

# CLA IR.

## **CLAIR-OBSCUR**

---

essai sur  
la pensée créatrice

---

IVAN TOULOUSE



**04**

# OB SCUR





**CLAIR-OBSCUR**

---

**ESSAI  
SUR LA PENSÉE  
CRÉATRICE**

---

© L'Harmattan, 2012  
5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris  
<http://www.librairieharmattan.com>  
[diffusion.harmattan@wanadoo.fr](mailto:diffusion.harmattan@wanadoo.fr)  
[harmattan1@wanadoo.fr](mailto:harmattan1@wanadoo.fr)  
ISBN : 978-2-336-00280-4  
EAN : 9782336002804

**CLAIR-OBSCUR**

---

**ESSAI  
SUR LA PENSÉE  
CRÉATRICE**

---

IVAN TOULOUSE

**04**

# eurêka & cie

création  
imaginaire  
épistémologie

---

eurêka & Cie est une collection dédiée à une approche de la création dans son jaillissement même – moment de l'invention ou émergence de l'œuvre – et non dans sa rétrospective, c'est-à-dire dans une visée heuristique et non plus seulement herméneutique.

En effet, si la recherche sur l'art ne peut se satisfaire du constat de son indicibilité, son étude « après-coup » (histoire, esthétique, critique, sciences humaines...) ne suffit pas à rendre compte du parcours labyrinthique de l'artiste. Pris à rebours, son « itinéraire » apparaît forcément linéaire, sinon rectiligne, les incertitudes du cheminement ayant été neutralisées par le fil d'Ariane rétrospectif. Mais si l'art est un paradigme, en élargissant la problématique à toute création – et pas seulement à l'art –, cette collection réunit des ouvrages qui tentent d'approcher les régimes de la pensée (ou de l'impensé), les savoirs implicites, qui sont à l'œuvre dans les démarches des créateurs à travers la diversité de leurs disciplines.

Les ouvrages proposés témoignent de recherches qui s'articulent organiquement avec l'acte de création, afin d'en esquisser le paysage contemporain, et notamment dans le contexte des mutations technologiques de notre époque. Si le domaine artistique est privilégié, le champ d'exploration est plus vaste : depuis l'imaginaire et la psychanalyse jusqu'à l'épistémologie et les sciences. L'enjeu est de confronter des recherches et des expériences variées pour voir les similitudes et les différences de leurs modes opératoires. Cette collection se veut donc pluridisciplinaire et transversale.

Si, avant tout raisonnement, la démarche du créateur est d'abord intuitive, on peut avec le peintre américain Mark Rothko, poser

l'hypothèse que «l'intuition est le sommet de la rationalité». Mais l'intuition est, par définition, informulée. L'enjeu de cette collection est donc d'aborder l'activité mentale en explorant des pistes nouvelles qui, sur le mode d'une conversation, tentent de dévoiler le chemin de l'esprit. C'est pourquoi un bon nombre d'ouvrages prennent la forme du dialogue, au sens le plus entier du mot *dia-logos*, une traversée de la raison, cherchant à dire l'indicible.

Dans la collection sont proposés aussi bien des livres que des supports multimédias, DVD notamment – documentaires ou entretiens – qui correspondent à cette orientation discursive. Un certain nombre de recherche doctorales de qualité et dont la portée théorique s'avère plus générale constitue également un vivier pour cette collection.



## Direction de la collection

- **Daniel DANÉTIS**, plasticien, professeur des universités (PR) émérite (arts plastiques) Université Paris 8
- **Ivan TOULOUSE**, sculpteur, PR (arts plastiques) Université Rennes 2

## Autres membres du comité de lecture

- **Sophie A. DE BEAUNE**, PR (archéologie) Université Lyon 3
- **Joseph DELAPLACE**, maître de conférences (MCF) (musique) Université Rennes 2
- **Gisèle GRAMMARE**, peintre, PR (arts plastiques) Université Paris 1
- **François JEUNE**, peintre, PR (arts plastiques) Université Paris 8
- **Laetitia JODEAU**, psychanalyste, MCF (psychopathologie) Université Rennes 2
- **Antoine PERROT**, artiste, MCF (arts plastiques) Université Paris 1
- **Dominique PEYSSON**, artiste, ex-MCF (physique) à l'École supérieure de physique et chimie industrielles
- **Miguel Angel MOLINA**, artiste, doctorant, enseignant à l'École régionale des beaux-arts de Rouen
- **André SCHERB**, peintre, MCF (arts plastiques) IUFM de Bretagne-Université de Bretagne occidentale

Les membres du comité de lecture ont pour mission la «chasse» aux manuscrits (et éventuellement autres supports, DVD ou multimédias) concernant la problématique de la collection. Les publications ne peuvent se faire qu'après accord de deux membres au moins du comité et décision des deux directeurs de la collection.

# INTRODUCTION

---

*Ce qui nous paraît naturel n'est vraisemblablement que l'habituel d'une longue habitude qui a oublié l'inhabituel dont il a jailli. Cet inhabituel a pourtant un jour surpris l'homme en étrangeté, et a engagé la pensée dans son premier étonnement.*

Martin Heidegger<sup>1</sup>

La création est-elle une notion encore pertinente ?

Curieusement, pour beaucoup d'artistes – ceux que je fréquente en tous cas – il s'agit d'une évidence immédiate. C'est le pain quotidien. Cela va de soi et ne se discute pas. On ne saurait cependant se satisfaire d'une évidence. Elle doit toujours être argumentée. Pour d'autres personnes – qui ne sont généralement pas engagées dans une démarche artistique – la notion de création ne serait qu'un relent d'idéalisme, une vieille relique théologique qui a perdu toute actualité. D'ailleurs, les artistes d'aujourd'hui seraient des artistes de la répétition, du protocole, de la règle...

Pourtant, comme le dit Étienne Souriau, « un grand nombre des termes qu'emploie l'esthétique est d'origine théologique<sup>2</sup> ». Alors, commençons justement par l'archétype théologique par excellence du dieu potier que propose le récit de la création dans la *Genèse*<sup>3</sup>. Absolu démiurge, il est toujours l'implicite référence à laquelle renvoie la figure de l'artiste.

À vrai dire, dans la Bible, il y a deux récits successifs de la création. Et ces deux récits se contredisent. Dans le premier, Dieu

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, « L'origine de l'œuvre d'art », Paris, Gallimard, coll. Tel, 1992, p. 22.

<sup>2</sup> Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, article « Création », Paris, PUF, coll. Quadrige, 1990, p. 522.

<sup>3</sup> Dans *La Bible expliquée*, Villiers-le-Bel, Alliance Biblique Universelle, 2004, p. 5-7, dans une traduction claire et accessible.

crée la lumière, sépare les eaux de la terre, fait pousser les plantes ; Il allume les astres et les étoiles, invente les poissons et les oiseaux, enfin les animaux terrestres. À chaque fois, Il constate que ce qu'Il a fait est une bonne chose. Alors que dans le premier récit le décor était dressé d'abord, avant l'entrée en scène du premier homme, dans le deuxième, la création d'Adam précède celle du jardin d'Éden et, ensuite, celle de tous les animaux que Dieu lui propose comme société.

Il y a donc un problème de temporalité. Mais on peut le résoudre aisément si on considère qu'à la manière du fleuve originel dont fait mention la Genèse et qui se sépare en quatre bras, à l'inverse d'un réseau fluvial habituel, le temps «coule» peut-être dans les deux sens, en amont et en aval, dans le passé aussi bien que vers le futur. Adam n'est-il pas immortel ? Une autre contradiction, en revanche, est plus difficile à surmonter : c'est qu'à chaque fois que Dieu a créé quelque chose, si le premier récit répète à satiété qu'«Il vit que cela était bon», dans le deuxième, après avoir voulu créer l'homme comme «une image de Lui-même», «une image vraiment ressemblante», et ayant tenté de lui offrir, pour lui tenir compagnie, les animaux, en lui donnant tout loisir de les nommer, Dieu Se ravise : «Il n'est pas bon, dit-Il, que l'être humain soit seul. Je vais le secourir en lui faisant une sorte de partenaire<sup>4</sup>». Un peu comme l'inventeur de la chanson de Boris Vian qui se dit par devers soi : «*Y a quelque chose qui cloche là-dedans, j'y retourne immédiatement*<sup>5</sup>», Dieu se rend compte qu'il manque quelque chose.

Pour rendre les deux récits cohérents, il faut peut-être imaginer qu'en produisant «une image de Lui-même», Dieu a seulement répété *le même*, qu'Il n'a donc pas créé *l'autre*, et qu'Il demeure toujours aussi seul. Pourquoi diable Dieu avait-il besoin de créer et surtout de créer l'homme, un rival potentiel ? C'est parce que, dans Sa perfection et Sa plénitude, Il était tout seul. Cela faisait

---

<sup>4</sup> Sur toutes ces questions voir, sous le titre *La création d'Ève*, les trois essais de Jean-Louis Schefer, Henri Dominique Saffrey (théologien) et Jean-Claude Lebensztejn (historien de l'Art), Paris, éd. Desclée de Brouwer, 2001.

<sup>5</sup> Boris Vian, *La java des bombes atomiques*.

une éternité qu'Il n'avait vu personne! Il y a donc bien une erreur de Dieu qui S'aperçoit qu'Il a manqué le but-même de Sa création et qu'Il a, à Son image, reproduit de la solitude.

La créature humaine qui résulte de ce premier essai est peut-être à concevoir comme un être indifférencié, «homme et femme», dit le premier récit, hermaphrodite pour ainsi dire, comme on le trouve aussi dans d'autres cosmogonies orientales. Pour réparer cette erreur, c'est alors que, dans le sommeil d'Adam – *ek-stasis*, au sens le plus fort du mot –, Il donne vie au rêve de la différence, au désir d'un(e) autre. Désir d'Adam mais désir de Dieu d'abord. Il ne s'agit donc pas, avec Ève, de la création d'une femme, comme produit dérivé, mais, au travers de cette différenciation sexuelle, c'est de l'altérité qui s'instaure. C'est en créant la femme que Dieu crée l'homme aussi. Il découvre ainsi que, pour qu'il y ait de la différence, il faut que ça Lui échappe. Il faut qu'il y ait de la matière et pas seulement de l'esprit, il faut qu'il y ait de l'autonomie et pas seulement Sa toute-puissance, il faut qu'en rupture avec l'éternité, du temps s'instaure. Il faut qu'il y ait du désir. Dieu doit donc abdiquer.

Comme artiste moi-même, je pose l'hypothèse que le poème de la Genèse exprime ce besoin vital de créer et qu'il en définit les conditions. La création est l'expression d'un désir fondamental de différence, d'un appétit de l'autre. Antidote au solipsisme, elle est le but d'une quête pour faire coïncider les deux modalités inconciliables de l'être : une expérience intime et confuse d'exister soi-même et une saisie de l'autre et du réel, plus transparente mais aussi inévitablement distanciée. Une tentative d'abolir cette césure existentielle, à la fois douloureuse mais tout aussi nécessaire pour qu'il y ait de l'autonomie. Et pour que cette instauration soit possible, il faut que cela échappe.

Etienne Souriau<sup>6</sup> voit trois conditions à la création : elle doit être productive et donc être attestée par une œuvre (qui n'est pas forcément un objet matériel). Ensuite et même si «la nouveauté absolue n'existe pas», il doit y avoir dans l'œuvre créée «une véritable et suffisante nouveauté. Sinon, il n'y a pas création, il y a

---

<sup>6</sup> *Op. cit.* p. 523.

seulement recommencement ou imitation». Enfin «il faut l'intervention fondamentale d'un agent créateur ; sinon, on devra parler d'apparition, d'émergence, de genèse spontanée, de naissance».

Nous tenterons d'établir plus loin des critères peut-être plus opératoires, mais nous posons, dès maintenant, le postulat que la création est une notion encore opérante aujourd'hui pour rendre compte de ce qui anime tous ceux qui, par leur travail, instaurent du sens : les artistes, les savants, les inventeurs de tous ordres, et à quelque degré que ce soit, car même dans des tâches qui peuvent paraître modestes l'énergie créatrice est à l'œuvre et fait d'ailleurs toute la différence. Sans elle pas de compétence et, partant, pas d'intérêt au travail.

Généralement on aurait tendance à assigner la *création* à l'art. L'*invention* relèverait du domaine de la technique. Et c'est à la science que ressortirait la *découverte*, puisque cette dernière ne fait qu'accéder à la connaissance de ce qui existe déjà. Ces distinctions pertinentes, posées par Kant par exemple dans sa *Critique de la faculté de juger*, nous semblent cependant devoir être laissées de côté pour envisager la question aussi du côté des similitudes entre ces diverses activités humaines.

