



Au lieu du sujet, le motif: La quête des peintres depuis l'impressionnisme

Author(s): Georges Roque

Source: *Ethnologie française*, Avril-juin 1995, nouvelle serie, T. 25, No. 2, Le motif: en sciences humaines (Avril-juin 1995), pp. 196-205

Published by: Presses Universitaires de France

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/40989724>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Presses Universitaires de France is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Ethnologie française*

JSTOR

Au lieu du sujet, le motif

La quête des peintres
depuis l'impressionnisme

Georges Roque
EHESS, Centre de recherche
sur les arts et le langage

Dans le champ de l'histoire de l'art, la notion de motif a été clairement définie par Panofsky, en opposition à celle de thème. Rappelons pour mémoire cette articulation. **Les motifs relèvent de ce que Panofsky appelle la signification primaire**, que l'on saisit : « *en identifiant de pures formes (c'est-à-dire : certaines configurations de lignes et de couleurs, ou certaines masses de bronze et de pierre, façonnées de manière particulière) comme représentation d'objets naturels (tels que des êtres humains, des animaux, plantes, maisons, outils, etc.) [...] L'univers des pures formes que l'on reconnaît ainsi chargées de significations primaires ou naturelles peut être appelé l'univers des motifs artistiques.* » (Panofsky, 1967, p. 17).

Le thème, en revanche, relève de la « signification secondaire ou conventionnelle » : « *On la saisit en prenant conscience qu'un personnage masculin muni d'un couteau représente saint Barthélemy, qu'un personnage féminin portant une pêche à la main est une personnification de la Vérité [...] Ce faisant, on met en relation des motifs artistiques et combinaisons de motifs artistiques (compositions) avec des thèmes ou concepts* » (Panofsky, 1967, p. 17-18).

Si cette articulation motif/thème est d'une grande utilité pour l'analyse de l'art de la Renaissance, elle offre cependant des limites, que Panofsky avait du reste reconnues (Panofsky, 1967, p. 22-23), du fait que certains types d'œuvres (peinture de paysage, peinture de genre, nature morte) semblent bien ne pas présenter de thème¹. Quant à l'art contemporain, dans la grande majorité des cas, il n'autorise que difficilement l'utilisation claire et méthodologiquement utile de l'opposition motif/thème. Aussi ces limitations rendent-elles nécessaire qu'on interroge à nouveau frais le motif en peinture.

Or, **la notion de motif**, que les historiens d'art contemporains ont confisquée au seul profit de l'analyse iconographique, est aussi **un terme d'atelier**, fréquemment attesté chez les artistes, en particulier en France à partir de la seconde moitié du siècle dernier. Qu'en est-il donc du motif, tel que l'entendaient les peintres ? En avaient-ils une conception homogène, ou bien peut-on dégager plusieurs significations complémentaires ? Plus précisément encore, et cette question

nous servira de fil conducteur, qu'en est-il du rapport du « motif » avec le « sujet » de l'œuvre, pour déplacer ainsi l'opposition motif/thème ? En effet, à partir du moment où le motif n'a plus à être rapporté à un thème littéraire ou autre, comment se pose-t-il face au « sujet », et qu'en est-il alors de ce « sujet », qui par contrecoup subit le même questionnement ? Ce sont là quelques-unes des questions que j'aimerais au moins poser, sans prétendre y répondre de manière définitive, en m'appuyant essentiellement sur les écrits des peintres eux-mêmes.

■ « J'allais au motif »

Le point de départ de leur utilisation du terme « motif » est vraisemblablement l'expression « **aller sur le motif** » ou « **se rendre sur le motif** » ; Emile Bernard rapporte par exemple avoir rencontré Cézanne alors qu'il sortait de chez lui : « *J'allais au motif*, me dit-il, *allons-y ensemble* ». Et plus loin, « *Cézanne prit un carton dans le vestibule et me mena "sur le motif"* » (Cézanne, 1978, p. 54 et 55). Cependant, avant Cézanne et l'impressionnisme, c'est déjà chez Corot qu'on trouve attestée l'expression : « **je me rends sur le motif** » (Marteau, 1986). Il est difficile et sans doute vain de vouloir déterminer l'origine précise de l'expression², mais on peut au moins affirmer qu'elle est, selon toute vraisemblance, **liée à la peinture en plein air, qui impliquait un déplacement**, celui par lequel le peintre quittait son atelier pour se rendre « sur le motif ».

La notion de motif est donc indissociable de l'aventure par laquelle le peintre ne compose plus son « sujet » dans son atelier, mais va, en se déplaçant, le chercher au dehors, dans la nature³. La définition qu'a donnée Kupka va bien dans ce sens : « *Dans le jargon des ateliers, et plus particulièrement chez les peintres, le terme « motif » signifie un morceau de paysage, un site pittoresque qui est presque toujours un fragment extrait d'un ensemble plus vaste* » (Kupka, 1989, p. 75).

Un premier point mérite d'être mis en évidence : contrairement à la définition que donne Panofsky, et

qui fait du motif un premier niveau de l'analyse d'une œuvre, nous sommes ici au plan, non de l'œuvre, mais précisément de **ce qui la motive**, de ce qui constitue son point de départ, mais aussi sa raison d'être. Bref, le motif est d'abord hors d'œuvre, et n'appartient donc pas d'emblée au champ artistique. Ce qui est au reste conforme à l'étymologie de motif : « *ce qui met en mouvement* » (Bloch et Von Wartburg, 1975), ici en l'occurrence en un double sens, puisque le motif est aussi ce qui met le peintre en mouvement pour se rendre là où le sollicite le motif.

