les appartenances politiques deviennent instables, la distinction entre gouvernants et gouvernés se transforme. Autrement dit, la politique commence à prendre pour objet ses propres conditions d'existence.

Plusieurs auteurs, parmi lesquels Michel Maffesoli, décrivent cette période comme un changement de paradigme. Quels que soient les désaccords que peuvent susciter leurs analyses, elles convergent sur un point essentiel : la crise actuelle ne porte pas uniquement sur les réponses apportées par les institutions. Elle

concerne les formes mêmes à travers lesquelles la politique s'était organisée depuis la modernité. La question devient alors comparable à celle que rencontre la peinture après la déconstruction de ses propres évidences. Comment continuer lorsqu'une pratique ne peut plus s'appuyer sur les fondements qui l'avaient longtemps rendue possible ? La difficulté n'est plus seulement de remplacer un gouvernement par un autre, un parti par un autre ou une idéologie par une autre. Elle consiste à inventer de nouvelles conditions de légitimité capables de succéder à celles qui s'épuisent. Il ne s'agit pas d'une analogie entre la peinture et la politique. Il s'agit d'une analogie entre deux moments historiques où une pratique découvre que ses propres conditions d'existence sont devenues problématiques.

Chaque fois, le même problème réapparaît. Une discipline découvre les conditions qui la rendent possible. Dès lors, elle ne peut plus avancer comme auparavant. Elle doit inventer de nouvelles manières de poursuivre son histoire.

La reconstruction n'est peut-être rien d'autre que ce moment particulier où une discipline cesse d'oublier les conditions de son existence sans pour autant renoncer à les habiter. Elle accepte la critique, mais refuse que celle-ci constitue le dernier mot de son histoire.

La déconstruction ne constitue pas un terme. Elle transforme les conditions à partir desquelles une reconstruction devient nécessaire.

Le problème est que ce mot — reconstruction — est souvent mal compris. On l'assimile spontanément à un retour. Reconstruire signifierait remettre en place ce qui existait auparavant comme si l'on réparait un édifice détruit. Mais une véritable reconstruction ne ressemble jamais à une restauration. La restauration cherche à effacer la rupture, la reconstruction commence au contraire par l'accepter. Elle ne cherche pas à retrouver l'état antérieur mais à produire un nouvel équilibre en tenant compte de tout ce qui a été découvert. Cette différence est décisive.

Reconstruire ne consiste pas à revenir avant la critique mais consiste à continuer avec elle. Autrement dit, une reconstruction authentique ne peut jamais demander au spectateur d'oublier l'histoire, elle doit intégrer cette histoire dans chacune de ses décisions. Le support n'est plus innocent, il est choisi. Le cadre n'est plus évident, il est justifié. Le sujet n'est plus donné, il devient une nécessité.

Chaque élément retrouve sa place, non parce qu'il aurait toujours dû s'y trouver, mais parce qu'il a trouvé une raison d'exister. Cette exigence transforme profondément le travail de l'artiste. Pendant longtemps, la question essentielle pouvait être : Que vais-je représenter ? Après la déconstruction, une autre question précède désormais toutes les autres : Pourquoi cette forme est-elle encore possible ? L'ordre des problèmes s'inverse.

Le contenu ne disparaît pas mais il ne peut plus précéder les conditions qui rendent ce contenu pensable. Il faut d'abord reconstruire les conditions d'existence du langage. Alors seulement il devient possible de parler.

Cette logique est familière dans d'autres disciplines. On ne construit pas une démonstration mathématique sans définir auparavant les axiomes sur lesquels elle repose. On ne rédige pas une constitution sans préciser les principes qui la rendent légitime. On ne bâtit pas une maison en commençant par choisir les rideaux.

Pourtant, l'histoire de l'art est souvent racontée comme si les œuvres naissaient directement des sujets ou des styles. On parle de couleurs, de gestes, d'influences, de sensibilités, plus rarement des conditions qui rendent ces choix nécessaires, or c'est précisément là que se joue la reconstruction.

Une reconstruction ne produit pas d'abord une esthétique mais une logique. Cette logique possède une caractéristique remarquable, elle avance rarement par ruptures spectaculaires mais par ajustements successifs.

Chaque réponse révèle une difficulté nouvelle qui appelle une réponse plus précise. Ainsi comprise, un tableau n'est plus un objet isolé mais devient l'état provisoire d'une recherche (ce déplacement peut changer profondément notre manière de regarder les artistes).

Nous avons pris l'habitude d'évaluer une œuvre à partir de son originalité. Est-elle nouvelle, différente, reconnaissable ? Ces critères ont leur importance mais ne suffisent pas. Une invention formelle n'a de valeur historique que si elle répond à une nécessité.

L'histoire de l'art est remplie d'innovations qui ne deviennent pas des événements historiques, beaucoup renouvellent les formes, très peu transforment les problèmes. À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les panoramas connaissent un succès considérable. Des bâtiments sont spécialement construits pour accueillir ces immenses peintures circulaires qui plongent le spectateur au cœur d'un paysage ou d'une bataille. Beaucoup y voient alors l'avenir de la peinture, le public fait la queue des heures pour les voir. Pourtant cette innovation ne transforme pas durablement les problèmes auxquels les artistes devront répondre. Le panorama restera une remarquable invention technique et spectaculaire, il n'ouvrira pas un nouveau territoire de la peinture.

À l'inverse, certaines transformations presque invisibles modifient durablement le développement d'un langage. Leur discrétion fait parfois leur force. Elles ne cherchent pas à surprendre mais à résoudre. La reconstruction appartient à cette seconde catégorie. Elle ne poursuit pas l'originalité pour elle-même mais cherche une cohérence. Elle ne demande pas : « Comment produire une œuvre que personne n'a jamais vue ? » mais « Comment produire une œuvre qui ne soit plus en contradiction avec ce que l'histoire a rendu visible ? » La différence paraît subtile, elle est immense.

Dans un cas, l'histoire devient un réservoir de formes dont il faudrait se distinguer. Dans l'autre, elle devient un ensemble de problèmes qu'il faut continuer d'habiter. Cette distinction permet peut-être de comprendre pourquoi certaines œuvres

vieillissent rapidement tandis que d'autres semblent gagner en évidence avec le temps. Les premières répondent souvent au goût d'une époque, les secondes répondent à une question plus profonde, qui continue d'agir bien après la disparition du contexte qui les a vues naître.

L'œuvre de Piero della Francesca en offre un exemple remarquable. Rien, à première vue, ne paraît spectaculaire. Les sujets sont traditionnels, la composition calme, les figures immobiles. Pourtant, Piero est l'un des premiers à construire l'espace pictural comme un système rigoureusement cohérent. Son œuvre ne cherche pas l'effet de nouveauté, elle répond à un problème ouvert par la perspective naissante. Cette solution deviendra l'un des fondements de plusieurs siècles de peinture occidentale.