Dans cet essai nous partirons de notre expérience et de nos réflexions personnelles – de quoi d'autre partir? – pour tenter d'approcher, dans le sillage de grands devanciers, comme Paul Klee par exemple, «la pensée créatrice», c'est-à-dire les régimes de la pensée – ou de l'impensé – qui nous paraissent être à l'œuvre dans ces activités, absurdes sans cela, qui consistent à faire des choses qui ne servent à rien... à rien d'autre qu'à satisfaire un désir, un désir qui fait vivre. Comme disait Robert Fillou, «L'art c'est ce qui rend la vie encore plus intéressante que l'art».

Cet essai est en trois parties. Dans la première, je tente d'identifier ce qui caractérise le **point de vue du créateur**. Il se situe dans une émergence de son objet de création et d'étude, et non dans un «après coup». Et comme la solution surgit avant même que le problème ne soit posé, il est difficile de comprendre d'emblée à quoi elle s'applique. Le travail théorique de l'artiste se fait à reculons, pour ainsi dire. Il consiste alors à inventer une méthode, une sagesse, pour clarifier la confusion indissociable de l'acte créateur et pouvoir faire le point dans sa navigation. La

réflexion s'appuiera aussi sur mon expérience d'enseignement de l'art et d'accompagnement de démarches artistiques en chantier.

La deuxième partie est l'exposition de **ma posture d'artiste** personnelle. Pour envisager l'art, non du côté d'une *herméneutique* mais de celui d'une *heuristique*, dans une tentative d'explicitation de son instauration, le point d'appui de cet essai ne peut donc être que celui de mon travail personnel de création. Mais en tentant de me dégager du caractère particulier de mon travail d'artiste, je tente d'élucider les principes généraux et les implications transposables de ce que je construis, par le dessin, la peinture, la gravure, la sculpture.

Le troisième volet de cette recherche est plus philosophique. Il s'agit, dans un premier temps, de rassembler quelques outils pour essayer de penser la **pensée encore informelle** qui se manifeste dans le geste et dans l'invention artistiques. Si la pensée rationnelle est claire et distincte – du moins tente-t-elle de l'être – la création me semble inmanquablement empreinte de confusion, *claire-obscur*. La vulgate ne parle-t-elle pas de «flou artistique»? Nous chercherons donc, à l'aide de savants et de philosophes qui y ont réfléchi, à analyser les correspondances, les différences et la complémentarité de ces deux modes d'activité mentale.

Le lecteur sera sans doute surpris de ne voir aucune image accompagner ce texte. C'est un parti pris qui, je l'espère, lui semblera justifié. En effet, même si ce qui compte le plus pour moi, dans ce que je fais, c'est mon œuvre elle-même, il m'a semblé qu'en l'espèce, c'était ici la réflexion qui l'accompagne, et elle seule, qui devait être soumise au lecteur. L'absence d'image de la particularité de mon œuvre de peintre et de sculpteur dans cet essai me semble donc de nature, d'une part à mieux mettre l'accent sur l'argumentation, et d'autre part, à donner à mon propos une portée plus générale.



# **PREMIÈRE PARTIE**

---

## **LE POINT DE VUE DU CRÉATEUR**

---

**1.**

Itinéraires

**2.**

Recherche créatrice

**3.**

Principes

**4.**

Méthode

**5.**

Sagesse

**6.**

Écriture





---

## LE POINT DE VUE DU CRÉATEUR

---

« *Vivre, c'est croire ; c'est du moins ce que je crois.* »

Marcel Duchamp<sup>7</sup>

C'est sur un autoportrait de Filippino Lippi de 1485 que s'ouvre le livre de Pascal Bonafoux, *Les peintres et l'autoportrait*, un dessin ébauché qui n'est peut-être pas le tout premier autoportrait, mais un des premiers qui se pose en tant que tel, à une époque – au tout début de la Renaissance – où l'individualité de l'artiste, d'une personne pour elle-même, en général, commence à prendre sens. Il y en a peut-être eu d'autres avant. Dans l'Antiquité peut-être ? Peu importe. Toute l'attention se porte sur le visage qui se dévisage, le regard sur soi-même.

« *Le visage est seul. Et le regard dense, intense est le seul fait. Que cherche-t-il ?  
Tel je suis. Constat. Suis-je tel ? Question. Constat et question sont hypothèses. Dessin de la solitude. Je suis seul.* »<sup>8</sup>

Dans un autoportrait se joue à chaque fois une aventure métaphysique. Toujours la même. Je suis moi. Je m'éprouve exister confusément mais intensément. Les autres aussi existent. Mais ce n'est pas pareil. Ils existent en dehors de moi et je n'éprouve pas leur existence avec la même intensité que la mienne, si bien qu'il se pourrait même que leur existence soit une illusion. Je suis perdu

---

<sup>7</sup> Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs (I), 1994, p. 185.

<sup>8</sup> Pascal Bonafoux, *Les peintres et l'autoportrait*, Genève, éd. Skira, 1984, p. 17.

dans mon solipsisme. C'était ma frayeur enfantine. J'imaginai que quelqu'un d'autre que moi jouait tous les autres rôles. Il était l'Autre avec un grand A et changeait d'apparence instantanément. Sans qu'il soit méchant, il était cependant menaçant dans son altérité absolue. Il se jouait de moi. L'autoportrait est toujours porteur de cette pressante inquiétude qu'on essaye d'apaiser ou de ce mystère qu'on tente de percer. Comment suis-je pour l'autre ? Et de la question symétrique : comment est l'autre en lui-même ? L'autoportrait est toujours une tentative, perdue d'avance, de faire advenir le « *Je est un autre* » de Rimbaud, d'abolir la séparation pour faire coïncider mon identité, mon « ipséité », avec l'altérité. Mais, quand bien même il s'agirait de mon propre visage, comme le dit Lévinas :

*« Je me demande si l'on peut parler d'un regard tourné vers le visage, car le regard est connaissance, perception. Je pense plutôt que l'accès au visage est d'emblée éthique. C'est lorsque vous voyez un nez, des yeux, un front, un menton et que vous pouvez les décrire, que vous vous tournez vers autrui comme vers un objet. La meilleure manière de rencontrer autrui, c'est de ne pas même remarquer la couleur de ses yeux. [...] La relation avec le visage peut certes être dominée par la perception, mais ce qui est spécifiquement le visage, c'est ce qui ne s'y réduit pas. »<sup>9</sup>*

L'artiste ne fait que formuler l'expérience que chacun peut éprouver. Il ne fait que la fixer. Il la vit peut-être plus intensément. Mais chacun se voit dans le miroir et perçoit le retour de l'image que les autres lui renvoient. C'est donc une expérience existentielle universelle, même s'il faut y regarder à deux fois avant d'employer cet adjectif. C'est la même histoire qui se joue, qu'il s'agisse de Filippino jeune homme, de Rembrandt vieillard ou de mon visage que je scrute dans le miroir de ma salle de bains. Pascal Bonafoux prend d'ailleurs la liberté de traiter de la question en dépit de la chronologie. On pourrait trouver la chose singulière de la part d'un historien de l'art. Elle est particulièrement pertinente, parce que

---

<sup>9</sup> Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini*, Dialogues avec Philippe Nemo, Paris, éd. Fayard, 1982.

cette question est atemporelle, transcendante. À chaque fois c'est le même drame de la solitude. Mais ce n'est pas seulement tragique. Joyeux aussi. Parce que c'est le fait de mon individuation qui permet la vie. Et la vie est belle!

C'est une banalité de rappeler qu'il y a autant de façons d'être artiste que d'artistes. Selon les époques d'une part, et à quelque époque que ce soit selon les façons d'envisager les choses. Mais qu'il me soit justement permis dans cette réflexion d'aborder la question à la manière d'un autoportrait, comme une tentative réflexive de comprendre ce qui est à l'œuvre dans la création, à travers mon expérience – comment faire autrement? – en posant l'hypothèse que ce que j'éprouve en essayant de faire de l'art n'est pas seulement un produit de son temps et de sa contingence. D'ailleurs d'un point de vue méthodologique, la spécificité de la réflexion que je tente ici rend justement nécessaire de partir de cette expérience intime en laissant de côté l'optique historique qui l'occulterait. J'essaie d'en dégager des éléments de réflexion qui pourraient servir une théorie de la création. Ce qui est visé ici n'est pas de faire la typologie des postures d'artiste possibles. C'est au contraire de tenter de définir quelles sont les conditions d'une posture artistique. Conditions nécessaires et suffisantes. Ce qui est visé ici n'est pas le particulier, mais le général de ce qui pourrait définir l'art.

On définit le plus souvent l'art du côté de la réception et on en vient finalement à cette réponse tautologique qui me laisse sur ma faim, une définition institutionnelle : l'art serait ce qu'on reconnaît comme art! Autrement dit, l'art c'est ce qu'on voit dans les musées et dans les galeries. C'est toute la théorie de George Dickie<sup>10</sup> pour qui l'œuvre n'est qu'un « *artefact* » qui ne devient « *art* » que lorsque le « *candidat* » a été reconnu par une institution qui est précisément « *le cercle de l'art* », avec ses décideurs (marchands, collectionneurs, responsables institutionnels). Il ne voit aucun autre critère pertinent et sûrement pas une capacité particulière d'un objet à susciter l'émotion. Cette idée n'est pas nouvelle et on la trouve, thématisée dès 1908, déjà chez Marcel Mauss :

---

<sup>10</sup> Georges Dickie, *The art circle*, New York, Haven, 1984.

*« L'art a non seulement une nature sociale, mais encore des effets sociaux. Il est le produit de la fantaisie collective, mais il est aussi ce sur quoi on s'accorde et dont les effets sentimentaux sont relativement les mêmes chez tous à un moment donné, dans une société donnée. »<sup>11</sup>*

C'est sur un tel constat que va se fonder toute la sociologie de l'art et des auteurs comme Raymonde Moulin<sup>12</sup> ou Nathalie Heinich<sup>13</sup> en ont développé l'étude. Mais tout cela ne serait-il pas finalement qu'un effet de rebondissement de ce que Marx appelait « le fétichisme de la marchandise<sup>14</sup> » ?

En tous cas, de mon point de vue de créateur, les critères de la réception sont inopérants. Une telle définition « institutionnelle » de l'art n'inclurait d'ailleurs même pas mon travail, dans la mesure où, comme artiste, je suis mondialement inconnu. On sait bien que peuvent aussi se trouver dans les musées des choses dont le voltage artistique est faible – certains tableaux du musée d'Orsay pourraient en être de bons exemples – et qu'inversement des œuvres intenses demeurent inconnues. Or comme il se trouve que cette activité est centrale pour moi, que ma vie s'organise autour d'elle, je *sais* que je *suis* artiste. Je voudrais donc tenter de définir les critères qui me font penser et dire cela.

<sup>11</sup> Marcel Mauss, *L'art et le mythe d'après M. Wundt* dans *Œuvres*, t. 2, Paris, éd. de Minuit, 1974, p. 205.

<sup>12</sup> Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1999.

<sup>13</sup> Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 1998.

<sup>14</sup> « C'est seulement un rapport social déterminé des hommes entre eux qui revêt ici pour eux la forme fantastique d'un rapport des choses entre elles. Pour trouver une analogie à ce phénomène, il faut la chercher dans les régions nuageuses du monde religieux. Là les produits du cerveau humain ont l'aspect d'êtres indépendants, doués de corps particuliers, en communication avec les hommes et entre eux. Il en est de même des produits de la main de l'homme dans le monde marchand. C'est ce qu'on peut nommer le fétichisme attaché aux produits du travail, dès qu'ils se présentent comme des marchandises, fétichisme inséparable de ce mode de production. » Karl Marx, *Le capital*, livre premier, dans *Œuvres*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, p. 606.

C'est une tâche difficile parce que, du point de vue du créateur, la pensée ne se présente pas, comme Athéna, prête au combat avec son casque et sa lance... et même la chouette en plus, pour symboliser sa sagesse ! Elle est plus vagabonde. On sait, depuis Hegel, que l'oiseau de Minerve prend son envol au crépuscule, c'est-à-dire après coup. La connaissance philosophique n'intervient en effet que lorsque « *la vie a vieilli* », lorsque les choses ont déjà eu lieu<sup>15</sup>.