Ce qui entraîne une première conséquence : le « thème » ou le « sujet » de l'œuvre n'est plus pré-existant, composé ou reconstruit dans l'atelier. Il est à rechercher, à trouver, par une **démarche**, au dehors. Ainsi, « ce qui est à peindre » n'offre plus le même caractère d'évidence qu'auparavant, évidence long-temps liée au thème (religieux, mythologique, etc.), lequel était par la force des choses prédéterminé. Avec l'avènement du motif, la peinture connaît un double déplacement : déplacement physique, par lequel il faut « aller au motif » ; déplacement corrélatif, par lequel le motif, loin d'être soumis au « thème » s'émancipe sous forme d'une recherche, d'une quête, dont le résultat n'est pas donné d'avance.

Etrange est aussi la présupposition « sur » ou « au » dans l'expression « aller sur le motif », ou « au motif », suffisamment insolite pour qu'Emile Bernard, dans le texte cité à propos de Cézanne, la mette en évidence. C'est que le motif est d'abord le lieu où l'on se rend, comme lorsqu'on dit « **je me rends au travail** ». Le motif est en ce sens le lieu de la peinture, là où la peinture a lieu, là donc où il faut se rendre, « *aller sur les lieux* ». Ainsi, il faut tout d'abord procéder au repérage des motifs susceptibles d'être peints, puis, lorsqu'on les trouve, s'arrêter, préparer son matériel, et se mettre à peindre. Cette conception machiniste du travail pictural : quête du motif, déballage de l'attirail portable, saisie du motif, a été bien décrite par Camoin dans une lettre à Matisse, d'une façon très laconique : « *Je me balade du matin au soir avec tout le fourbi et quand je tombe sur le fin motif, je déclenche l'appareil* » (Matisse, 1971, p. 11).

Mais comment tombe-t-on sur le « fin motif », et qu'est-ce qui donne au peintre la certitude de l'avoir rencontré ? Bazille, accompagnant Monet à Honfleur en 1863, écrivait à ses parents : « *Dès notre arrivée à Honfleur, nous avons cherché des motifs de paysage. Ils ont été faciles à trouver, car ce pays est le paradis. On ne peut voir plus grasses prairies et plus beaux arbres ; il y a partout des vaches et des chevaux en liberté* » (cité par Rewald, 1986, p. 83).

D'une certaine façon, donc, le « beau » paysage semble ici pouvoir faire motif, c'est-à-dire offrir un

sujet digne d'être représenté. Précisons cependant qu'à cette époque Bazille est encore étudiant en médecine, peignant durant ses vacances ; d'où, sans doute, le fait qu'il emploie « motif » dans le sens plus conventionnel de sujet. Le motif ici s'impose donc pour lui comme un « beau » paysage, digne d'être peint. Ce sens du terme ne peut être trop vite écarté, même s'il a pris une nuance quelque peu péjorative, sur laquelle nous reviendrons, associé à une certaine naïveté de l'artiste se contentant de transcrire, d'imiter, de rendre, le pittoresque d'un lieu.

Tel n'était évidemment pas le cas, par exemple, d'un Cézanne. Mais qu'entendait-il alors par motif, lui qui a consacré tant de temps à explorer les motifs de la région aixoise (Rewald 1978) ? L'explication qu'il a donnée à Gasquet est bien connue :

« Cézanne – *Je tiens mon motif...* (Il joint les mains.)
Un motif, voyez-vous, c'est ça...

Moi – Comment ?

Cézanne – *Eh ! oui...* (Il refait son geste, écarte ses mains, les dix doigts ouverts, les rapproche lentement, lentement, puis les joint, les serre, les crispe, les fait pénétrer l'une dans l'autre.) *Voilà ce qu'il faut atteindre... Si je passe trop haut ou trop bas, tout est flambé. Il ne faut pas qu'il y ait une seule maille trop lâche, un trou par où l'émotion, la lumière, la vérité s'échappe* » (Cézanne, 1978, p. 108).

Il s'agit donc de faire se rencontrer, fusionner ces deux mains qui symbolisent ce que Cézanne appelle plus loin les deux « textes », nature et cerveau, c'est-à-dire : « *la nature sentie, celle qui est là...* (il montrait la plaine verte et bleue) *celle qui est ici...* (il se frappait le front) *qui toutes deux doivent s'amalgamer pour durer, pour vivre d'une vie moitié humaine moitié divine, la vie de l'art* » (Cézanne, 1978, p. 109-110).

La longue ascèse à laquelle il s'astreignait devant le motif avait pour but d'arriver à cet état particulier de fusion qui lui permettait alors de peindre : « *A ce moment-là, je ne fais plus qu'un avec mon tableau. Nous sommes un chaos irisé. Je viens devant mon motif, je m'y perds. Je songe, vague* » (Cézanne, 1978, p. 112).

Le motif est donc bien plus qu'une portion de nature qui fait l'objet du tableau : il est au cœur de l'expérience créatrice, du dialogue, mais aussi du conflit, de la lutte, qui s'instaure entre la nature et l'artiste, entre la nature au dehors, et la nature en dedans, corps à corps entre le peintre et sa toile, dont témoigne cette locution fréquemment attestée, suite à Renoir : « *peloter le motif* ». Comme on l'a bien noté : « *Latiniste et bon humaniste, Cézanne savait que motif, dérivant de **motum**, désigne ce qui pousse à faire une chose. Ainsi, d'un mot, il exprimait que sa rencontre avec la natu-*

re s'emparait de lui pour déclencher jusqu'à la passion la nécessité de peindre » (Pizon, p. 152).

A ceci près que le terme, je l'ai déjà dit, n'est pas proprement cézannien. Au reste, point n'était besoin de recourir à l'étymologie, ici approximative⁴, les deux sens de motif étant parfaitement attestés au siècle dernier.

Le motif artistique offre donc un champ sémantique beaucoup plus vaste que ce à quoi on le confine d'ordinaire. Débordant le sens étroit de sujet de l'œuvre, le motif de l'œuvre est donc à entendre dans ses deux sens : ce qui la motive, et ce qui en fait l'objet, les deux sens étant précisément intriqués dans le travail de production artistique. D'où sans doute le glissement de sens de « motif », de la portion de paysage à sa représentation peinte.