L'œuvre de Nicolas Poussin illustre parfaitement cette logique. Rien n'y recherche l'effet de surprise. Chaque figure, chaque geste, chaque couleur semble répondre à une nécessité intérieure de la composition. La nouveauté de Poussin ne réside pas dans une invention spectaculaire, mais dans la résolution d'un problème de construction. Son œuvre ne cherche pas à étonner son époque, elle cherche à produire un ordre suffisamment cohérent pour devenir durable. Les siècles suivants y trouveront moins un style à imiter qu'une manière de penser le tableau. Poussin reconstruit un langage après une crise. Au XVII<sup>e</sup> siècle, la peinture sort de la Renaissance, du maniérisme, des bouleversements introduits par le Caravage, des tensions entre Venise et Florence. Il cherche à reconstruire un ordre pictural. Chez lui tout devient nécessité : la composition, le rythme, la couleur, les gestes, la place de chaque figure. Le tableau redevient un système cohérent. En ce sens, il est reconstructeur. Mais Poussin reconstruit un langage, notre problème est plus radical : il s'agit de reconstruire les conditions qui rendent encore ce langage possible.

Tous les artistes ne reconstruisent pas la peinture. Certains poussent cependant une question jusqu'à un degré d'accomplissement qui en fait désormais une référence. Chardin appartient à cette catégorie. Il ne cherche ni le spectaculaire, ni les grands sujets de la peinture d'histoire. Une cruche, quelques fruits, un verre, un morceau de pain lui suffisent. Pourtant, derrière cette apparente simplicité, il déplace silencieusement une question essentielle : qu'est-ce qui fait tenir un tableau ? Ce n'est plus seulement le sujet représenté qui lui donne sa valeur, mais l'équilibre des rapports de lumière, de matière, de couleur et de composition. La nouveauté de Chardin ne réside pas dans un effet de rupture. Elle réside dans une cohérence nouvelle. Son œuvre montre qu'un tableau peut trouver sa nécessité dans sa propre construction plutôt que dans l'importance de ce qu'il représente.

Il faudrait donc renverser une idée très répandue. L'histoire de l'art n'avance pas principalement grâce aux révolutions. Les révolutions rendent certaines choses visibles. Ce sont les reconstructions qui permettent ensuite à un art de continuer son histoire. Sans elles, chaque rupture condamnerait les générations suivantes à

recommencer le même geste critique, avec elles la critique cesse d'être une fin mais devient un point de départ.

C'est pourquoi il faudrait peut-être cesser de raconter l'art contemporain comme une succession de transgressions. Ce récit est séduisant mais très incomplet. Il oublie une autre histoire, plus lente, moins spectaculaire, mais peut-être plus décisive : celle des œuvres qui ne cherchent pas à abolir le passé, ni à le restaurer, mais à inventer les conditions grâce auxquelles un langage peut continuer à vivre après avoir perdu son innocence. C'est sans doute là que se situe la véritable continuité de l'histoire de l'art. Non dans la répétition des formes, mais dans cette capacité, toujours recommencée, à reconstruire les conditions mêmes de leur possibilité.

# Chapitre V

## La logique d'une recherche

Le sujet demeure. Le langage qui le rend possible s'est transformé.

Nous parlons volontiers des œuvres comme si elles étaient des objets. Un tableau, une sculpture, une installation, chaque pièce semble posséder son autonomie, son unité, sa date, son auteur. Les musées eux-mêmes renforcent cette perception. Les œuvres sont accrochées séparément. Les catalogues les reproduisent une par une. Le marché les vend individuellement.

Cette manière de regarder est parfaitement légitime. Pourtant, elle devient insuffisante lorsque l'œuvre ne cherche plus seulement à produire une image mais à résoudre un problème. Dans ce cas, le tableau cesse d'être une fin en lui-même. Il devient un moment d'une recherche.

Cette idée est relativement étrangère à l'histoire de l'art. Nous parlons volontiers de la recherche d'un scientifique, d'une démonstration mathématique, d'une enquête philosophique, plus rarement d'une recherche picturale. Cette logique est familière dans les sciences ou dans la philosophie, une hypothèse n'est jamais définitive. Elle est confrontée à ses propres limites. Les difficultés qu'elle révèle conduisent à une hypothèse plus précise. Le savoir progresse ainsi moins par remplacement que par approfondissement.

Généralement, lorsqu'on emploie cette expression : « recherche picturale », on désigne souvent une période expérimentale précédant les « véritables œuvres » d'un artiste. Comme si la recherche devait un jour s'arrêter. Comme si l'artiste devait finalement trouver son style, puis le répéter.

Pourtant, une recherche artistique peut suivre une logique comparable à celle des sciences. Pas une expérience scientifique, reproductible et mesurable, mais une expérience de pensée rendue visible. Une peinture répond. Le tableau suivant vérifie jusqu'où cette réponse demeure valable. Puis une difficulté nouvelle apparaît. Le processus recommence, ainsi se construit une logique, ainsi apparaît une pensée.

Il existe des œuvres qui ne cessent jamais de chercher. Leur cohérence ne réside pas dans une manière reconnaissable de peindre, celle-ci vient naturellement en peignant. Elle réside dans la permanence de la question.

Il existe ici une différence essentielle entre la logique du marché et celle de la recherche. Toute économie repose sur la reconnaissance. Le marché de l'art ne fait pas exception. Il tend à transformer une recherche en identité visuelle, un nom en style, un style en signature, une signature en marque. Ce processus n'a rien d'illégitime, il permet aux œuvres d'être immédiatement identifiables.

Mais la logique d'une recherche peut entrer en tension avec cette exigence. Car une recherche véritable n'a aucune raison de conserver la même apparence si le problème qu'elle explore exige d'autres formes. La recherche poursuit un objectif presque inverse. Elle accepte de modifier constamment ses formes dès lors que la question l'exige, elle ne protège pas son apparence mais sa nécessité.

C'est pourquoi certaines œuvres semblent changer profondément au fil des années alors qu'elles travaillent en réalité le même problème.

Vue de l'extérieur, l'œuvre de Picasso semble traverser des périodes sans rapport entre elles. Pourtant, une même question traverse cette diversité : comment renouveler les possibilités de la représentation sans jamais s'installer dans une formule devenue évidente ? Les formes changent profondément, la recherche demeure. Picasso est précisément quelqu'un qui refuse de devenir « le peintre du cubisme ».

À l'inverse, Monet semble peindre toute sa vie les mêmes sujets pourtant, ce n'est jamais le sujet qui demeure. Ce qui l'intéresse est une recherche de plus en plus radicale sur la lumière, la perception et la dissolution de la forme. Vu de loin, son œuvre paraît répétitive, en réalité, la question ne cesse de se déplacer.

Une recherche ne se reconnaît donc pas à la permanence de ses formes, mais à la permanence du problème qu'elle tente de résoudre. C'est cette fidélité invisible qui constitue sa véritable unité.