Il y a donc une spécificité du « théorique » qui ne se présente pas d'emblée sur le mode d'un discours construit et rationalisé, puisque toute œuvre surgit avant les catégories qui permettraient d'en rendre compte, sans quoi elle se limiterait à n'être que la reproduction d'un dispositif déjà conçu. Souvent cela se passe sous la forme de livres « propos » ou celle de la « conversation », comme cela est perceptible dans bien des écrits d'artistes qui n'en ont pas moins une grande portée théorique. Pour le comprendre il est nécessaire de réaffirmer l'antériorité de l'itinéraire incertain du créateur sur la linéarité d'un parcours retracé « rétrospectivement ».

---

<sup>15</sup> G. W. F. Hegel, *Principes de la philosophie du droit*, trad. Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 1999, p. 76.



# 1.

---

## ITINÉRAIRES

---

### Aller-retour

Pour atteindre depuis Paris le petit village de La Houssoye dans l'Oise, où je conduisais ma mère dans une maison de retraite pour passer l'été, j'ai dû demander mon chemin deux fois, faire demi-tour à trois reprises et finalement le temps nécessaire aura été de plus du double de celui donné sur internet par *Mappy* dont j'essayais pourtant de suivre les indications. En revanche, le retour s'est passé sans aucune difficulté et, en pouvant suivre dès le début les panneaux indiquant « Paris », je suis revenu chez moi rapidement et sans hésitation. Cette expérience est, je crois, coutumière : le retour semble toujours plus facile que l'aller. À de rares et notables exceptions près, comme pour Ulysse tentant de regagner Ithaque après avoir mis Troie à feu et à sang ! Mais il faut dire qu'à cette époque, la navigation était plus aléatoire et que la vengeance de Poséidon n'arrangeait pas les choses.

Depuis l'Antiquité on sait bien que « toutes les routes mènent à Rome », en ce sens qu'il est toujours simple de gagner le centre depuis la périphérie, puisque l'Empire existe déjà comme structure hiérarchisée aux routes convergentes, alors que l'inverse est toujours plus incertain car il n'y a pas (encore) d'itinéraire préétabli et les marches de l'Empire sont toujours *terrae incognitae*. Désignant d'ailleurs le compte-rendu écrit ou cartographique d'un voyage, le mot bas-latin *itinerarium* signifie en l'occurrence le chemin parcouru. Le sens initial du mot « itinéraire » est d'ailleurs bien celui-là en français aussi, comme dans *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand qui est le journal de son périple. À bien des égards, il s'agissait d'une quête des origines dont le récit propulsait le lecteur dans des pays d'un Orient pour l'époque déjà lointain,



plus imaginaire que réel, dans la tradition littéraire des récits de voyageurs. Puis au XIX<sup>e</sup> siècle, le voyage en Orient devenant un rite initiatique, ce livre a été utilisé par des jeunes gens aisés qui n'étaient pas véritablement des aventuriers, un peu comme le *Guide du routard* aujourd'hui. On ne perçoit d'ailleurs pas toujours l'humour subliminal de l'association oxymorique de ces deux mots : « guide » et « routard ». Parce que justement le touriste que nous sommes tous, en dépit de nos dénégations, aime à voir, à travers ses lunettes de soleil, le pays qu'il « découvre » pour lui-même comme s'il le découvrirait pour de bon. C'est pourquoi on aime bien mettre ses pas dans ceux d'un autre auquel on s'identifie. Quant au voyage en Orient, cent ans plus tard, il était devenu un passage obligé pour les jeunes bourgeois de la « Belle Époque », en quête de sensations fortes, prenant souvent l'allure de ce qu'on appelle aujourd'hui le tourisme sexuel, comme le consommeront Pierre Louÿs ou André Gide. Et de manière significative, avec la banalisation du voyage et le développement du tourisme, le seul sens du mot « itinéraire » qui soit demeuré aujourd'hui est celui du détail d'une route établie d'avance et qu'il n'y a plus qu'à suivre.

Revenons à mon petit trajet dans l'Oise plus proche. La plupart des automobilistes équipent maintenant leur véhicule d'un GPS. Ainsi une voix assurée vous dicte à chaque embranchement la direction à prendre, ne dédaignant pas d'insister si vous n'obtempérez pas, mais aussi indulgente et prête à vous « récupérer » quand vous aurez voulu vous affranchir de sa tutelle, pour vous remettre dans ce qu'on appelle, malgré ses sinuosités, le « droit » chemin. Cet appareil m'aurait sans doute évité de me fourvoyer. Je n'en ai pas et ne veux pas en avoir, le considérant, à tort peut-être, comme aliénant, en ceci qu'il me ferait perdre, avec la maîtrise de mon orientation, un peu de pouvoir sur moi-même. Je lui préfère, en plus de la lecture des panneaux indicateurs, l'usage de la carte et de la boussole que j'ai toujours dans la boîte à gants et qui est toujours d'un grand secours, s'il n'y a pas de complications de relief qui viennent perturber la route. Ainsi dans le dédale des banlieues parisiennes je me repère dans l'ensemble assez bien. Il est vrai que ce petit luxe de liberté est à ma portée parce que le plus souvent ce n'est pas moi qui conduis et que je peux me concentrer sur la route à prendre et conçois qu'un chauffeur de taxi apprécie l'aide d'un GPS.

La carte permet de modéliser topologiquement, c'est-à-dire abstraitement, l'espace dans lequel je me déplace, et souvent de le visionner *topographiquement*, c'est-à-dire assez concrètement. J'ai même parfois, quand je connais d'avance la topographie, presque une impression d'illusion paysagiste en regardant la carte. C'est un document précis extérieur à moi. Quant à la boussole, elle me donne la sensation intérieure d'être orienté, un peu comme si j'étais moi-même aimanté par le nord magnétique. La boussole me procure un sentiment intime d'assurance. Elle est le lien qui me permet de mettre en correspondance l'espace inconnu à franchir devant moi et l'espace organisé sur la carte. Je préfère donc assumer le désagrément de mes hésitations quitte à me perdre de temps en temps. Mais c'est aussi comme cela qu'on découvre de nouvelles routes et de nouveaux endroits.

Le GPS vous dirige mais ce n'est plus vous qui allez vraiment quelque part. Il transforme l'aller en retour, en ceci qu'il vous donne, remises dans l'autre sens, les indications univoques que vous auriez eues pour revenir vers Paris. C'est aussi ce que fait *Mappy*, et comme vous n'avez pas en continu l'assistance vocale du GPS, c'est la raison pour laquelle vous ne comprenez pas les explications. À la manière de ces modes d'emploi rédigés par des experts en fonctionnement de la machine ou de l'outil qu'ils expliquent et qui, ne comprenant pas qu'on ne comprenne pas, sont incapables de donner des explications compréhensibles pour le novice.

L'expérience de l'aller et du retour me semble une bonne métaphore des points de vue opposés qu'on peut avoir sur l'art : on peut l'envisager du côté de sa création et de son instauration – l'aller – ou du côté de sa réception et de son interprétation – le retour. Lorsqu'un artiste est engagé dans une démarche de création, il est, jour après jour, confronté à des choix, à des décisions à prendre. Il se trouve à chaque fois devant un embranchement, sans savoir d'avance quelle est la voie qu'il doit suivre et, si on en retrace le parcours, son cheminement ressemble à une arborescence foisonnante faite de pistes empruntées ou abandonnées qui parfois se rejoignent ou se perdent. Il s'oriente à l'intuition quand il n'a pas tout simplement l'impression d'être le jouet du hasard : une occurrence, une sollicitation, une rencontre peuvent le mettre sur une voie.

Inversement quand un conservateur de musée – que nous considérerons comme le paradigme du spectateur averti – organise

une exposition, il le fait de manière « rétrospective ». C'est-à-dire que les choses sont toujours envisagées à la lumière de la fin de l'œuvre, fût-elle temporaire, qui apparaît inévitablement comme son aboutissement puisque au début, au tout début, on ne connaît pas les artistes qui deviendront connus ensuite pas plus que l'issue de leur démarche. Quand l'artiste meurt, tout s'arrête et c'est ce point ultime qui devient le point de départ de la compréhension de l'œuvre. Cela me fait penser à l'iconographie des martyrs qui les montre exhibant l'instrument de leur supplice, comme s'il les avait accompagnés toute leur vie : saint Laurent avec son grill sous le bras, saint Pierre Martyr avec une hache fichée dans le crâne ou sainte Agathe portant ses deux seins sur un plateau. Heureusement que Pollock est mort avant que le retour de la figure très perceptible dans un de ses derniers tableaux<sup>16</sup> n'ait contaminé l'idée qu'on voulait avoir de sa peinture, mettant en doute le dogme greenbergien simplificateur d'une peinture plane, abstraite et gestuelle !

Le point de vue rétrospectif remonte donc le temps et cela a pour conséquence que le spectateur reprend les embranchements dans l'autre sens, en allant du plus complexe au plus simple, des ramifications extrêmes vers le tronc, et donc sans partager les interrogations, les incertitudes, les doutes, les angoisses de l'artiste. C'est l'exact inverse de la nasse : l'artiste-poisson a eu toutes les peines du monde à trouver la sortie alors que le spectateur-poisson a l'impression de rentrer avec une totale évidence dans la cohérence de l'œuvre. Et étant donné que, pour la présentation d'une exposition par exemple, on remet les choses dans le sens chronologique de la flèche du temps, tout devient affirmation simple et parcours linéaire pour ne pas dire rectiligne. Mais il ne s'agit bien sûr que d'une construction *a posteriori*, inévitablement réductrice parce que, dans la multiplicité de l'écheveau, elle ne retient forcément qu'un unique trajet et laisse de côté les virtualités de la démarche qui font

---

<sup>16</sup> *Portrait and a dream*, huile sur toile, 148,6 x 342,2 centimètres, 1953, musée d'art de Dallas, reproduit dans Léonard Emmeling, *Pollock*, Köln, éd. Taschen, 2003, p. 84-85. Il s'agit donc d'un très grand tableau montrant le visage à droite faisant face à ce qui est sans doute son rêve à gauche. Par ailleurs, à propos de la surdétermination des enjeux idéologiques sur la peinture américaine dans le contexte de la guerre froide, voir Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, 1996.

pourtant retour en résurgences dans les développements ultérieurs qui en tressent la complexité.

Pour illustrer cette complexité de la démarche créatrice et la réduction à laquelle on la soumet inévitablement quand on tente d'en rendre compte *a posteriori*, l'exemple de la généalogie est assez éclairant. Quand un féru de recherche en filiation exhibe son arbre avec fierté, il ne mesure pas toute l'absurdité de son entreprise : en ne suivant généralement que la filiation masculine, il s'enorgueillit de « descendre » de Monsieur Untel, personnage remarquable qui vivait en 1850 par exemple – c'est-à-dire, il n'y a pas si longtemps ! – mais il ne se rend pas compte qu'il privilégie une seule ligne d'ascendance. En effet, en comptant vingt-cinq ans à chaque fois, il y a eu six générations pour remonter jusque-là et le monsieur en question n'est donc qu'un des  $2^6$ , c'est-à-dire des soixante-quatre arrière-grands-parents de ses arrière-grands-parents. On peut évidemment penser que ce soixante-quatrième de ces ancêtres n'a que très peu de chance de constituer l'essentiel de son patrimoine génétique. La généalogie est donc une construction imaginaire *a posteriori* qui ne repose pas sur grand chose.

L'historien de l'art est un peu dans la même situation devant son objet d'étude et il doit avancer avec prudence, en multipliant les approches pour les croiser autant qu'il le peut pour tenter d'approcher son objet d'étude dans toute son intensité et ne pas le réduire à la manifestation d'un schème structural. En dépit de l'immense apport que lui doit la discipline, le grand Erwin Panofsky lui-même n'échappe peut-être pas à ce danger car, si la méthode iconologique<sup>17</sup> qu'il propose donne à son enquête une profondeur toute autre que celle d'une histoire de l'art positiviste, il demeure malgré tout dans une opposition entre signifiant et signifié qui tombe peut-être encore sous le coup de la critique qu'il formule lui-même :

*« Une étude purement historique, qu'elle s'intéresse à la forme ou qu'elle s'intéresse au contenu, n'explique jamais le phénomène*

---

<sup>17</sup> Voir ses *Essais d'iconologie*, Paris, éd. Gallimard, 1967, et la préface de Bernard Teyssèdre à *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, éd. Gallimard, 1982, p. 9 à 23, où est repris l'exposé de la méthode de Panofsky.