Or il s'agissait là de quelque chose de nouveau, et on pourrait dire en ce sens que l'émergence de la notion de motif est coextensive à l'avènement de la modernité en peinture, à cette mutation par laquelle le motif de peindre s'offre comme question au travers du motif à peindre. Ce n'est cependant pas le lieu de développer ici ce point, abordé ailleurs (Roque, 1988). Tout au plus faudrait-il insister sur le fait que la notion de motif surgit et s'implante dans le vocabulaire artistique de la seconde moitié du XIX^e au moment où la question de la peinture se pose avec acuité. Certes, il ne faut pas perdre de vue le fait que pour les peintres préoccupés par le motif à – et de – peindre, la visée est encore imitative, au sens où ils cherchent à rendre le mieux possible ce qu'ils voient.

Pourtant quelque chose insiste au travers du motif, et pousse vers un souci qui se fera de plus en plus patent : faire prévaloir le travail de la peinture sur le rendu de la nature, ce qui conduira à terme à l'abstraction, ou plus exactement y reconduira, si l'on se souvient du fait que le motif, en une autre de ses acceptions, signifie aussi ornement abstrait.

Quoi qu'il en soit, il nous suffit pour le moment de souligner cette mutation du motif, à laquelle l'importance prise par la subjectivité n'est pas étrangère. Le vocabulaire de ces peintres est en effet imprégné de concepts empruntés à la science – sensation, optique, impression, etc. (Shiff, 1984, p. 17 sq ; Gage, 1990) –, laquelle prônait également l'importance des sensations subjectives pour les peintres. La conception du motif comme rencontre entre la nature extérieure et le cerveau est tributaire de cette ambiance intellectuelle. Je me suis attardé sur Cézanne, mais Monet disait, pour sa part : « Le motif n'est pour moi qu'une chose insignifiante. Ce que je veux reproduire, c'est ce qu'il y a entre le motif et moi » (cité par Clay, 1971, p. 136), faisant ainsi lui aussi de la peinture le lieu d'une ren-

contre, d'un échange entre le monde extérieur et le monde intérieur, entre la nature et son œil.

■ Motif plastique

Le double déplacement signalé (de l'atelier vers la nature, et du motif-sujet vers le motif-raison) a aussi pour conséquence le fait que l'artiste est désormais intéressé par le plan plastique de l'image, plus que par son plan iconique⁵. Le motif est bien en ce sens une configuration de lignes et de couleurs, comme le disait Panofsky, que l'on peut encore identifier à des représentations d'objets naturels, mais il n'est plus subordonné à un thème, et surtout, l'aspect plastique commence à prendre le dessus sur l'aspect iconique, dans la façon même de regarder le motif, de s'y intéresser. Tel est sans doute le pari de ces peintres : non pas rendre d'emblée l'objet par ses caractéristiques iconiques, mais faire que celles-ci surgissent et émergent des caractéristiques plastiques. Écoutons Cézanne parler de la nature : « Je prends, à droite, à gauche, ici, là, partout, ses tons, ses couleurs, ses nuances, je les fixe, je les rapproche... Ils font des lignes. Ils deviennent des objets, des rochers, des arbres, sans que j'y songe » (Cézanne, 1878, p. 109).

Ou encore Monet, en des propos presque semblables et souvent cités : « Quand vous sortez pour aller peindre, essayez d'oublier les objets devant vous, l'arbre, la maison, le champ ou autre chose. Songez seulement : voici un petit carré de bleu, une tache oblongue de rose, un trait de jaune, et peignez-les juste comme vous les voyez, cette couleur et cette forme précise, jusqu'à ce que votre impression naïve de la scène soit rendue » (Geffroy, 1980, p. 460).

On en dirait de même de Van Gogh, lui aussi intéressé par le motif pour ses lignes et ses couleurs, autant, sinon plus que par ce qu'il représente. Pour les lignes, Van Gogh recherchait certaines compositions parce qu'elles lui rappelaient les arabesques ou les japonaiseries. Il décrira ainsi à Signac un verger dans lequel « tout y est petit : les jardins, les champs, les jardins, les arbres, même ces montagnes comme dans certains paysages japonais, c'est pourquoi ce motif m'attirait » (Van Gogh, 1990, lettre n° 583b, III, p. 471). Il en va de même pour les couleurs. « Je continue toujours à trouver les motifs d'ici très beaux et très intéressants [...] J'ai un nouveau motif en train, des champs à perte de vue verts et jaunes » (Van Gogh, 1990, lettre n° 496, III, p. 137).

C'est moins en effet les champs que les combinaisons de couleurs qui le retiennent dans le motif. La preuve en est qu'il parle souvent du motif en termes de couleurs, et l'expression « motif de couleurs » revient

à plusieurs reprises sous sa plume (Van Gogh, 1990, n° B 6, III, p. 150). L'explication qu'il donne à sa sœur est à cet égard révélatrice : « *Des bleuets avec des chrysanthèmes blancs et quelques soucis, voilà un motif en bleu et orange ; des héliotropes et des roses jaunes, voilà un motif en lilas et jaune ; des coquelicots ou des géraniums rouges dans du feuillage d'un vert solide, motif en rouge et vert* » (Van Gogh, 1990, lettre n° W 4, III, p. 157).

L'intérêt de Van Gogh pour ces motifs de couleurs tient au fait que les trois combinaisons qu'il donne constituent les trois couples de couleurs complémentaires (bleu/orangé, violet/jaune, rouge/vert) dont la juxtaposition était considérée particulièrement harmonieuse, ce qui confirmerait qu'ici l'aspect iconique du motif est secondaire et sert de prétexte pour la juxtaposition de couleurs complémentaires⁶.

