

La touche et le modernisme

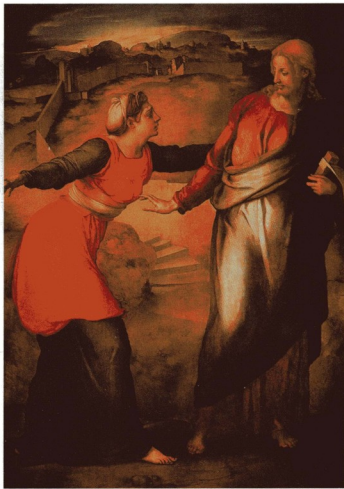
La notion de *touche* sera essentielle trois siècles après les interrogations du maniérisme, lors de l'entrée de la peinture dans la modernité. Le *modernisme* (qui n'est pas la modernité, mais un mouvement qui s'accomplit jusqu'à nos contemporains) est un concept élaboré par Clement Greenberg, qui remarque un processus général d'autocritique dans l'évolution de la peinture occidentale depuis quatre siècles. La discipline se retranchant progressivement sur son propre champ de compétence, s'évertuant notamment à porter l'accent sur la planéité du tableau¹ (dans l'art moderne, cet aspect est manifeste chez Manet qui dépose ses personnages – tel *Le Fifre* – sur une simple surface de couleur référant à la surface même de la toile).

Un autre aspect du modernisme est la mise en évidence de la *touche*. Cette touche, qui fait la gloire des impressionnistes, tient en un type de figuration selon la lumière décomposée (et donc en points de couleur déliés), qui renvoie la lecture de l'œuvre à la trace matérielle du pigment dont elle procède (voir Nathalie Heinich, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, L'Échoppe, 1999, pp. 14-15). Cet accent mis sur la touche entérine une *dichotomie*, une *synthèse disjonctive* entre l'image et ses modalités, qui annonce les déconstructions formelles du XX^e siècle qui vont peu à peu évacuer la figuration vers l'exploration des conditions de l'œuvre (la surface, la couleur, le cadre, le lieu d'exposition...).

Le cinéma, art de l'image en mouvement et du temps recomposé, étant voué à la narration, se saisit de la figure humaine qui a déserté le tableau pour la replacer au cœur de son dispositif. Néanmoins, comme le dit Serge Daney, « la vérité du cinéma c'est l'enregistrement » (*Persévérance*, P.O.L., 1994, p. 159).

Si le *modernisme* en peinture est la mise en évidence du matériel (la tache de couleur, le plan) au service de l'image. Le *modernisme* au cinéma est l'affirmation du réel qui est à son principe : que ce soit la caméra présentée à l'écran comme l'a fait la Nouvelle Vague (Godard), ou que ce soit l'attestation de l'authenticité des acteurs qui gisent sous les rôles qui leur sont attribués (Bresson). Ce qui rend donc un film intéressant au-delà de la narration qui relie les personnages, c'est la connexion (connexion *disjonctive*, mais nécessairement affirmée) établie entre la fiction et son envers (la matérialité du réel enregistré).

Mais le film de Bruno Dumont va plus loin. Car si Godard nous présente la caméra de Raoul Coutard dans *Le Mépris* (en référence à la machinerie du cinéma). Si Bresson met en scène des acteurs qui sont des « modèles » récitant leur texte sans l'incarner (en référence à un théâtre déconstruit). Si Pialat, au générique de son *Van Gogh*, présente à l'écran une main qui dépose des touches de couleur sur une toile (la propre main du cinéaste, en l'occurrence). *Hors Satan*, depuis la trame narrative liant les personnages (une interrogation sur la notion de Mal qui présente un double aspect : entité morale en tant que règle de conduite, mais aussi atteinte des corps en tant que maladie) jusqu'au dénouement du lien entre l'image et son référant matériel (illustré par ce plan d'une main qui rétracte son *toucher*), remonte jusqu'aux aux premières interrogations de la peinture sur ses modalités : les figurations du *Noli me tangere*. Un motif « avec lequel, comme le dit Jean-Luc Nancy, il est bien possible que tout l'art moderne ait quelque rapport essentiel » (*Noli me tangere*, Bayard, 2003, p. 17). ■



En haut, Bronzino, *Noli me tangere*

En bas, Raphael, *Le Portement de croix* (détail)

1. Clement Greenberg, « La Peinture moderniste », in *Peinture-Cahiers théoriques* n° 8-9, 1974 : « Les limites qui constituent le médium de la peinture – la surface plane, la forme du support, les propriétés du pigment – sont des facteurs positifs dont la peinture moderniste doit se préoccuper ouvertement » (p. 318).