

# (art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



Auguste **Rodin** Georges **Seurat** Judit **Reigl** Ange **Leccia** Patrick **Tosani**  
ck **Tosani** Dominique **Gauthier** Bruno **Perramant** Pierre **Schneider** Je  
Jean **Roudaut** Soko **Phay-Vakalis** Alexandra **Faulvo** **Grammet** Franç  
François **Barré** Norbert **Hillaire** Élisabeth **Ballet** Felice **Varini** August

M 06192 - 4 - F: 10,00 € - RD



mars 2003 • numéro **4** 10 €

Esthétique Rencontre entre Pierre Schneider et Fabrice Hergott

## De l'infini en peinture

Après son *Matisse*, Pierre Schneider vient de faire paraître un nouveau livre, *Petite histoire de l'infini en peinture* \*, dans lequel il propose un regard novateur sur la notion de l'infini dans l'art du passé et celui du XX<sup>e</sup> siècle. Fabrice Hergott, l'actuel directeur des Musées de Strasbourg, a désiré en savoir plus.

**Fabrice Hergott :** Vous ouvrez ce livre de façon étonnante avec le récit d'une expérience de votre enfance qui n'est pas directement liée à l'art. Vous êtes malade, isolé dans votre chambre, vous regardez par le cadre d'une fenêtre un arbre se détacher du ciel, le rapport d'une figure fragile avec l'infini du ciel se découpant dans un rectangle. Cette *Petite histoire de l'infini en peinture* commence avec votre première confrontation à cette impression d'infini qui se dégage de certaines images.

**Pierre Schneider :** Étonnant, en effet, et même un peu gênant. Le lecteur peut se dire qu'il s'est trompé, qu'il a affaire à un roman, à un texte autobiographique. Mais ce n'est pas la première fois que cela m'arrive et je n'y peux rien : bien que la *prima idea* de ce livre et le projet qui en a découlé relèvent de l'art, ils ont réveillé en moi un souvenir personnel et j'ai su aussitôt qu'il me faudrait commencer le livre par celui-ci, peut-être pour rappeler d'emblée que l'expérience de l'art n'est pas séparable de l'expérience de celui qui en parle.

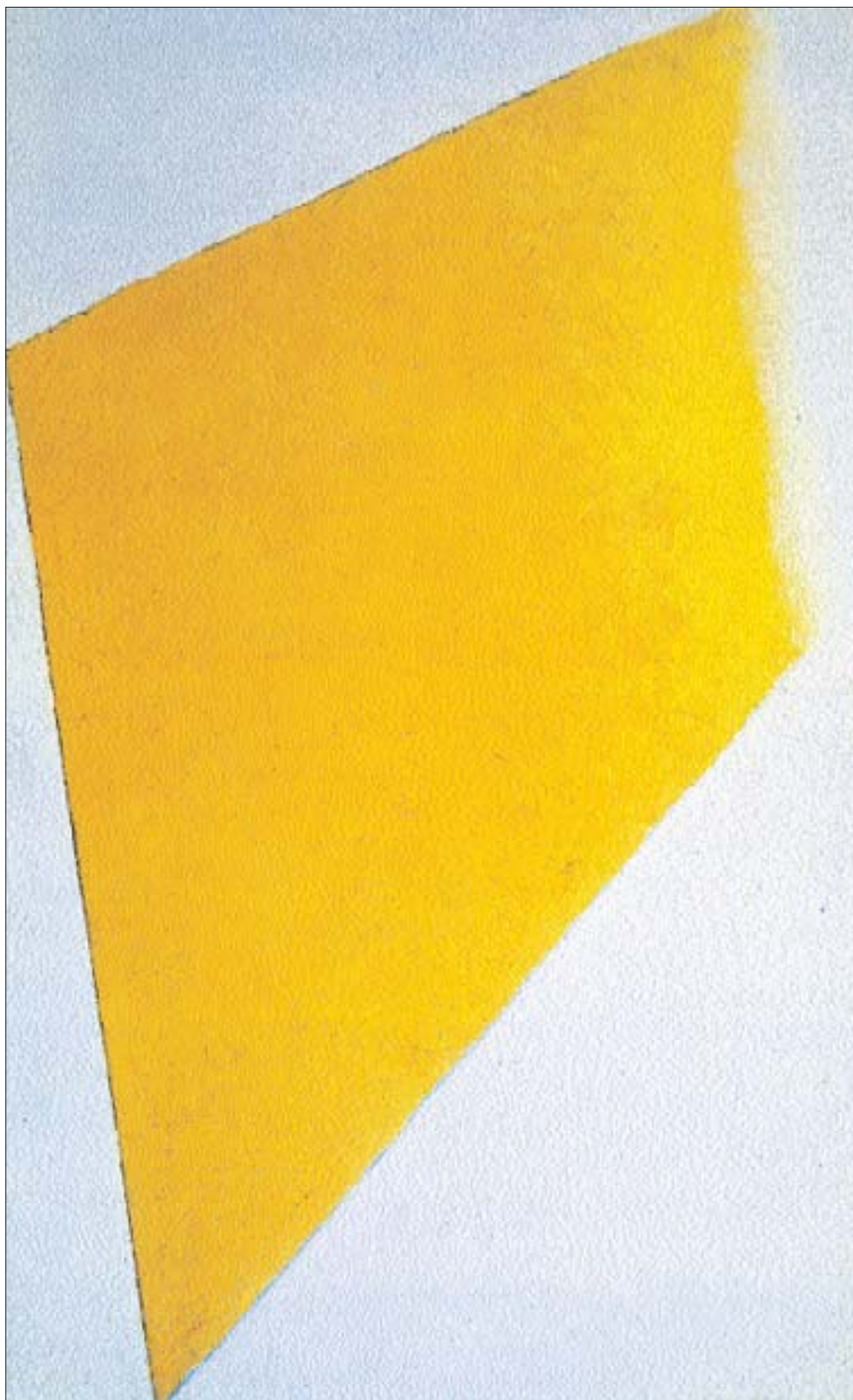
**Fabrice Hergott :** En effet. Malgré l'ambition de votre projet, ce livre paraît avant tout une expérience personnelle. Il semble que vous alliez d'une rencontre à l'autre, vous penchant en majorité sur des œuvres et des artistes que vous avez, dans la mesure du possible, rencontrés et pu voir au plus près.