■ Variations

Une autre conséquence découle également de la prédominance de l'aspect plastique sur l'aspect iconique du motif : si seule compte la combinaison de lignes et de couleurs, alors il suffit d'un léger déplacement pour découvrir un nouveau motif. Un pas de plus, et un nouveau motif s'offre au regard. « *Je trouve ici, explique Van Gogh à propos du Borinage, abondance de motifs : la forêt, le littoral, les pâturages du Rijswijk toutes proches. C'est-à-dire que je découvre un motif à chaque pas, c'est le cas de le dire* » (Van Gogh, 1990, lettre n° 226, I, p. 683). Il n'est d'ailleurs même pas besoin de bouger les pieds ;

une simple inclinaison de la tête peut permettre de surprendre un nouveau motif, comme Cézanne l'écrivait pour sa part à son fils : « *Ici, au bord de la rivière, les motifs se multiplient, le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt, et si varié que je crois que je pourrais m'occuper pendant des mois sans changer de place en m'inclinant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche* » (Cézanne, 1937, p. 288, lettre n° CXCI, du 8 septembre 1906).

Notons que Cézanne distingue bien « motif » et « sujet » ; je reviendrai sur cette distinction, dont seul nous retiendra pour l'instant le caractère bien marqué : on peut multiplier les motifs d'un « même » sujet, vus sous différents angles, dans la mesure où le sujet ne compte qu'en tant que « sujet d'étude », c'est-à-dire motif. Il faut faire attention ici à l'abus du terme de « série » pour qualifier la multiplication des motifs du « sujet » vu sous des angles différents, de même qu'il serait tentant, mais abusif, de lier trop vite cette démultiplication à la notion, par exemple, de leitmotiv. Parler de séries, comme de variations sur un thème, c'est encore privilégier le thème – ou le sujet – sur le motif, en faire le point de départ et d'arrivée de la série, ce autour de quoi s'ordonnerait et prendrait sens la série des motifs.

Or il me semble que l'hypothèse inverse serait plus juste. Si l'on peut multiplier les motifs d'un même sujet, n'est-ce pas précisément parce qu'il y a relative indifférence à l'égard du « sujet » et que prime l'aspect plastique. Ce qui reviendrait à dire que les motifs ne se multiplient que parce que le sujet n'est plus qu'un prétexte. Parler en ce sens de série, c'est encore mettre



1. La Montagne Sainte Victoire. Cézanne. Aquarelle Musée du Louvre.

trop l'accent sur le sujet, qui submergerait l'ensemble des motifs. La différence plastique/iconique s'avère ici également opératoire : du point de vue plastique, il n'y a pas deux motifs semblables ; ce n'est que du point de vue iconique qu'ils renvoient en effet à un référent commun (montagne Sainte Victoire de Cézanne, champs de blés de Van Gogh, etc.).

Mais on voit bien que faire dominer l'iconique sur le plastique en soulignant qu'il s'agit de « séries » va à rebours des intentions de l'artiste qui cherchait précisément à multiplier les points de vue. En outre, il y a souvent peu de liens organiques entre les éléments d'une « série ». Tout au plus peut-on noter dans certains cas que la tendance à s'affranchir du « sujet » s'accroît au fur et à mesure que progresse la « série », par la stylisation ou la simplification (sur Van Gogh, cf. Walker, 1981, p. 12). Ce qui ne fait que confirmer l'importance accrue que prend le motif sur le sujet.

Le cas de Monet est un peu plus complexe, et sans doute le terme de « série » est-il plus légitime à son propos. Ce qui le requiert dans ses « séries » n'est pas tant en effet les variations d'angles de vue comme Cézanne ou un affranchissement progressif des détails de la composition comme Van Gogh, mais les variations lumineuses qui affectent différemment le sujet suivant les heures du jour (meules, cathédrales, etc.). Monet en ce sens fait clairement jouer l'opposition motif/sujet. Ou, pour le dire autrement, il s'intéresse à la façon dont les accidents de la lumière viennent affecter la permanence substantielle de son sujet. Ou encore, il cherche à mettre en évidence les variations plastiques du même motif iconique. Il n'empêche cependant que la visée reste celle des déformations du sujet (même s'ils ont pour effet de donner à voir les différents motifs plastiques). C'est sans doute ce qui fait dire au peintre Albert Ayme, dans sa critique radicale des séries de Monet, qu'il s'agit dans ce cas d'une « confusion entre sujet et objet : subordination de l'objet de la peinture à son sujet » (Ayme, 1987, p. 8).

■ Motif et sujet

Ce qui nous renvoie une nouvelle fois aux rapports entre motif et sujet. Sérusier avait déjà bien noté, au début du siècle, une mutation dans l'œuvre de Cézanne : « L'utilité, le concept même de l'objet représenté disparaissent devant le charme de la forme colorée [...] Une chose est à remarquer, ajoute encore Sérusier, c'est l'absence de sujet. Dans sa première manière, le sujet était quelconque, voire puéril. Après son évolution, le sujet disparaît, il n'y a qu'un motif ». (C'est le mot dont usait Cézanne) (Denis, 1964, p. 164).

Maurice Denis, qui rapporte ces propos de Sérusier, soulignait lui aussi comment, dans les natures mortes, pour le dire en termes sémiotiques, la qualité plastique du motif l'emportait sur la fidélité iconique. Cézanne composait, certes, « mais sans rien perdre du véritable motif, ce motif initial qu'on saisit à nu dans ses ébauches et ses aquarelles, je veux dire cette délicate symphonie de nuances juxtaposées, que son œil découvrait d'abord mais que sa raison venait ensuite et spontanément appuyer sur le support logique d'une composition, d'un plan, d'une architecture » (Denis, 1964, p. 161).