«œuvre d'art» qu'à partir de tel ou tel autre phénomène mais ne remonte pas à une source de connaissance d'ordre supérieur. »<sup>18</sup>

Cette belle leçon de modestie d'Ernst Gombrich, est à méditer aussi, quand au terme de son Histoire de l'art – dont le titre anglais n'est significativement pas *The history...* mais *The story of art!* – il dit :

« L'histoire de l'art ne commence à prendre de l'intérêt que lorsque nous commençons à comprendre qu'elle n'en est pas une. »<sup>19</sup>

Message reçu par Georges Didi-Huberman qui renouvelle l'histoire de l'art en mettant en question dans ses écrits la notion même d'*histoire*<sup>20</sup>. Il ne s'agit pas ici de polémiquer et d'opposer le point de vue de l'artiste à celui de l'interprète mais seulement de les identifier tous les deux et de repérer ce qu'ils ont respectivement de spécifique et d'irréductible.

## Traduire

Le problème concret de la traduction d'un texte présente encore une autre analogie avec cet aller-retour et notamment la différence thème et version. La version est toujours plus facile, parce qu'on retourne, on convertit dans sa langue maternelle. On n'est bien sûr jamais à l'abri d'un contresens, mais dès qu'on a une compréhension, même encore un peu approximative du texte, on s'en sort facilement. On voit souvent d'ailleurs des textes transcrits par des traducteurs dont on sait qu'ils ne maîtrisent pas toujours la langue d'origine mais qui connaissent bien la question dont traite le livre. En revanche le « fort en thème » tient sa réputation de la difficulté

---

<sup>18</sup> Erwin Panofsky, *Le concept du Kunstwollen*, dans *La perspective comme forme symbolique*, trad. sous la dir. de Guy Ballangé, Paris, éd. de Minuit, coll. Le sens commun, 1975, p. 197.

<sup>19</sup> Ernst Gombrich, *Histoire de l'Art*, Paris, éd. Flammarion, 1992, p. 490.

<sup>20</sup> En particulier dans son livre *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, éd. de Minuit, 2000.

de l'exercice. Il s'agit de reconstruire un texte dans une langue qui lui est étrangère. Cuisant souvenir pour moi qu'un article de la *Revue de la Défense Nationale* à traduire en latin, notamment pour trouver des équivalents à « *bombe atomique* » et « *nuages radioactifs* » ! C'était évidemment bien plus rude que les *Catilinaires* à ramener en français. L'artiste thématise : il va vers l'inconnu, tandis que le spectateur ramène l'œuvre chez lui. Il la renverse. De manière générale, la traduction se heurte à l'indétermination du texte et touche au fait que, même formulée par écrit, la pensée n'est jamais définitivement stabilisée, fixée. Le même problème se pose déjà entre l'oral et l'écrit.

*Zav Zak Pouvow* (autrement dit, *Jan Jak Rousseau*). À ma grande surprise, c'est ainsi qu'était mentionné l'auteur des *Rêveries* d'un promeneur solitaire dans une traduction tout à fait sérieuse, en grec moderne, dans une librairie athénienne. Imaginons une version française de *La Naissance de la tragédie*, dont le nom de l'auteur serait ainsi libellé : « Nitché » ! Ce serait plus proche de la diction germanique que l'habituelle prononciation *Nitch* qui pourtant ne choque personne en France, alors qu'en revanche, dans une dissertation philosophique, l'oubli du z, du s ou du c dans « Nietzsche » sera lourdement pénalisé.

Français, nous privilégions particulièrement l'orthographe sur la phonétique. Nous la considérons comme critère de l'exactitude, de la scientificité même, d'une publication, par exemple. Dans un colloque, un intervenant pourra écorcher un nom étranger sans vergogne, revendiquant même parfois avec une pointe de coquetterie son « faible don pour les langues », mais en relisant son papier imprimé il prendra soin de vérifier qu'il est correctement transcrit. C'est la différence entre l'écrit et l'oral, certes. Mais, de même qu'une partition musicale est destinée à être jouée, l'écrit n'a-t-il pas vocation à être prononcé ? Si, comme la plupart des Français, vous dites *Lèche Valésa* car c'est de cette manière que vous déchiffrez l'inscription « Lech Wałesa », à Varsovie, personne ne comprendra de qui il s'agit. Mais si vous déchiffrez un papier où est écrit « Ler Vaouenza », vous n'aurez peut-être pas le meilleur accent mais vos interlocuteurs polonais comprendront déjà mieux de qui vous parlez. Le polonais n'a pas les mêmes sonorités mais l'écriture est la nôtre. Si, dans un cataclysme linguistique, l'écriture est mise en

défaut, que les lettres ne sont plus les mêmes, obligeant à transcrire un nom, comme pour traduire en grec, ce n'est plus une question de choix. Il n'est plus d'autre solution que l'oralité.

Il ne s'agit pas d'opposer la parole à l'écrit, encore moins de plaider pour une dysorthographe décomplexée, qui me semble être un symptôme inquiétant de décentrement mental, mais simplement de mettre en évidence des contradictions. Ainsi, dans l'autre sens, la transcription du français en grec, tout aussi incongrue, nous semble aller de soi : les grands philosophes ne s'appellent pas pour nous *Hérakleitos*, *Socratès* ou *Aristotélès*, mais Héraclite, Socrate et Aristote ! Quant à notre rigueur orthographique elle est plus une façade qu'une réelle prise en compte de l'altérité. L'esprit français peine à se mettre à la place de l'autre. Cela se retrouve dans notre difficulté à apprendre les langues étrangères. En plus de nos habitudes d'émission vocale projetée, qui prédisposent mal notre larynx, nous avons un obstacle mental à surmonter : admettre que nous ne sommes pas le paradigme de l'humanité, que nos mœurs, nos coutumes... n'ont pas d'universalité. À titre d'exemple, une publicité pour une chaîne de télévision proférerait, il y a quelques années, ce jeu de mots : « *Cinq you la cinq* », incompréhensible pour un anglais. L'idée même de ce slogan reposait sur l'acceptation – on pourrait même dire la revendication – que parler anglais avec un fort accent français est « normal ». Finalement nous ne faisons rien d'autre, nous aussi, que de ramener la langue de l'étranger à la nôtre, comme tout le monde, mais, à la différence des autres, nous feignons de croire que nous ne le faisons pas.

La lecture de *Jargon*, *Frénésies* de Jean Dubuffet<sup>21</sup> nous projette dans l'expérience très troublante de la charge affective du langage parlé. Il s'agit de textes phonétiques qu'on ne peut forcément déchiffrer qu'à voix haute pour en saisir le sens comme, par exemple, *LABONFAM ABEBER* :

« *LABONFAM ABEBER KANTELE TANKOLER  
ITIANFIL INBOU DANLTRIN SAFEDUBIIN ESMAR*

---

<sup>21</sup> Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, t. 1, réunis et présentés par Hubert Damisch, Paris, éd. Gallimard, 1967, p. 119 et suivantes.

*ESTEMO RULA BINDILE SITEM PASA ESFE BOURE  
DANTOU LEKOUIN KESAL PUTINXE SELLA*»<sup>22</sup>

La lecture de ces quelques lignes nous (re)plonge au stade de l'illettrisme, avec le poids d'anxiété qu'il comporte devant le message écrit. Il faut dire que le registre de langage utilisé par Dubuffet renvoie à un milieu populaire peu éduqué et que la tonalité paillardes du texte accentue encore le caractère massif des affects qu'il exprime. Cette petite expérience est très éclairante. Elle met bien en évidence la nature directe de l'expression orale. Elle fait mieux ressentir. On pourrait redire avec Voltaire que «*l'oreille est le chemin du cœur*». L'oralité a toujours une valeur sentimentale de témoignage. L'intensité, la vérité semble plus immédiate que dans un texte plus littéraire, où l'esthétisation de l'écriture interfère et exprime les sentiments d'une manière plus distanciée<sup>23</sup>.

Cette distinction entre deux manières d'appréhender les choses, l'une plus intime, plus relationnelle, plus proche de l'expérience... et l'autre plus précise, plus rigoureuse parce que médiatisée par la raison mais plus distanciée aussi et donc séparée de l'expérience vécue, s'est présentée tout à coup comme une évidence à la vue de ce livre sur la table d'une librairie grecque. Le contraste de cette transcription d'un nom avec nos habitudes éditoriales françaises m'est soudain apparu comme la métaphore d'un décalage de points de vue, celui de l'interprète de l'art qui le commente à ciel ouvert, dans la clarté, d'un côté et de l'autre, celui de l'artiste créateur qui tente d'élucider, dans l'obscurité, l'expérience souterraine de son instauration. Les deux discours se complètent et l'un n'invalide pas l'autre.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>23</sup> Lors d'une émission télévisée ancienne, Claude Duneton expliquait comment quelqu'un d'«éduqué» pouvait, chez le médecin, mentionner une «*douleur au scrotum*» en se tenant ainsi à distance de son affection (dans tous les sens du mot), alors que le travailleur immigré qui n'avait comme vocabulaire possible qu'un «*j'ai mal aux couilles*» s'en trouvait totalement envahi. Si le deuxième a beaucoup plus de difficulté à dire sa douleur et donc à se faire soigner, c'est sans doute parce que sa manière de l'exprimer est aussi beaucoup plus intense, parce qu'elle rend compte aussi de la dimension symbolique dont le premier parvient à s'abstraire, réduisant son problème à une question strictement médicale.



Pour en revenir à la Grèce d'aujourd'hui... en quittant Athènes, j'ai doublé sur la route un camion de déménagement sur lequel était inscrit ΜΕΤΑΦΟΡΑ (autrement dit *métaphora*), ce qui, avant tout autre chose, veut dire « transport ». L'idée assez abstraite et toute rhétorique d'un *déplacement sémantique* qu'elle signifie d'abord pour nous, m'est alors apparue tout à coup dans une évidence concrète d'un déménagement que je fus surpris de ne pas avoir perçu depuis toujours.

## Théorie versus pratique ?

Au lieu d'opposer, comme on le fait le plus souvent, la « théorie de l'art » à sa « pratique », tout en protestant de manière un peu incantatoire de ce qu'elles ne devraient pas être séparées... mais sans jamais dire comment la fracture pourrait se résorber, il faut peut-être s'interroger sur la pertinence de cette dualité, telle qu'elle est généralement comprise.

Ce qu'on appelle habituellement « théorie de l'art » est le fait de spécialistes qui peuvent avoir sur l'art une pensée claire et organisée parce que leur discours est rationnel, fondé sur l'esthétique, l'histoire de l'art et des disciplines qui se rattachent aux sciences humaines (psychologie, sociologie, anthropologie...). Malgré les remarques précédentes qui montrent bien les limites auxquelles se heurtent ces disciplines dans la compréhension de l'art, de par leur inévitable caractère « rétrospectif », les outils, les procédures et les méthodes en sont relativement répertoriés et on les applique à un objet d'étude de manière assez classique. Cependant c'est toujours dans un « après coup » car le « corpus » existe déjà quand on le rencontre fortuitement sur la table de dissection.

De l'autre côté, ce qu'on entend usuellement par la « pratique artistique » désigne le domaine de la création. Dans une longue tradition, l'artiste était détenteur d'un « savoir-faire ». C'est pourquoi, bien que l'artiste ne soit plus vraiment censé aujourd'hui être en possession d'un « métier », on assimile encore son activité à une simple pratique. D'autant plus qu'absorbé dans l'immédiateté de son expérience de création, il n'a pas toujours les idées claires puisque, comme aurait dit Monsieur de La Palisse, avant de surgir l'œuvre n'existe pas !

Depuis la création des départements d'arts plastiques à l'université, il y a en France deux filières d'enseignement artistique. En face des écoles des Beaux-Arts, qui, sous la férule d'artistes-professeurs, héritiers des académiciens, formaient au métier par une immersion dans la pratique, au début des années soixante-dix, les facultés d'arts plastiques sont nées avant tout du désir d'une pensée critique de l'art avec comme mot d'ordre l'« articulation théorie/pratique ». Mais comme la reconnaissance universitaire privilégie la forme discursive (thèses, publications, contributions, etc.), le « naturel » est revenu au galop et tout naturellement l'université a eu tendance à recruter des « enseignants-penseurs » plus que des « enseignants-artistes ».