**Pierre Schneider :** "Nous ne sommes pas compris, nous sommes admis", disait Delacroix... On apprend plus par contagion que par étude. J'ai eu la chance de

connaître – je veux dire de fréquenter – certains artistes figurant dans mon livre : Giacometti, Sam Francis, Barnett Newman. Mais enfin, ils ne forment pas la majorité. Il serait plus juste de dire qu'y figurent surtout des artistes dont j'ai beaucoup fréquenté l'œuvre : Manet, Mondrian... ou les anonymes auteurs des codex paléochrétiens... Par ailleurs, il en est que je "fréquente" très peu, mais que la direction peu à peu prise par mon projet m'a forcé à y "comprendre" dans les deux acceptions du mot, ainsi Dubuffet... C'est que le "sens" du livre ne m'est apparu que progressivement. Au commencement, je ne pensais qu'à réunir des artistes, des œuvres qui me faisaient voir l'infini. Que tout cela constitue une généalogie, s'articule en une histoire, je ne m'en suis aperçu que chemin faisant.

**Fabrice Hergott :** Le titre de votre livre révèle un certain aspect métaphysique dans votre projet. Comment cette pratique mixte, rare dans la critique d'art, vous est-elle venue ? Cette pratique qui vous fait lier la spéculation et l'observation, toujours en partie ancrée dans la philosophie et en même temps dans une écoute et une attention aux artistes et aux œuvres ?

**Pierre Schneider :** Il y a toujours une part d'invisible dans la présence, une part qui se situe au-delà de la stricte présence matérielle et qui donc est littéralement métaphysique. Cette part constitue sans doute le "sens" de la peinture, mais elle n'a de sens que dans le contexte de la peinture. Parler de l'infini en peinture exige un surcroît de confrontations →



Kazimir Malevitch  
*Suprématisme*  
1917-18  
Huile sur toile  
106 x 70 cm  
Amsterdam  
Stedelijk Museum



*Orthodoxes fuyant les Ariens*  
Extrait du recueil des *Sermons* de saint Grégoire de Naziance  
879-883  
Peinture sur parchemin  
43,5 x 30 cm  
Paris BNF

concrètes. C'est pourquoi j'ai voulu, parallèlement à l'histoire de l'infini, proposer une définition de l'espace où il m'a semblé le reconnaître et, aussi, offrir au lecteur, à celui qui regarde les peintures, une recette simple pour distinguer "l'espace de l'infini" des autres. C'est ainsi que, tout au long du livre, on voit fonctionner trois types d'espace : l'espace perspectif, l'espace plan et l'espace "abyssal" ou "infini" qui ne s'ouvre jamais dans l'espace perspectif, mais qui se creuse, en certaines circonstances dans l'espace plan.

**Fabrice Hergott** : Pourriez-vous définir cet infini, cette "profondeur abyssale" dont vous parlez ?

**Pierre Schneider** : Je peux vous dire comment le mot s'est imposé à moi. À l'époque où j'ai commencé mon livre (il y a une dizaine d'années), on entendait dire un peu partout que la peinture avait fait son temps. Je m'étais demandé alors comment plaider sa cause. N'y avait-il pas quelque chose que seul l'art des images était capable de nous offrir ? C'est alors que je me suis souvenu d'une remarque d'Edmond Burke qui dit à peu près ceci : "Il existe des objets qui, bien que de dimensions modestes, ont la capacité de recevoir l'estampille de l'infini." Alors j'ai pensé que si je parvenais à montrer que l'art des images – et peut-être lui seul – possédait ce don, cela constituerait une bonne défense et illustration de la peinture. Je m'aperçois que je n'ai pas répondu à votre question : pouvez-vous définir l'infini ? Non, on ne cerne pas ce qui est sans limites ; mais à la rigueur, on le discerne, on le désigne, afin que d'autres puissent le retrouver. Mais comment ? Les historiens

de l'art, dans leur immense majorité, n'ont reconnu et étudié que deux sortes d'espace : l'un à trois dimensions, l'autre à deux dimensions. Aussi me suis-je d'abord demandé où j'avais vu ce troisième espace si peu commenté pour la première fois. Et, là-dessus, aucun doute : dans un groupe de codex qu'on appelle les *codices purpurei* – les codex pourpres à cause de la couleur de leurs fonds. Il s'agit de passages de l'Ancien et du Nouveau Testament illustrés entre le V<sup>e</sup> et le VI<sup>e</sup> siècle de notre ère. J'ai eu la chance d'avoir entre les mains, tout une après midi, les pages ayant survécu d'un des trois plus beaux de ces codex pourpres, le *Codex Sinopensis*. J'y ai vu cet infini-là, mais ce n'est qu'une conviction, pas une preuve, pas même la preuve objective que ça passe par là. Mais en regardant le *Sinopensis* et d'autres codex, en particulier la *Genèse de Vienne* et le *Codex Rossanensis*, j'ai fini par remarquer que l'un des sujets le plus souvent traités était la scène de l'arche de Noé dérivant sur les flots du Déluge ; autrement dit : une figure finie confrontée à un fond infini. Bref, l'histoire que racontait le chapitre 6 de la *Genèse* était, en quelque sorte, la légende de l'histoire que montrait l'image – celle du "rapport infini" (comme dit Aloïs Riegl), entre la figure et le fond.