Inversement, certaines œuvres conservent longtemps la même apparence alors que la question historique qui les avait rendues nécessaires s'est progressivement déplacée. Les formes demeurent mais le problème auquel elles répondaient n'est plus le même.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreux peintres académiques continuent à produire des tableaux parfaitement conformes aux règles héritées de la Renaissance. Les formes restent maîtrisées, les compositions impeccables, la technique irréprochable. Pourtant, le problème historique auquel ces conventions répondaient n'est plus le même. La photographie a bouleversé le rapport à la représentation et la peinture commence à chercher d'autres fonctions. Les tableaux peuvent demeurer excellents, c'est leur nécessité historique qui s'est déplacée.

L'impressionnisme tardif en est un autre exemple. Après Claude Monet ou Camille Pissarro, des milliers de peintres reproduisent les recettes impressionnistes. Ils peignent exactement de la même manière. Mais ils ne répondent plus au problème qui avait rendu l'impressionnisme nécessaire.

Le regard se laisse facilement tromper par les ressemblances. Il perçoit plus difficilement la continuité d'une pensée qui n'est pourtant pas invisible mais qui possède ses propres règles.

Une recherche authentique ne change jamais de direction par simple désir de nouveauté. Autrement dit, la nouveauté n'est jamais recherchée pour elle-même mais apparaît comme la conséquence d'une exigence interne.

Lorsque Jean Siméon Chardin peint une nature morte au XVIII<sup>e</sup> siècle, il reprend un genre déjà ancien. Les fruits, les ustensiles de cuisine ou les objets domestiques avaient été peints depuis longtemps. La question n'est plus de démontrer une virtuosité illusionniste comme dans certaines natures mortes flamandes. Elle devient celle de la présence silencieuse des choses, de la lumière, de la matière, de l'équilibre du tableau. Le sujet est le même. Le problème pictural a changé.

Lorsque Rembrandt peint des scènes bibliques, il ne cherche plus principalement à raconter un épisode religieux. Son attention se porte sur la lumière, la psychologie, la présence humaine.

Lorsque les peintres hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle accordent une place nouvelle à la nature morte, ils ne créent pas un sujet inédit. Des objets existaient déjà dans les tableaux religieux ou les scènes de genre. Mais la question change. Les objets cessent d'être de simples accessoires. Ils deviennent le véritable lieu de la peinture. Ce qui paraît être un nouveau sujet est en réalité une nouvelle manière de penser le tableau.

Le sujet est identique. L'histoire ne repasse jamais exactement par le même point. Elle décrit plutôt une spirale. Chaque tour retrouve une position familière, mais à un autre niveau de compréhension. Cette image permet peut-être de mieux comprendre le développement de certaines œuvres.

Une nature morte hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle et une nature morte de Chardin montrent toutes deux quelques objets posés sur une table. Les objets demeurent. La pensée qui les rend visibles est devenue autre.

Autrement dit, un sujet n'existe jamais indépendamment du langage qui le construit.

On pourrait même aller plus loin. Il n'existe peut-être pas de portrait en soi, pas davantage de paysage ou de nature morte en soi. Il n'existe que des manières historiquement situées de rendre ces sujets possibles. Ce que nous appelons un genre est moins une liste de thèmes qu'une certaine organisation du regard.

C'est pourquoi l'histoire de la peinture ne peut être réduite à une succession de styles ni à un inventaire de sujets. Elle est d'abord l'histoire des transformations du langage qui rend ces sujets possibles.

Dès lors, une question nouvelle apparaît. Si une telle recherche existe, si elle avance selon une logique continue, comment devient-elle perceptible ? À partir de quel moment cesse-t-on de voir une succession d'œuvres pour commencer à reconnaître une pensée ? C'est cette difficulté qui nous conduira au chapitre suivant. Car une recherche de cette nature produit inévitablement des conséquences sur la manière même de concevoir la peinture.

C'est pourquoi certaines œuvres ne prennent leur véritable sens qu'à l'intérieur d'un ensemble plus vaste. Chacune demeure autonome. Mais chacune participe également à une recherche dont elle constitue un moment. Comprendre un tableau isolé devient alors possible. Comprendre la recherche suppose d'observer les relations qui unissent les tableaux entre eux.

Une œuvre cesse ainsi d'être une simple succession d'objets. Elle devient la forme visible d'une pensée qui se construit progressivement.

# Chapitre VI

## Penser avec la peinture

Le tableau cesse d'être seulement une image, il devient une proposition

Il est courant d'entendre que l'art ne démontre rien. Cette affirmation est juste. Une peinture ne prouve pas, elle ne déduit pas, elle ne vérifie pas une hypothèse comme le ferait une expérience scientifique. Son domaine est d'une autre nature. Pourtant, il serait tout aussi faux d'en conclure que l'art ne produit aucune connaissance. Simplement, cette connaissance n'emprunte pas la forme du concept, elle prend celle de l'œuvre.

Chacun reconnaît immédiatement l'atmosphère singulière qui traverse l'œuvre d'Edward Hopper. Nous parlons de solitude, d'attente, de silence, de mélancolie ou d'étrangeté. Pourtant, aucun de ces mots n'épuise réellement ce que produisent ses tableaux. Ce qui nous touche ne réside pas dans un récit ou dans une idée que l'on pourrait résumer. Il réside dans une organisation très précise de la lumière, de l'espace, des distances entre les personnages, des regards, de l'architecture. La pensée de Hopper ne peut pas être séparée de cette construction picturale. On peut la commenter, l'approcher, la décrire. On ne peut pas la remplacer. Ses tableaux ne viennent pas illustrer une idée préexistante ; ils sont le lieu où cette idée devient pensable.

Une idée philosophique peut être formulée par une phrase. Une idée picturale ne devient pleinement intelligible qu'à travers une peinture. Il ne suffit pas de l'énoncer. Il faut la construire. Dans une recherche artistique, la pensée n'existe donc pas avant l'œuvre. Elle se développe avec elle. Chaque tableau devient une manière de poser une question que le langage seul serait incapable de résoudre.

Prenons un exemple. Peut-on encore représenter une nature morte après que le tableau est devenu conscient de son propre support ? La question peut être formulée en quelques mots. Mais aucune réponse théorique ne suffira jamais. Il faudra peindre. Puis recommencer. Car chaque solution fera apparaître une difficulté nouvelle que seul un autre tableau pourra explorer. Le tableau n'illustre donc pas une idée. Il permet à cette idée d'exister.

Les premiers paysages de Mondrian, ses arbres, puis ses compositions géométriques semblent appartenir à des mondes différents. Pourtant, vus dans leur continuité, ils révèlent une seule recherche : réduire progressivement la représentation à ses structures fondamentales. Chaque tableau demeure autonome. Mais chacun devient également une étape d'un processus de clarification que l'on ne peut comprendre qu'en parcourant l'ensemble de l'œuvre.

