



# Éthique du Monochrome



I

Peindre  
un Monochrome,  
Rêve  
d'Autonomie

En tout premier lieu il faut choisir un support. Ici, et en général nous prendrons du MDF (Medium Density Fiberboard, alias Medium). D'abord pour des raisons économiques, puisque c'est l'un des dérivés du bois le moins cher (et le plus toxique/polluant). Ensuite parce que c'est une matière qui n'offre aucune sensibilité ni au toucher ni à la vue (grain/fibre).

Non pas que cela le rende neutre, bien au contraire. Le médium est littéralement la négation de la sensibilité du bois, la réduction d'un symbole de vie à une surface inerte. Une fois recouvert, il n'en restera plus rien, exception faite de son poids et du son qu'il produit lorsqu'on le cogne.

Mais le contact tactile étant largement prohibé, surtout dans le cas du monochrome blanc, il ne restera aucun indice sensible de son origine.

Nous choisirons (prenons un peu d'avance sur les paragraphes suivants) des épaisseurs de 10 mm et de 18 mm.

Épargnons-nous dès à présent la remarque sur la provenance des matériaux. À peine aurions-nous commencé à rêver que nous nous retrouverions piégés, mains invisibles accrochées aux pieds.

Une fois le (*bon*) choix du matériau fait, il faut décider d'un format. D'abord en ce qui concerne la forme (la découpe provoquée sur le mur) le (*bon*) choix se porte généralement sur le carré et ce pour plusieurs raisons:

Le carré est reconnu pour sa stabilité. Dans l'espace du mur d'abord, il ne viendra que très rarement contrevenir aux règles de l'architecture (évite donc de le comparer à). Ensuite dans son appréhension visuelle il ne laisse que rarement de place au doute sur sa nature. Même dans le cas de perspectives limites, le carré est immédiatement identifiable.

Il fait référence à un segment de l'histoire de l'art bien précis, à savoir l'abstraction et l'abstraction géométrique en particulier, évitant au regardeur d'avoir à le situer ailleurs. On pourra considérer l'histoire de l'abstraction dans le champ plus large de l'histoire de l'art moderne, elle-même placée dans l'histoire de l'art tout court (en admettant que tout cela ait un sens). Le carré se situe donc très précisément, et offre peu de prise à l'imagination quant à son origine (c'est d'ailleurs son problème principal, il est irrémédiablement lié à une histoire).

Le choix des dimensions est un peu plus complexe, même si dans le cas du carré il se résume à une seule décision ou presque, puisque sa longueur est égale à sa hauteur.

Ce choix est irréductiblement un choix.

Quand bien même on tirerait aléatoirement ses mesures, il faudrait faire le choix de la méthode de tirage et admettre (choix) que le hasard existe. Donc autant choisir librement, en admettant que le libre arbitre existe (choix?).

Arbitrairement donc nous choisirons un carré de 60 centimètres de côté, suffisamment grand pour signifier le mur mais suffisamment petit pour être franchissable. Suffisamment grand pour remplir la vision lorsque l'on s'en rapproche, suffisamment petit pour laisser au mur derrière lui son indépendance.

Enfin, ne négligeons pas notre attachement aux chiffres ronds et aux multiples de trois, en référence, et il faut le dire aux trois côtés du triangle et aux 60° des angles du triangle équilatéral.

Ce carré voudrait être un triangle.

Dernière écharde dans le format, la question de l'épaisseur.

Nous nous mentons depuis le début, nous ne réalisons pas vraiment un carré, mais plutôt un prisme droit<sup>1</sup>.

Heureusement, en règle générale un observateur se fera la réflexion suivante à la vue du prisme droit :

« Oh, un carré! »

et ce, qu'il soit peint au mur ou sur un support. Ici donc pour des raisons d'harmonie évidente et pour s'épargner les aléas de l'épaisseur nous choisirons 3 centimètres<sup>2</sup>.

Même si nous sommes loin d'avoir fini d'en prendre, laissons ces décisions derrière nous et penchons-nous sur sa réalisation (matérielle) à proprement parler.

D'abord le choix (encore et toujours) de la méthode de découpe, de la moins assistée, en brisant la planche à la force des mains, à la plus assistée, via une machine-outil programmée.

Soyons franc, la première donnerait peu de chance d'obtenir le résultat escompté (peut être même produirions nous un triangle). La seconde n'en est pas moins insatisfaisante. Certes le résultat s'approcherait au maximum des valeurs que nous lui (le prisme) avons attribué, mais nous perdrons la main, sans pour autant rompre le lien, sans pour autant générer de l'autonomie.

Pourtant l'importance de son exactitude est à pointer car si nous souhaitons le rendre libre (autonome), il faut qu'il soit pur (libéré des nécessités de la matière et de la raison), et l'on peut s'imaginer que dans son exactitude il échappera aux questions du « comment ? » (matière) et du « pourquoi ? » (raison). Aussi entre la force manuelle et la coupe programmée on trouve toute une variété de possibilités.

Nous opterons ici pour, au choix, la scie circulaire ou

1

D'ailleurs passer à la peinture murale ne retirerait pas l'écharde, le prisme droit aura juste vu sa hauteur réduite à l'épaisseur de la couche de peinture.

2

Avec un peu de chance, les négligences lors de sa réalisation nous emmèneront aux alentours des 2,9 cm tendant vers 3 cm avec les couches successives de peinture.

la scie sur table, la première laissant plus de place à la main, l'autre à l'exactitude. Même si ces deux techniques ne sont pas plus satisfaisantes, elles ont le mérite de leur honnêteté et d'un sacrifice de précision minimal. Cette fois-ci, optons pour la scie sur table.

Munissons-nous d'une planche de médium 10 mm et disposons-la sur la table. Elle doit faire plus de 61,1 cm x 61,1 cm. Nous réglons la butée sur 61 cm, et débitons les deux premiers côtés puis sur 60 cm et débitons les deux suivants. Si la règle de la scie est bien droite nous obtenons un beau prisme droit de 60 cm x 60 cm x 1 cm.

Souvenons-nous, nous souhaitons obtenir un prisme droit de 60 cm x 60 cm x 2,9 (3 cm négligé) cm.

L'étape suivante a donc deux objectifs, atteindre finalement les mesures désirées et permettre un accrochage facile et invisible au mur<sup>3</sup>. Pour ce faire nous prenons cette fois-ci une planche de 18 mm de laquelle, toujours à la scie sur table, nous extrayons 2 x 2 morceaux de respectivement 1,9 x 60 x 1,8 et 1,9 x 56,4 x 1,8 (le tout en centimètres). La taille de ces morceaux ne vaut que pour la technique qui suit, il en existe d'autres (choix). Précisons que ces morceaux formeront les renforts de la face, qu'on appellera également, *cotés du prisme, faces latérales* ou encore *parallélogrammes*.

Pour l'assemblage, prenons le risque de travailler à deux, même si cela signifie qu'il nous faut introduire une nouvelle subjectivité au processus (aussi infinitésimale soit-elle), afin de faciliter le travail et l'exactitude, l'assemblage étant l'étape la plus critique. Profitons-en pour dire que lors de la coupe des renforts, il vaut mieux arrondir nos millimètres à l'inférieur sur la règle (légèrement avant le trait) car, il est plus aisé de combler un vide que de raboter un excès.

On procède alors de la manière suivante :

1. L'on dispose la planche sur deux des morceaux (dans les coins opposés à nous), sur un bord de table, afin que face à nous et parallèlement au plan de travail se trouve l'un des côtés du prisme.
2. Un des participants répand de la colle à bois (choix complexe), ni trop, ni trop peu sur un des morceaux de médium de 1,9 cm x 60 cm x 1,8 cm.
3. L'autre protagoniste soulève alors la planche, pendant que le premier dispose le renfort sous celle-ci, la longueur 60 parallèlement au bord, la hauteur 1,9 alignée dans la verticalité de la planche (vue en coupe), et l'épaisseur 1,8 dans la

3

L'invisibilité de l'accrochage présente un avantage majeur. L'impression de lévitation de l'objet final l'éloigne d'autant de sa matérialité.

profondeur de la planche (vers son centre, relativement à notre position).

