

La peinture et rien d'autre

Une question à enseigner

Patricia Marszal, Inspectrice pédagogique régionale en arts plastiques, Académie de Lille

Quelles questions suscitent la perte de référent présent dans une peinture ? Comment des élèves peuvent-ils comprendre le chemin pris par les artistes vers l'autonomisation de celle-ci ?

A quel moment la pratique picturale cherche-t-elle à s'affranchir de sujets tels que des épisodes de la littérature, d'évènements historiques, de représentation de la nature, de scènes de genre ou de portrait ?

Si des motifs identifiables persistent encore dans les œuvres de William Turner ou de Claude Monet, un glissement s'opère vers l'effacement de ceux-ci au profit de la peinture elle-même et de ses constituants propres.

Comment outiller les élèves afin de leur faire percevoir l'évolution de cet affranchissement progressif et du détachement des peintres pour le monde réel et ses composants ?

Cette compréhension requiert d'une part, de posséder quelques repères visant à reconnaître dans le style des peintres non pas des sujets ou des motifs mais plutôt les caractéristiques de la facture picturale, leur écriture plastique singulière. D'autre part, d'être capable de nommer avec un lexique spécifique ce qui relève de la matérialité de l'œuvre peinte. Cette culture de l'observation doit s'accompagner de la maîtrise d'un vocabulaire juste et précis permettant de qualifier ce qui est à l'œuvre dans les choix plastiques de l'artiste.

A cet égard, les quatre compétences essentielles attendues en fin de cycle 4 au collège : *- pratiquer de manière réflexive les arts plastiques- observer, analyser, comprendre les créations plastiques et les images, -manipuler des éléments de culture plastique et artistique, - prendre part au débat sur le fait artistique*, doivent nourrir cette acculturation.

Si les finalités de l'enseignement des arts plastiques visent à faire en sorte que *les élèves construisent du sens dans un rapport artistiquement cultivé au monde contemporain et à sa complexité, elles contribuent également à ce que ces futurs citoyens appréhendent le rôle de l'artiste dans une société, notamment celle de leur temps. Ainsi, les élèves disposent d'une diversité d'outils et d'approches, pour appartenir à une culture commune dans le respect de l'altérité.*

C'est ainsi aussi que ces futurs citoyens acquièrent une attitude de créateur et de spectateur émancipé pour accéder au sens d'une démarche artistique par la pratique, dans un va-et-vient constant entre culture, théorie, et praxis.

Un nombre réduit de notions : *forme, espace, lumière, couleur, matière, geste, outil, temps, support* sont à explorer.

Dès le cycle 3, la question de *la matérialité de la production plastique et la sensibilité aux constituants de l'œuvre* est au programme de l'enseignement des arts plastiques.

Au cycle 4, *la matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre* constitue un axe d'investigation. Au sein du questionnement relatif à *la représentation ; images, réalité et fiction*, le professeur introduit :

- *L'autonomie de l'œuvre d'art, les modalités de son autoréférenciation : l'autonomie de l'œuvre vis-à-vis du monde visible ; inclusion ou mise en abyme de ses propres constituants ; art abstrait, informel, concret, etc.*
Au sein du questionnement relatif à *La matérialité de l'œuvre* :
- *Les qualités physiques des matériaux : les matériaux et leur potentiel de signification dans une intention artistique, leur nature et leurs caractéristiques, les notions de fini et non fini ; l'agencement de matériaux et de matières de caractéristiques diverses (plastiques, techniques, sémantiques, symboliques).*
- *La matérialité et la qualité de la couleur : les relations entre sensation colorée et qualités physiques de la matière colorée ; les relations entre quantité et qualité de la couleur.*

Au lycée, en classe de première et de terminale de l'enseignement de spécialité, la question de *la figuration et l'image* introduit la notion de *non figuration* :

- *Passage à la non figuration : perte ou absence de référent, affirmation ou reconnaissance de l'abstraction*
- *Systèmes plastiques non figuratifs : couleur, outil, trace, rythme, signe...*
- *Processus fondés sur les constituants de l'œuvre ou des langages plastiques, autonomie de la forme plastique...*

Programmes d'enseignement optionnel et de spécialité en arts plastiques BOEN n°1 du 22 janvier 2019 et BOEN n°8 du 25 juillet 2019

Ainsi, du cycle 3 à la classe de terminale, la question de l'autonomie de l'œuvre d'art est approfondie. Les peintures de Laurent Delecroix soumises à l'analyse dans le cadre de la résidence de l'Etre Lieu en cette année scolaire offrent de nouvelles opportunités de travail pour les élèves. La rencontre sensible authentique dans des espaces de présentation à vivre enrichit les connaissances et les expériences des élèves.