**Fabrice Hergott** : Vous teniez-là, en somme, le commencement de votre *Histoire de l'infini en peinture* ?

**Pierre Schneider** : En tout cas, c'est dans ces codex que je l'avais vu pour la première fois. Était-ce là aussi la première fois qu'il avait été représenté ? Je suis enclin à le croire : l'espace abyssal apparaît en même

temps que la religion qui invente ce que Pascal appellera "la disproportion de l'homme". Mais j'en serais resté là si ne m'était venu à l'esprit sous cet éclairage nouveau le cas d'un peintre habituellement considéré comme le premier des Modernes : Manet. Or, *l'Évasion de Rochefort*, qu'il peint deux fois en 1880, est la version ultime de l'épisode de l'arche de Noé, si volontiers illustré par les manuscrits paléochrétiens. Manet était-il conscient d'être le dernier peintre "diluvien" ? En tout cas, son ami Mallarmé l'était : un coup de dés jamais n'abolira le hasard décrit le naufrage – cette fois sans espoir de salut – de l'esquif autrefois sauvé par l'intention divine. En somme, le poème de Mallarmé est à la peinture de Manet ce que le chapitre 6 du Livre de la *Genèse* est aux images des Codex pourpres. D'ailleurs, les ébauches menant à la version définitive du poème prouvent que Mallarmé répondait sciemment au texte de l'Ancien Testament : le "héros" y porte le nom Elbenon, mot qui en hébreu signifie "le Béni". C'est alors que m'est venue l'idée que l'arche des Codex et la barque de Manet constituaient peut-être le début et la fin d'une histoire et que, pour que celle-ci se dévoile, il suffirait peut-être de suivre le thème – l'image – de l'Arche livrée au Déluge à travers les siècles. Pas seulement d'un motif iconographique, mais, à travers lui, celle des rapports de la figure et du fond et, en particulier, du fond sans frontière, abyssal, infini. D'où le titre de la première partie de mon livre : "Peinture et Déluge".

**Fabrice Hergott** : Cette histoire-là semble s'achever avec la disparition de la figure.

**Pierre Schneider** : En effet. J'ai d'ailleurs été frappé par le nombre de mers "vides" qu'on rencontre dans la production artistique des dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> : tableaux ou estampes de Cross, de Signac, de Whistler, de Vallotton, de Strindberg, de Mondrian... À cause du retrait ou de la mort de Dieu (pour parler comme Nietzsche), la mer n'était plus porteuse, le fond permettait de moins en moins au sens d'y figurer. →

*La Cène* (détail)  
Extrait du Codex  
Rossanensis,  
VI<sup>e</sup> siècle  
Peinture  
sur parchemin  
30,7 x 26 cm  
Rossano, Musée  
archiépiscopal





Paolo Uccello  
*Histoire de Noé*

vers 1446-48, détrempe, Florence, cloître de Santa-Maria-Novella

**Fabrice Hergott** : Pourtant "Peinture et Déluge" n'est que le premier versant de votre livre. Il en compte un second, qui est même deux fois plus long que le premier.

**Pierre Schneider** : Quand vous vous croyez sur le point d'atteindre le bout de la route, il arrive qu'elle reparte de plus belle. Il m'est arrivé ceci : dans ce dialogue perpétuel entre les figures et le fond (les fonds, plutôt) qu'est la peinture, j'étais arrivé au moment où les figures allaient disparaître dans le fond. Ensuite ? "Le vide et la terreur du vide", comme dira plus tard Barnett Newman. Pourtant, des artistes continuaient à peindre. Comment s'y prenaient-ils ? En fermant les yeux, je veux dire en se refusant à voir l'espace abyssal, en peignant comme si le sol ne s'était pas déroché sous eux. C'était le cas des réalistes, des académiques, mais aussi des Surréalistes pour qui fermer les yeux permettait de voir autre chose. Ceux-là, fidèles à l'espace perspectif ou à l'espace décoratif ou abstrait, n'étaient pas mon propos. Et c'était le cas également de quelques-uns qui vivaient le naufrage de la figure avec un certain décalage temporel. Je songe avant tout à Alberto Giacometti qui n'a cessé, après son retour à la figuration, de peindre – et de décrire – cet espace diluvien ; et qui d'ailleurs en découvrira l'équivalent existentiel sur le bateau qui le ramène d'Amérique, peu de temps avant sa mort. Vous vous rappelez certainement le texte magnifique qu'il écrivit à bord : "Au milieu de cette mer qui n'a pas de fin, qui n'a pas de nom... c'est comme si je vivais le commencement et la fin du monde..." C'est pourquoi il clôt l'histoire diluvienne qu'esquisse la première partie de mon livre. Mais les autres ? Ceux qui, au XX<sup>e</sup> siècle, se trouvent confrontés, les yeux ouverts, à la mer vide ? C'est encore elle, la mer, qui m'a mis, en quelque sorte sur la voie. Je me suis demandé : y a-t-il quelqu'un qui, bien que confronté à la mer illimitée et vide, ait créé ? Et bien sûr, la réponse m'est venue aussitôt : le Dieu de la *Bible*, ainsi qu'en témoigne le chapitre premier de la *Genèse*. Prétendre, comme je l'avais fait jusque-là que le prototype de l'artiste était Noé n'a rien de surprenant ; mais se comparer, se substituer à Dieu... Je me suis rappelé alors l'étrange début des *Peintres cubistes* d'Apollinaire : "mais le peintre doit avant tout se donner le spectacle de sa propre divinité..." Puis, en passant en revue les peintres dont l'œuvre montrait ou aspirait à montrer l'espace infini – du moins, ceux que je connaissais –, je me suis aperçu que tous se proclamaient, d'une façon ou d'une autre, à un moment ou à un autre, "Dieu", parce que c'était la seule façon de pouvoir créer. Il en va ainsi pour Sam Francis, Malevitch, Mondrian, Miro, Newman, Matisse. Seule exception : Dubuffet qui déclare : "Et moi, je ne suis pas Dieu", mais en reprend les ambitions. Aussi ai-je appelé la seconde partie de mon livre "À la place de Dieu".