Sous le double effet de la concurrence de l'université et de la rédemption de « l'art contemporain », devenu depuis une marchandise pour la consommation culturelle de masse que « l'art moderne » n'avait pas su devenir, les écoles d'art ont évolué très vite. Elles ont perdu leur académisme suranné pour se trouver directement en prise avec le marché de l'art contemporain et les institutions, ce qui n'exclut d'ailleurs pas le risque d'un nouvel académisme. Les critères du choix des professeurs sont de manière déterminante leur reconnaissance sur la scène artistique et leur notoriété qui donnera de la visibilité à l'école. À l'université, on peut se demander si le recrutement « naturel » de « théoriciens », souvent plutôt philosophes ou historiens de l'art de formation, n'a pas eu comme effet secondaire de s'éloigner de la création, à laquelle leurs problématiques sont étrangères. Inversement, l'inquiétude qui préoccupe les enseignants des écoles d'art leur fait redouter, sans doute à tort, les contorsions intellectuelles auxquelles ils imagineraient devoir se livrer pour sacrifier à ce qu'ils pensent être les critères de la recherche universitaire, alors que la spécificité d'une thèse en arts plastiques, telle que nous la défendons, est sûrement très proches de leurs orientations.

La méfiance des « théoriciens » vis-à-vis des « praticiens » ne prolonge-t-elle pas pour autant celle de Platon à l'égard des peintres et des poètes, sophistes imitateurs, fabricants de simulacres<sup>24</sup> ? Panofsky a bien montré comment la philosophie platonicienne, étrangère

---

<sup>24</sup> Platon, *La République*, Livre X, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1993, p. 1204 et suivantes.

sinon hostile à l'art au départ, en était au contraire devenue le fondement à la Renaissance<sup>25</sup>, en abandonnant une conception métaphysique de l'« Idée », pour la ramener dans le domaine de l'intelligible. Dès lors, au lieu de constituer un voile pour la réalité suprême, l'œuvre d'art pouvait au contraire devenir une manière de l'approcher et de la formuler. De toute façon, la place de la *τεχνη* n'est plus la même et, bien qu'elle fasse un retour fracassant aujourd'hui avec le numérique, la technique avait été très nettement dévaluée par l'art des cent dernières années. La défiance qu'elle encourait est peut-être plutôt une survivance du conflit entre arts libéraux et arts mécaniques et du préjugé de dérogeance qui s'attache aux seconds. Léonard, s'adressant aux poètes, le formulait de manière plaisante :

*« Vous avez mis la peinture au rang des arts mécaniques [...]. Si vous l'appellez mécanique parce que par un travail manuel les mains représentent ce que l'imagination crée, vos écrits (aussi) enregistrent, avec la plume – par un travail manuel – ce qui est issu de l'esprit. »*<sup>26</sup>

Mais plus fondamentalement ce qui paraît discutable, voire suspect, c'est le caractère impensé de sa démarche que l'artiste lui-même revendique d'ailleurs souvent comme ineffable. Il y a même un tonitruant dialogue de sourds parce que l'artiste considère souvent cette indicibilité comme le gage même de la nécessité et de la singularité de son œuvre en gestation, tandis que le « théoricien » y voit justement la preuve de son absence de fondement. Quand l'artiste prend la figure du génie, quand, comme Picasso, il invente un langage formel révolutionnaire, on salue le démiurge. Les saillies péremptoires comme le légendaire « *je ne cherche pas, je trouve* »<sup>27</sup>, proféré par Picasso en 1926, ne se contestent plus. On va même jusqu'à leur donner une sorte de primauté sur le langage rationnel.

---

<sup>25</sup> Erwin Panofsky, *Idea*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, 1989.

<sup>26</sup> Léonard de Vinci, *Les carnets*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, t. 2, p. 227.

<sup>27</sup> Picasso, *Propos sur l'art*, Paris, éd. Gallimard, 1998, p. 25. Réunis par Marie-Laure Bernadac et Androula Michael, les propos légendaires de l'artiste peuvent enfin être identifiés et référencés.

La conception, au sens génétique sinon génital, de l'œuvre prévaut sur son concept ou sa conceptualisation. Mais s'il s'agit d'un artiste de moindre envergure, l'absence d'explicitation de sa démarche la fait souvent considérer comme arbitraire.

## La poïétique

Une chose est sûre : il y a un double point de vue sur l'art. D'un côté il y a sa prise en compte *a posteriori*, sa réception et son interprétation. De l'autre, son émergence et son instauration. Une chose est moins sûre, c'est leur caractérisation comme théorique pour le premier et pratique pour le second. En effet, du côté de la réception, si l'esthétique ou l'histoire de l'art opèrent dans une abstraction théorique, elles peuvent aussi trouver leur prolongement dans des pratiques concrètes comme celle de la restauration des œuvres d'art, l'organisation d'expositions, l'enseignement ou l'édition... Quant à la pratique de l'art, qui requiert des systèmes de représentation, des processus et des méthodes... n'est-elle pas d'abord « *cosa mentale* » ou « *matière grise* », comme l'ont constaté à des époques bien différentes Léonard<sup>28</sup> ou Marcel Duchamp<sup>29</sup>? Pour l'un comme pour l'autre, l'art n'est pas seulement un objet de contemplation pour d'éventuels spectateurs mais aussi et avant tout un moyen de connaissance.

La dualité théorie-pratique ne se confond donc pas avec celle des points de vue de l'instauration et de la réception, mais, comme dans un tableau à double entrée, ces couples d'oppositions se croisent et se conjuguent. Il y a deux points de vues qui ne sont pas antagonistes mais complémentaires : il y a celui qui donne et celui

---

<sup>28</sup> Je n'ai jamais réussi à retrouver le célèbre « *la pittura e cosa mentale* » dans les *Camets* de Léonard. L'a-t-il vraiment écrit? Ou bien est-ce Alberti qui l'aurait rapporté? Mais il y a bien des passages qui disent la même chose, comme ceux-ci : « *La peinture est une science* » ou encore « *La sculpture est moins intellectuelle que la peinture* ». Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, 1987, t. 2, p. 283.

<sup>29</sup> « ... *la peinture ne doit pas être exclusivement* (souligné par nous, parce qu'on oublie toujours cet adverbe) *visuelle ou rétinienne. Elle doit intéresser aussi la matière grise, notre appétit de compréhension* », *op. cit.* p. 183.

qui reçoit. Ces points de vue sur l'art peuvent avoir, l'un comme l'autre, des fondements théoriques et des applications pratiques.

Pour rendre compte du versant de la création, pour en penser le processus, Paul Valéry<sup>30</sup> avait inventé le terme de « poïétique », repris par René Passeron qui en a amplement développé la problématique. Il la définit ainsi :

*« La poïétique est l'étude scientifique et philosophique de cette instauration (de l'art).*

*Formelle, son objet est la combinatoire des instaurations possibles. Dialectique, elle étudie la lutte du créateur avec le matériau de l'œuvre. Appliquée, elle est à même d'introduire plus d'imagination dans les pratiques gestionnaires et pédagogiques. »<sup>31</sup>*

Après une certaine hégémonie des conceptions structurales et comportementales de l'art, le recentrage opéré par René Passeron sur l'acte de création lui-même, dans le contexte d'une vogue de la « créativité » au début des années soixante-dix, constitue un apport très important à la réflexion sur l'art. Il appelle création une conduite productive qui se distingue par trois caractères spécifiques :

- Elle doit entraîner la production d'un objet singulier ou d'un prototype libre et donc non orientée d'emblée vers la finalité.
- L'objet produit doit avoir le statut d'une pseudo-personne, c'est-à-dire que dans le processus de sa production il doit subir une « mutation sémiotique » qui lui fait dépasser son utilité technique pour devenir en plus une « nourriture psychique ».

---

<sup>30</sup> S'opposant à la mythologie de l'inspiration, Paul Valéry s'est toujours intéressé au processus de constitution des œuvres, qu'elles soient poétiques ou picturales. Cette réflexion scande sa pensée depuis son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894) jusqu'à *Degas, danse, dessin* (1938). Ces deux textes sont réédités chez Gallimard, dans la collection Folio Essais. Pour sa définition de la « poïétique » voir Paul Valéry, *Œuvres I*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1957, p. 1342 et suivantes.

<sup>31</sup> René Passeron, *Pour une approche poïétique de la création* dans *Les Enjeux*, t. 1, Paris, Encyclopédie Universalis, 1993, p. 433 et suivantes. Dans cet article sont expliqués de manière très claire les principes et les enjeux de la poïétique. Cependant le livre majeur de cet auteur, également peintre lui-même, concerne plus particulièrement la peinture : *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, (3<sup>e</sup> édition), Paris, éd. Vrin, 1992.

- Enfin c'est une production qui doit « compromettre » son auteur, en ce sens qu'il s'engage émotionnellement dans son action.

Cette caractérisation poïétique de la création nous semble plus opératoire que les trois critères que proposait Souriau. Non seulement ce recentrage permet de mieux comprendre l'acte créateur, mais la réception des œuvres y gagne aussi beaucoup, en ce qui concerne une pédagogie de leur appropriation sensible et émotionnelle par le spectateur.

Il est important de souligner que la conception poïéticienne de la création exposée ici renouvelle une posture d'artiste romantique qui n'a pas nécessairement perdu son actualité. Souvent d'ailleurs Passeron me semble faire écho à certaines déclarations de Delacroix. Ainsi par exemple quand il dit :

*« Ce n'est pas par sa nouveauté qu'une œuvre est unique, devient une personne et compromet son auteur, mais par son aura, sa présence irremplaçable et ouverte aux interprétations de chaque époque. »<sup>32</sup>*

et Delacroix :

*« Ce qui fait les hommes de génie, ou plutôt ce qu'ils font, ce ne sont point des idées neuves, c'est cette idée qui les possède, que ce qui a été dit, ne l'a pas encore été assez. »<sup>33</sup>*

La poïétique attache plus d'importance à l'intensité du processus créateur qu'au caractère novateur de son résultat. À cet égard, il est nécessaire de faire une remarque pédagogique. La plupart de

---

<sup>32</sup> *Ibid.* p. 441. Il faut souligner le désaccord de fond avec le dogme benjaminien de l'art qui aurait perdu son aura à l'ère de sa reproductibilité technique... Pour René Passeron l'aura n'est « pas seulement d'ordre esthétique, c'est-à-dire dans la dépendance du seul récepteur. Mais elle est bien réelle. [...] C'est un critère poïétique qui anime l'expérience esthétique de l'aura ». Cette objection me semble être un argument très solide : autrement dit, quand le récepteur se met dans une attitude de recréation de l'œuvre, l'aura est bel et bien là.

<sup>33</sup> Eugène Delacroix, *Journal*, le 15 mai 1824, Paris, éd. Plon, 1980, p. 80. Il est intéressant de noter que ces propos sont ceux d'un jeune homme de vingt-six ans.

nos étudiants entreprennent des études d'arts plastiques animés d'un désir de créer. Ils ont généralement (au moins) une petite expérience personnelle de création plastique. Or très souvent ils mettent en veilleuse leur activité artistique, sous le coup d'une intimidation qui leur fait penser que la petite démarche qu'ils menaient dans leur coin est désuète et inutile, qu'au regard du déroulement de l'histoire de l'art elle est dépassée! Cela ne se fait plus! C'est ainsi qu'au lieu d'être un encouragement à poursuivre et à progresser, les études universitaires les découragent parfois et les détournent d'une activité artistique. Je pense que c'est grave. De même que l'hôpital est, en même temps qu'un lieu de guérison, celui du plus grand risque sanitaire, à cause de la multitude de germes d'infection qu'on y trouve, de même un département d'arts plastiques est un lieu de formation artistique qui peut s'avérer fécond ou fatal car, quand les étudiants, à tort ou à raison, se sentent mis en demeure de devoir justifier « théoriquement » une démarche qui n'a pas encore eu le temps de se manifester et de se développer, leur élan créateur s'en trouve irrémédiablement coupé.

Notre action d'enseignants d'arts plastiques, que nous soyons du côté de l'instauration ou de la réception, devrait être une aide et un accompagnement qui leur permettent, en libérant leur activité créatrice de ses naïvetés et de ses préjugés, bien sûr, de la contextualiser dans le champ artistique d'aujourd'hui, pour fonder une démarche artistique véritablement personnelle, quel que soit leur niveau d'avancement. C'est cette contextualisation qui fait la nouveauté. Quand bien même je ferais des bouquets de fleurs à l'aquarelle, les faire aujourd'hui dans le contexte de l'art contemporain est une situation nouvelle et en m'ouvrant à une actualité de l'art, je ne les ferai pas de la même manière que la-tante-de-mon-beau-frère-qui-s'est-mise-à-peindre-à-la-retraite. Et très probablement l'assimilation et l'appropriation de problématiques artistiques contemporaines (ou plus anciennes) entraîneront des déplacements qui feront évoluer une pratique pour la libérer. Ainsi la découverte des aquarelles monumentales d'Eric Fischl ou les visages-taches évocateurs de Marlène Dumas feront bouger la manière d'envisager le même médium de l'aquarelle. Si le choc pédagogique peut parfois être salutaire, il faut cependant être conscient de l'effet terrorisant, dévastateur parfois, que peut parfois produire sur nos étudiants notre enseignement.