Pour appréhender le champ investigué par l'œuvre de l'artiste, notamment celui de la monochromie, il convient de revenir aux représentations initiales des élèves. Dans leur esprit, la peinture est d'abord *représentation*. Elle fait *image*. Ce qui est représenté est connu et appartient au vécu du spectateur, les fameux genres ou sujets évoqués plus haut. Face à un tableau, l'élève cherche, par conséquent, à mesurer le degré d'iconicité de l'image peinte afin de s'assurer des écarts entre un hypothétique modèle et sa copie ; il s'agira alors de ressemblance ou de vraisemblance. Il lui faut donc, pour accéder à notre question, la peinture et rien d'autre, se départir de cette conception de l'assujettissement de l'image à un référent réel, pour accepter que la peinture parle d'elle-même. Dans un second temps, il convient que l'élève ne considère pas cette table rase comme ultime ou définitive. De nombreux artistes s'expriment par la *non figuration* au cours du XX^{ème} siècle ; Le choix du monochrome comme langage abstrait, condensé, permet aux peintres de traiter la forme, l'espace, la lumière, la couleur, la matière, le geste, l'outil, le temps de l'œuvre, le support comme des visées pures et autonomes. Les artistes s'en emparent à leur manière dans des variations infinies en échappant toujours à une quelconque *figuration*.

Barbara Rose le définit ainsi : « [...] Le monochrome a donc deux sources : mystique et matérialiste. Son évolution, au cours du XX^e siècle atteste la division entre la recherche spirituelle d'une expérience transcendante et la volonté de mettre l'accent sur la présence concrète de l'objet en tant que réalité matérielle et non illusoire. [...] »

Le monochrome, de Malevitch à aujourd'hui, 2004, éditions du Regard, publié à l'occasion de l'exposition organisée par le Musée national Centre d'art Reina Sofia, Madrid. Les significations du monochrome. Extraits pp. 21-25

Ainsi, les monochromes d'Alexander Rodtchenko, Rouge, Jaune, Bleu exposés en 1921 à Moscou dans l'exposition 5 x 5 = 25 annonceraient la fin de la peinture. Peu de temps après, Wladyslaw Strzeminski conçoit des formes de monochromie avec des peintures de ton blanc sur ton blanc. En créant le mouvement uniste, conçu comme un prolongement des théories suprématistes de Kasimir Malevitch, il dépasse le monde des objets pour suggérer l'infini en usant de non couleurs. Plus tard, vers les années 1930, il considère que le tableau n'offre d'autres significations que lui-même en jouant de ses composants plastiques que sont les couleurs, les formes de châssis, les médiums, la surface, niant tout espace suggéré pour affirmer l'espace littéral du tableau.

Dès lors, plutôt que l'élève considère la consécration de la mort de la peinture comme une impasse inexorable et définitive, il s'agit pour le professeur de l'amener à se projeter dans des démarches picturales, qui chacune, portent des intentions divergentes, tout en préservant le caractère quasi monochrome de leurs productions artistiques.

La dimension spirale de l'enseignement des arts plastiques permet au professeur d'approfondir ces questions pour envisager une diversité de pratiques ouvrant d'autres perspectives d'interprétation.

C'est le cas des grandes peintures américaines d'après-guerre, véritables creusets d'expériences de l'espace et de la couleur. Le *Color Field* avec Clifford Still ou Barnett Newman se poursuivra par une seconde génération d'artistes comme Ad Reinhardt ou Robert Ryman.