**Fabrice Hergott** : La première couvrait dix-sept siècles ; la seconde n'en couvre qu'un ; pourtant elle est deux fois plus longue.

**Pierre Schneider** : L'extravagance apparente de la thèse exige un surcroît de preuves, de démonstrations, de justifications.

**Fabrice Hergott** : De fait, vous apportez une sorte de cartographie, des éléments de repères, comme un guide...

**Pierre Schneider** : Ce que vous dites m'inquiète un peu : cela voudrait dire que j'ai souhaité fabriquer un système stable. Une sorte de guide, soit – mais d'un pays imaginaire ... où cependant on rencontrerait des êtres, des œuvres réels. Ma méthode, si tant est que c'en est une, a été d'obtenir des déductions logiques à partir de prémisses qui ne l'étaient pas – de mythes, de métaphores. Ainsi, me suis-je demandé : puisque ces artistes assurent peindre à la place de Dieu, comment s'y prenait-il, Lui ? J'ai donc lu attentivement le premier chapitre de la *Genèse* : on y apprend qu'il a créé →

le monde d'en haut, planant au-dessus de la surface des eaux. Créer à la place du Très-Haut impliquait qu'on s'élève, chose que l'invention de l'aviation rendait... un peu moins impossible. Effectivement, le vol, l'expérience directe ou indirecte du vol a été déterminante pour Sam Francis (pilote), Matisse et Miro (passagers), Malevitch (ami de pilote). D'autre part, si certains artistes, à la suite de Pollock, ont abandonné le face à face avec le chevalet vertical pour travailler penchés sur la toile posée à même le sol, c'est parce que Dieu a procédé de la sorte.

**Fabrice Hergott :** Vous publiez d'ailleurs une photographie montrant Sam Francis juché sur un escabeau et contemplant son œuvre comme s'il s'agissait de la Création du monde...

**Pierre Schneider :** C'est en prenant les choses à la lettre qu'on permet à l'esprit de rebondir. Dieu, nous dit encore la *Genèse*, crée le monde en séparant les "eaux d'en haut" des "eaux d'en bas", la nuit du jour, les eaux de la terre, etc. Bref, il convertit sa vision en réalité – en formes visibles – par une succession de divisions de l'informe ; autrement dit : du fond. Or, c'est exactement ainsi que procèdent tous les peintres dont il est question ici. Ils créent par division du fond, Mondrian, Newman, Malevitch, par un dessin tranchant, Matisse, avec des ciseaux.

**Fabrice Hergott :** Vous semblez vouloir introduire dans l'histoire de la peinture une ligne de compréhension située à une hauteur où jamais elle n'avait été placée.

**Pierre Schneider :** Je n'introduis rien, j'essaie d'expliquer ce qui est là – ou plutôt, ici. Quant aux artistes dont je traite, s'ils se projettent à la place du Très-Haut, c'est qu'il n'existe pas, pour eux, d'autre moyen, pensent-ils, pour continuer à peindre, et que ça ait un sens de peindre. Il n'est pas sûr qu'ils y parviennent. En effet, entre Dieu et eux, il y a une différence essentielle (je parle de leur travail de créateurs). Lorsque Dieu divise le fond donnant ainsi naissance à des figures, le fond n'en demeure pas moins un, *indivis*. En revanche, quand des peintres du XX<sup>e</sup> siècle divisent, les figures ainsi créées tendent à se détacher du fond, détruisant la nécessaire unité ou monoplanéité du fond. Tous ceux dont traite la seconde partie de mon livre sont obsédés par ce problème : comment empêcher les figures de sortir du plan, ou comment les y faire rentrer ? Comment *Onement* (c'est le titre donné par Newman à certains de ses tableaux), c'est-à-dire littéralement : "fabriquer de l'un". Pour Mondrian, Matisse et

Dubuffet, il n'est pas de problème qui les ait plus durablement occupés et préoccupés, leurs écrits et leur art en témoignent. Même Miro, qui pendant quelques années (entre 1924 et 1928) a dansé sur le fond abyssal comme si le vide était son élément naturel, a médité sur la relation – inversée par rapport à celle que j'étudie dans la première partie du livre – du fond et des figures. J'en ai fait l'argument, le ressort dramatique des études qui composent la seconde partie.