L'interprétation de Cézanne par Maurice Denis est de toute première importance, ne serait-ce qu'historiquement (il s'agit de l'article de 1907 paru dans *L'Occident*, un an après la mort du peintre), mais aussi par le point de vue développé. Elle invite en effet – suivant la théorie de l'auteur – à voir le tableau dans la toile – « Bonne ou mauvaise, la toile [de Cézanne] est véritablement un tableau » (Denis, 1964, p. 157) –, de sorte que le motif est par voie de conséquence ce qui chez Cézanne témoigne de son intérêt constant à l'égard de la peinture pour la peinture : « Devant le motif, il se refuse à tout ce qui le pourrait distraire de la peinture, compromettre sa petite sensation [...] il évite à la fois le trompe l'œil et la littérature » (Denis, 1964, p. 164).

Denis indique bien ici comment Cézanne a su éviter dans son traitement du motif, tant la fidélité iconique – le trompe l'œil – que le sujet littéraire. Et si Maurice Denis y est attentif, c'est précisément parce qu'il voit le tableau dans la toile, et s'intéresse en conséquence à l'organisation des couleurs « en un certain ordre assemblées ».

En allant plus loin dans cette direction, et en gauchissant le propos de Sérusier « le sujet disparaît, il n'y a qu'un motif », on pourrait dire qu'à la limite le motif peut lui aussi disparaître, de sorte qu'il n'y aurait plus que des lignes abstraites. Or c'est bien ainsi que Gauguin caractérisait la peinture de Degas ; après avoir décrit les danseuses de Degas qui « ne sont pas des femmes » mais « des machines en mouvement avec de gracieuses lignes prodigieuses d'équilibre », Gauguin évoque également « des chevaux de course, des jockeys », et il ajoute : « Dans tout cela, il n'y a pas de motif : seulement la vie des lignes, des lignes, encore des lignes. Son style, c'est lui » (Gauguin, 1974, p. 301).

Ceci nous permet de situer plus aisément le motif comme oscillant entre deux pôles, la représentation réaliste d'une part, le « sujet », si l'on veut, et l'abstraction, de l'autre. On pourrait donc dire qu'il y a chez certains peintres, à la fin du siècle dernier, la recherche, la quête de quelque chose comme un motif,

lequel, du point de vue iconique ne se confond pas tout à fait avec le paysage, et qui, du point de vue plastique, ne se limite pas non plus à un ensemble de lignes. Le motif de ces peintres serait donc compris entre ces deux limites que constituent le beau point de vue et les « gracieuses lignes » en équilibre.

On comprend mieux dès lors la fragilité du motif pictural, qui oscille ainsi entre deux bornes, et risque de s'abolir en s'immobilisant sur l'une d'entre elles, soit qu'il se fige dans le rendu mimétique du sujet, soit qu'il s'abîme dans l'abstraction, ce qui situe bien, me semble-t-il, l'importance de son enjeu dans l'aventure de la peinture moderne.

Revenons une nouvelle fois à la phrase percutante de Sérusier à propos de Cézanne : « *Après son évolution, le sujet disparaît, il n'y a qu'un motif* ». Cette opinion correspond en fait parfaitement à ce que nous dit Cézanne lui-même, quoique de manière moins brutale, lorsqu'il écrivait de l'Estaque à Zola : « *Je m'occupe toujours à la peinture. J'ai ici de beaux points de vue, mais ça ne fait pas tout à fait motif. – Néanmoins, au soleil couchant, en montant sur les hauteurs, on a le beau panorama du fond de Marseille et les îles, le tout enveloppé sur le soir d'un effet très décoratif* » (Cézanne, 1937, p. 194, lettre n° XCIV du 24 mai 1883).

Nous pouvons parfaitement repérer ici cette oscillation du motif entre deux pôles : d'une part, les couleurs et les lignes, qui forment « un effet très décoratif » ; et, de l'autre, le point de vue pittoresque, dont Cézanne prend bien soin de préciser qu'il ne fait pas tout à fait motif. Or c'est justement là un des écueils possibles sur lesquels vient buter le motif, que de s'identifier au beau point de vue. Cézanne lui-même a souvent été fasciné par de « beaux motifs », comme en témoigne une autre lettre, plus ancienne, au même Zola : « *En allant à Marseille, je me suis accompagné avec Monsieur Gilbert. Ces gens-là voient bien, mais ils ont des yeux de professeurs. En passant par le chemin de fer près la campagne d'Alexis, un motif étourdissant se développe du côté du levant : Ste-Victoire et les rochers qui dominent Beaurecueil. J'ai dit : "quel beau motif" ; il a répondu : "les lignes se balancent trop"* » (Cézanne, 1937, p. 138, lettre n° XLII, du 14 avril 1878).

Les « yeux de professeur », trop attirés par le jeu des lignes, n'ont su être sensibles à ce qui frappe les yeux du peintre, c'est-à-dire à ce qui fait motif dans le motif.

Dans un entretien non publié avec Pierre Courthion, Matisse tenait pour sa part, au sujet de ses paysages peints en Suisse, des propos qui témoignent également de la façon dont le motif se distingue du sujet : « *Comme je n'y suis resté que dix jours, j'ai peint tous les jours un panneau au point de vue tout à*

fait documentaire, simplement comme j'aurais fait une carte postale. J'ai regardé le motif, simplement, sans me laisser aller à une exaltation, à une contemplation qui m'aurait demandé davantage de temps » (cité par Bois, 1993, n° 56, p. 23).

Pour le dire en forçant un peu le propos, Matisse n'a donc retenu dans ce cas du motif que le sujet, c'est-à-dire l'aspect « carte postale » sans s'astreindre à cette contemplation, à laquelle s'efforçait Cézanne, qui lui aurait permis de dégager le motif dans le sujet.