## Heuristique versus herméneutique

Pour bien prendre de la distance avec cette confusion *création* = *pratique*, ne faudrait-il pas parler d'une «*heuristique*» de l'art, plutôt que de *poïétique*? En effet, je me méfie un peu des assonances et de la proximité sémantique des deux termes «*pratique*» et «*poïétique*». D'autre part, il me semble que la notion d'heuristique est plus complète et plus opérante que celle de la poïétique, en ceci qu'elle fait plus précisément porter l'accent sur le moment de l'invention ou de la trouvaille où le non-sens révèle du sens<sup>34</sup>. Le moment est ici à prendre non pas nécessairement dans un sens temporel mais bien plus au sens dialectique, car l'artiste est bien souvent confronté au fait que la *logique* de sa démarche ne suit pas toujours l'ordre *chronologique*.

Lui faisant face, le regard critique sur l'art *a posteriori* ressortirait, lui, à une *herméneutique*, c'est-à-dire à un travail d'interprétation mettant en jeu, au-delà d'un simple déchiffrement de codes, la subjectivité du regardeur. Il n'y a aucune raison de mettre en concurrence ces deux points de vue qui ne rendent pas compte de la même chose. Ils se situent dans un face à face et se trouvent, de fait, en tension l'un par rapport à l'autre. Mais ils ne sont pas pour autant en rivalité. Bien au contraire, une reconnaissance mutuelle de ces deux postures avec leurs spécificités, est même nécessaire à toute réflexion sur l'art, pour lequel ils sont les deux uniques accès possibles. Dans une sorte de truisme, un proverbe coréen que je tiens d'une étudiante, dit :

«*Quand on est dans la forêt sur la montagne, on ne voit pas la montagne. Quand on est au loin de la montagne, on la voit bien mais on n'y est plus.*»

Il en va peut-être de même pour une *heuristique* et une *herméneutique* de l'art. L'œuvre d'art ne se caractérise-t-elle pas par sa nouveauté? Attention! Pas forcément au sens d'une innovation formelle inédite, comme nous le rappelaient Passeron et Delacroix – tous les

---

<sup>34</sup> ευρισκω, «je trouve»; ηυρηκα, «j'ai trouvé».



artistes n'ont pas la puissance d'invention d'un Michel-Ange ou d'un Picasso – mais comme nouveauté, en tous cas, pour celui qui en est l'auteur, se manifestant souvent à lui dans un effet de surprise. L'œuvre surgit donc sans préalable. Elle précède les catégories qui permettraient d'en rendre compte. Sans quoi elle ne serait pas une œuvre véritable mais la reproduction d'un dispositif déjà existant. La solution surgit, pour ainsi dire, avant même que le problème ne soit posé. C'est pour cela que l'intensité intériorisée éprouvée par l'artiste dans l'éclosion de son œuvre est inséparable d'une certaine confusion intellectuelle. Cette confusion, l'artiste doit l'accepter et même la revendiquer parfois, comme un gage de la création. Le sens commun l'admet tout à fait qui parle d'ailleurs de « flou artistique », nous l'avons déjà dit. La posture heuristique de l'artiste l'amène souvent à inventer des choses imprévisibles et donc impensées : « *On ne voit pas la montagne* ».

En revanche, la netteté des contours avec laquelle le regardeur peut rendre compte de l'œuvre qu'il reçoit a pour contrepartie l'écart qui l'en sépare parce que, dans l'autre sens, la problématique de l'artiste est déconnectée. Supposons, comme nous le verrons plus loin, que la démarche créatrice soit un labyrinthe dont l'artiste tente de sortir. À chaque embranchement pris par l'artiste depuis son point de départ, depuis le centre, le regardeur, lui, au lieu de se trouver en permanence confronté à l'incertitude du choix à faire, avance tranquillement vers le centre, en sens inverse, comme s'il disposait du fil rouge qu'Ariane avait donné à Thésée pour sortir du labyrinthe. À chaque bifurcation la difficulté est ainsi esquivée et le spectateur ne partage plus l'intensité de l'acte créateur.

La distanciation est d'ailleurs indissociable du point de vue herméneutique : « *On la voit bien mais on n'y est plus* ». Le spectateur projette alors sa subjectivité sur l'œuvre pour créer avec elle un lien qui n'existe pas au départ. Cela peut avoir comme effet fallacieux de lui faire croire que son regard se confond avec à la vérité de l'œuvre.

Confusion et intériorité d'un côté, distinction et distanciation de l'autre sont les deux modalités pour appréhender l'art, et les deux seules. On les retrouve d'ailleurs déjà dans l'attitude de l'artiste qui est aussi le premier spectateur de son œuvre, quand il fait alterner l'engagement, la plongée dans l'acte créateur et des moments de distanciation, de recul, les trois pas en arrière du peintre pour évaluer son action et voir où il en est.

Il ne s'agit pas d'opposer, comme il a été dit, ces deux points de vue. Mais comme il a été dit aussi, du fait de sa vision claire et distincte, bien que toujours partielle et partielle, l'herméneute a parfois tendance à penser que c'est lui qui comprend le mieux. De la même manière les commissaires d'exposition ont parfois le sentiment que ce sont eux qui font l'art parce que ce sont eux qui le montrent. Tapons-leur doucement sur l'épaule pour leur rappeler que si l'art ne s'instaurait pas d'abord, il ne pourrait pas être reçu. Cette évidence reste une pierre de touche de toute réflexion sur l'art et devrait ramener à la modestie l'historien, l'esthéticien ou le critique. Le psychanalyste est peut-être en mesure d'interpréter les rêves de l'analysé, il sait aussi que ce n'est pas lui qui les a rêvés, qu'il ne pourra pas non plus dire au patient comment les fabriquer!

Pour illustrer ce propos et pour mieux souligner les spécificités comparées d'une heuristique et d'une herméneutique, on pourrait, dans d'autres domaines, faire la même distinction entre la cuisine et la gastronomie, la prière et la théologie, le sentiment et la psychologie, l'amour et la sexologie, la vie et la biologie... Sans invalider pour autant les autres approches, cette heuristique serait donc tout à la fois du côté de la cuisine, de la prière, du sentiment, de l'amour, de la vie... Elle constitue une approche théorique et pratique du phénomène d'instauration de l'œuvre, tentant de percer le mystère de la création. Dans cette exploration sur des sables mouvants, il importe d'autant plus de trouver des instruments précis qui permettent de s'orienter, la boussole, les repères, les balises, les amers, les instruments de prévision balistique aussi, parce que, comme dans la chasse au canard, ce n'est pas parce que la cible est flottante qu'on peut faire n'importe quoi avec son fusil. Il faut, au contraire, faire preuve d'expertise dans la visée, prévoir, anticiper, décaler...

Tout ce qui vient d'être dit semblera peut-être d'une plate évidence. Mais c'est peut-être pour cela qu'on l'ignore. Bernard Teyssèdre disait dans ses cours que «*l'évidence, c'est ce qui crève les yeux*». Il n'en reste pas moins que n'est pas toujours évité dans des recherches universitaires en arts plastiques qui mettent en œuvre une démarche personnelle de création, un défaut de méthode qui semblerait rédhibitoire dans d'autres domaines : la confusion des points de vue entre une heuristique et une herméneutique des arts plastiques amène bien souvent, au nom de la théorie, à se tromper de

point de vue. En demandant prématurément à l'étudiant-chercheur, engagé dans une démarche de création artistique, de formuler la théorie de sa propre démarche, avant même qu'elle n'ait pu éclore, on risque de l'amener à figer un processus et à le falsifier. On peut vite dérapier vers la malhonnêteté intellectuelle. Le danger est d'autant plus grand dans ce genre de recherche, qu'on y fixe invente soi-même les méthodes et ses outils, contrairement à des disciplines plus stables. Mais c'est aussi ce qui la rend passionnante. Un historien tendancieux qui ne retiendrait que les faits qui confortent son hypothèse, en négligeant toute exploration et toute investigation contradictoire, serait un piètre historien. C'est ainsi que certains mémoires de recherche, certaines thèses en arts plastiques même parfois, peuvent donner l'impression d'une idée plus ou moins préconçue de l'art, simplement illustrée par de fausses œuvres qui se conforment à un discours dont le seul but est de les justifier, dans une auto-explication de son œuvre comme si on n'en était pas l'auteur, mais un commentateur extérieur. Nous suggérerons plus loin quelques principes qui devraient guider une véritable recherche d'*artiste-chercheur*, qui satisferaient les exigences intellectuelles de la recherche universitaire sans pour autant que la dimension artistique soit escamotée.

La première difficulté à affronter dans une recherche qui se situe résolument du côté du créateur est d'abord celle d'un objet de recherche instable, puisqu'en devenir. Pour mieux le saisir – dans tous les sens du terme – il est nécessaire de revenir à l'analyse des processus de création.

## 2.

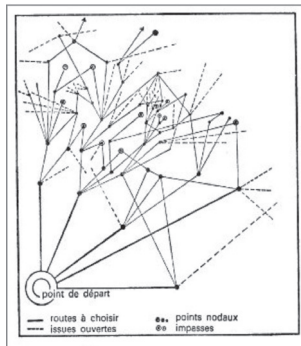
# RECHERCHE CRÉATRICE

### Chaos apparent

Dans son maître-livre posthume, publié en 1967, Anton Ehrenzweig formalise bien la complexité du labyrinthe d'une recherche créatrice :

*« Le penseur-créateur doit progresser sur un front étalé qui laisse ouvertes de nombreuses options. Il doit se faire une vue compréhensive de la structure entière du chemin à parcourir, sans pouvoir focaliser sur aucune possibilité particulière ».*<sup>35</sup>

Pour rendre compte du « labyrinthe (structure sérielle) d'une recherche créatrice », il propose un diagramme très démonstratif que nous reproduisons ici :



<sup>35</sup> Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, 1991, p. 70 et suivantes.

On y retrouve la structure de l'arborescence qui a été évoquée précédemment. La démarche créatrice nécessite l'examen d'un « nombre souvent astronomique de possibilités » à partir de « points nodaux » qui jalonnent le parcours. Et chacun de ces choix a une importance cruciale sur le développement ultérieur de l'œuvre. Or l'artiste n'a pas de vue d'ensemble, « aérienne », de ce réseau. Il n'en possède pas non plus évidemment la carte. Comme le dit Ehrenzweig :

*« Si nous pouvions tracer tout le chemin à parcourir, il n'y aurait plus besoin de recherche. En fait, le penseur créateur doit prendre une décision sur sa route sans avoir toute l'information pour choisir. Un tel dilemme appartient à l'essence même de la créativité. »<sup>36</sup>*

Autrement dit, la vision linéaire rétrospective ne peut pas véritablement rendre compte de l'intensité de la démarche artistique.

Au départ, c'est en tant que psychologue-clinicien qu'Anton Ehrenzweig s'est saisi de la question de l'art comme objet d'étude, pour tenter de repenser la notion de « processus primaire ». Pour lui, on ne pourrait pas rendre compte de l'art si les processus primaires étaient chaotiques comme le pense la théorie classique. Inversement lui paraît tout aussi contestable la psychologie de la forme, la théorie de la *Gestalt*, qui présuppose un dualisme entre *forme* et *contenu* et scinderait le champ visuel entre *figure* signifiante et *fond* insignifiant par exemple. Cela lui semble contradictoire avec la vision syncrétique de l'artiste. L'apparence de désordre masque un « ordre caché de l'art » qu'il s'efforce de mettre à jour, de la même manière que Freud a montré dans sa *Traumdeutung* comment le contenu latent du rêve peut être dégagé de son contenu manifeste, apparemment absurde, en tenant compte des phénomènes de déplacement et de condensation en particulier. Mais la familiarité d'Ehrenzweig avec la création artistique laisse d'ailleurs supposer qu'il était quelque peu artiste lui-même. Il semble même avoir eu une activité d'enseignement dans des institutions de formation artistique. Ce livre qui résulte d'une dizaine d'années de travail a été publié après sa mort

---

<sup>36</sup> *Ibid.* p. 71.

par sa veuve. C'est dire l'importance de ce travail malheureusement peu présent dans les recherches actuelles sur la création.