**Fabrice Hergott :** Dramatique ?

**Pierre Schneider :** Absolument. Pour ces artistes-là, il n'y avait pas d'autre manière de se persuader de leur réussite que d'être sûr d'avoir dévoilé dans leur œuvre le fond sans frontières internes ou externes – l'infini. Et comment être sûr de ce qui n'était peut-être qu'une impression subjective ? Ainsi Newman refusait tout compromis : il fallait que le tableau parvienne à "déclarer l'espace" – l'infini – sans avoir recours aux charmes de la peinture. D'où, inguérissable, le doute – un doute qu'il a reconnu dans le cri "Lamma Lamma Sabactani" (Pourquoi ? Pourquoi, Père m'as-tu abandonné ?) de Jésus, ce qui l'a conduit à peindre sa série des *Stations de la Croix*, une série moins liturgique qu'autobiographique.

**Fabrice Hergott :** Tout de même, le passage à l'infini de Newman n'a-t-il pas été rendu possible par des indices plus objectifs : l'importance du dessin, le jeu des proportions, qui reflètent son intérêt pour la Kabbale ?

**Pierre Schneider :** Je ne le pense pas. Newman peignait contre la peinture, comme s'il fallait prouver, en nous faisant partager l'expérience, que l'infini viole littéralement la petite surface de la toile.

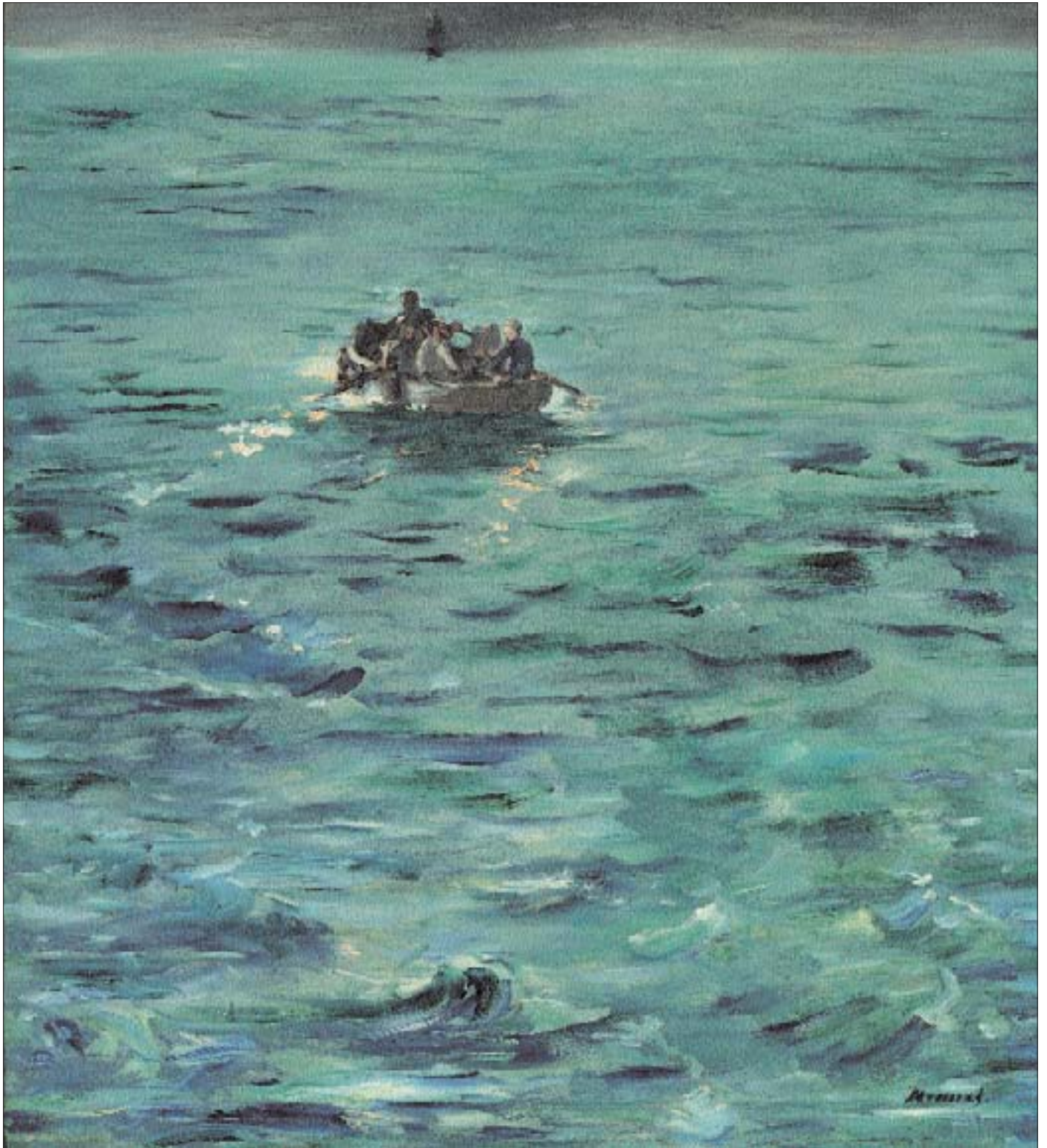
**Fabrice Hergott :** Pourtant, on sait qu'il s'intéresse à la Kabbale : sa toile *Jéricho* en est un indice...