4. On repose alors la planche sur ce qui servira de face latérale au prisme final, et étape cruciale, ajustons au toucher sa position jusqu'à ne plus sentir la transition de la planche au renfort. Leur alignement doit être idéal.
5. Pendant que l'un des acteurs maintient planche et renfort dans leur alignement, l'autre avec deux pinces vient prendre en sandwich le morceau entre la planche et le plan de travail. Si tout s'est bien passé, tous deux peuvent maintenant relâcher l'assemblage.
6. Pour s'assurer de la solidité de l'ensemble, il convient de renforcer la colle par des clous (choix n° 5462) à l'aide d'un pistolet à clou (si possible). Il faut ici bien réfléchir, puisque c'est un geste qui marque beaucoup, à ce que l'on choisit de faire. Nous décidons de faire pénétrer le clou par la face<sup>4</sup>.  
Il faut donc régler la pression du pistolet pour que non seulement le clou pénètre intégralement (insistons), sans pour autant laisser un trou trop important derrière lui. À nouveau il vaut mieux combler que d'avoir à faire à une tête qui dépasse. Une fois tous les réglages... réglés, une des deux personnes maintient l'ensemble (on ne peut que modérément faire confiance à une pince), pendant que l'autre, bien perpendiculairement appuie 1, 2, 3 fois sur la gâchette répartissant les clous à environ 1 cm du bord, à gauche, au centre, puis à droite.
7. On peut alors retirer les pinces, et s'assurer que le résultat est convenable.
8. On pivote l'ensemble de 90° puis on saisit un des morceaux de 56,4 cm et répétons les étapes 3 à 7, avec cette petite nuance que cette fois-ci, le nouveau morceau va trouver une butée sur le renfort collé préalablement.
9. On répète une fois les étapes 3 à 8

Il faut bien prendre acte que toutes les étapes de l'assemblage ci dessus ne sont que la prise en compte du contexte de la réalisation, et que chacune d'elles n'est adaptée qu'à un contexte spécifique (et de fait, découle nécessairement de ce contexte).

Si l'on se souvient de l'étape des pinces par exemple, elle ne peut se faire que sous la condition que l'épaisseur de la planche (10 mm), du morceau (19 mm), et

4

Ce sera désormais le nom de la partie frontale, tournée vers l'observateur du prisme final

de la table (de l'atelier donc) s'accorde à l'écartement maximal des pinces. Dans le cas contraire (table trop épaisse par exemple) il faut trouver une autre méthode. Cela est valable dans de nombreuses étapes et influe nécessairement sur le résultat final.

Autant le dire, ici, c'est tout le contexte de l'atelier qui laissera des traces dans l'objet et cela s'applique aux opérations précédentes (conceptualisation) et suivantes (peinture, accrochage, monstration)<sup>5</sup>.

Opération suivante, il nous faut à présent apprêter ce qu'il faut bien nommer, un vulgaire panneau de « bois », pour la peinture.

Pour cela, on commence par le débarrasser des résidus de la coupe, au risque de les voir s'amalgamer sous la forme de « petites boulettes » à l'étape de la peinture, réduisant à néant nos espoirs de planéité idéale<sup>6</sup>. On utilise une éponge humide, mais pas trop, puis un chiffon sec. Puisque nous avons choisi le médium, cette étape est à répéter (dans l'idéal) plusieurs fois, car la sciure de MDF est particulièrement fine et adhère aux surfaces.

Partie délicate s'il en est, il est temps de combler les vides générés par les étapes d'assemblage et de combler les pores des tranches du panneau.

On procède en deux étapes: D'abord, on passe, au pinceau, du vernis gomme-laque, justement sur les surfaces où le bois a subi une coupe, afin, non seulement de les rendre bien lisses, mais aussi d'amalgamer sous la forme de « petites boulettes » les restes de sciure que l'on pourra retirer avant la peinture. Attendons une dizaine de minutes puis on ponce.

Ensuite, on comble les vides sur les tranches du prisme à l'aide d'enduit de rebouchage type enduit mousse, à l'aide de spatules pour carrosserie pour plus de précision<sup>7</sup>.

N'oublions pas les trous laissés par les clous sur la face. Attendons au minimum une demi-journée puis on ponce encore.

Enfin on répète l'étape de l'enduit mousse, on attend, on ponce une dernière fois (répétable jusqu'à l'obtention du résultat escompté: aucun accro lorsque l'on laisse courir ses doigts sur les différentes surfaces). On éponge une ultime fois les produits de la ponce.

Enfin (presque), nous y voilà, la peinture. Presque, puisque qu'avant de peindre, il faut non seulement choisir sa peinture mais aussi la méthode de répartition de celle-ci sur le prisme.

Pour choisir la peinture, il faut garder deux choses

5

En admettant que l'on puisse découper aussi rigoureusement les modalités d'existence d'un monochrome blanc

6

Rappelez-vous, peinture = couleur sur surface plane, attention à ne pas faire de la sculpture malgré vous.

7

Essayez avec des spatules rigides pour mur, vous comprendrez

en tête : elle doit apparaître blanche et le plus lisse possible. Il suffit de se rendre dans n'importe quel rayonage « peinture blanche » pour comprendre ce que ce choix a de difficile.

La peinture blanche au sens strict<sup>8</sup> n'existe probablement pas, aussi il va falloir choisir son blanc relativement à autre chose. Cette autre chose, c'est la couleur du mur.

Admettons que le mur soit blanc<sup>9</sup>.  
Nous avons ainsi deux options :

Se rapprocher du blanc du mur, ou, avoir l'air plus blanc que le mur. Pour la première, le plus simple reste évidemment d'utiliser la même peinture que celle du mur. Demander sa référence au(x) propriétaire(s) du mur.

Pour la seconde, utilisez un blanc satiné (généralement plus brillant qu'un mur mat) et tendant vers des teintes bleutées afin que par comparaison le mur apparaisse jaunâtre et le monochrome parfaitement blanc<sup>10</sup>.

Rappelons le titre de cette première partie ici : « Peindre un monochrome, rêve d'autonomie ». Donc pour obtenir un monochrome qui se passerait de son mur, il faut qu'il s'en détache (ces satanés murs semblent incapables de se faire oublier d'eux-mêmes). La seconde option semble donc toute désignée.

Pour le type de peinture, on se tournera naturellement vers l'acrylique pour sa vitesse de séchage et son pouvoir couvrant.

Enfin, pour ce qui est du choix de l'outil, on se trouve dans la même problématique qu'avec le dilemme du matériel de découpe. Du plus à *la main*, couteau/spatule/pinceau/brosse (avec ce que cela implique de référence à l'histoire de l'art) au plus *industriel*, pistolet à peinture clairement en tête (avec ce que cela implique de référence à la technique et de malhonnêteté (factice génération spontanée)).

Bien sûr il reste le rouleau, celui-ci à vrai dire combine tous les défauts des techniques susmentionnées (espérons qu'ils s'entre-annulent) avec en plus la référence au mur (décidément).

Choisissons malgré tout ce dernier.

Pour estomper cette référence au mur, nous choisirons un rouleau mousse laqueur velours (luxe), au grain plus fin, éloignant d'autant le mur, généralement peint au rouleau grossier<sup>11</sup>.

Enfin (vraiment) nous pouvons passer à la peinture (geste de recouvrir une surface avec de la couleur) proprement dite.

8

Une peinture blanche au sens strict renvoie l'intégralité du spectre lumineux.

9

S'il est d'une autre couleur, c'est plus simple, n'importe quel « blanc » apparaîtra blanc s'il est confronté, par exemple à du rouge.

10

On parle généralement d'illusion d'optique, mais lorsqu'elle est volontaire et dissimulée, appelons cela une arnaque perceptuelle.

11

Notons une possibilité à explorer plus tard : couler la peinture directement sur le prisme, afin qu'elle se charge, avec les déterminations qui lui son propre (ou presque puisque nous choisirons encore ou verser), de recouvrir le tableau.

Commençons par les faces latérales. Disposons le prisme sur un tabouret: il faut en effet, pouvoir accéder aux quatre parallélogrammes latéraux, donc pouvoir le faire tourner sans toucher les côtés du prisme avec les mains (peinture fraîche!) et éviter que le rouleau ne soit gêné dans son action d'étalement (frottement sur une table par exemple).

On répartit ensuite à l'aide du bout du rouleau un filet de peinture blanche sur chacun des renforts, sans bouger soi-même mais en faisant tourner le prisme sur le tabouret dans le sens anti-horaire (à la discrétion du peintre) quatre fois.

Si l'opération est un succès, il y a désormais un peu de peinture sur chaque face latérale et nous avons devant nous celle par laquelle nous avons commencé. On étale ensuite ces filets de peinture avec la partie « étalante » du rouleau, en insistant juste ce qu'il faut, en faisant à nouveau tourner le prisme quatre fois.

Il faut travailler vite mais sereinement afin d'éviter que la peinture ne commence à sécher avant d'être étalée. Enfin, on tourne une dernière fois le prisme d'un quart de tour, afin de commencer la couche suivante par une face latérale différente. Ceci afin d'homogénéiser les quantités de peinture sur chaque côté du prisme.

Il nous faut également penser à retirer le trop-plein de peinture qui se forme sur la face et sur le dos du prisme soit en l'étalant au rouleau, soit à l'aide d'un mouchoir.

Peindre ainsi au moins huit couches successives, avec un temps de séchage d'au moins trente minutes entre deux couches et d'une demi-journée entre deux séries de deux couches. Comptez au moins deux jours donc<sup>12</sup>.

Vient ensuite la face, celle sur laquelle il nous faut porter toute notre attention puisqu'elle sera la plus visible et la plus sujette aux critiques.

Personne ne voudrait s'exposer aux remarques désobligeantes du genre:

« C'est pas mal, mais en lumière rasante, on voit quand même la trame du rouleau! ».

Pour éviter cela plongez (!), le rouleau à mi-hauteur dans la peinture puis videz-le en partant du centre droit de la face vers son bord droit<sup>13</sup>.

Plongez, recommencez centre gauche vers la gauche puis uniformisez la trame en roulant sur toute la surface de haut en bas.