Les tableaux les plus tardifs donnent alors un sens nouveau aux premiers, qui apparaissent rétrospectivement comme les conditions de leur possibilité. Le passé de l'œuvre est transformé par son avenir. Le sens d'un tableau n'est jamais entièrement contenu dans sa date. Il dépend aussi de l'avenir de la recherche à laquelle il appartient. Cette logique explique pourquoi certaines œuvres prennent une importance rétrospective.

Une recherche de cette nature demande parfois plusieurs décennies. Non parce que son auteur hésite, mais parce que certaines questions ne peuvent être résolues qu'en peignant. Chaque tableau constitue une réponse provisoire à une difficulté précise. Mais cette réponse devient aussitôt l'objet d'une nouvelle interrogation. Que permet-elle ? Que rend-elle possible ? Que laisse-t-elle irrésolu ? Le tableau suivant ne cherche donc pas simplement une nouvelle image. Il éprouve la solidité de la réponse précédente.

Ainsi, la peinture avance moins par accumulation que par reformulation. Chaque œuvre hérite des limites de la précédente. Une solution féconde ne disparaît pas parce qu'elle est réfutée, mais parce qu'elle fait apparaître un problème plus exigeant qu'elle ne peut plus résoudre. Ce ne sont donc pas les réponses qui conduisent la recherche. Ce sont leurs limites.

Les nombreuses variations de Picasso autour des Ménines en offrent un exemple remarquable. Chacune peut être regardée comme une peinture autonome. Pourtant, leur véritable intérêt apparaît lorsqu'on les considère ensemble. Ce n'est plus seulement chaque tableau qui importe, mais les déplacements successifs qu'il opère. La série devient visible comme une pensée en train de se construire.

Une telle œuvre demande alors une autre manière d'être regardée. Il ne suffit plus d'admirer une peinture. Il faut comprendre pourquoi elle existe sous cette forme plutôt que sous une autre. Pourquoi cette décision ? Pourquoi cette réponse ? Pourquoi était-elle devenue nécessaire ? À partir de cet instant, le tableau cesse d'être seulement une image. Il devient une proposition. Chaque œuvre formule une hypothèse sur les possibilités futures de son propre langage. Certaines hypothèses s'épuisent rapidement. D'autres continuent de produire des effets plusieurs décennies après leur apparition.

Nous pouvons désormais formuler une hypothèse. Et si une œuvre entière pouvait être conduite comme une recherche autour d'une seule question, constamment

reformulée ? Les tableaux cesseraient alors d'être des fins en eux-mêmes. Ils deviendraient les moments visibles d'une même enquête. C'est cette hypothèse qu'il faut maintenant examiner.

# Deuxième partie

## Chapitre VII

### L'hypothèse

L'œuvre cesserait d'être un modèle à imiter, elle deviendrait un problème à reconstruire.

Supposons qu'un peintre ait décidé de consacrer toute son œuvre à une seule question. Pas une question iconographique mais une question esthétique ou une question historique. Supposons qu'il se soit demandé, très tôt, comment continuer à peindre après que la peinture a rendu visibles ses propres conditions d'existence.

Une telle décision modifierait immédiatement toute la pratique du peintre. Le problème ne serait plus de trouver une manière personnelle de peindre, celle-ci apparaîtrait tôt ou tard. Il deviendrait nécessaire de comprendre tout ce que l'histoire récente de la peinture avait déjà rendu impossible.

Autrement dit, avant de produire des œuvres, il faudrait étudier les raisons qui avaient conduit les artistes précédents à transformer radicalement leur pratique. Cette étape pourrait durer des années. Peut-être même une décennie. Non pour acquérir une virtuosité, mais pour comprendre des problèmes. Copier un tableau ne servirait plus seulement à apprendre une manière de peindre. Il servirait à retrouver le problème auquel cette peinture répondait. Derrière chaque couleur, chaque simplification, chaque choix de format, il faudrait retrouver une nécessité historique. L'œuvre ne serait pas seulement un modèle à imiter mais également un problème à reconstruire.

L'apprentissage consisterait à retrouver la question qui l'avait rendue nécessaire. Une fois cette cartographie établie, une seconde difficulté apparaîtrait. Comment produire une œuvre qui ne fasse pas simplement semblant d'ignorer ce parcours ?

À partir de ce moment, chaque décision devrait être justifiée. Pourquoi un châssis ? Pourquoi une toile ? Pourquoi une représentation ?...etc... Ces questions pourraient sembler techniques. Elles ne le sont pas mais déterminent la possibilité même de continuer. Chaque réponse deviendrait alors une œuvre. Non parce que

l'œuvre illustrerait la réponse mais parce qu'elle serait cette réponse. Une conséquence inattendue apparaîtrait alors : l'ordre habituel de la création s'inverserait.

Dans beaucoup de pratiques artistiques, un sujet conduit à une œuvre. Ici, c'est le problème qui déterminerait le sujet. Ce ne serait plus : « J'ai envie de peindre une chaise » mais : « Pourquoi la chaise devient-elle aujourd'hui le meilleur terrain pour éprouver cette question ? ». Le peintre n'aurait plus à chercher un sujet. Il lui faudrait seulement reconnaître celui que la recherche exige. Certains objets deviendraient soudain indispensables alors qu'ils paraîtraient insignifiants à un autre moment. Ce ne serait plus le goût personnel qui déciderait mais la logique même du problème.

Il pourrait s'agir d'un objet domestique, puis d'un portrait, puis d'un paysage, puis d'une scène historique, puis de nouveau d'un objet. Vu de l'extérieur, cette succession semblerait hétérogène. En réalité, rien n'aurait changé, le problème serait demeuré identique, seul son terrain d'expérimentation aurait évolué.

Une recherche de cette nature ne chercherait jamais à protéger ses acquis. Chaque découverte remettrait en cause les précédentes. Certaines œuvres demeureraient inachevées parce que, dans une logique de recherche, terminer n'est pas toujours progresser. La fidélité ne va pas à l'objet mais à la question.

Il deviendrait alors possible de comprendre pourquoi certaines œuvres changent profondément d'apparence tout en restant parfaitement cohérentes. Le spectateur verrait des ruptures. Le peintre aurait le sentiment de poursuivre une seule conversation.

Chaque nouveau travail porterait avec lui toutes les réponses précédentes, aucune ne disparaîtrait, elles seraient intégrées. Comme dans une démonstration où chaque proposition reste présente à l'intérieur de la suivante. Ainsi comprise, une œuvre ne progresserait pas par accumulation, elle progresserait par condensation. Chaque tableau ne remplace aucun des précédents. Il les contient. Les réponses anciennes ne disparaissent pas mais deviennent les conditions de la suivante. Aucune étape n'est effacée, toutes demeurent actives à l'intérieur de la conclusion provisoire.