**Pierre Schneider :** *Jéricho* se donne aussi à entendre comme Géricault. Le tableau a été peint après que Newman a vu le *Radeau de la Méduse*. C'était sa première visite au Louvre. Devant le tableau, il m'a dit que c'est en lui que s'était déclaré l'espace sans fin, diluvien, dont nous parlons. Cette remarque m'a d'ailleurs confirmé dans ma conviction que l'espace abyssal, diluvien, étouffé par la Renaissance, était réapparu dans l'arche en perdition peinte par Géricault.

**Fabrice Hergott :** C'est vous, en somme, qui apportez une sorte de cartographie, des repères, quelque chose comme un "guide"...







Manet

*L'Évasion de Rochefort*

1880-81, huile sur toile, 80 x 73 cm, musée d'Orsay

**Pierre Schneider** : Quelque chose de stable comme un système, une pyramide ? Vous savez, le doute, je n'ai cessé de l'éprouver tout au long de ce travail. Une pyramide, peut-être, mais posée sur sa pointe. Comment aurai-je pu oublier que le plan de ce livre, l'histoire qu'il jalonne sont nés d'une métaphore marine ?

**Fabrice Hergott** : Vous utilisez en effet dans ce livre un mode d'interprétation qui me paraît très courageux : vous faites appel à la comparaison, ou plutôt à la métaphore à plusieurs niveaux, passant d'un niveau littéraire à un niveau philosophique, voire à la narration. Cette polyphonie interprétative me paraît très intéressante : on se trouve, d'une certaine manière, comme dans une relation magique aux choses, où tout ce qui se ressemble s'assemble. Et ces plans qui se ressemblent intellectuellement, visuellement ou psychologiquement, construisent une logique...

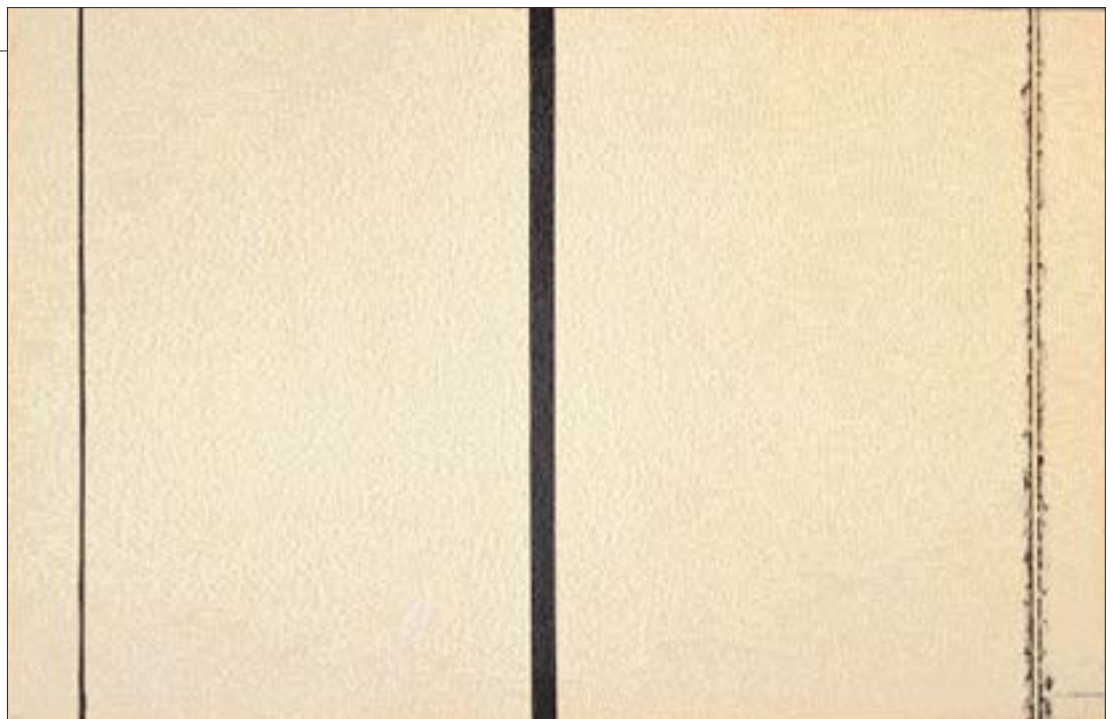
**Pierre Schneider** : Les niveaux multiples dont vous parlez, les digressions qu'ils ont entraînées sont les conséquences de mon "métaphorisme", comme l'a écrit ironiquement un historien de l'art. Cette méfiance, ce rejet s'explique par le discrédit pesant sur la critique dite "poétique" qui a naguère fleuri en France.

**Fabrice Hergott** : On ne peut pas dire que votre écriture soit essentiellement poétique. Vous avez une

certaine ouverture aux possibilités qu'ouvre la poésie mais en usant d'une écriture précise, qui reste au plus près des tableaux ainsi que des idées et de leur développement logique.