En 1960, toujours aux États-Unis, Ad Reinhardt traduit dans ses *Ultimate Paintings*, de grandes huiles sur toile de 153 sur 153 cm, un espace illimité, sans haut ni bas, sans bords, infini, qualifié de *all over*. Ses *Black Paintings* quelques années auparavant réduisaient déjà formes et couleurs noire à leur plus simple expression en appliquant les *Douze règles pour une nouvelle académie* définissant ce que n'est pas la peinture : une texture, un dessin, une couleur, une lumière, un espace, un temps, un objet, un sujet... Avec la posture radicale d'Ad Reinhardt, la peinture s'affranchit de tout discours ou interprétation.

« À vrai dire, nous percevons bien que le noir n'est pas tout à fait noir, écrit Denys Riout, et nous sommes sensibles à une qualité indéfinissable de la surface peinte, unie, sobre et profonde, fragile surtout... [en fait], cette toile carrée est divisée en neuf carrés, [...] leurs limites ne sont pas strictement géométrisées, [...] les couches de peinture sont innombrables et [...] aucun des tableaux similaires n'est identique aux autres. »

Ultimate Painting n°6 fait partie de sa dernière série d'œuvres définies comme « une peinture pure, abstraite, non objective, atemporelle, sans espace, sans changement, sans référence à autre chose, désintéressée, un objet conscient de lui-même (rien d'inconscient), idéal, transcendant, oublious de tout ce qui n'est pas l'art ». Denys Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, éditions Jacqueline Chambon, 1996, réédition Gallimard, folio Essais, 2006

« La seule tâche pour un artiste véritable, la seule peinture à faire, c'est la peinture d'une toile d'un format unique – selon un même projet et un seul moyen formel, une même couleur monochrome, une même division linéaire dans chaque direction, une même symétrie, une même texture, un seul mouvement du pinceau à main levée, selon un même rythme, de façon à tout fondre dans la dissolution et l'indivisibilité, à fondre chaque toile dans une uniformité et une non régularité générales. Ni lignes ni motifs, ni formes ni compositions ou ni représentations, ni visions ni sensations, ni impulsions, ni symboles, ni signes, ni empâtements, ni décorations ni couleurs ni représentations, ni plaisir ni douleur, ni accidents, ni ready-made, ni objets ni idées, ni relations ni attributs, ni qualités – rien qui ne soit l'essence même de l'art. »

Article publié dans *Art International*, VI, n°10, Lugano, décembre 1962. Traduction Annick Baudoin. Reproduit dans *Art en théorie, 1900-1990. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*, éditions Hazan. Extraits pp. 289 et 290

Une troisième voie, celle de Robert Rauschenberg, noue des liens entre monochrome et ready-made à travers ses *White Paintings* servant d'écrans de projection pour les Events de John Cage et de Merce Cunningham comme *Theater Piece n°1* au Black Mountain College.

En Europe, Yves Klein conduit une autre aventure, plus spirituelle, celle de la sensibilité picturale immatérielle avec ses monochromes dont il limite d'abord la couleur dès 1956 au bleu, couleur de l'espace et de l'infini, bleu dont la composition chimique, déposée en protection de propriété sous le nom de IKB, lui permet de conserver un maximum d'intensité du pigment grâce à une résine qui fait office de liant. Bords arrondis, épaisseur du châssis, décollement vis-à-vis du mur accentuent cette sensation de flottement de la couleur pure synonyme d'infini.

Une autre démarche voit le jour dans les années 60 inspirée des modalités d'exposition de certaines peintures de Malevitch en 1915, disposées sur l'angle du mur, à la manière des icônes dans les maisons traditionnelles russes ; *Superficie angolare bianca n°6* de Enrico Castellani se présente comme un monochrome blanc en relief. La toile est tendue sur un arc métallique. Le châssis en cornière s'encastre entre deux murs, jouant d'ombre et de lumière selon la partie concave ou convexe dans sa relation à l'espace de présentation. La surface unie et blanche devient alors dynamique sollicitant la perception variable et les déplacements du spectateur. La place de celui-ci, devient alors prépondérante dans le processus d'apparition de l'œuvre.