On pourrait même imaginer que certains objets anciens réapparaissent plusieurs décennies plus tard, non comme des citations nostalgiques mais parce que leur signification se serait transformée. Le même objet mais une autre question. Le même langage mais une autre nécessité. Cette hypothèse possède une conséquence décisive : elle oblige à distinguer deux temporalités.

La première est celle de la production, les tableaux se succèdent, les expositions s'enchaînent, les années passent. La seconde est celle de la recherche. Elle ignore presque le calendrier. Elle avance seulement lorsqu'une réponse nouvelle devient possible. Parfois plusieurs œuvres naissent en quelques semaines, parfois une

seule demande plusieurs années. Le temps de la recherche n'est pas celui de la biographie mais celui de la nécessité, pas du calendrier mais de la logique.

Ce type d'œuvre pose un problème particulier à l'histoire de l'art. Comment la raconter ? Soit de manière assez classique, suivre les formes, décrire les événements. Soit par les problèmes qui les sous-tendent : « Quelle question cette œuvre tente-t-elle désormais de résoudre ? »

À partir de ce moment, toute la perspective changerait. Les tableaux cesseraient d'être des fins. Ils deviendraient les étapes visibles d'une pensée en train de se construire.

Une œuvre ne serait plus seulement un ensemble de tableaux mais deviendrait la forme que prend une recherche lorsqu'elle pense en peinture.

# Chapitre VIII

## Penser comme une recherche

### La pensée scientifique avance contre elle-même

L'histoire de l'art s'est longtemps écrite principalement comme une histoire des formes. On y reconnaissait des styles, des écoles, des influences, des filiations. Chaque génération semblait remplacer la précédente par une autre manière de voir. Mais cette manière d'écrire devient insuffisante dès lors que les artistes commencent à travailler sur les conditions mêmes de leur pratique. À partir de ce moment, ce ne sont plus seulement les œuvres qui changent. Ce sont les questions.

Lorsque Yves Klein expose le Vide, il ne produit pas un nouvel objet. Il déplace la question de ce qui fait œuvre. Son véritable matériau n'est déjà plus seulement la matière : c'est le problème.

Cette transformation est capitale. Elle ne signifie pas que toute pratique artistique devienne une recherche. Mais certaines œuvres cessent d'être seulement des productions pour devenir des enquêtes. Leur logique n'est plus seulement plastique mais heuristique.

Cette idée est inhabituelle dans le monde de l'art. On préfère souvent raconter les artistes à travers leur personnalité, leurs influences, leurs rencontres ou leurs ruptures stylistiques. Mais certaines démarches résistent à cette manière de raconter. Leur unité ne réside pas dans leur apparence mais dans leur logique.

Il devient alors nécessaire d'introduire une autre notion, celle de protocole. Le protocole n'est pas une recette. Il est l'ensemble des contraintes que l'on accepte pour pouvoir vérifier une hypothèse. En science, une expérience n'a de valeur que si son protocole est explicite. En art, la situation est plus complexe. Le protocole reste souvent implicite. Il se cache derrière les œuvres. Il faut parfois plusieurs années pour le reconstituer.

On pourrait croire qu'un protocole limite la liberté. C'est souvent l'inverse. Il protège la recherche contre l'arbitraire. Lorsque tout devient possible, plus rien

n'oblige à approfondir une question. Chaque œuvre peut devenir une exception. Chaque exposition un recommencement. Chaque série une parenthèse. La liberté absolue risque alors de produire une succession d'intuitions sans mémoire. Le protocole introduit une résistance. Il oblige à poursuivre.

Cette résistance joue un rôle essentiel. Elle permet de distinguer une idée séduisante d'une véritable découverte. Une intuition peut sembler brillante pendant quelques semaines. Une véritable hypothèse, elle, doit résister pendant des années. Il oblige à rencontrer des difficultés inattendues. Certaines hypothèses se révèlent alors stériles. D'autres ouvrent, au contraire, des territoires que leur auteur lui-même n'avait pas prévus.

C'est peut-être là que se situe la différence entre une ambition de carrière et celle d'une recherche. Une carrière peut accumuler des œuvres, une recherche accumule des conséquences. Une carrière cherche naturellement à produire des œuvres nouvelles. Une recherche produit autre chose : elle produit les conséquences de ses propres découvertes. Chaque réponse transforme les conditions de la suivante. Ce ne sont donc plus les tableaux qui s'additionnent, mais les problèmes. L'œuvre avance moins par accumulation que par approfondissement. Chaque réponse produit une nouvelle question. Chaque solution modifie le problème initial. L'œuvre cesse alors d'être une collection. Elle devient un système en expansion, une succession de vérifications.

Cette manière de travailler reste pourtant rare. Non parce qu'elle serait supérieure mais parce qu'elle est exigeante. Elle suppose d'accepter que certaines œuvres deviennent provisoires, qu'une série puisse être abandonnée, qu'une réussite plastique ne suffise pas. Une belle œuvre peut être intellectuellement close. Une œuvre imparfaite peut ouvrir un champ immense.

Une recherche ne produit donc pas seulement des œuvres. Elle produit les conditions des œuvres suivantes. Ainsi comprise, une œuvre cesse d'être une suite d'objets. Elle devient une pensée qui se construit en avançant.

# Chapitre IX

## Une œuvre peut-elle penser ?

Une œuvre importante est une œuvre qui change les questions

Depuis plusieurs siècles, l'Occident a pris l'habitude de répartir les rôles. La science produit des connaissances. La philosophie produit des concepts. L'art produit des œuvres. Cette répartition paraît naturelle. Elle ne l'est peut-être pas. Car certaines œuvres semblent faire davantage que représenter le monde. Elles semblent produire une connaissance qui n'existait pas avant elles. Il faut ici lever une ambiguïté. Une œuvre ne pense évidemment pas au sens où un cerveau pense. Elle ne raisonne pas. Elle ne formule pas des propositions. Elle ne démontre rien. Mais elle peut rendre visible une structure du réel qui, jusque-là, demeurait invisible. Et cette apparition constitue déjà une forme de connaissance.

Prenons un exemple simple. Avant la perspective de la Renaissance, l'espace n'était pas pensé ni construit selon les principes qui nous paraissent aujourd'hui presque naturels. La perspective n'a pas changé la vision humaine, elle a profondément transformé la manière d'organiser le regard.

Le cubisme offre un autre exemple. Il ne cherche pas seulement une nouvelle esthétique. Il montre qu'un objet peut être pensé simultanément selon plusieurs points de vue. Cette idée dépasse largement la peinture. Elle appartient désormais à notre manière de comprendre le monde.

Les grandes œuvres ne répondent donc pas seulement à leur époque. Elles contribuent à modifier les catégories mêmes avec lesquelles les générations suivantes penseront. C'est pourquoi elles survivent. Non seulement parce qu'elles sont belles mais parce qu'elles continuent à produire des effets intellectuels longtemps après leur apparition.