**Pierre Schneider** : La poésie n'est pas plus "poétique" que la peinture n'est pittoresque. Les métaphores constituent, à mon avis, le seul lieu commun (je préfère cette expression à celle de "carrefour") entre le créateur et l'interprète. C'est pourquoi il faut toujours suivre une métaphore jusqu'au bout – à condition, bien sûr, que ce soit la bonne. Mais cela, on le découvre – ou non – chemin faisant, grâce au nombre et à la qualité des corroborations objectives, grâce aux "preuves par 9" que le voyage suscite. Ce qui m'a conforté dans mon choix, c'est de constater que les artistes utilisent, eux aussi, la méthode métaphorique. Comparaison n'est pas raison, mais la métaphore l'est. J'en donne deux exemples dans mon livre : Matisse et Dubuffet. Cas d'autant plus frappants qu'une métaphore tire l'un et l'autre d'une crise se manifestant par le blocage de leur production et provoquée par l'impossibilité d'obéir à la grande règle du modernisme : la réduction de l'image au plan pictural. Dubuffet se veut moderne, il devra donc peindre "plat", ce qui implique que ses figures soient "plates comme des galettes" et ça, il ne peut plus s'y soumettre, car aussi claustrophobe pour ses figures que pour lui-même, il ne supporte plus

Barnett Newman  
*Shining Forth*  
*(to George)*  
1961  
Huile sur toile  
290 x 442 cm  
MNAM, Centre  
Georges-Pompidou



d'être coincé contre le plan pictural comme contre un mur. Plan pictural et mur sont apparemment deux termes équivalents. Mais l'abstraction du premier ne dit rien à Dubuffet, alors que le second, qui est une image, lui propose la solution. Un mur, ça a un épiderme, un derme : ça se griffe (d'où les graffitis), ça se creuse, ça se laisse suivre du regard jusqu'au sol, qui est horizontal et autorise l'évasion... Dubuffet peut recommencer à travailler. Contrairement à Dubuffet, Matisse, du moins après 1910, aspire à réduire la totalité du figurable au plan pictural, dont le parangon est, à ses yeux, le tapis d'Orient. Par malheur, la figure humaine – "ce qui m'intéresse le plus", écrit-il – refuse de rentrer dans le rang. Cette exception contraint Matisse à suspendre l'application radicale de son programme décoratif. Il n'y parviendra qu'après s'être persuadé que la locution "cette fille est une belle plante" est littéralement, c'est-à-dire métaphoriquement, vraie. Car si l'être humain est une plante, et puisque les plantes se laissent docilement rabattre sur le plan pictural, les humains s'y laisseront rabattre eux aussi. Les gouaches découpées des dernières années seront la démonstration de cette réconciliation universelle.



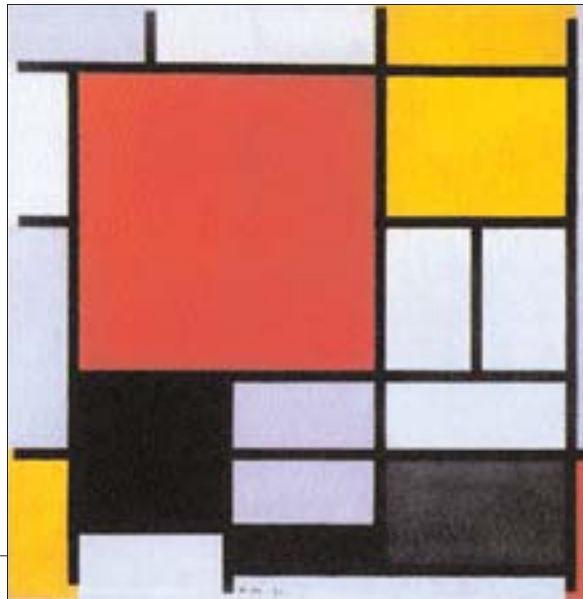
Andy Warhol  
Marilyn Diptych  
1962  
Sérigraphie  
Panneau gauche  
290 x 208 cm  
Londres  
Tate Gallery

**Fabrice Hergott :** Ainsi, dans les grandes gouaches découpées, cette réconciliation, cette remise à niveau ne s'effectue pas par la forme, mais par le sujet...

**Pierre Schneider :** Le retour de l'homme dans le cercle de la Création et la réadmission de la figure humaine dans le fond ne font qu'un chez Matisse. Ils sont le signifiant et le signifié du même événement.

**Fabrice Hergott :** Je mesure assez mal le lien que vous faites entre l'espace abyssal – le fond – et la plante...

**Pierre Schneider :** C'est qu'il ne se mesure pas. Seules ses conséquences se laissent mesurer. Le lien, c'est une métaphore, et celle qui affirme qu'en chaque être humain se cache une plante est, je le concède, assez difficile à admettre à notre époque. Il a fallu à Matisse plus d'un quart de siècle pour y parvenir et en tirer les conséquences – sans parler de moi-même en tant que commentateur. Mais, pour étrange que paraisse cette métaphore, malgré la caution que lui apporte le mythe antique de Daphné (qui hantait l'imaginaire de Matisse), d'illustres esprits l'ont prise au sérieux. Je songe avant tout à Goethe, qui fait de l'idée qu'en tout être humain se terre une *Urpflanze* – une "plante originelle" –, le fondement même d'un vaste ouvrage qu'il voulait scientifique : *La Métamorphose des plantes*. Il est assez plaisant que ce →



Piet Mondrian  
*Composition*  
 avec rouge, jaune,  
 bleu et noir  
 1921  
 Huile sur toile  
 59,5 x 59,5 cm  
 La Haye  
 Gemeentemuseum

livre, dont l'influence fut considérable, ait donné naissance à une discipline qui se prétend d'autant plus scientifique qu'elle peine à le prouver : l'histoire moderne de l'art. Elle remonte, en effet, à Wölfflin, qui écrit quelque part qu'il doit à Goethe d'avoir conçu l'évolution de l'art selon une courbe identique au cycle de la vie des plantes. Et si Wölfflin transpose la métaphore phytomorphique, Riegl, l'autre fondateur de la discipline, retrace cette même histoire dans ses *Stilfragen (Problèmes de style)*, en suivant littéralement l'évolution de deux motifs végétaux : la palmette et l'acanthé. Dire que l'histoire de l'art, comme l'art lui-même, a beaucoup à prendre et à apprendre dans les métaphores et les mythes finira par ne plus faire scandale. J'ai lu ceci dans un livre récent de Georges Didi-Huberman : "En ce sens, l'histoire de l'art serait un savoir poétique, aussi rigoureusement, aussi archéologiquement dût-il être construit..."