Ce qui conduit à évoquer le fait, constaté par de nombreux peintres, que ce sont souvent les mêmes motifs qui sont peints. Pissarro l'avait déjà noté dans une lettre à son fils Lucien, après avoir découvert avec surprise une lithographie de Bonington montrant le même motif de Rouen qu'il venait de dessiner (la rue du Gros Horloge), et réalisée quelque soixante ans auparavant (Pissarro, 1980, p. 252). Camoin, quant à lui, écrivant à Matisse de Collioure, vers 1912, s'étonne : « *J'ai entrepris quelques toiles autour du port et dans les chênes au-dessus du village. J'y ai même trouvé des traces de couleur marquant les bons endroits* » (Matisse, 1971, p. 11). Et fin novembre 1913, au même : « *Aux Martigues ce sont plutôt des artistes de la région que j'y trouverai et ils ont cet avantage qu'ils peignent toujours et infiniment le même motif. En dehors d'un certain coin, couvert de raclures comme les murs d'un atelier, on est sûr d'être tranquille* » (Matisse, 1971, p. 17).

Ceci nous permet de comprendre l'opposition de certains peintres à la notion de motif, dès lors qu'il se fige et se répète *ad nauseum*. Tel est en particulier le cas de Kupka, comme il s'en est expliqué dans le chapitre qu'il a consacré au motif dans son livre *La création dans les arts plastiques*, et dont le témoignage est précieux, le livre ayant été rédigé entre 1907 et 1913, au moment donc de l'avènement de la non-figuration. Kupka part en effet d'une définition quelque peu restrictive du motif, lui conservant le sens de sujet de l'œuvre : « *Le motif en soi a donc le sens d'un quelque chose à peindre ou à sculpter, et le mérite du peintre ou du sculpteur réside dans son habileté ou bien à le reproduire de façon réaliste, ou bien à rendre son charme impalpable* » (Kupka, 1989, p. 75).

La double critique qui se profile derrière cette définition (réalisme du sujet, ou maniérisme) a été bien explicitée quelques pages plus loin : « *Les réalistes-impressionnistes se retrouvent ainsi partagés entre deux visées contradictoires. D'une part, ils adaptent leur démarche et les moyens matériels qu'ils emploient à la saisie du caractère spécifique du motif choisi, tout ensemble dans son essence et dans la réalité concrète des aspects qu'il présente, mais d'autre part, le motif lui aussi est revu et corrigé de manière à deve-*

nir un canevas propre à recevoir la broderie de leur démarche artistique » (Kupka, 1989, p. 85).

Kupka a évidemment beau jeu de renvoyer dos à dos les deux méthodes en soulignant leur danger respectif, soit verser dans le seul souci du rendu mimétique, soit développer une manière qui forme une grille de lecture et qui prévaut dès lors sur les motifs : « *Il suffit aux uns d'apprendre à peindre selon un "isme" quelconque, galvaudé au point de n'être plus qu'une étiquette futile. Les autres croient n'avoir rien de plus à faire que de trouver des modèles intéressants (ce qui, à leurs yeux, passe pour le grand art) pour ensuite s'abriter derrière l'attrait de leur motif [...] La "puissance magique de l'art" devient l'affaire du seul motif – personnages exotiques, étoffes variées, couchers de soleil, arbres en fleurs, neige fraîchement tombée, etc.* » (Kupka, 1989, p. 86).

Si Kupka disqualifie donc le motif lorsqu'il se fige en sujet (ou s'atrophie dans une manière), il est intéressant de noter qu'il s'y oppose tout autant, à l'autre pôle, celui de l'abstraction. Mieux, c'est même pour lui à condition de s'affranchir du motif que la peinture pourra se libérer dans la non-figuration : « *Il arrive, dans la création artistique, que l'impulsion la plus féconde procède d'une vision subjective [qui] laisse à l'artiste toute liberté pour chercher ses moyens d'expression. En principe, elle ne se modifie pas, mais se développe, se concrétise parallèlement à l'énoncé matériel, au fur et à mesure de l'exécution. Elle est donc tout le contraire du motif qui, fût-il imaginaire, requiert une minutie du rendu qui entrave l'évolution de l'œuvre* » (Kupka, 1989, p. 251).

Dans tous les cas que critique Kupka, on pourrait dire que le motif à peindre prend le pas sur le motif de peindre, et que pour restaurer ce dernier, il n'est d'autre solution que d'évacuer le motif. Pour Kupka, le motif est une entrave venant occulter la force de la création. Écrivant au début du siècle, avec le recul qui est le sien, Kupka peut voir comment le motif à peindre est devenu un obstacle, un frein, à la liberté créatrice, au motif de peindre, et qu'il faut dès lors l'éliminer au profit de la production d'œuvres non-figuratives, dont Kupka, faut-il le préciser, fut l'un des pionniers.

A ce titre, l'enjeu du motif s'avère essentiel : pendant longtemps, le sujet (réaliste) allait de soi, s'imposait par une sorte d'évidence, la référence réaliste fonctionnant comme une auto-légitimation du travail pictural. Dès lors que ce motif-là s'estompe, s'ouvre la vraie question du motif de la peinture, sa raison, sa raison d'être (autre sens du terme motif). En ce sens, une des aventures de la peinture contemporaine aura consisté à se détacher du motif⁷. Si pour la génération précédente, les configurations de lignes et de couleurs constituaient une limite du motif, pour Kupka, c'est

tout à fait sciemment qu'il faut renoncer au motif pour faire advenir la non-figuration. Notons enfin que le parcours qui a été celui d'un Kupka peut se reproduire, lorsque la réflexion sur le motif de peindre prend chez un artiste contemporain le pas sur la représentation de tel ou tel motif, et peut dès lors le conduire à abandonner la figuration⁸.