Faites faire un quart de tour au prisme, laissez sécher trente minutes.

Plongez, et cette fois-ci, videz du bord droit vers le centre, plongez, bord gauche, centre, homogénéisez du haut vers le bas.

Tournez d'un quart de tour, laissez sécher

12

Mettez à profit le temps de séchage en préparant le prochain monochrome blanc, en réfléchissant à ce que vous allez bien pouvoir en dire ou aux questions qui occupent la suite de ce mémoire. Rassurez-vous, il y a plus de temps de séchage à venir, pas de précipitation.

13

Pour juger de la quantité de peinture idéale comptez une trentaine de monochromes préalables.

une demi-journée.

Répétez quatre fois, pour un total de huit couches, réparti sur deux jours à nouveau.

Finalement laissez sécher un jour ou deux.

Quelques remarques.

- Nous qui croyons pouvoir réduire le bois au silence en choisissant le MDF, le voilà qui se rebiffe dans un ultime rôle : Ce matériau respire, se crispe, et se déforme au moment du séchage. Heureusement, si nous avons bien suivi l'enchaînement des étapes, les renforts utilisés pour atteindre les 3 cm de côté empêchent la face de se tordre. Horrible conscience d'un matériau qu'on a contraint par lui-même à l'immobilisme.
- Si vous avez des imperfections qui apparaissent de temps à autre, n'hésitez pas à poncer légèrement entre deux couches, le ponçage sera invisible s'il est correctement recouvert.
- Rincez le rouleau à l'eau tiède entre chaque couple de couches afin qu'il retrouve ses propriétés initiales. S'il se détériore trop et que son étalement n'est plus homogène, changez-en.
- Dans le même ordre d'idée, utilisez un rouleau différent pour les côtés du prisme et pour sa face. D'expérience le rouleau s'affaisse en son centre quand on peint les tranches et est donc inutilisable pour la face.

Nous voilà en possession d'un monochrome blanc, nous pouvons dès à présent passer à la réalisation du suivant.

Suggestion de présentation : Accroché au mur.

Voilà comment peindre un monochrome blanc, voilà comment rêver d'autonomie. Voilà comment acter de son inexistence, sur le plan matériel, raisonnable ou *a priori*. Et ce à toutes les étapes de sa réalisation.

Peut-être que toutes les décisions prises sont dues au(x) contexte(s) de réalisation. Peut-être que tous les choix sont faits à partir de notre désir conscientisé de réaliser un monochrome blanc. Peut-être même que tous ces dilemmes sont tranchés par le carré lui-même dans son souhait d'exister sur notre plan.

Mais, coupons court au vertige, nous avons besoin de lui et il a besoin de nous, nous sommes liés au contexte et il est lié au regard. Regard potentiel sur lequel il/nous/ils a indexé certains de ses choix (Quand bien même nous/il serions regardeur nous-même). Il ne sera jamais autonome, nous ne le serons jamais.

II

Recommencer

Le but n'est pas de résoudre un problème mais de commencer à le poser.

Je pourrais le résumer en une question :

L'abstraction géométrique et monochromatique est-elle un outil pertinent ?

Malheureusement, je ne m'en trouverais pas beaucoup plus avancé.

En revanche, je peux retrouver les questions qui précèdent cette dernière :

- Sur quoi s'est fondée la croyance de l'autonomie de la peinture ?
- Sur quoi s'est fondée la croyance en l'autonomie du monde de l'art ?
- Est-ce que la croyance en l'autonomie se retrouve dans d'autres champs de l'activité humaine ?
- Est-ce que les ressorts de ces croyances ont les mêmes fondements ?
- Comment puis-je tirer des conclusions d'une pratique picturale qui serait valable et applicable à d'autres champs ?

Bien sûr il faudrait être ambitieux pour espérer trouver la réponse à toutes ces questions en l'espace de quelques pages. Ou disons que je crois avoir les réponses mais qu'il me reste à les démontrer (puisque une réponse sans démonstration, c'est une croyance, j'aurais beau dos de parler de celles des autres).

Évidemment ce sont des questions que je pose puisque ce sont les formes de l'abstraction avec lesquelles je compose. C'est donc l'occasion pour moi de commencer à décrypter l'idéologie qui traverse ma pratique, comprendre, ce qui se fait *malgré* moi. Faire un tri afin de savoir s'il y a des éléments de la tradition picturale qui sont encore *bons*, pertinents, utilisables. Bref déconstruire mon abstraction géométrique.

Mais la déconstruction ne se fait pas en un jour. Ni en trois mois.

Donc, aucune chance d'avoir des réponses à tout cela, c'est la mise en route d'un processus, qui d'ailleurs a plutôt vocation à se dérouler avec un rouleau et de l'acrylique (si c'est encore pertinent de les utiliser). Mais alors, que se trouve-t-il dans les pages qui suivent ?

La tentative de formuler une intuition à nuancer, ou à réfuter, mais qui maintient l'espoir que la peinture peut trouver son éthique.

# Autonomie de la peinture

Je pars du principe que cette croyance a existé.  
Et qu'elle existe probablement encore un peu.

Il est possible qu'elle ne subsiste pas de la même manière à travers le temps. Peut-être qu'aujourd'hui elle a juste infusé. Tellement bien même, que les tentatives de critique ne font que la séculariser.

Mais qu'est-ce au juste que l'autonomie ?

Eh bien moi-même je ne comprends pas. Ce qui est assez drôle puisque je viens de présumer de l'existence d'une croyance en un truc, que je ne comprends pas. C'est dire comme c'est mal parti.

Le mieux dans ces cas-là c'est encore de prendre un dictionnaire :

« AUTONOME [...] **adj.** – 1751 ◊ grec autonomos « qui se régit par ses propres lois », de auto- et nomos- « loi »  
•1 Qui s'administre lui-même. *Gouvernement autonome*. [...]  
•2 (1815) Philos. Qui se détermine selon des règles librement choisies. *Individu, volonté autonome*. [...]

AUTONOMIE [...]

•2 Philos. Droit pour l'individu de déterminer librement les lois auquel il se soumet. > **Liberté**. *L'autonomie de la volonté* (Kant). [...] »<sup>1</sup>

Là, j'ai compris assez vite que cette première question n'allait pas être la plus simple.

Parce que d'un côté, coup de bol, j'ai lu le premier tome de la métaphysique des mœurs de Kant et que j'entrevois à peu près comment appliquer le concept d'autonomie aux questions morales :

En séparant d'un côté la causalité naturelle, de l'autre une causalité propre aux êtres raisonnables, deux

*Le petit Robert, 2013.*

1

causalités séparées l'une de l'autre, permettant aux fondements de la morale de ne pas reposer sur la nécessité naturelle<sup>2</sup>.

Mais, pour ce qui est de la peinture...

Heureusement Greenberg, théoricien (reconnu et controversé) du modernisme, lui, doit savoir :

« Ce n'était qu'en acceptant l'exemple de la musique – donc en définissant chaque art uniquement dans les termes du sens ou de la faculté percevant ses effets, et en excluant de chaque art tout ce qui pouvait être intelligible dans les termes d'un autre sens ou faculté – que les arts non-musicaux pouvaient atteindre la « pureté » et l'auto-suffisance qu'ils désiraient; »<sup>3</sup>

**Ou encore :** « Il apparut rapidement que le domaine de compétences unique, propre à chaque art, coïncidait avec tout ce qui était unique dans la nature de son médium. La tâche de l'auto-critique consistait alors à éliminer, des effets spécifiques de chaque art, le moindre effet qui aurait éventuellement pu être emprunté à un autre médium, ou importé au travers du médium d'un autre art. Ainsi, chaque art serait rendu « pur » et trouverait dans sa « pureté » la garantie de son excellence ainsi que de son indépendance. « Pureté » signifiait auto-définition, et l'entreprise d'auto-critique dans les arts devint celle d'une auto-définition revancharde. »<sup>4</sup>

Habile, pas question d'autonomie ici, seulement d'auto-définition et d'autosuffisance.

On remarque que le mot pureté revient (très) régulièrement, peut-être une piste ?

Ouvrons à nouveau le Robert :

« PUR, PURE [pyr] **adj.** -v. 1000 pura ◇ latin purus

### **I abstrait A. Sans mélange**

•1 Qui ne contient aucun élément de nature contraire ou différente. > **Absolu, parfait.** [...] Philos. Qui ne dépend pas de l'expérience, de la sensation (opposé à pratique). « la critique de la raison pure », de Kant. [...] •2 Qui s'interdit toute préoccupation étrangère à sa nature spécifique. Art pur. Musique pure (opposée à descriptive, lyrique). [...] •3 (devant le nom) Qui est seulement complètement tel et rien d'autre. [...]

### **B. Sans défaut**

•1 Sans défaut d'ordre moral, sans corruption, sans tache.  
•2 Sans défaut d'ordre esthétique

### **II Concret**

•1 Qui n'est pas mêlé avec autre chose, qui ne contient en soi aucun élément étranger [...] couleur pure, franche. •2 Qui ne renferme aucun élément mauvais ou défectueux.»<sup>5</sup>

2

Kant Emmanuel, *Fondation de la métaphysique des mœurs I*, Paris, Flammarion, (1994), p.134.