Pour pouvoir s'orienter dans son cheminement, l'artiste ne peut pas considérer, l'une après l'autre, toutes les éventualités. Elles sont trop nombreuses. Il doit alors se fier à une sorte d'intuition confuse qui va le guider vers une solution intéressante – c'est évidemment à cela qu'on reconnaît le grand artiste ! C'est ainsi qu'à propos de sa célèbre *Tête de taureau*, faite du simple assemblage d'une selle et d'un guidon, fondue ensuite en bronze, Picasso confie à Brassai :

*« L'idée de cette Tête de taureau m'est venue sans que j'y ai pensé... Je n'ai fait que les souder ensemble... Ce qui est merveilleux dans le bronze, c'est qu'il peut donner aux objets les plus hétéroclites une telle unité qu'il est parfois difficile d'identifier les éléments qui l'ont composé. Mais c'est aussi un danger ; si l'on ne voyait plus que la tête de taureau et non la selle et le guidon qui l'ont formée, cette sculpture perdrait de son intérêt. »<sup>37</sup>*

Une idée qui vient sans qu'on y pense ! Cet « impensé » de la création est tout à fait caractéristique. Il ne s'agit pas ici d'une déduction logique, d'une décision dont on a mesuré les implications. Non ! On y va, dans un élan irraisonné. Pour autant, une analyse ultérieure pourra mettre en évidence la logique intuitive de la trouvaille : le guidon, organe de la *direction* et la selle, *siège du conducteur*, sont les éléments signifiants du commandement de la bicyclette. Leur association pour constituer le *chef*, la tête du taureau ou du Minotaure, figure mythique de la puissance, semble particulièrement pertinente, plutôt que la chaîne, les pédales ou le porte-bagage, qui sont au contraire les instruments soumis de la transmission du mouvement ou du transport de la charge ! Cette sculpture à la fois simplissime et, de ce fait, très complexe, me semble le paradigme de l'œuvre d'art, parce que le geste de l'artiste y est minimal. Aucun engagement physique, aucune transformation du matériau, aucune utilisation de la technique... et pourtant y sont réunis les trois critères requis par René Passeron : objet spécifique,

---

<sup>37</sup> Brassai, *Conversations avec Picasso*, Paris, éd. Gallimard, coll. Idées, 1969, p. 76.

pseudo-personne et compromission de l'auteur. L'art est ici réduit à une simple énergie créatrice.

Notons au passage, comme Picasso le dit lui-même, que la disparité des matériaux est ici réunifiée par le bronze : chaque élément est décontextualisé d'une structure – la bicyclette – où il a sa fonction dont n'est conservée que la signification essentielle, puis recontextualisé dans un nouvel organisme – une sculpture – qui prend son autonomie. L'usage du bronze est ici paradigmatique de la constitution de cet assemblage d'objets en œuvre, d'un passage de la *métaphore* à la *métamorphose*. Le choix opéré par l'artiste n'est pas conscient. Il n'est pas pour autant le jouet du hasard mais obéit à une forme d'affinité élective. De la même manière, ce n'est pas une intention consciente, à ciel ouvert, qui préside au travail créateur, mais une détermination souterraine. Comme le dit Picasso :

*« Si vous donnez un sens à certaines choses dans mes peintures, ce sera peut-être très vrai, mais je n'ai jamais eu dans l'idée de le donner à ces choses. Les idées et les conclusions que vous tirez, j'y suis arrivé aussi, mais instinctivement, inconsciemment. Je peins les objets pour ce qu'ils sont. C'est dans mon subconscient. »<sup>38</sup>*

Souvent même l'apparence aléatoire de certaines manières de procéder est non seulement trompeuse, mais l'auteur lui-même est conscient de ce qu'elle ne doit rien au hasard. Ainsi les *drippings* de Jackson Pollock, qui par le truchement d'André Masson, émigré new-yorkais de la guerre, lui ont donné le moyen d'amplifier et de généraliser le procédé de l'« écriture automatique » des poètes surréalistes en le transposant à la peinture. Lors d'une interview pour la radio non diffusée, mais néanmoins transcrite, le journaliste qui demande à Jackson Pollock si ce n'est pas plus difficile à contrôler que le mouvement d'un pinceau. Contrairement au ton déclaratif qu'on lui donne souvent, l'artiste, en cherchant sa pensée, lui répond :

*« Non, je ne pense pas. Je ne... enfin... avec l'expérience... il me semble possible de contrôler la poussée de peinture, dans une large*

---

<sup>38</sup> *Op. cit.* p. 51.

*mesure, et je n'utilise pas... je n'utilise pas l'accident... parce que je nie l'accident.»<sup>39</sup>*

De la même manière, quand vous essayez d'apprendre à un enfant comment faire des ricochets avec des cailloux plats sur l'eau, vous avez les plus grandes difficultés à expliquer la chose alors que vous savez bien que, pour réussir le rebond, la vibration du poignet nécessaire est un geste à travailler et que vous le savez intimement bien qu'il s'agisse d'une sorte d'évidence confuse. Avez-vous déjà aussi essayé d'apprendre à quelqu'un comment siffler ?

Il est d'ailleurs difficile de « didactiser » certaines choses qui sont pourtant tellement simples que tout le monde sait les faire. Joli exemple que ces instructions trouvées dans un *Manuel de préparation militaire supérieure* de l'armée française de 1939 et qui, avant d'aborder le plus complexe, en rajoutant la difficulté de synchronisation de la marche au pas, explique en préalable le principe de la marche elle-même :

*« Porter le poids du corps légèrement en avant sur la jambe droite. Porter vigoureusement le pied gauche en avant en rasant le sol ; le poser, le talon le premier, à 75 centimètres du pied droit qui se lève, tout le poids du corps se reportant sur le pied gauche. Porter ensuite la jambe droite en avant ; poser le pied droit à la même distance et de la même manière qu'il vient d'être expliqué pour le pied gauche. Continuer de marcher ainsi, la tête restant toujours dans la position directe et en laissant aux bras un mouvement d'oscillation, le bras gauche étant en arrière quand la jambe gauche se pose en avant et inversement ; garder les mains ouvertes et les doigts joints. »*

---

<sup>39</sup> Entretien avec William Wright, pour la station de radio Sag Harbor, durant l'été 1950, dans Charles Harrison et Paul Wood, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, éd. Hazan, 1997, p. 638.



Une note supplémentaire, en bas de page, apporte une utile précision :

« (1) *Élever le bras verticalement, l'étendre horizontalement sans brusquerie dans la direction à suivre, la main ouverte.*  
*RAMENER LE POIGNET À L'ÉPAULE ET LE PORTER*  
*VIVEMENT DANS LA DIRECTION À SUIVRE.* »<sup>40</sup>

Cet exemple est bien sûr un peu outrancier. Mais, en grossissant le problème, il permet peut-être justement de mieux le voir. La lecture de ces explications vous fait penser que vous n'arriverez jamais à marcher. Parce que la seule manière possible d'apprendre à marcher est intuitive. Une pédagogie rationaliste telle que celle-ci est inopérante. Pire ! Contre-productive comme peut l'être notre enseignement si nous sommons l'étudiant d'expliquer une « démarche » avant qu'elle n'ait pu éclore. Pour revenir à la bicyclette, on n'apprend pas non plus à faire du vélo en dissociant les opérations : d'abord apprendre à tenir en équilibre immobile, et ensuite apprendre à pédaler. C'est justement le mouvement qui va permettre l'équilibre. Mais il faut, pour l'atteindre, accepter le déséquilibre.

## Scanning inconscient

Pour Ehrenzweig, la faculté qui est à l'œuvre dans une démarche créatrice est ce qu'il nomme le « scanning inconscient », c'est-à-dire la capacité, à l'inverse d'une focalisation consciente, de se mouvoir dans une sorte de disruption de la conscience, dans la dispersion, l'indifférenciation. Ce n'est pas bien sûr un état dans lequel on se trouve en permanence. Il y a une sorte d'alternance entre des moments de focalisation et de dispersion, de convergence et de divergence, mais le travail artistique suppose cette aptitude à débrayer, à faire le vide, à lâcher prise qui rejoint la mythologie de l'artiste visionnaire, prophétique, etc.

---

<sup>40</sup> *Manuel de Préparation militaire supérieure*, t. 2, Infanterie 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> années, Nancy-Paris-Strasbourg, éd. Berger-Levrault, 1939, p. 35-36.

Je voudrais, pour illustrer mon propos – mon lecteur aura ainsi l'impression d'avoir tiré quelque profit de sa lecture – livrer une méthode infaillible pour trouver des trèfles à quatre feuilles. Ceux-ci sont en effet réputés extrêmement rares. Or il m'est arrivé d'en trouver des dizaines – peut-être deux ou trois cents jusqu'ici – dans mon existence, ainsi qu'un certain nombre de trèfles à cinq feuilles. À vrai dire, il y en a beaucoup plus qu'on ne pense. Et depuis Tchernobyl et maintenant Fukushima sans doute plus encore ! Il faut faire le vide dans votre esprit, laisser flotter votre regard sur un endroit peuplé de trèfles, ne pas trop penser au trèfle à quatre feuilles que vous aimeriez trouver et simplement balayer le sol en cherchant des incohérences de structure : c'est-à-dire des occurrences qui ne correspondent pas au rythme ternaire habituel de la feuille de trèfle – *trifolium* en latin. Vous pouvez compter que dans 99% des cas, cette impression d'anomalie est due à l'emmêlement de deux trèfles qui donne l'aspect d'une structure quaternaire. Le débutant se précipite, la joie au cœur, se croyant parvenu au but et, déçu plusieurs fois de suite, il se résigne à l'idée que ce n'est pas pour lui. Mais, avec un peu d'expérience, vous repérez plus vite que, sur l'élément dissonant, la position du petit motif plus clair, en forme de chevron, qu'on distingue souvent sur la feuille – encore que s'il est trop marqué vous ayez probablement affaire à une variété où l'aberration génétique recherchée est très rare – ou bien l'orientation de ses petites nervures, ne correspondent pas à ce qui serait un spécimen à quatre feuilles. Votre balayage visuel est alors plus rapide parce que vous n'avez plus besoin de démêler les deux sujets pour le savoir. Il n'en reste pas moins que dans un cas sur cent – si le terrain est favorable cela peut prendre un quart d'heure seulement en moyenne – vous trouvez ce que vous cherchez. Cette méthode est bien sûr la même pour l'observation des étoiles filantes par nuits d'été. Il faut tout simplement activer votre vision périphérique et mettre en veille la vision fovéale, claire et distincte. Cette dernière discipline est d'ailleurs beaucoup plus facile, du fait de l'obscurité du champ de vision et du caractère lumineux des astéroïdes. Il est donc conseillé de s'exercer d'abord de cette manière. Pour reprendre des termes ehrenzweigiens, la méthode consiste à s'entraîner à ce que l'*indifférenciation* inconsciente et plus ou moins hasardeuse, fasse place à une capacité maîtrisée de *dédifférenciation* de la figure et du

fond, par exemple, qui lui semble être une faculté indispensable pour l'artiste. Et comme il dit que le scanning inconscient ne s'« enseigne » pas, on pourrait imaginer que la cueillette du trèfle fasse partie du cursus artistique.

On voit donc que cette conduite qui caractérise les processus créateurs n'est pas spécifique à l'artiste. Elle tient à la nature même de la créativité et se retrouve dans certaines démarches scientifiques, dans la résolution d'un problème mathématique pas exemple. Le mathématicien Jacques Hadamard<sup>41</sup> qui a étudié la psychologie de la pensée mathématique insiste sur le rôle qu'y joue l'inconscient et Henri Poincaré, encore avant lui, avait insisté sur la place de l'intuition en science :

*« Cela nous montre que la logique ne suffit pas, que la Science de la démonstration n'est pas la Science toute entière et que l'intuition doit conserver son rôle comme complément, j'allais dire comme contrepoids ou comme contrepoison de la logique. [...] Si elle est utile à l'étudiant, elle l'est plus encore au savant créateur. »<sup>42</sup>*

À ces propos font écho ceux d'Ehrenzweig quand il dit :

*« Il faut au savant du courage pour affronter la fragmentation des faits physiques et pour balayer la multitude des liens possibles, susceptibles de donner un sens au chaos apparent. Je soutiendrais pour ma part, qu'il a besoin de la structure plus dispersée (indifférenciée) de la vision profonde pour projeter dans la réalité. [...] L'artiste, comme le savant, doit affronter le chaos dans son œuvre avant que le scanning inconscient vienne réaliser à la fois l'intégration de son œuvre et celle de sa propre personnalité. »<sup>43</sup>*

---

<sup>41</sup> Pour l'anecdote – significative – le dessinateur Christophe se serait inspiré d'Hadamard (1865-1963) pour son personnage du *Savant Cosinus*.