Si l'articulation motif/thème, telle que la théorise Panofsky, est susceptible de liens avec des conceptions comme celles dont use la théorie littéraire (Roque, 1988), en revanche, la notion de motif, tel que l'entendaient les peintres dans la seconde moitié du siècle dernier, n'offre guère de comparaison possible avec son acception dans l'analyse des contes, par exemple (Segre, 1988). Tout d'abord, le motif ne peut se réduire à l'iconique ou au sémantique, de sorte que la définition qu'en donnait Réau (« Sujet de tableau ») (Réau, 1930) semble passablement simplificatrice. On en dirait d'ailleurs autant de celle du *Petit Robert* (« sujet d'une peinture »). Et, d'autre part, le motif ne peut être compris ici comme unité minimale.

Par ailleurs, dans la mesure où le motif pictural ne se réduit pas au plan iconique, il n'est pas possible d'en faire – encore une fois durant la période charnière à laquelle je me suis attaché – un invariant, ni un énoncé stéréotypé, sauf dans l'acception péjorative qu'en donne Kupka, par exemple, l'assimilant aux sujets conventionnels représentés à satiété. Dans la conception que j'ai tenté de dégager, au contraire, le motif perd sa spécificité dès lors qu'il se convertit en sujet pittoresque, alors qu'en revanche l'accent est mis sur ses caractéristiques plastiques.

Ce qui pose un problème de vocabulaire. Pour les peintres impressionnistes, disons, pour aller vite, et leurs successeurs, le terme « motif » caractérisant leur effort, il n'est pas question de qualifier également ainsi un sujet pittoresque, un cliché, une représentation stéréotypée dont ils s'écartent consciemment. Le terme a cependant fini par prendre également ce sens, avec une nuance péjorative, ce qui est flagrant chez Kupka, par exemple, qui assimile le motif aux couchers de soleil, etc.

Pour nous résumer, nous avons vu en effet que le terme « motif » signifie, pour les peintres auxquels nous nous sommes limités : d'abord la portion de paysage qui les attire au dehors, et qu'ils cherchent à restituer sur la toile ; ensuite la tension du travail créateur, entre la nature et l'œil, dans la visée d'une production qui évite de tomber dans le pittoresque du sujet ou dans les arabesques de pures formes ; enfin plus tardivement, semble-t-il, (vers 1910) le terme en vient à désigner un sujet pittoresque, qui devient vite stéréotypé ; d'où le sens péjoratif.

Ces deux dernières acceptions recouvrent une distinction introduite par Signac dans un article sur « le sujet en peinture », publié à la fin de sa vie, et dans lequel il appelait à distinguer le « sujet pittoresque » du « sujet pictural », distinction qui recoupe en partie celle entre iconique et plastique : « *Toute œuvre peinte, dessinée, gravée, ornée, présente deux sujets, en proportion variée : littérature, histoire, géographie, sentimentalité, mode, etc., bref tout ce qui n'est pas plastique constitue le sujet pittoresque. Conception esthétique, moyens techniques, modes d'expression éternels, mais sans cesse métamorphosés, bref tout ce*

qui est plastique constitue le sujet pictural » (Signac, 1964, p. 153).

Le fait que ces deux sujets se rencontrent « en proportion variée » en toute œuvre rend bien compte de la difficulté d'établir des séparations trop nettes. Quant à Signac, fidèle à la conception de Seurat, de Cézanne, de Bonnard et d'autres, il met en évidence le discrédit du sujet (pittoresque) et plaide, comme on pouvait s'y attendre, en faveur du « sujet pictural », c'est-à-dire du motif.

G.R., Paris

Notes

1. Pour une critique de cette opposition motif/thème, cf. Klein, 1970, Hasenmueller, 1978, Roque, 1983, et Roque, 1988.

2. Interrogé sur ce point, John Rewald m'a aimablement répondu qu'il en ignorait la provenance, si elle est antérieure à Cézanne (lettre du 3 décembre 1988). Suivant Geffroy, 1980, p. 8, Boudin entraînait déjà le jeune Monet sur le « motif ».

3. Ce qui ne veut pas dire que la toile était entièrement peinte à l'extérieur : R. Herbert a montré en ce sens que, contrairement à une idée répandue, les impressionnistes peignaient souvent dans leur atelier (Herbert, 1979).

4. Suivant le *Dictionnaire étymologique de la langue française* de Bloch et Von Wartburg, le terme est « emprunté du latin de basse époque motivus "mobile" (de movere "mouvoir") dont le neutre motivum était employé dans le lat. du Moyen Age avec le sens de "motif" ».

5. Le groupe μ (1992, p. 113 sq) a élaboré la distinction entre plastique et iconique en remplaçant la notion de signe visuel par deux signes en étroite liaison, un signe plastique et un signe iconique. Suivant ces auteurs, un signe est iconique lorsqu'il renvoie à un élément représentatif (réfèrent ou type), et plastique lorsqu'il est pris pour lui-même, les trois éléments du signe plastique étant la forme, la texture et la couleur. Un même élément peut cependant être susceptible des

deux lectures : ainsi une même tache bleue peut être vue comme tache (plastique) ou comme représentant une portion de ciel (iconique).

6. J'ai développé ce point dans le chapitre consacré à Van Gogh de mon essai à paraître, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres*.

7. En ce qui concerne le cubisme, P. Daix (p. 39) souligne que « Braque s'appuyait sur Cézanne et sur Derain pour se dégager du motif ».

8. Tel est par exemple le cas du peintre Albert Ayme ; j'ai interrogé en ce sens cette mutation du motif dans son œuvre, Roque, 1992, pp. 51-52.