« Puisque le concept d'une causalité induit avec lui celui de lois d'après lesquelles, par quelque chose que nous nommons cause, autre chose, à savoir l'effet, doit être posé, la liberté, quand bien même elle n'est certes pas une propriété de la volonté se soumettant à des lois de la nature, n'est cependant nullement, pour autant sans lois : bien au contraire doit-elle être une causalité se déployant suivant des lois immuables, mais qui sont des lois d'une espèce particulière; car sinon une volonté libre serait un non-sens. La nécessité naturelle était une hétéronomie des causes efficientes; car tout autre effet n'était possible que d'après cette loi selon laquelle quelque chose d'autre déterminait la cause efficiente à exercer sa causalité; dès lors, que peut donc bien être la (447) liberté de la volonté, si ce n'est une autonomie, c'est-à-dire la propriété qu'a la volonté de constituer pour elle-même une loi? »

3

Greenberg Clement, *Vers un Laocoon plus neuf*, Traduction de l'anglais par Pascal Krajewski, (1940).

4

Greenberg Clement, *La peinture moderniste*, Traduction de l'anglais par Pascal Krajewski, (1960).

5

*Le petit Robert*, 2013.

Le sens I, A, 2, semble coller avec la proposition de Greenberg. Mais mais mais... Ne serait-ce pas Kant, juste au dessus, séparé de Greenberg seulement d'un quart de sens ?

Je ne crois pas aux hasards.

Il faut que je comprenne comment ils sont liés, malgré leur siècle et demi d'écart.

Avec Kant émerge la possibilité d'un art tourné vers le *beau*, dont la seule finalité est le *beau*<sup>6</sup>, séparant ainsi l'art des autres activités humaines, produisant ou bien de l'utile, ou bien de l'agréable (fin de l'art classique, romantisme, réalisme).

Au temps de Greenberg, la recherche du *beau* a disparu (ou du moins est devenue une visée moins partagée), l'art se tourne vers sa propre fin : l'art pour l'art (art moderne), qui, au lieu de trouver ce *beau* universel, dans la subjectivité de l'artiste ou dans les scènes de la vie, le cherche en lui-même.

Et dans le cas de la peinture, on se retrouve avec la peinture pour... la peinture, qui cherche désormais le *beau* en elle-même afin d'accéder à sa véritable autonomie : cherchant sa loi dans ses propres nécessités, peinture autonome.

Le tout, chapeauté par l'émergence, et la montée en puissance de la bourgeoisie dont la morale et les valeurs esthétiques sont justement celle de Kant, encourageant un art par conséquent Kantien. La bourgeoisie, loin d'avoir disparu au XXe siècle, s'est transformée, mais son socle réflexif reste inchangé.

Et quand l'art tentera de retrouver la vie en conscientisant son éloignement (art contemporain), il se rendra à peine compte qu'un autre système revendiquant lui aussi son autonomie l'a déjà capté, et même engendré.

Cet autre système, on y reviendra, c'est le libéralisme, rendant les artistes libres de la commande, et libre de crever de faim s'ils ne produisent pas ce qui se vend. Autonomie ?

Résultat on se demande si avec plus de 200 ans de croyance, la peinture est encore capable d'autre chose. D'ailleurs c'est ce qui la tient étrangement de côté, face au paradigme contemporain :

« Significativement c'est la peinture – devenue quasiment une valeur en soi – qui semble rassembler ces différents types d'arguments et leur fournir une sorte de cohérence : elle incarne à la fois la beauté, le mérite associé au talent

6

« Kantienne (esthétique) », Souriau Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, (3e édition 2010), p.982-988. Kant a « simplement », en appliquant son système de pensée à l'esthétique, théorisé la possibilité d'un jugement du beau universel. Mais imaginez, je suis peintre et on me dit « Le jugement du beau universel existe, et ne se trouve pas dans l'utile et l'agréable qui sont toujours relatifs ! », peu de chance que je m'intéresse encore à l'utile et à l'agréable après ça.

et au travail de longue haleine, le souci d'équité entre « peintres » et « plasticiens », le plaisir du spectateur, l'authenticité du lien entre l'œuvre et l'intériorité de l'artiste, la garantie que cette œuvre s'origine dans une véritable inspiration étrangère aux séductions de la mode, et l'assurance qu'elle est porteuse d'un sens profond, pérenne et universel. Ainsi le combat contre l'art contemporain tend-il à se confondre avec un combat en faveur de la peinture, laquelle incarne pour les amateurs d'art le symbole de ce qu'ils ne perçoivent pas toujours comme le paradigme de l'art moderne. »<sup>7</sup>

Bien sûr l'histoire est toujours plus complexe. L'enchevêtrement des mouvements (plus ou moins arbitrairement désignés) ainsi que les allées et venues, semblent être davantage la norme qu'un art en remplaçant un autre, une révolution après l'autre. L'illusion de l'autonomie, ou l'idée que la peinture n'a fait que tendre vers son autonomie est probablement une aberration, mais un critique comme Greenberg a eu une influence non négligeable lorsqu'il a établi une échelle, de l'art le plus autonome et moderne, à l'art le moins pur, y indexant un jugement supposément universel.

7

Heinich Natalie, *Le paradigme de l'art contemporain*, France, Gallimard, (2014), p.338.

# MRA

## Kazimir Malévitch

J'ai toujours (depuis que je connais son existence en tout cas) adoré Malévitch. D'abord parce qu'il est l'un des pionniers de l'abstraction.

Mais surtout parce que dès le début cette abstraction était tournée vers autre chose qu'elle-même.

Les moyens de la peinture, pour la peinture, mais avec une fin différente. Et, comment fait-on pour coller de si près à l'idéal bourgeois tout en espérant en faire du socialisme unificateur<sup>1</sup> ?

« Toute la peinture passée et contemporaine avant le suprématisme (sculpture, art verbal, musique) a été asservie par la forme de la nature et attend sa libération pour parler dans sa propre langue et ne pas dépendre de la raison, du sens, de la logique, de la philosophie, de la psychologie, des différentes lois de causalité et des changements techniques de la vie. »<sup>2</sup>

Cette déclaration semble coller à une visée d'autonomie et de pureté. On peut s'amuser du rejet même de la philosophie, alors qu'il est probable que ce désir s'anime chez Malévitch justement à cause d'une philosophie.

On peut d'ailleurs lire, quelques années plus tard, dans *Le Suprématisme*, ce que l'on peut interpréter comme un début de faille dans cette pureté désirée :

« Ce système (suprémaciste), dur, froid, sans sourire, est mis en mouvement par la pensée philosophique ou plutôt, c'est dans ce système que se meut désormais sa force réelle. »<sup>3</sup>

Malévitch cristallise toute la problématique de cette réflexion :

1

Karnoouh Claude, *Le réalisme socialiste ou la victoire de la bourgeoisie*, La Part de l'Œil, n° 12 (1996).

2

Kazimir Malévitch, *Du Cubisme au Suprématisme* (1915), dans Kazimir Malévitch *Écrits*, traduction de Jean-Claude Marcadé, Édition Allia, (2015), p.35.

3

Kazimir Malévitch, *Le Suprématisme* (1919), dans Kazimir Malévitch *Écrits*, traduction de Jean-Claude Marcadé, Édition Allia, (2015), p.192.

Comment aligner plaisir de peinture<sup>4</sup>,  
désir de connaissance métaphysique, et activisme poli-  
tique ?

Il me semble que ce qui se joue chez lui c'est la tenta-  
tive de rendre possible, via le système suprémaciste,  
un genre d'idéal Kantien radical<sup>5</sup>.

Idéal bien pratique quand on pense à la possibilité de  
l'universalité qu'il contient. Plus besoin de passer par  
des codes théoriques ou sensibles culturels, les codes  
de l'art bourgeois par exemple<sup>6</sup>.

Le problème, c'est que c'est un universel... bourgeois,  
antinomique donc.

Chez Malévitch, cette quête d'autonomie et de  
pureté, n'est pas une fin en soi, c'est plutôt le moyen  
d'atteindre quelque chose de plus loin encore. Idéal  
socialiste ou idéal spirituel, image de l'infini<sup>7</sup>.

D'ailleurs Greenberg n'aime pas trop ça :

« Le blanc sur blanc de Malévitch restait l'expression  
unique d'un simple élan expérimental et n'impliquait rien  
de plus. »<sup>8</sup>

Il lui préférera sa descendance américaine moins  
socialisante et moins intéressée par la vie, plus... auto-  
nomiste.

## Robert Ryman

Ryman je l'aime pour autre chose, il va faire essen-  
tiellement des peintures blanches (je crois qu'il n'appré-  
ciait pas le mot monochrome) et se poser des questions  
exclusivement de peinture « comment peindre », tout  
en constatant que le contexte est là, et que la peinture  
et le contexte s'interpénètrent.