On pourrait alors définir une œuvre importante non par son succès, ni par sa virtuosité, mais autrement. Une œuvre importante est une œuvre qui change les questions. Après elle, certaines interrogations deviennent impossibles, d'autres deviennent inévitables.

Cette définition éclaire différemment l'histoire de l'art. Elle permet de comprendre pourquoi certains artistes exercent une influence considérable alors même que leur

langage plastique paraît limité. Leur véritable apport n'est pas toujours dans leurs formes. Il est dans le déplacement du problème.

C'est précisément ce qui rend la période ouverte dans les années 1960 si particulière. Les artistes ne découvrent plus seulement des images. Ils découvrent des questions. Et certaines de ces questions deviennent irréversibles. À partir du moment où le support est devenu un problème, il le reste. À partir du moment où le cadre est devenu visible, il ne peut plus redevenir transparent. À partir du moment où l'œuvre interroge sa propre possibilité, cette interrogation ne disparaît plus. Elle devient constitutive de son histoire.

Mais une question nouvelle apparaît aussitôt. Une fois ces découvertes intégrées, que peut faire l'artiste suivant ?

Si il ne cherche ni à oublier, ni à répéter, il considère chaque découverte comme un acquis. Exactement comme procèdent les sciences, personne n'imagine aujourd'hui refaire la physique d'avant Newton, personne ne demande à un mathématicien de démontrer à nouveau le théorème de Pythagore. Les découvertes deviennent des fondations. Elles cessent d'être des obstacles.

Si cette hypothèse est juste, alors l'histoire de l'art apparaît sous un jour nouveau. Elle n'est plus seulement une succession de styles. Elle devient une histoire des problèmes. Les artistes cessent d'être uniquement des créateurs de formes. Ils deviennent les inventeurs de nouvelles possibilités de penser.

Cette manière de raconter l'art possède une conséquence importante. Elle oblige à regarder autrement les œuvres. La question essentielle n'est plus : « Est-ce beau ? » Ni même : « Est-ce nouveau ? » Elle devient : « Quelle question cette œuvre rend-elle désormais pensable ? »

À partir de ce moment, une recherche artistique peut être évaluée autrement. Non par son originalité apparente. Non par sa singularité sociale. Mais par sa capacité à produire une connaissance irréversible. Cette connaissance n'est pas une connaissance démonstrative. Elle ne formule ni lois ni concepts. Elle consiste à rendre visible une possibilité du monde qui demeurait jusque-là inaperçue. À faire apparaître un problème que personne n'avait formulé de cette manière. Ou à déplacer un problème ancien vers un terrain où il devient soudain fécond.

C'est précisément en cela que cette connaissance diffère d'un concept philosophique. Un concept peut être formulé indépendamment de son énoncé. Une découverte picturale, elle, ne peut être séparée de la forme qui la rend visible. Elle ne peut être résumée sans perdre une partie de ce qu'elle révèle. La peinture ne pense donc pas malgré ses images. Elle pense à travers elles.

Si une œuvre peut produire une telle connaissance, alors une conséquence apparaît immédiatement. Les œuvres ne se distinguent plus seulement par leurs formes. Elles se distinguent par les problèmes qu'elles rendent visibles. Dès lors,

une autre question apparaît : si les problèmes survivent aux œuvres, comment raconter l'histoire de l'art elle-même ?

# Chapitre X

## Une histoire des problèmes

### Les artistes passent, les questions poursuivent leur chemin

C'est peut-être là que réside la véritable continuité de l'histoire de l'art, non dans les formes, non dans les styles, mais dans la transmission des problèmes. Les œuvres disparaissent parfois. Les questions, elles, demeurent.

Nous avons vu que l'histoire de l'art est généralement racontée comme une succession d'artistes. Giotto succède à Cimabue. Masaccio prolonge Giotto. Raphaël succède à Léonard. Manet précède Monet. Picasso précède Duchamp. Les noms remplacent les noms, les styles remplacent les styles, les générations remplacent les générations. Cette manière de raconter est parfaitement légitime. Elle permet de suivre les filiations, les influences, les ruptures. Mais elle laisse peut-être échapper ce qui traverse silencieusement toutes ces transformations.

Car ce qui se transmet d'une époque à l'autre n'est pas seulement un ensemble de formes. Ce sont aussi des problèmes.

La perspective ne disparaît pas avec la Renaissance. Elle devient un acquis sur lequel les générations suivantes construisent d'autres questions. De même, lorsque les cubistes déplacent la question de la représentation, cette découverte ne s'efface pas avec la fin du cubisme. Elle demeure disponible, même chez des artistes qui ne peignent plus aucune forme cubiste. Une découverte importante cesse progressivement d'appartenir à son inventeur. Elle devient une condition nouvelle à partir de laquelle d'autres recherches pourront commencer.

L'histoire de la peinture pourrait alors être racontée autrement. Non plus comme une galerie de grands artistes, mais comme une histoire des problèmes que les artistes rendent visibles. Certaines questions traversent plusieurs siècles. Comment construire l'espace ? Comment représenter la lumière ? Quel est le statut de l'image ? Où commence le tableau ? Où s'arrête-t-il ? Que représente exactement une représentation ? À chaque époque, ces questions changent de langage, parfois même de support, mais elles ne disparaissent jamais complètement.

Dans cette perspective, les artistes apparaissent moins comme les propriétaires de leurs œuvres que comme les lieux où certaines questions trouvent provisoirement une réponse. Giotto n'est plus seulement Giotto ; il devient l'un des moments où la question de l'espace pictural se reformule. Cézanne n'est plus seulement Cézanne, il devient une étape dans la reconstruction de la représentation. Duchamp n'est plus seulement Duchamp, il déplace durablement la définition même de l'œuvre. Chacun apporte une réponse qui modifie le terrain sur lequel travailleront les suivants.

Une telle lecture change profondément la notion d'influence. Un artiste n'influence pas seulement parce que d'autres reprennent son style. Il influence surtout parce qu'il transforme les questions qu'il devient désormais possible de poser. Ses formes peuvent disparaître, le problème qu'il a fait apparaître continue, lui, à produire des conséquences.

Les œuvres deviennent alors comparables aux grandes découvertes scientifiques. On continue bien sûr à lire Newton, Darwin ou Einstein. Mais ce qui demeure vivant n'est pas seulement leur texte. Ce sont les problèmes qu'ils ont déplacés et les nouvelles recherches qu'ils ont rendues possibles. Peut-être certaines œuvres jouent-elles un rôle analogue. Elles ne transmettent pas seulement des images. Elles transmettent des questions.

On n'étudie pas aujourd'hui Newton uniquement parce qu'il s'appelait Newton. On l'étudie parce que certaines questions de la mécanique changent définitivement avec lui. Darwin ne transmet pas seulement un livre, il transforme durablement la manière de penser le vivant. Einstein ne laisse pas seulement une théorie, il modifie les problèmes mêmes de la physique. Le nom demeure attaché à une découverte, mais ce qui continue d'agir est moins la personne que le problème qu'elle a déplacé.