Au-delà des couleurs, du blanc et du noir, le gris longtemps délaissé par les peintres, devient source de questionnements pour des artistes comme Alighiero Boetti ou Gerhard Richter. *Senza titolo, Verso sud l'ultimo dei paesi abitati è l'Arabia*, de 1968, présente un enduit acrylique gravé d'une citation sur panneau en fibre de bois, de 185 sur 159 sur 6 cm. En haut de ce monolithe épais, nous lisons le début d'une phrase Verso Sud... qui disparaît dans la matière picturale. Ce propos est issu des Histoires d'Hérodote, père de l'histoire et de la géographie au Vème siècle avant Jésus-Christ, qui fait le récit des grandes aventures des Grecs et des Barbares pour en garder la mémoire. Le titre évoque cette mémoire oubliée.

Gerhard Richter quant à lui, commence dès 1967 la série des *Graue Bilder* en déclarant qu'il ne sait plus quoi peindre ni comment. De grandes huiles sur toile de 300 x 250 cm condensent le noir et blanc des photographies à partir desquelles il peint depuis le début de sa carrière.

« Le gris. Au pire, il n'exprime rien, ni ne suscite ni sentiment ni association d'idée, en réalité, il n'est ni visible ni invisible. Cette insignifiance lui confère la propriété de communiquer, de mettre en évidence et ceci d'une manière presque illusionniste comme sur une photo. Aucune autre couleur n'est capable de visualiser le néant. »

In Gerhard Richter, *Textes*, 1993. Les Presses du réel, collection *Écrits d'artistes, Relectures*, traduction 1995, 1999. Extrait, p.67

Quant aux grandes huiles sur toile blanches de Robert Ryman des années 80, elles se présentent également comme des monochromes blanc. Cependant, il affirme le contraire en présentant le blanc comme un moyen d'exposer d'autres éléments de la peinture. Il travaille sur différents supports, toiles, aluminium, plexiglas, vinyl, papier, fibre de verre, en utilisant l'huile, la gouache, l'acrylique, l'encaustique, les pastels, les émaux, les pigments, les solvants... Autant de paramètres qui font varier les effets produits par des touches directionnelles plus ou moins minces. Le blanc est alors ce qui permet à la matière d'advenir.

Une tout autre direction est prise par Ellsworth Kelly, qui explique d'où vient son intérêt pour la monochromie et les formes dynamiques : « Un soir quand j'avais douze ans, passant devant une maison à la fenêtre éclairée, je fus fasciné par des formes rouge, bleue et noire à l'intérieur de la pièce. Mais quand je me suis approché pour regarder de plus près, j'ai vu un canapé rouge, une tenture bleue et une table noire. Les formes avaient disparu. J'ai dû reculer pour les voir à nouveau ».

Cité in *Ellsworth Kelly*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1980, repris dans le n° spécial d'*Arstudio*.

À travers ce récit de mémoire, le peintre évoque la nécessité du déplacement, les stimuli sensoriels, le rôle du spectateur dans l'appréhension du tableau. Ses *Shaped Canvas* proposent des formes courbes et colorées dans l'espace, en arc de cercle, en cônes ou désaxées, à bords courbes, semblant en apesanteur vis-à-vis du mur, suggérant des voûtes célestes comme dans *Dark blue Panel*.

Les œuvres de Laurent Delecroix dialoguent avec toutes ces expériences picturales : monochromes dégradés et volumes dans l'espace, touches invisibles, facture lisse ou empâtée, formes de châssis présents et signifiants, séries de surfaces colorées de même couleur et de tailles différentes, installations de peintures avec végétaux ou objets, voire sonores, détachement du mur, jeu visuel avec le spectateur, couleur et sensation colorée, plans et espaces ... Chaque œuvre de Laurent Delecroix convoque dans notre mémoire celles citées plus haut jusqu'à *F_3,6_KN_1,9_CL_V6,9*, 2024, réalisation in situ, moulage, enduit, peinture acrylique, lorsque l'enduit peint en forme carrée permet le surgissement d'un plan prisonnier du mur et pénétrant l'espace à la fois. Encore une illusion.

Les élèves enrichis de la connaissance des recherches radicales des peintres sauront apprécier, situer et comprendre les intentions artistiques de Laurent Delecroix.