Par exemple dans une interview qu'il donne en  
mai 1971 :

« Ainsi le mur devient une partie très importante de  
l'œuvre... Mais j'en ai un peu assez de cette histoire de  
murs : ce n'est pas exactement ce que je voulais dire...  
L'œuvre est complète sans le mur... Mais pas vraiment. »<sup>9</sup>

Génial, l'œuvre est complète sans le mur, mais pas  
vraiment. J'aime à croire qu'il ne parle pas que de la  
matérialité du mur mais de sa symbolique  
institutionnelle.

Je suis loin d'avoir trouvé une preuve de ça, mais c'est  
une perspective qui me ravit.

Un peu plus loin :

« C'est déjà une autre histoire : le tableau vit sa vie. [...]

4

Parce que finalement j'en parle peu, mais le plaisir de peindre est une  
vérité dont il faudrait également identifier la source.

5

Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universi-  
taires de France, (3e édition 2010), p.488.

« ainsi l'architecture devait-elle être non ornementale, la peinture non-re-  
présentative, et la production littéraire indépendante de la notion de  
style. L'effet esthétique ne devait résulter en chacun de ces arts (même  
dans ceux de l'écriture) que des rapports formels de volume et d'es-  
pace. »

6

Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universi-  
taires de France, (3e édition 2010), p.488.

« créer un art susceptible d'être compris par tous sans l'aide de la  
culture « bourgeoise. »

7

Je me demande d'ailleurs si la réussite de Malévitch sur la question  
spirituelle, n'a pas à voir avec la question de l'icône, dont la percep-  
tion du spirituel me semble plus directe qu'avec le symbole. Et même,  
n'aurait-il pas tenté de retrouver quelque chose de l'ordre de l'idole,  
non pas un renvoi (symbole), non pas la trace ou la possibilité (icône)  
mais le tout divin lui-même ? Mais dans tous les cas ces modalités  
de perception du spirituel ne sont qu'indirectement liées à l'œuvre,  
elles sont plutôt d'ordre culturel. Je crois, de par les résidus culturels  
qui me composent (plutôt protestant), être incapable de ressentir le  
concept d'icône ou d'idole. Ce que je vais dénommer comme une  
icône ne sera jamais que l'idée que je me fais de la manière dont  
quelque chose a été perçu. Pourtant c'est chez Malévitch que j'ai le  
plus senti quelque chose qui se rapprochait de l'idée que je me fais  
de l'icône.

8

Greenberg Clement, *Peinture à l'américaine*, dans *Art et Culture*.  
*Essais critiques*, Macula, (1988), p.240.

9

Tuchman Phyllis, *An interview with Robert Ryman*, *Artforum*,  
(mai 1971), Traduction Française dans *Macula*, n° 3-4, (1978).

Il sera toujours bon, à moins que quelqu'un le mette sous une lumière rouge ou un éclairage de théâtre – ce qui changerait complètement son aspect. »<sup>10</sup>

Il vit sa vie donc, mais sous conditions, sous réserve que « quelqu'un » ne choisisse pas pour lui. Il vit sa vie, sauf si quelqu'un décide de la lui pourrir.

Mais c'est justement cet entre-deux, envie de peinture et présence du contexte qui a ouvert une brèche, une possibilité pour la peinture de dépasser, peut-être la dialectique pur/impur, notamment à travers la lecture de son travail par Andrew Benjamin :

« La nature du travail de la touche dans ces toiles peut donc être considérée comme l'affirmation d'une complexité qui est, de par son irréductibilité sans origine. La nature de leur travail œuvre pour [works toward] ce qui résiste à la synthèse et la pureté requise par la forme et présupposées par le récit; cela a lieu, non pas seulement parce que ces œuvres jouent leur propre négation, mais parce qu'elles offrent une possibilité autre [an-other]. Cette autre possibilité est, en partie, ce qu'elles sont. Dans *Surface Veil I*, la tension d'une synthèse offerte par la couleur mais niée par le travail, une fois retravaillée devient la force productive de l'œuvre. Sa présence soutient l'œuvre de telle sorte qu'avec la délivrance du négatif – le suspens de la *via negativa* – la complexité fondatrice s'offre comme présente. »

« Par exemple, les boulons dans *Acces*, au lieu d'être intérêt simple ou auto-réflexif pour l'objectivité, peuvent être interprétés comme un exemple d'un questionnement plus soutenu sur l'acte de peindre. Cela est plus soutenu parce que cela provient du dehors de la peinture même si ce dehors est incorporé à l'intérieur du tableau lui-même. Il existe ici la possibilité d'une pensée de la peinture qui évite, d'un côté, l'inévitable ironie qui se produit lorsque l'auto-reflexivité est poussé jusqu'à ses dernières conséquences logiques, et de l'autre la célébration de la mort de la peinture. »<sup>11</sup>

Pour l'instant ce texte est indépassable pour moi. Parce que la question qu'il reste à poser après sa lecture, c'est de savoir s'il est possible de sortir la grille d'interprétation de Benjamin en dehors de la peinture, partout où la philosophie Kantienne s'est cherché des applications pratiques. Non pas pour simplement témoigner d'une impossibilité mais pour en repenser la complexité.

10

Tuchman Phyllis, *An interview with Robert Ryman*, Artforum, (mai 1971), Traduction Française dans Macula, n° 3-4, (1978).

11

Bejamin Andrew, *La peinture comme objet: Robert Ryman*, La Part de l'Œil, n° 17-18 Traduction de Lydia Rapopor, (2001-2002).

## Absalon

Bon d'accord, peut-être qu'Absalon n'a pas fait de peinture.

À moins qu'il ait poussé la logique de la peinture de Ryman, « ce dehors est incorporé à l'intérieur du tableau lui-même » à son paroxysme.

Les cellules d'Absalon sont des peintures dans lesquelles entre l'acte de vivre et de survivre. Tous les gestes que l'on fait dans une cellule ne sont que peinture minimale.

Le paradoxe, et le génie d'Absalon, c'est d'avoir réduit la vie à la peinture, pour ensuite souhaiter remettre la peinture dans la vie. L'autonomiser au maximum, pour rendre compte de l'absurdité de ce désir, ultime mise en abîme qui n'est, ni ironie, ni mort de la peinture.

« L'un des aspects importants de l'œuvre d'Absalon (1964-1993) est son esprit récalcitrant. Dans la lignée apparente des idées réductionnistes du modernisme, ou 'less' signifiait forcément 'more', l'œuvre d'Absalon est en fait une réponse critique à ces idées. Subjective, au sens de personnelle, et expressive par ses côtés éminemment autobiographiques, l'œuvre nous révèle – malgré son apparence froide, blanche, intouchable – qu'il n'existe pas de monde abstrait qui puisse se soustraire à la vie. »<sup>12</sup>

Malheureusement, il y a des forces à l'œuvre, capables d'annihiler ce geste: la mort et la galerie.

« Au sujet de l'exposition de ses « Cellules » que je considérais, et considère encore, comme essentielles au bon entendement de son attitude et de sa mentalité d'artiste, nos opinions divergeaient. Il aurait préféré en réaliser une qui soit habitable, la montrer, si possible dehors à la terrasse, pour qu'elle puisse ensuite trouver sa destination définitive à Francfort ou à Tokyo. »<sup>13</sup>

Si je choisis ici de parler de ces trois artistes, c'est évidemment d'abord parce qu'ils influencent activement ma réflexion plastique actuelle.

D'une certaine façon ils détruisent une mythologie de l'autonomie, ou cherchent à s'en émanciper, tout en étant traversé par elle.

Cela rend caduque l'idée d'un art qui se tournerait uniquement vers son autonomie, mais appuie la présence de cette idéologie.

De l'avant gardiste qui pense pour les autres, de la peinture autonome dépendante du contexte, de l'autobiographe dépendant du monde.

12

Saskia Bos, *Absalon*, Catalogue d'exposition (1994).

13

Saskia Bos, *Absalon*, Catalogue d'exposition (1994).

# Monde de l'art

Si on éloigne un peu la focale, pour passer de la peinture, au monde de l'art en général (conceptualisation, production, promotion), la dynamique de l'autonomie semble naître des mêmes idées.

L'art s'est produit des institutions (poule/œuf) dans lesquelles on ne retrouverait que lui, séparé du reste du monde spatialement et temporellement : beaux-arts, musées, galeries.

C'est ce système d'autonomisation qui va rendre les désirs de l'art contemporain (extension des limites de l'art et rapprochement avec la vie) paradoxaux.

Je fais l'impasse sur les écoles, puisque si elles sont à penser, il est assez difficile de le faire depuis l'intérieur. Cela dit, elles semblent prendre une bonne direction si elles arrivent à nous donner envie de ne plus faire de l'art (au sens de celui qui se vend).

Le musée quant à lui a pour principale mission la décontextualisation.

Tout réduire à l'état d'art.

Tout ce qui y entre en devient.

Conséquence ? Soit c'est au musée et c'est de l'art, soit ça n'y est pas et par conséquent ce n'en est pas (merci Duchamp).

A priori pas de soucis, après tout, on pourrait se moquer de ce qui fait art ou non. Sauf que dire que quelque chose est de l'art est loin d'être une parole neutre, dire que quelque chose est de l'art c'est l'élever au-dessus du reste, c'est le faire coïncider avec le goût dominant.