Si cette hypothèse est juste, l'objet véritable de l'histoire de l'art n'est peut-être ni le style, ni l'artiste, ni même l'œuvre prise isolément. Il est le déplacement progressif des problèmes esthétiques à travers lesquels la peinture pense sa propre histoire.

Les artistes passent, les œuvres parfois disparaissent, les questions, elles, poursuivent leur chemin.

Écrire une histoire de l'art reviendrait alors moins à raconter une succession de noms qu'à suivre la longue transformation de ces questions, lorsqu'elles changent de langage, de formes, de matériaux, mais continuent pourtant d'organiser silencieusement toute la peinture.

# Chapitre XI

## Le tableau n'est plus un objet. Il est un protocole

Une formule se répète. Un protocole engendre

Pendant des siècles, le tableau a été compris comme un objet singulier. On parlait d'un paysage, d'un portrait, d'une nature morte, d'une scène religieuse. Chaque œuvre semblait constituer un commencement. Même lorsqu'un peintre réalisait plusieurs versions d'un même motif, chaque tableau pouvait être regardé indépendamment des autres. L'histoire de l'art s'est longtemps écrite ainsi : œuvre après œuvre.

Pourtant, à partir du moment où les conditions mêmes du tableau deviennent problématiques, cette manière de penser cesse progressivement d'être suffisante. Le tableau ne peut plus être seulement un résultat. Il devient également une expérience.

Le mot expérience est ici à prendre dans son sens le plus rigoureux. Non pas une expérimentation destinée à produire des effets nouveaux. Mais une expérience au sens scientifique : une situation construite pour éprouver une hypothèse. Une hypothèse n'est jamais démontrée par une seule expérience. Elle se précise. Elle se corrige. Elle rencontre des cas particuliers. Elle découvre des limites. Chaque expérience transforme la suivante. Le savoir ne réside donc pas dans une expérience isolée mais dans leur enchaînement.

Il est remarquable que cette manière de travailler soit devenue fréquente dans beaucoup de domaines de l'art contemporain. Les photographes construisent souvent des séries. Les vidéastes développent des protocoles. Les artistes conceptuels parlent de systèmes. Les peintres, eux, continuent souvent d'être présentés comme les producteurs d'objets uniques. Cette opposition est peut-être trompeuse. Une peinture peut elle aussi relever d'un protocole. Simplement, ce protocole ne remplace pas le tableau. Il s'incarne dans lui.

Un protocole ne précède pas seulement les tableaux, il organise leurs relations. Chaque nouvelle œuvre n'est plus une création indépendante. Elle constitue une modification du protocole lui-même. Certaines hypothèses se trouvent confirmées. D'autres révèlent leurs limites. D'autres encore apparaissent au cours même du travail. Le tableau ne vient donc pas illustrer un projet conçu d'avance. Il transforme les conditions dans lesquelles le tableau suivant pourra être réalisé.

La recherche progresse ainsi par ajustements successifs. Ce qui évolue n'est pas seulement la qualité plastique des œuvres, mais la précision des questions qu'elles rendent possibles. Un tableau peut résoudre une difficulté tout en en faisant apparaître une autre, jusque-là invisible. La réponse devient alors le point de départ d'une nouvelle recherche.

Dans cette perspective, une série ne rassemble plus simplement des œuvres qui se ressemblent. Elle devient un véritable laboratoire. Chaque tableau y éprouve une variante du même problème. Certaines tentatives confirment une intuition. D'autres obligent à la modifier. D'autres enfin conduisent à reformuler entièrement l'hypothèse initiale. La cohérence de la série ne réside donc pas dans son apparence mais dans la logique des transformations qu'elle rend visibles.

L'œuvre entière devient alors comparable à un organisme vivant. Elle ne se contente pas d'accumuler des tableaux. Elle modifie progressivement les règles de son propre développement. Chaque découverte transforme le protocole qui l'a rendue possible.

On aller jusqu'à dire que le protocole est lui-même l'objet de la recherche. Au début, le peintre croit qu'il cherche des tableaux. En réalité, il construit progressivement un protocole de plus en plus juste. Les tableaux sont les traces visibles de cette élaboration.

Mais il existe une différence importante, chez ces peintres, le protocole reste souvent implicite. Le spectateur le reconstitue après coup. Depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, cette dimension devient beaucoup plus consciente. L'artiste ne construit plus seulement des tableaux mais aussi les conditions mêmes de leur apparition. La série cesse alors d'être un regroupement. Elle devient une méthode.

On comprend alors pourquoi certaines œuvres semblent ouvrir un champ immense tandis que d'autres, pourtant parfaitement réalisées, ferment immédiatement leurs possibilités. Les premières inventent un protocole. Les secondes exploitent une formule, une recette. La différence est considérable

Une formule se répète. Un protocole engendre.

Peut-être est-ce finalement cela qui distingue une œuvre de recherche d'une œuvre seulement de style. Le style produit une reconnaissance. Le protocole produit des découvertes. Et lorsqu'une découverte a réellement lieu, le tableau qui en résulte n'est jamais seulement une image. Il devient le témoignage visible d'une pensée en train de se construire.

# Chapitre XII

## Une œuvre ne progresse pas. Elle se déplace

Une œuvre est une recherche qui pense en peinture

Nous avons vu que l'histoire de l'art est souvent racontée comme une succession de ruptures. Chaque mouvement semblerait effacer le précédent : la Renaissance succéderait au Moyen Âge, le Baroque à la Renaissance, l'Impressionnisme à l'Académisme, l'Abstraction à la Figuration. L'histoire avancerait ainsi par remplacements successifs. Cette manière de raconter est commode. Elle est pourtant insuffisante. Il n'existe probablement pas de progrès des œuvres en art. En revanche, il existe une histoire irréversible des problèmes qu'elles rendent visibles.

Une œuvre d'art ne progresse pas comme une machine. Il n'existe pas de tableau plus perfectionné qu'un autre. Personne ne dira sérieusement que Velázquez est supérieur à Giotto parce qu'il maîtrise mieux la perspective. Personne ne soutiendra que Cézanne corrige définitivement Poussin. L'art ne fonctionne pas comme une technologie. Chaque œuvre ouvre une possibilité. Elle ne supprime pas les précédentes.

En revanche, une recherche, elle, progresse. Elle progresse parce qu'elle déplace les questions qu'elle se pose. La différence est essentielle. Un tableau n'est jamais plus avancée qu'un autre. Une recherche, en revanche, peut l'être, non parce qu'elle produirait de meilleures œuvres, mais parce qu'elle formule des questions plus profondes, plus précises ou plus exigeantes.

Cette distinction permet peut-être de comprendre pourquoi certaines œuvres paraissent soudain vieillir alors que d'autres demeurent étonnamment vivantes. Ce n'est pas une affaire de style, encore moins de mode.