**Fabrice Hergott** : Vous souteniez tout à l'heure, si je vous ai bien compris, que, pour démontrer ou dénoncer la validité d'une métaphore, il faut la suivre jusqu'au bout. On dirait que la vôtre vous a amené à faire s'achever l'histoire de l'art avec le XX<sup>e</sup> siècle.

**Pierre Schneider** : Je dois dire que j'ai trouvé cela un peu embarrassant – trop beau pour être vrai, en quelque sorte. Mais après tout, d'avoir fait le tour d'une métaphore n'épuise pas la poésie. En l'occurrence, le retour à la mer vide, après un cycle de seize siècles, n'a pas été définitif, puisque le face à face avec

elle a très vite ouvert un nouveau cycle. Leur disparité peut paraître suspecte, mais à y regarder de plus près, ce deuxième cycle n'est qu'un ultime avatar du premier. L'espace sans fin ni fond qui constituait mon sujet avait été creusé dans la plénitude du monde antique par le Dieu de la Bible. Longtemps ensuite, la présence de Dieu avait rendu ce vide porteur, jusqu'à ce que le retrait de Dieu mît fin à sa portance et le rendît donc fatal aux figures. En se mettant à la place de Dieu, des peintres du siècle dernier ont pu donner un autre sens à cette confrontation avec le néant. Enfin, alors que ce siècle-là s'achevait, l'absence de Dieu qui, comme le disait Georges Bataille, est le dernier dieu, a disparu à son tour, comme s'efface à la longue l'empreinte qu'un corps laisse dans le

lit qu'il a quitté. C'est ce moment que m'ont semblé exprimer le Dubuffet ultime, mais surtout Warhol et Sugimoto. L'un et l'autre montrent littéralement l'anéantissement des figures dans le fond – Warhol avec ses multiplications de Marilyn Monroe, Sugimoto en ouvrant son objectif sur l'écran de cinéma pendant tout le temps que s'y déroule un film, ce qui a pour effet de laisser surgir dans la photographie un écran blanc, d'un vide absolu.

**Fabrice Hergott** : Chez tous les deux, en effet, la multiplication des images produit la disparition des figures. Après quoi, le déluge, mais cette fois définitif ?

**Pierre Schneider** : Les auteurs d'histoires de l'art ont la déplorable habitude de chercher à faire coïncider la fin de l'art avec celle de leur livre. Le dernier chapitre de ce genre d'ouvrages relève de l'un ou l'autre de deux exercices également dérisoires, quand ce n'est des deux : la prédiction et la malédiction.

**Fabrice Hergott** : Comment échapper à ce piège ?

**Pierre Schneider** : En évitant d'écrire le dernier chapitre. En ce qui me concerne, ça n'a pas été trop difficile, puisque mon livre devait comporter une troisième partie. Mais j'ai compris que je ne pouvais pas infliger un tel traitement à mon éditeur, qui est une manière de saint.

**Fabrice Hergott** : Et de quoi auriez-vous traité dans la troisième partie ?

**Pierre Schneider** : L'histoire de l'art, telle que je la conçois, est un dialogue permanent, mais sans cesse fluctuant, entre les figures et les fonds – des figures et des fonds qui ne cessent de changer de fonction, de rôles, de sens au fil du temps. C'est comme un jeu au déroulement extrêmement complexe et aux règles extrêmement simples. Dans la première partie de *Petite histoire de l'infini en peinture*, les figures sont détachées du fond mais vont s'y perdre ; dans la seconde, les figures essaient de se distinguer du fond sans pour autant s'en détacher. Dans les deux cas, le lieu critique, le lieu de l'extrême contradiction ou de la résolution miraculeuse, est celui des frontières entre les figures et le fond. D'où le projet d'écrire une série d'essais sur des exemples très divers et sans lien entre eux, si ce n'est que tous traiteront de cas de frontières. Ce qui devait être la troisième partie de la *Petite histoire* deviendra, si j'arrive à l'écrire, un livre à part.

**Fabrice Hergott** : Y reprendrez-vous l'histoire de l'art depuis de commencement jusqu'à nos jours ?

**Pierre Schneider** : Non. Rappelez-vous, il y a deux axes, deux vecteurs dans mon livre. L'un, le déroulement historique, s'est dessiné presque malgré moi, en tout cas à mon insu (en m'imposant le choix des artistes qui le jalonnent). L'autre, c'est la méthode – plutôt empirique – pour reconnaître les trois différents types d'espace et s'abandonner au plaisir de découvrir les configurations sans cesse renouvelées que ces espaces et les figures, elles aussi changeantes, engendrent. ■

\* *Petite histoire de l'infini*, Pierre Schneider, Éditions Hazan, 512 pages.



Vincent Van Gogh  
*Branche  
d'amandier  
en fleur*  
1890  
Huile sur toile  
73,5 x 92 cm  
Amsterdam  
Rijksmuseum  
Van Gogh