On peut observer deux tendances complémentaires :

- Soit le musée s'approprie les *cultures* (« street art », « art populaire », « arts exotiques », « art

ancien », « art brut ») pour mieux les mortifier, refuser leurs hétérogénéités, leurs complexités, leurs potentiels d'actions, afin de rejoindre le grand bain de l'art autonome<sup>1</sup>.

- Soit des artistes, font de l'art pour l'art et l'exposent dans des lieux dédiés à l'art, en expliquant que c'est ça l'art, que c'est comme ça qu'il faut penser le monde parce que, rappelez-vous, universalité, produisant ainsi de la violence symbolique par wagons entiers<sup>2</sup>.

Avec un paroxysme atteint avec le white cube :

« Beaucoup d'entre nous, lorsqu'ils déambulent dans l'espace de la galerie, persistent à en ressentir les mauvaises vibrations. L'esthétique s'y mue en une sorte d'élitisme social – l'espace de la galerie est exclusif. Isolé dans sa portion d'espace, ce qui y est exposé prend l'allure de bien rare et précieux comme un bijou ou une pièce d'argenterie : l'esthétique vire au commerce, l'espace de la galerie est cher.

Ce qu'il contient pour le non-initié, est à peu près incompréhensible : l'art est difficile. Un public trié sur le volet, des objets rares et difficiles à appréhender – nous voilà face à un snobisme social, financier et intellectuel qui fait écho (et, dans le pire des cas, parodie) au système de production raréfié, aux modes d'assignation de la valeur, aux habitus sociaux qui sont les nôtres. Jamais espace conçu pour valider les préjugés de la bourgeoisie et conforter l'image qu'elle à d'elle-même ne fut plus efficacement codifié. »<sup>3</sup>

Pour l'art contemporain, qui cherche à se libérer de l'emprise de la pensée autonomiste (artistes séparés du monde, produisant un art séparé de la vie, présenté dans des espaces et des temps spécifiques), ce monde de l'art devient un véritable problème, le mal est fait :

« De fait, c'est le thème d'une grande partie de l'art de la fin des années 60 et des années 70 : comment l'artiste peut-il trouver un autre public ou un contexte dans lequel son point de vue ne se transforme pas nécessairement en témoignage de cooptation ? Mais qu'il soit *site spécifique*, éphémère, non-commercialisable, hors musée, qu'il s'adresse à un public étranger à l'art, ou s'affranchisse de l'objet pour se tourner vers le corps et l'idée, voire l'invisibilité, l'art, quelles que soient les réponses apportées, n'a pas résisté à l'appétit assimilateur de la galerie. »<sup>4</sup>

Cela m'ennuie de tirer encore une fois ce constat un peu simpliste (et surtout très parcellaire, mais le temps presse).

Heureusement des alternatives émergent,

1

Si on prend l'exemple de « l'art ancien ». Regarder une œuvre, d'avant l'émergence des grilles de lecture « le beau » ou « l'art pour l'art », dans un contexte muséal, c'est forcer l'usage de ces grilles, c'est réinterpréter, c'est ne voir dans une pièce que sa beauté, ou son caractère réflexif en dehors des questions culturelles qui faisaient sa raison d'être. Et il y a peu de chance qu'un petit cartel « contexte » suffise.

2

« L'art non figuratif a besoin d'éclairer les regardeurs afin qu'ils comprennent que justement l'art abstrait, l'art concret, contrairement à l'art narratif, laisse à chacun la liberté de donner son sens à l'œuvre. C'est seulement ainsi que regarder devient un acte créatif »

Interview de Gottfried Honneger par Dominique Boudou, *Une utopie réalisée*, dans *Pour un art concret*, Paris, isthme éditions, (2004), p.38.

Ce n'est pas nécessairement la citation la plus explicite pour exprimer la violence symbolique mais il y a quelque chose à l'œuvre ici, c'est le « sois libre, comme je le suis ! ». Résultat, si la contemplation d'une pièce abstraite ne m'ouvre pas les yeux, dois-je en conclure que je suis inapte à la liberté ?

Histoire de quand même donner une définition de la violence symbolique, on pourrait la formuler de la manière suivante : C'est l'intégration des phénomènes de domination par les dominés au point de légitimer ce(ux) qui les domine. Pour une formulation plus juste et complète, c'est à Pierre Bourdieu qu'il faut demander.

3

O'Doherty Brian, *White cube - L'espace de la galerie et son idéologie*, Dijon, Les Presses du réel, (2008), p.107.

4

O'Doherty Brian, *White cube - L'espace de la galerie et son idéologie*, Dijon, Les Presses du réel, (2008), p.129.

mais parfois la frontière entre récupération, et véritable proposition de changement est si ténue<sup>5</sup>.

Cette histoire de la présentation de l'art et de son rôle social (au sens de renforcement et reproduction des rapports de dominations) ne saurait être balayée d'un simple « promis cette fois-ci on fait gaffe » et mériterait à lui seul une dizaine de mémoires.

De plus, il y aurait également à dire sur les systèmes de production et de diffusion actuelle, via l'internet entre autres, qui permet à tout le monde de devenir créateur/récepteur, en engraisant le big data et les régies publicitaires (peste ou choléra?). Il en va de même pour ce que l'on appelle encore l'art de masse.

Mais, la peinture garde encore sa spécificité, symbole qu'elle reste du rêve de l'autonomie supposément dépassée et c'est elle qui m'intéresse.

Si je parle du monde de l'art, ce n'est pas (seulement) pour taper une énième fois dessus. C'est plutôt pour commencer à en analyser les ressorts et éviter la simple critique institutionnelle<sup>6</sup>, conformément à ce que recommande O'Doherty :

« On ne peut congédier sommairement le mur blanc, mais on peut le comprendre. Et cette compréhension le transforme puisque son contenu est constitué de projections mentales fondées sur des partis pris non formulés. Il est impératif pour chaque artiste de connaître ce contenu et en quoi il affecte son œuvre. »<sup>7</sup>

C'est ensuite pour poser la question de savoir si la peinture (abstraite), malgré son attachement traditionnel aux cercles de reconnaissances institutionnels et financiers peut trouver un lieu d'effectivité provoquant la réflexion, mais surtout l'action ? Si son langage est exportable en évitant la récupération (communication), sa dissolution (that's painting)<sup>8</sup> ou pire un effet colonisateur ?

À défaut de réponses à ces questions, retour à la peinture institutionnelle.

Pour Heinrich, la peinture monochrome serait justement cette peinture ayant réussi à rejoindre l'art contemporain :

« Notons que cette rupture n'a pas toujours été bien identifiée – ou peut-être simplement, pas toujours bien acceptée – par les historiens d'art. Il arrive en effet que le monochrome, de même que la peinture minimale en général, soit catégorisée comme un prolongement de la peinture

5

Ici on peut regarder par exemple les réactions qu'a suscitées la dernière exposition de George Didi-Huberman, *Soulèvements*, au jeu de paume, Paris, 2016-2017.

Ou du côté de la fondation Louis Vuitton qui se targue de faire beaucoup d'entrées, signe de l'élargissement d'un public ?

6

Pratique qui consiste à faire la critique de l'institution muséale depuis l'intérieur de celle-ci.

7

O'Doherty Brian, *White cube - L'espace de la galerie et son idéologie*, Dijon, Les Presses du réel, (2008), p.110.

8

Je pense ici à That's Painting, qui est une entreprise de peinture en bâtiment tenue par l'artiste Bernard Brunon

abstraite, donc appartenant au paradigme moderne, et non pas comme un genre du paradigme contemporain. »<sup>9</sup>

<sup>9</sup>

Heinich Natalie, *Le paradigme de l'art contemporain*, France, Gallimard, (2014), p.148.

# Monochromes

Si Heinrich défend cette vision du monochrome c'est parce qu'il serait ultimement « vidé de tout signifié » et aurait réduit à néant le « lien corporel entre l'artiste et l'œuvre ».

Mais c'est justement parce qu'il atteint l'extrême limite de l'idéal d'autonomie et de pureté que subitement, tout ce qui l'entoure se révèle et se lie à lui.

Il faut identifier au moins deux catégories de monochrome :

Il existe une idée du monochrome, au sens commun, dont la définition est délivrée par Barbara Rose dans *Le Monochrome*, et qui hérite de la tradition moderne :

« *Monochrome* n'est pas « sans couleur » ni même une « seule » couleur mais se réfère à l'apparence dominante, qui peut être due à de nombreuses couleurs. »<sup>1</sup>

L'autre idée du monochrome, le sens strict cette fois, rejoint bien sûr l'idéal de la pureté, idéal vers lequel on ne peut que tendre, mais jamais atteindre, c'est le monochrome contemporain.

Circonsrit dans son cadre, il renverrait en tout point la même quantité de lumière et les mêmes bandes du spectre du visible.

Là où ce sens devient intéressant c'est qu'il implique nécessairement le contexte, puisque même dans le cas où le geste de recouvrement atteindrait la perfection (interne), alors c'est la lumière qui percuterait le tableau qu'il faudrait parfaite également.

Et bien sûr, ultime difficulté, pour recevoir pleinement la perfection d'une telle proposition, il conviendrait d'être un parfait observateur.

