

Le tableau de chevalet, tableau amovible que l'on accroche au mur, est un produit unique et propre à la civilisation occidentale; il n'en n'existe nulle part de véritable contrepartie. Sa fonction sociale, qui est précisément d'être accroché au mur, en détermine la forme. Pour se rendre pleinement compte de ce que le tableau de chevalet a d'unique, il suffit de comparer son type d'unité à ceux de la miniature persane ou de la peinture-tenture chinoise: ni l'une ni l'autre ne jouissent de la même indépendance vis-à-vis des exigences de la décoration. Le tableau de chevalet subordonne l'effet décoratif à l'effet dramatique. Il découpe dans le mur qui le supporte l'illusion d'une cavité cubique, la constitue en unité et y organise des apparences tridimensionnelles. Mais dès que l'artiste en quête d'un motif décoratif aplatit cette cavité, dès qu'il en organise le contenu selon les données de la planéité et de la frontalité, l'essence du tableau de chevalet – qu'il ne faut pas confondre avec sa qualité – est en passe d'être compromise.

L'histoire de la peinture moderniste, qu'inaugure Manet, évolue pour une bonne part vers une telle situation de compromis. Monet, Pissarro et Sisley, impressionnistes orthodoxes, ont attaqué les principes essentiels du tableau de chevalet en appliquant uniformément sur la toile des couleurs divisées. L'effet de ces dernières était identique sur l'ensemble du tableau et la touche était appliquée selon un même traitement et une même accentuation en chacune de ses parties. Résultat: un rectangle de peinture de texture uniforme et serrée qui tendait à étouffer les contrastes et menaçait – mais menaçait seulement – de réduire le tableau à une surface relativement indifférenciée.

L'ensemble des leçons successivement tirées de cet impressionnisme orthodoxe manqua de cohérence. Seurat poussa le divisionnisme jusqu'à sa conclusion logique et l'érigea en un système quasi mécanique. Mais dans son souci de préserver la clarté de la composition, il détourna la division de la couleur de

sa tendance naturelle à produire une surface peu différenciée et l'utilisa pour créer de nouveaux contrastes d'ombre et de lumière. Tout en réduisant toujours plus la profondeur du tableau, il continuait d'articuler ce dernier autour de formes dominantes. Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Bonnard, Matisse poussèrent plus loin encore la réduction de cette profondeur fictive de la peinture. Reste qu'aucun d'entre eux, pas même Bonnard, ne s'attaqua aux principes de composition traditionnels de manière aussi radicale que Monet dans sa maturité et sa vieillesse. Car si réduite soit la profondeur, tant que le tableau propose des formes suffisamment différenciées en termes d'ombre et de lumière et qui conservent leur contrebalancement théâtral, il demeure tableau de chevalet. La dernière manière de Monet menace précisément sur ces points les conventions du tableau de chevalet. Aujourd'hui, vingt ans après sa mort, sa pratique est devenue le point de départ d'une nouvelle tendance picturale.

Cette tendance se manifeste dans le tableau *all-over*, « décentré », « polyphonique » dont la surface est tissée d'éléments identiques ou presque semblables qui se répètent sans variation marquée d'un bord à l'autre. C'est là un genre de tableau qui fait apparemment l'économie de tout commencement, milieu ou fin. Même si le tableau « *all-over* », quand il est réussi, reste suspendu sur le mur selon une modalité qui relève du théâtral, il se rapproche beaucoup de la décoration – celle des motifs de papier peint qu'on peut répéter à l'infini. Et pour autant que le tableau « *all-over* » reste un tableau de chevalet, ce qu'il fait d'une certaine manière, il introduit dans cette dernière notion une ambiguïté fatale.

Je ne fais pas ici spécialement allusion à Mondrian. Quelque fortuit qu'il ait été, le coup qu'il a porté au tableau de chevalet fut radical et les œuvres de sa maturité comptent manifestement au nombre des tableaux de chevalet les plus plats qu'on puisse voir. Mais le jeu des formes dominantes et de leurs contreponds que suscitent ses intersections de lignes



droites et ses blocs de couleur y est encore trop appuyé. La surface se présente encore comme un théâtre, une scène où les formes prennent place : elle n'est pas un morceau de texture unique et indivisible. Peut-être Mondrian annonce-t-il cette peinture *all-over*, « polyphonique » et dépourvue de contrastes explicites. Mais alors, en font autant le cubisme analytique de Picasso et de Braque, Klee, voire le futurisme italien (même s'il s'agit plus dans ce dernier cas d'une forte prémonition liée à la surenchère décorative du cubisme opérée par les futuristes que d'une véritable source ou influence). Nous n'avons donc pas ici affaire à une excentricité ou à un simple caprice dans l'évolution de l'art moderniste. La diversité même des lieux où la peinture « *all-over* » est apparue depuis la guerre en témoigne. À Paris, une tendance à la peinture « polyphonique » s'est déjà fait sentir dans certaines des grandes toiles de Dubuffet, et ici et là dans les œuvres de plusieurs autres artistes exposés à la galerie Drouin. Parmi ceux qui adhèrent, fût-ce partiellement, à cette peinture, il y a aussi le subtil Uruguayen Joaquín Torres García. Aux États-Unis, des artistes d'origines et de tempéraments aussi différents que Mark Tobey, Jackson Pollock, feu Arnold Friedman, Rudolf Ray, Ralph Rosenberg et Janet Sobel y sont tous arrivés, plus ou moins indépendamment les uns des autres, par des voies diverses. La composition des grands paysages palestiniens de Mordecai Ardon-Bronstein révèle une même tendance « polyphonique », ne serait-ce que par la disposition « monotone » des motifs choisis par l'artiste (il n'en reste pas moins significatif qu'il ait osé et admis cette monotonie).