■ Références bibliographiques

- AYME Albert, 1987, *N + 1 variations sur une empreinte de Viallat*, Paris, Editions Traversière.
- BLOCH Oscar et VON WARTBURG Walther, 1932 [1975], *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF.
- BOIS Yve-Alain, 1993, « L'aveuglement », catalogue de l'exposition *Henri Matisse 1904-1917*, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 12-56.
- CEZANNE Paul, 1937, *Correspondance* (recueillie, annotée et préfacée par J. Rewald), Paris, Grasset.
[1978], *Conversations avec Cézanne* (édition présentée par P.M. Doran), Paris, Macula.
- CLAY Jean, 1971, *L'impressionnisme*, Paris, Hachette, 317 p.
- DAIX P., *Journal du cubisme*, Genève, Skira.
- DENIS Maurice, 1964, « Cézanne », *L'Occident*, sept. 1907, repris dans *Du symbolisme au classicisme : théories*, Paris, Hermann, p. 155-172.
- GAGE John, 1990, « Constancy and Change in Late Nineteenth Century French Painting », dans *Appearance, Opinion, Change : Evaluating the Look of Paintings*, Londres, United Kingdom Institut of Conservation, p. 32-35.
- GAUGUIN Paul, [1974], « Sur Edgard Degas », *Avant et après 1903*, extraits repris dans *Oviri, écrits d'un sauvage*, Paris Gallimard, p. 298-302.
- GEFFROY Gustave, 1924 [1980], *Monet, sa vie, son œuvre*, Paris, Macula.
- GROUPE μ , 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.
- HASENMUELLER Christine, 1978, « Panofsky, Iconography and Semiotics », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XXXVI, n° 3, p. 289-301.
- HERBERT Robert L., 1979, « Method and Meaning in Monet », *Art in America*, 67, sept. p. 90-108.
- KLEIN Robert, 1970, « Considérations sur les fondements de l'iconographie », repris dans *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, p. 353-374.
- KUPKA Frantisek, 1989, *La création dans les arts plastiques*, Paris, Editions Cercle d'art.
- MARTEAU Robert, 1986, *Sur le motif*, Seyssel, Champ Vallon.
- MATISSE Henri, 1971, « Correspondance Matisse/ Camoin » (réunie par D. Giraudy), *Revue de l'art* n° 12, p. 7-34.
- PANOFSKY Erwin, 1939 [1967], *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, tr. fr., Paris, Gallimard.
- PISSARRO Camille, [1980], *Correspondance de Camille Pissarro 1865-1885* (réunie et annotée par J. Bailly-Hertzberg), t. 1, Paris, PUF.
- PIZON Pierre, s.d., *Le rationalisme dans la peinture*, Paris, Des-sain et Tolra.
- REAU Louis, 1930, *Dictionnaire illustré d'art et d'archéologie*, Paris, Larousse.
- REWALD John, 1978, « Les derniers motifs à Aix » dans le catalogue de l'exposition *Cézanne les dernières années (1895-1906)*, Paris, Grand Palais, p. 25 sq.
1986, *Histoire de l'impressionnisme*, tr. fr., Paris, Albin Michel.
- ROQUE Georges, 1983, « L'iconologie selon Magritte », dans *Cahiers pour un temps. Erwin Panofsky*, Paris/Aix-en-Provence, Centre Georges Pompidou/Editions Pandora, p. 167-183.
1988, « Le peintre et ses motifs », dans *Communications* n° 47, *Variations sur le thème*, p. 133-158.
1992, « Notes sur la partition des couleurs », catalogue de la rétrospective Albert Ayme, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, p. 40-59.
- SEGRE Cesare, 1988, « Du motif à la fonction, et vice versa », dans *Communications* N° 47, *Variations sur le thème*, p. 9-22.
- SIGNAC Paul, 1934 [1964], « Le sujet en peinture », dans *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Hermann, p. 153-165.
- SHIFF Richard, 1984, *Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago et Londres, University of Chicago Press.
- VAN GOGH Vincent, 1960 [1990], *Correspondance générale*, Paris, Gallimard, 3 vol.
- WALKER J.A., 1981, « Van Gogh's colour theories and their relevance to the paintings of the Arles period », dans *Van Gogh Studies : Five Critical Essays*, Londres, p. 7-20.

■ RÉSUMÉ

Au lieu du sujet, le motif. La quête des peintres depuis l'impressionnisme

Les historiens d'art retiennent le plus souvent la notion de « motif » dans le sens que lui a donné Panofsky, l'opposant à « thème ». Or le terme de motif est aussi un terme d'atelier, fréquemment utilisé par les peintres à partir de la seconde moitié du XIX^e. L'article tente en ce sens, en s'appuyant essentiellement sur les écrits des peintres, de dégager les différentes significations mélioratives et péjoratives, du terme de « motif », tel que l'employaient ces peintres.

Georges Roque
Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales – 125, boulevard Raspail – 75006 Paris.

■ ABSTRACT

The motif, not the subject. The painter's quest since Impressionism

Art historians generally employ the notion of « motif » according to the meaning given to it by Panofsky, and opposing it to the notion of a « theme ». But the term « motif » is also a studio term, frequently used by painters from the second half of the nineteenth century. Based mainly on the writings of painters, the present article attempts to identify the different meanings of the term « motif » – whether meliorative or pejorative – as used by these painters.

■ ZUSAMMENFASSUNG

An der Stelle des Motivs, das Subjekt. Die Suche der Maler seit dem Impressionismus

Die Kunsthistoriker behalten meistens von dem Begriff des « Motivs » die Bedeutung, die ihm Panofsky gegeben hat, indem er diesen Begriff demjenigen des « Themas » gegenüberstellte. Doch ist das Wort « Motiv » auch eine sich auf die Werkstatt beziehende Bezeichnung, die von der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ab oft von den Malern verwendet war. In dieser Hinsicht versucht der Artikel, indem er sich hauptsächlich an die Schriften der Maler anlehnt, die verschiedenen Bedeutungen – seien sie herabsetzend oder aufwertend – des Wortes « Motiv », so wie jene Maler es gebrauchten, herauszustellen.