« Notre harmonie repose essentiellement sur le principe du contraste, ce principe qui en tous temps fut le grand

1

Rose Barbara, *Le Monochrome - De Malévitch à aujourd'hui*, Paris, Éditions du Regard, (2004), p.14.

principe de l'art » dit Kandinsky<sup>2</sup>.

Même plongé dans un espace infiniment blanc, l'humain, regardeur imparfait, comparerait encore ce blanc au souvenir de la couleur.

L'essence de la couleur nous est inaccessible, la couleur nous semble exister que dans le contraste quel qu'il soit.

Lorsque l'on observe un monochrome, nous refusons de ne voir que « lui » et tout (extérieur du tableau, autre sens, mémoire etc.) s'y oppose.

Dans un monochrome blanc, une simple ligne de démarcation crée un espace, transformant une surface blanche en surface noire.

C'est la limite entre les deux conceptions du monochrome qu'il me convient d'explorer : monochrome qui rêve d'une autonomie, hérité d'une tradition moderne et qui, en atteignant sa limite devient contextuel et discursif, à l'image du contemporain.

Le monochrome incarne un changement de paradigme et oblige à réfléchir l'articulation entre la croyance de laquelle il est issu et la réalité qu'il met à jour. Point de jonction il témoigne de la non-linéarité des événements. C'est-à-dire que les idéologies ne font jamais rupture, mais se transforment.

Attention cependant, pas de miracle ici, s'il a bien des vertus, il semble, comme le reste de l'art contemporain, piégé dans son monde de l'art, plus encore même que d'autres, justement en raison de son mode de diffusion traditionnel.

## « Monde de merde »

Et si l'on recule encore un peu. Après la peinture et le monde de l'art, existe-t-il un autre objet conceptuel où le rêve de l'autonomie se perpétue ? Hé oui, et on appelle ça l'ultralibéralisme. Comme avant mais en pire. C'est comme un grand musée humain dans lequel toutes les cultures ne se réfèrent plus qu'à un seul idéal homogène.

Alors que le libéralisme est d'abord national et indexé sur des lois humaines, il va peu à peu, via la mondialisation, rêver de son autonomie, rêver de ses propres lois de nécessité.

C'est ce qu'Alain Supiot appelle la « Gouvernance par les nombres » :

« Référée à un nouvel objet fétiche, - non plus l'horloge, mais l'ordinateur -, la gouvernance par les nombres vise à établir un ordre qui serait capable de s'autoréguler, rendant superflue toute référence à des lois qui le surplomberaient. Un ordre peuplé de particules contractantes et régi par le calcul d'utilité, tel est l'avenir radieux promis par l'ultralibéralisme... »<sup>1</sup>

C'est ici que je vois le lien avec Kant :  
L'autonomie de l'individu naît de la prétention à l'existence d'une loi des êtres raisonnables, indépendante de la loi naturelle.  
L'autonomie de la peinture naît de la prétention d'une loi qui lui est propre, et différente de la musique par exemple.  
L'autonomie de l'art naît de la prétention d'évoluer dans un monde parallèle à la vie.

Et hop l'autonomie de la gouvernance, naît de la prétention d'une loi qui n'est pas celle des hommes (morales/étatiques/religieuses).

1

Supiot Alain, La Gouvernance par les nombres - Cours au Collège de France (2012-2014), Paris, Fayard, (2015), p.244.

Et de prime abord on pourrait s'en réjouir, puisque ces lois morales/étatiques/religieuses sont justement des lois qui se réfèrent à un absolu indémontrable. La gouvernance et ses représentants pensent être « pragmatiques » en nous proposant d'abolir cette différence entre singularité des êtres et universalité des lois. Sauf qu'elle se contente de proposer un nouvel absolu :

Rêvée ultimement rationnelle, ne se référant qu'aux mathématiques et à l'algorithmique, se passant de toute autre considération que la chaîne ininterrompue des objectifs et des résultats engendrant de nouveaux objectifs pour de nouveaux résultats. Si ça, ce n'est pas une chaîne causale... Mais il me semble que l'on est en droit de se questionner sur l'origine de ces objectifs et sur la valeur accordée aux résultats.

D'ailleurs la critique principale qui lui est faite me rappelle celle que fait Shopenauer à Kant<sup>2</sup>, l'erreur de la pétition de principe :

« la différence du libéralisme classique, qui demeurait conscient du fait que la libre poursuite par chacun de son intérêt individuel ne pouvait engendrer la prospérité générale que dans le cadre d'un droit qui bride la cupidité, l'ultralibéralisme prend pour des faits de nature les fictions juridiques qui fondent le marché. »<sup>3</sup>

Ce dont parle Supiot est le cas typique, une théorie, la main invisible d'Adam Smith, soumise originellement à conditions, devient un fait inconditionnel<sup>4</sup>.

Sa critique existe, mais comme le musée, l'ultralibéralisme assimile cultures et contre cultures, rentabilise ou détruit. Parce que la ou l'ultralibéralisme fait très fort, c'est qu'il intègre la primauté de l'égoïsme dans la conduite des hommes<sup>5</sup>, pour à nouveau tirer une loi qui encadrerait cet égoïsme et qui serait, allez savoir pourquoi, plus valable qu'une autre.

La gouvernance travaille ainsi activement à sa propre autonomie en persuadant ses agents qu'ils sont à la fois, mus par une volonté libre et par leur égoïsme, la liberté dans un cadre compétitif, troublante expérience de double pensée.

Là ou cela devient amusant, c'est que Supiot propose d'opposer à la gouvernance par les nombres, justement l'impératif catégorique Kantien, seul garant de l'universalité de la dignité humaine.

Donc on se retrouve à choisir entre deux universalités. Propositions qu'il nous faut dépasser.

2

Schopenhauer Arthur, *Le Fondement de la morale*, traduction d'Auguste Burdeau, Paris, Librairie Générale Française, (2014), p.46.

« La volonté humaine aussi a sa loi, car l'homme fait partie de la nature: c'est une loi qui peut se démontrer en toute rigueur, loi inviolable, loi sans exception, loi ferme comme le roc, qui possède non pas, comme l'impératif catégorique une quasi-nécessité, mais une nécessité pleine: c'est la loi du déterminisme des motifs, qui est une forme de la loi de causalité, la causalité passant par cet intermédiaire, la connaissance. C'est la seule loi qu'on puisse attribuer, en vertu d'une démonstration, à la volonté humaine, et à laquelle celle-ci obéisse par nature. Cette loi exige que toute action soit simplement la conséquence d'un motif suffisant. Elle est comme la loi de causalité en général, une loi de la nature. Au contraire, y a-t-il des lois morales, indépendantes de tout établissement humain, de toute convention civile, de toute théorie religieuse? C'est ce qu'on ne peut admettre sans preuve: donc, en admettant dès l'abord de telles lois, Kant commet une pétition de principe. »

3

Supiot Alain, *La Gouvernance par les nombres - Cours au Collège de France* (2012-2014), Paris, Fayard, (2015), p.160.

4

Brouillette Richard, *L'Encerclement - La démocratie dans les rets du néolibéralisme*, film documentaire, (2008).

5

Schopenhauer Arthur, *Le Fondement de la morale*, traduction d'Auguste Burdeau, Paris, Librairie Générale Française, (2014), p.141.

« Chez l'homme comme chez la bête, entre tous les motifs, le plus capital et le plus profond, c'est l'égoïsme, c'est-à-dire le désir d'être et de bien être. »

Mais ça, ce sera pour plus tard.

En attendant et s'il faut prendre parti, loin de moi  
l'idée de revendiquer un relativisme  
entre deux absolus,  
je choisis encore Kant.

III

Commencer

Fin du temps imparti, conclusions de ce début de réflexion.

Autonomiser se fait en quatre actes.

1. D'abord on estime qu'il y a bifurcation de la chaîne causale naturelle.
2. Ensuite on oublie, ou nie le régime de croyance induisant cette bifurcation.
3. De plus, on constate que malgré la nouvelle indépendance de ces chaînes causales, celle que l'on autonomise a des effets sur la chaîne causale naturelle (sens unique).
4. Dernièrement on légitime ces effets, puisqu'ils sont issus de *meilleures* causes : non soumises à la nécessité naturelle, libres dans leur détermination.

Quand on proclame l'autonomie de la peinture, c'est en ne cherchant plus à comprendre ce qui nous a amené à croire que la peinture pouvait être autonome.

Autonomiser l'art, c'est arrêter de penser quelles croyances nous ont fait séparer l'art de la vie.

Autonomiser la morale, c'est oublier quelles nécessités nous ont conduites à chercher une morale universelle.

Autonomiser un système économique c'est arrêter de réfléchir à la croyance qui le porte.

La peinture, tout comme la morale, l'art, ou le système économique est donc l'une de ces autonomies.

On se retrouve face à un *choix* :

Soit on abandonne la peinture, puisqu'elle est partie prenante de ce régime de croyance et par conséquent, aucune chance qu'elle puisse participer à sa réflexion ;

Soit justement parce qu'elle est partie prenante de ce régime de croyance et que l'on estime qu'il est impossible d'en sortir ; elle permet de le réfléchir, et on continue à en faire usage.