J'ai emprunté à dessein le terme « polyphonique » à la musique, poussé par l'emploi qu'en font Kurt List et René Leibowitz en critique musicale, plus particulièrement à propos des méthodes de composition de Schönberg. Daniel-Henry Kahnweiler, dans son livre important sur Gris, a déjà tenté d'établir un parallèle entre le cubisme et la musique dodécaphonique, mais en des termes si généraux qu'il en est presque à côté de la question : il

ne s'agit à ses yeux que de restaurer un ordre et une « architecture » dans les arts menacés par une « absence de forme ».

Le parallèle que j'établis ici est plus spécifique. Le terme « équivalent » employé par Mondrian vient ici à propos. De même que Schönberg donne à chaque élément, à chaque son de la composition une égale *importance* – différente mais *équivalente* –, le peintre « *all-over* » rend tous les éléments et toutes les zones de son tableau équivalents en termes d'accentuation et d'importance. Comme le compositeur de musique dodécaphonique, le peintre « *all-over* » tisse son œuvre d'art en mailles serrées dont chaque point récapitule le mode d'unité. Que les variations sur l'équivalence introduites par un peintre comme Pollock soient parfois si discrètes que l'on y voit au premier abord une uniformité hallucinatoire, et non pas une équivalence, ne fait qu'en rehausser l'effet d'ensemble.

La notion même d'uniformité est anti-esthétique. Et pourtant, la réussite de maints tableaux « *all-over* » semble précisément tenir à leur uniformité, à leur pure monotonie. La dissolution du pictural dans la pure texture, dans la sensation apparemment pure, et dans une accumulation de répétitions, semble répondre et correspondre à quelque chose de profond dans la sensibilité contemporaine. On peut en dire autant en littérature des œuvres de Joyce et de Gertrude Stein, et peut-être même du rythme des vers de Pound et des entassements de stridences de Dylan Thomas. Peut-être le « *all-over* » répond-il au sentiment que toutes les distinctions hiérarchiques ont été littéralement épuisées et annulées ; qu'il n'existe aucune échelle de valeurs définitive permettant d'affirmer la supériorité intrinsèque de tel champ ou de tel ordre d'expérience. Peut-être exprime-t-il un naturalisme moniste pour lequel rien ne vient en premier ni en dernier et qui n'admet comme unique et ultime distinction que l'immédiat et le non-immédiat. Mais pour l'instant, la seule conclusion que nous puissions tirer est que l'avenir du tableau de chevalet comme véhicule d'un art ambitieux est



devenu problématique. En utilisant cette convention comme ils le font – et comme ils ne peuvent que le faire – des artistes comme Pollock sont en passe de la détruire.

1948

## La sculpture moderniste, son passé pictural

Le rapprochement actuel de la sculpture et de la peinture n'est pas nouveau en soi. De nombreuses interférences marquent leur développement antérieur. Elles ont chacune été tour à tour en position dominante sans que l'une puisse jamais se libérer très longtemps de l'influence de l'autre. Il semble que la sculpture ait exercé son ascendant chaque fois que s'amorçait un courant naturaliste, et que la peinture ait ensuite repris le pas sur elle. Mais la suprématie temporaire d'un art ne l'empêchait pas de continuer à s'appuyer sur des notions propres à l'autre, ni de lutter contre elles.

À en croire les rares faits établis avec certitude dont nous disposons, la sculpture a présidé aux commencements de la peinture grecque et n'a été « subvertie » par cette dernière qu'en dernier lieu – au moment où la sculpture gréco-romaine, dans ses œuvres majeures, revint au bas-relief pour finalement disparaître dans la fresque et la mosaïque. L'élément pictural demeure très largement en position de commande tout au long des premières phases de l'art médiéval, alors que la sculpture lutte pour dépasser la simple ornementation architecturale. Les formes tubulaires, la taille linéaire et même la couleur de la sculpture romane révèlent clairement combien ses auteurs consultaient l'art pictural de leur temps ; et les reliefs des tympans de maintes églises françaises du XII<sup>e</sup> siècle peuvent être assimilés à des dessins en saillie.

La sculpture ne reprit le pas sur la peinture qu'à l'âge gothique – retrouvant sa position dominante au moment où l'art chrétien dans son ensemble se préoccupait essentiellement de vraisemblance. La sculpture en ronde-bosse était par définition autonome, même quand elle ornait une colonne ou une niche, et pouvait reproduire le volume plus directement que la peinture. Celle-ci, en revanche, progressivement privée de murs où prendre place, se trouva tantôt confinée à la miniature, tantôt