Une œuvre paraît datée lorsqu'elle continue d'apporter une réponse à une question qui n'est plus vivante. Inversement, une œuvre ancienne demeure actuelle lorsqu'elle affronte encore une question qui nous concerne. Ce ne sont donc pas les formes qui vieillissent, mais certaines réponses.

Il faut alors distinguer deux temporalités : le temps historique et le temps logique. Le temps historique classe les œuvres selon leur date. Le temps logique les rapproche selon les problèmes qu'elles affrontent. Les deux ne coïncident pas toujours.

Nous avons vu que l'histoire de l'art ressemble alors moins à une ligne qu'à une immense conversation. Les siècles dialoguent. Certaines questions disparaissent, d'autres reviennent. Certaines restent ouvertes pendant très longtemps. Ce ne sont pas les époques qui parlent entre elles, ce sont les problèmes.

La déconstruction a profondément modifié cette conversation. Avant elle, beaucoup de peintres pouvaient travailler sans avoir à justifier l'existence même du tableau. Le tableau allait de soi. Après elle, cette évidence disparaît. Chaque peinture devient implicitement une réponse à une question nouvelle : Pourquoi encore un tableau ? Cette question ne concerne pas le sujet représenté. Elle concerne la possibilité même de représenter.

C'est pourquoi il devient impossible de mesurer une œuvre uniquement à son apparence. Deux tableaux peuvent sembler presque identiques. Pourtant l'un répète une solution déjà connue tandis que l'autre reformule le problème qui la rendait possible. La différence est parfois invisible pour le spectateur contemporain. Elle devient décisive lorsque l'on considère l'histoire des questions auxquelles ces tableaux répondent. Ce ne sont pas toujours les formes qui déplacent la peinture. Ce sont parfois les problèmes qu'elles rendent soudain visibles.

Cette idée explique également un phénomène étrange. Certaines œuvres semblent presque ne rien ajouter à l'histoire visible des formes. Elles n'impressionnent ni par leur virtuosité ni par leur nouveauté spectaculaire. Pourtant, elles déplacent imperceptiblement le problème. Ce déplacement est souvent invisible pour leurs contemporains. Il devient lisible seulement lorsque d'autres artistes commencent à travailler à partir de lui. Le déplacement est parfois invisible mais c'est lui qui transforme ensuite tout le paysage.

Une recherche artistique ne transforme donc pas l'histoire parce qu'elle invente des formes inédites. Elle la transforme parce qu'elle modifie les conditions mêmes dans lesquelles les formes pourront désormais apparaître. À partir de ce moment, les œuvres cessent d'être les véritables unités de l'histoire de l'art. Elles deviennent les manifestations visibles de déplacements plus profonds : ceux des problèmes auxquels la peinture cherche à répondre.

Ce ne sont peut-être pas les tableaux qui font avancer l'histoire de la peinture. Ce sont les questions qu'ils rendent désormais impossibles d'ignorer.

# Chapitre XIII

## Pourquoi les œuvres reviennent-elles ?

Les œuvres disparaissent. Les questions demeurent

L'histoire de l'art connaît un phénomène étrange. Certaines œuvres semblent disparaître pendant plusieurs siècles avant de redevenir soudain essentielles. Des artistes admirés de leur vivant tombent dans l'oubli. D'autres, presque inconnus, deviennent plusieurs générations plus tard des figures majeures.

Vermeer en offre sans doute l'exemple le plus célèbre. Après sa mort, son nom s'efface progressivement. Plusieurs de ses tableaux sont attribués à d'autres peintres. Pendant près de deux siècles, son œuvre demeure presque invisible. Puis, au XIX<sup>e</sup> siècle, elle réapparaît. Aujourd'hui, Vermeer est considéré comme l'un des plus grands peintres de l'histoire occidentale.

Ce phénomène n'est pas unique, Georges de La Tour disparaît presque entièrement avant d'être redécouvert au XX<sup>e</sup> siècle, Piero della Francesca connaît un destin comparable. Le Greco lui-même, longtemps considéré comme un peintre étrange ou marginal, devient une référence essentielle pour les artistes modernes. Ces redécouvertes appartiennent désormais à l'histoire de l'art.

Les explications habituelles sont connues. Elles invoquent les hasards des collections, les erreurs d'attribution, les transformations du goût, le travail des historiens ou des conservateurs. Toutes ces raisons sont exactes. Elles expliquent comment une œuvre revient matériellement dans l'histoire. Elles expliquent moins pourquoi ce retour produit soudain un effet si profond.

Car toutes les œuvres retrouvées ne prennent pas la même importance. Beaucoup demeurent des curiosités historiques alors que d'autres bouleversent immédiatement notre manière de regarder la peinture. Pourquoi cette différence ?

Peut-être parce qu'une œuvre ne disparaît jamais entièrement. Ce qui disparaît, c'est parfois la question qu'elle portait.

Vermeer n'est pas seulement un peintre que le XIX<sup>e</sup> siècle redécouvre. C'est une manière nouvelle d'organiser la lumière, l'espace, le silence, la présence des choses. La peinture moderne devient progressivement capable de reconnaître ce

qui, jusque-là, était resté presque invisible. Vermeer n'a pas changé. C'est le regard qui devient capable de rencontrer la question que son œuvre portait depuis toujours.

Une redécouverte ne consiste donc pas seulement à retrouver une œuvre. Elle consiste à retrouver le problème qui la rendait nécessaire.

Cette hypothèse éclaire peut-être autrement toute l'histoire de l'art. Ce qui se transmet d'une époque à l'autre n'est pas seulement un ensemble de formes. Ce sont aussi des problèmes. Les formes changent, les œuvres parfois disparaissent, mais certaines questions poursuivent silencieusement leur chemin.

Peut-être est-ce là que réside la véritable continuité de l'histoire de l'art. Non dans les styles, non dans les écoles, non même dans les artistes, mais dans la transmission silencieuse des problèmes. Une œuvre importante ne survit pas uniquement parce qu'elle est conservée dans un musée. Elle survit parce qu'elle continue, parfois plusieurs siècles plus tard, à rendre une question pensable. Et lorsqu'une époque retrouve cette question, l'œuvre renaît. Elle n'est pas redevenue actuelle. Elle ne l'avait peut-être jamais cessé.

Une œuvre ne disparaît pas parce qu'elle cesse d'être grande. Elle disparaît parce que la question qu'elle portait cesse momentanément d'être visible. Son langage demeure. Sa réponse demeure. Mais l'histoire ne sait plus très bien quelle question elle résout. L'œuvre devient alors silencieuse. Ce silence peut durer plusieurs siècles. Puis une époque rencontre de nouveau un problème voisin. Soudain, l'œuvre recommence à parler. Rien n'a changé dans le tableau. C'est le regard historique qui s'est déplacé.

Les œuvres ne meurent peut-être jamais. Elles attendent simplement qu'une autre époque redevienne capable de comprendre la question à laquelle elles répondaient déjà.

FIN