S'il est difficile de faire ce choix, je m'oriente pour le moment vers le second :

Ainsi, je peux estimer que la peinture peut être un formidable petit laboratoire parce qu'elle se pose toujours la question de son cadre. En pratiquant la peinture on se pose les questions suivantes :

- Que se passe-t-il dans le *cadre* ? (Quoi peindre ? Comment peindre ? Pourquoi peindre ?)
- Que se passe-t-il à l'extérieur du *cadre* ? (Qui

peint ? Où peindre ? Pour qui peindre ? Où montrer ?  
Pourquoi montrer ?)

– Quelle véracité attribuer à la séparation *cadre* ?  
(Qu'est ce qui le signifie ? Qu'est-ce qu'il signifie ? Comment il signifie ?)

Quelles relations entretiennent l'intérieur et l'extérieur ? (Quels échanges ? Sur quels modes ?)

Hypothèse : Ce questionnement et les propositions qui peuvent en découler sont applicables aux autres champs, parce qu'ils partageraient une croyance commune.

Plus précisément l'abstraction géométrique en tant qu'elle entretient des rapports privilégiés avec les mathématiques peut, peut-être, faire image de la gouvernance et en proposer une lecture. Peut-être même proposer une alternative dans l'application et la compréhension des mathématiques<sup>1</sup>.

La peinture monochromatique quant à elle, est susceptible, à travers sa dialectique historique, entre concret et spirituel, de questionner cette dialectique à l'œuvre dans d'autres domaines comme la morale<sup>2</sup>, ou l'économie<sup>3</sup>.

En attendant,

Arrêtons de muséifier la vie et décryogénéisons son contenu.

Retrouvons un Carré de Malévitch dans un pavé lancé bien haut,  
Ryman dans une action anti-publicitaire,  
Et Absalon en teuf ;

À la condition de ne plus jamais faire d'un pavé, d'une action, ou d'une free, de l'art.

1

Smithson Robert, Robert Smithson : une rétrospective « le paysage entropique 1960-1973 », Paris, RMN, (1994), p.167.

« C'est-à-dire, des maths plus visuelles, qui ne sont pas concernées par des questions de dimensions ou de forme en termes d'évaluation métrique. Des « calculs avec du papier et un crayon » qui traitent de la structure invisible des choses... »

2

Nietzsche Friedrich, *Le Gai savoir*, Traduction de Patrick Wotling, Paris, Flammarion, (1997), p.271.

« – Et à présent ne me parle pas de l'impératif catégorique, mon ami ! – ce mot me chatouille l'oreille, et je ne peux m'empêcher de rire malgré ta présence si sérieuse : cela me fait penser au vieux Kant, qui à titre de châtement pour avoir *fait main basse sur* « la chose en soi » – chose également fort risible ! –, tomba aux mains de l'« impératif catégorique » et cet impératif au cœur, *retourna par erreur* à « Dieu », « l'âme », « la liberté » et « l'immortalité », tel un renard qui retourne par erreur dans sa cage... »

3

Mussot Pierre, *La Religion industrielle : Monastère, manufacture, usine. Une généalogie de l'entreprise*, Paris, Fayard, 2017.

## Bibliographie<sup>1</sup>

*Le petit Robert*, 2013.

Kant Emmanuel, *Fondation de la métaphysique des mœurs I*, Paris, Flammarion, (1994).

Greenberg Clement, *Vers un Laocoon plus neuf*, Traduction de l'anglais (États-Unis) par Pascal Krajewski, (1940).

Souriau Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, (3e édition 2010).

Heinich Natalie, *Le paradigme de l'art contemporain*, France, Gallimard, (2014).

Karnoouh Claude, *Le réalisme socialiste ou la victoire de la bourgeoisie*, La Part de l'Œil, n° 12 (1996).

Kazimir Malévitch, *Écrits*, traduction de Jean-Claude Marcadé, Édition Allia, (2015).

Greenberg Clement, *Peinture à l'américaine*, Art et Culture. Essais critiques, Macula, (1988).

Tuchman Phyllis, *An interview with Robert Ryman*, Artforum, (mai 1971), Traduction Française dans Macula, n° 3-4, (1978).

Bejamin Andrew, *La peinture comme objet: Robert Ryman*, La Part de l'Œil, n° 17-18 Traduction de Lydia Rapopor, (2001-2002).

Saskia Bos, *Absalon*, Catalogue d'exposition (1994).

*Pour un art concret*, Paris, isthme éditions, (2004).

O'Doherty Brian, *White cube - L'espace de la galerie et son idéologie*, Dijon, Les Presses du réel, (2008).

Rose Barbara, *Le Monochrome - De Malévitch à aujourd'hui*, Paris, Éditions du Regard, (2004).

Kandinsky Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, France, Gallimard, (1988).

Supiot Alain, *La Gouvernance par les nombres - Cours au Collège de France (2012-2014)*, Paris, Fayard, (2015).

Schopenhauer Arthur, *Le Fondement de la morale*, traduction d'Auguste Burdeau, Paris, Librairie Générale Française, (2014).

1

Livres et auteurs non cités mais bien pratique également :

Jarman Derek, *Chroma - Un livre de couleurs*, Paris, Edition de l'Éclat, (2003).

Huxley Aldous, *Le Meilleur des mondes*, Paris, Pocket, (2002).

Baudelaire Charle, *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Fayard, (2010).

Agamben Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot & Rivages, (2013).

Newman Barnett, *Écrits*, Paris, Macula, (2011).

Roussel Danièle, *L'actionnisme viennois et les Autrichiens*, Paris, Les presses du réel, (2008).

Fried Michael, *La place du spectateur - Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, (1997).

Sartre Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, (1996).

Bois Yve- Alain - Saver Christel, *Robert Ryman*, Catalogue d'exposition, Centre George Pompidou, (1981).

Béatrice Gross (dir.), *Sol Lewitt*, catalogue d'exposition, Metz, Centre George Pompidou-Metz, (2012)

Krauss Rosalind, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, (1993).

Spinoza Baruch, *Éthique*, Paris, Flammarion, (1993).

Pourriol Olivier, *Cinéphilo*, Paris, Fayard, (2012).

de Brugerolle Marie (dir.), *Larry Bell*, catalogue d'exposition, Paris, Les presses du réel, (2010).

Didi-Huberman George, *Le cube et le visage*, Paris, Macula, (1993).

Orwell George, *1984*, Paris, Gallimard, (1972).

Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, (1999).

Camus Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, (1985).

Kafka Franz, *Le château*, Paris, Flammarion, (1993).

Zaoui Pierre, *La discrétion: Ou l'art de disparaître*, Paris, Editions Autrement, (2013).

Smithson Robert, *Robert Smithson : une rétrospective*  
« le paysage entropique 1960-1973 », Paris, RMN,  
(1994).

Nietzsche Friedrich, *Le Gai savoir*, Traduction de Patrick  
Wotling, Paris, Flammarion, (1997).

Mussot Pierre, *La Religion industrielle : Monastère, ma-  
nufacture, usine. Une généalogie de l'entreprise*, Paris,  
Fayard, 2017.

Rancière Jaques, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique éditions,  
(2000).

Friedman Yona, *Comment vivre avec les autres sans être chef et sans  
être esclave ?*, Paris, l'Eclat Editions, (2016).

Malévitch Kazimir, *La Paresse comme vérité effective de l'homme*,  
Paris, Allia, (1995).

Michel Bourel, *De la ligne au parallépipède - Art Minimal I*, Cata-  
logue d'exposition, Musée d'art contemporain de Bordeaux, (1985)

Michel Bourel, *De la surface au plan - Art Minimal II*, Catalogue d'ex-  
position, Musée d'art contemporain de Bordeaux, (1987).

Pastoreau Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps - Symbo-  
lique et société*, Paris, Édition Bonneton, (1992).

Vallier Dora, *Du noir au blanc - les couleurs dans la peinture*, Caen,  
L'Échoppe, (1989).

Et de façon générale, *Le Monde Diplomatique*.

## Remerciements

à toutes les causes qui me déterminent,

aux camarades (de classe) passés et présents, pour ces espaces et ces temps partagés,

à l'équipe enseignante, pour ces conversations fructueuses et ses relectures<sup>1</sup>,

aux technicien.e.s pour leurs conseils avisés et leur aide précieuse<sup>2</sup>,

aux bibliothécaires, pour la clef des textes et les textes clef<sup>3</sup>,

à l'équipe administrative, de nous faciliter la vie,

à la famille, cause déterminante s'il en est.

Et plus particulièrement,  
Thomas Leblond  
Malgorzata Grygielewicz  
Régis Pinault  
Johanna Schipper  
Emmanuel Van der Meulen

1

Et plus particulièrement,  
Audrey Barbotin  
Yann Groleau  
Fanny Terrier

2

Et plus particulièrement  
Anne Balanant  
Aurélie Magar

3



Guillaume Goinvic

Achévé d'imprimer à L'École Européenne Supérieure de  
l'Image, EESI, Angoulême

Décembre 2017

Typographie : Avenir (1988)