<sup>42</sup> Henri Poincaré, *La valeur de la science*, (1903), Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 2003, p. 35. Soulignons la vigueur du jeu de mots sur « contrepoids » et « contrepoison » ainsi que l'association inattendue des deux mots « savant » et « créateur ».

<sup>43</sup> *Op. cit.* p. 39.

## La concentration, le vide et le plein

Cette idée de la vacuité d'une attention flottante dont l'artiste, le savant ou le chasseur de trèfles doit être capable, peut sembler inhabituelle à nos modes de pensée occidentaux. Ils sont probablement un lieu commun pour des Orientaux. Qu'il s'agisse du yoga ou de la méditation transcendantale, du taoïsme ou de la philosophie zen, le vide est une notion et une réalité familières. À simple titre d'exemple, pour les chinois, le vide, *wu*, n'est pas le néant, mais, au contraire, origine et plénitude de l'indifférenciation. Sans entrer dans le détail de cette question qui a été beaucoup développée, et dans toute sa complexité par François Cheng notamment, nous rappellerons seulement ce bel aphorisme de Lao-Tzu :

« D'une motte de glaise on façonne un vase ; ce vide dans le vase en permet l'usage. »<sup>44</sup>

À cette ontologie du vide correspond une attitude de vacuité et de quiétude, *hsü*, à laquelle chaque être doit tendre et qui n'est pas sans parenté avec l'état d'*ataraxie* prônée par les épicuriens, qui pourrait se définir comme un état de plénitude, au-delà du désir, mais aussi avec la *vertu* stoïcienne, qui est une attitude conquise et non résignée d'indifférence. Les deux positions, épicurienne et stoïcienne, qu'on a souvent tendance à opposer l'une à l'autre me semblent d'ailleurs très proches.

Le type de concentration de l'artiste n'est donc pas une attention soutenue mais une sorte d'« écoute flottante ». C'est ce qu'ont thématiqué de nombreux artistes dont les propos convergents prennent bien souvent une consonance de sagesse orientale. Nous prendrons brièvement trois exemples d'artistes du xx<sup>e</sup> siècle pourtant très dissemblables dans leur approche : Klee, Matisse, Dubuffet.

Dans *La pensée créatrice*, qui rassemble les écrits inédits, pédagogiques notamment, de Paul Klee publiés par Jürg Spiller près de vingt ans après sa mort, les formulations denses et parfois abruptes

---

<sup>44</sup> Cité par François Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, éd. Seuil, coll. Points, 1991, p. 58.

qu'il a pu avoir de son vivant sont mieux explicitées. Voici, par exemple, le genre d'explication qu'il livrait à ses étudiants du Bauhaus pour leur premier cours :

*« En tant que pôle négatif, le chaos n'est pas à proprement parler, le chaos intrinsèque, mais il représente une notion qui occupe un emplacement précis, défini par rapport à la notion de cosmos. Le chaos au sens propre du terme ne pourra jamais prendre place sur le plateau de la balance, il restera éternellement impondérable et incommensurable. Il peut n'être rien ou être "quelque chose" à l'état de demi-sommeil, mort ou naissance selon les données : intention ou absence d'intention, volonté ou négation de la volonté. Le symbole de cette "non-notion" est le point. Celui-ci n'est, à vrai dire, pas un point réel mais le point mathématique. Ce quelque-chose-néant, ou encore néant matérialisé, est un concept inconcevable caractérisé par l'absence de contraste. Si on lui donne une signification perceptible (c'est-à-dire si l'on introduit une finalité à l'intérieur du chaos), on obtient le concept de gris, point décisif du devenir de l'évolution : en d'autres termes, le point gris. Ce point est gris parce qu'il n'est ni blanc ni noir et parce qu'il est aussi bien blanc que noir. Il est gris parce qu'il n'est placé ni en haut ni en bas et parce qu'il est placé aussi bien en haut qu'en bas. Il est gris parce qu'il n'est ni chaud ni froid ; il est gris parce que c'est un point sans dimension... »<sup>45</sup>*

La correspondance est frappante entre cette explicitation de la métaphysique visuelle que propose sa peinture et la formulation d'une forme de pensée pré-rationnelle qui me semble ouvrir des horizons. Nous y reviendrons. Si le ton doctrinal paraît peut-être

---

<sup>45</sup> Paul Klee, *La pensée créatrice* dans *Écrits sur l'art*, trad. S. Girard, t. 1, Paris, éd. Dessain et Tolra, 1973, p. 3-4 (cité par Jean-Louis Ferrier, dans *Paul Klee*, Paris, éd. Terrail, 1998, p. 134-135). Ce livre malheureusement épuisé est indisponible depuis des années.

Son titre allemand *Das bildnerische Denken* (littéralement « la pensée façonnante ») rend mieux compte peut-être du caractère « plasticien » de cette pensée « pré-rationnelle ». Quant au titre anglais, *The thinking eye* (« L'œil qui pense »), il se situe du côté du regard et non de l'acte plastique, dans une tradition anglo-saxonne plus pragmatique qui préfère parler de *visual arts* par exemple que d'« arts plastiques ». Ces variations sont intéressantes pour les conceptions différentes qui les sous-tendent.

un peu déplacé dans son expression, il faut dire que c'est celui de tous les « théoriciens » des avant-gardes qu'il s'agisse de l'exaltation suprématisante pour Malevitch, de la théosophie pour Mondrian ou du spiritualisme de Kandinsky. Dans le contexte de nos habitudes pédagogiques d'aujourd'hui cela ne cadre pas. La posture pédagogique de Klee est plus proche de celle du « guru » qui propose l'initiation à ses disciples. Il y a d'ailleurs une grande proximité avec les visualisations mentales sur lesquelles s'appuient les exercices du *hatha-yoga* tibétain, par exemple dans lequel cette forme de concentration par le vide est pratiquée sous le nom d'*ékâgratâ* : l'esprit y contrôle intensément les *indriyas*, qui sont les principes d'efficience des organes des sens. À ce propos, le grand spécialiste des religions orientales, Jean Varenne, évoque cette anecdote savoureuse :

*« On connaît l'histoire de ce mathématicien qui, plongé dans ses réflexions, se trouva, au cours d'une promenade dans Paris, devant un fiacre dont l'arrière tendu de toile noire lui parut un tableau idéal. Tirant un morceau de craie de sa poche, il se mit à y écrire les données du problème qui le préoccupait, insensible à l'insolite de la situation ; et, lorsque le fiacre démarra, on vit le savant courir à sa suite pour poursuivre le déroulement de sa démonstration. C'est là ce que les yogins nomment ékâgratâ, non pas "distraction" d'intellectuel qui n'"a pas les pieds sur terre", mais, tout au contraire, fonctionnement attentif de l'organe mental concentrant son pouvoir sur un seul objet. »<sup>46</sup>*

Ce que ne dit pas l'auteur, c'est qu'il s'agit d'Henri Poincaré. Cette histoire donne un relief tout particulier à sa vision de l'invention mathématique que nous avons évoquée précédemment.

Matisse n'avait pas à se soucier de faire œuvre pédagogique et c'est peut-être pour cela que son propos passe peut-être mieux, quand au sujet du portrait il dit :

*« Je compris que l'esprit qui compose doit garder une sorte de virginité par rapport aux éléments choisis et rejeter ce qui lui vient par le*

---

<sup>46</sup> Jean Varenne, *Aux sources du yoga*, Paris, éd. Jacqueline Renard, 1989, p. 121. Cette scène est d'ailleurs reprise par Christophe dans *Le savant Cosinus*.

*raisonnement. [...] Après avoir blanchi, vidé mon cerveau de toute idée préconçue, dit-il, je traçais cette indication préliminaire d'une main soumise uniquement à mes sensations inconscientes, nées du modèle. Je me gardais bien d'introduire dans cette représentation une remarque voulue ou bien d'y rectifier une erreur matérielle. La transcription presque inconsciente de la signification du modèle est l'acte initial de toute œuvre d'art et particulièrement d'un portrait. »<sup>47</sup>*

Matisse fait figure de sage et il est toujours très étonnant de le voir suivre son chemin spirituel personnel en parallèle d'une religion institutionnelle qu'il côtoie sans en partager la pratique pour autant, comme dans sa correspondance avec le Père Couturier, pour l'élaboration du projet de la chapelle de Vence<sup>48</sup>.

Telle que la décrit Dubuffet, une appréhension trop directionnelle du réel ne focalisera que sur un détail. Il préconise une saisie globale. C'est le paradoxe de l'arbre qui cache la forêt :

*« L'attention tue ce qu'elle touche. C'est une erreur de croire qu'à regarder les choses attentivement vous allez les connaître mieux. Car le regard file, comme le ver à soie, si bien qu'en un instant il s'enveloppe d'un cocon opaque qui vous prive de toute vue. C'est pourquoi les peintres qui écarquillent les yeux devant leur modèle n'en captent plus rien du tout. »<sup>49</sup>*

Chez Dubuffet il y a cependant un paradoxe : contrairement à la sagesse « orientale » d'un Klee ou d'un Matisse, c'est dans la saturation d'un trop-plein très « occidental » qu'il parvient au vide. Ainsi dans son *cabinet logologique*, qu'il avait installé dans la villa Falbala, construite par lui à Périgny-sur-Yerres, et qu'il semble avoir utilisé comme lieu de méditation, les murs sont recouverts de dessins caractéristiques de sa période de l'Hourloupe (des années

---

<sup>47</sup> Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, éd. Hermann, 1972, p. 178.

<sup>48</sup> Henri Matisse, M-A. Couturier, L-B. Rayssiguier, *La chapelle de Vence, journal d'une création*, Paris, coédition Cerf – Menil Foundation – Skira, 1993.

<sup>49</sup> Dubuffet, *op. cit.*, t. 2, p. 61.

soixante) où, dans un dessin au trait noir épais, «historié» parfois de hachures bleues ou rouges, se chevauchent et se combinent des objets et figures innombrables que leur prolifération finit par faire disparaître.

## L'organisation cérébrale

Ce qu'ont pu dire des artistes sur leur manière de travailler rejoint souvent certains faits scientifiques établis. Les spécialistes en neurobiologie ont maintenant mis en évidence la diversité des opérations cérébrales et leur localisation différente selon la nature du travail mental. Le cerveau droit, visuo-spatial, serait aussi le siège des émotions, tandis que le cerveau gauche régirait le langage et les activités rationnelles. Tout cela est bien sûr complexe et on ne saurait se contenter de simplifications abusives<sup>50</sup>. Mais l'idée qui semble maintenant bien établie est celle d'une dissymétrie de notre activité, de même que nous sommes droitiers ou gauchers, que nous avons un pied d'appel et un œil directeur. Il semble donc que les intuitions des sages de l'Orient ou celle des artistes qui exposent leur méthode trouvent une correspondance sur le plan de l'explication scientifique. Ce serait réconfortant

Il est intéressant de signaler qu'en dépit d'une simplification et d'une instrumentalisation de l'explication scientifique sur lesquelles elles reposent, certaines méthodes d'apprentissages peuvent être très efficaces. Je pense en particulier à celle qui a été formalisée par l'américaine Betty Edwards. Comme dans les publicités pour le traitement de la calvitie qui présentent la photo du sujet avant et après ses résultats, elle montre les dessins de ses «patients» au départ et quelques semaines plus tard. Les résultats sont spectaculaires. Les exercices proposés sont très didactiques. Ils sont démonstratifs de l'attitude mentale dans laquelle il faut se placer pour réussir, et constituent d'autre part une gymnastique qui vise à contrarier les habitudes solidement ancrées qui nous empêchent de «bien»

---

<sup>50</sup> J. L. Juan de Mendoza, *Deux hémisphère, un cerveau*, Paris, éd. Flammarion, coll. Dominos, 1996.



dessiner. Ils consistent, par exemple, à reproduire au crayon une photographie en noir et blanc ou un dessin présentés à l'envers, si bien qu'au lieu d'identifier intellectuellement les divers éléments d'un visage, on l'appréhende comme une organisation de valeurs hiérarchisées qui vont du noir au blanc ou comme une construction de lignes qu'on essaye de situer intuitivement les unes par rapport aux autres. Ou bien elle propose à ses élèves de dessiner un ensemble d'objets en suivant le tracé des espaces négatifs qui les séparent pour ne plus appréhender les choses à travers le filtre du raisonnement. Voici un exemple de la prose de Betty Edwards :

*« Les exercices [...] sont spécialement conçus pour vous permettre d'effectuer une conversion de votre hémisphère gauche dominant à votre hémisphère droit dominé. [...] Vous seul pouvez ressentir cette conversion de vos facultés cognitives, cette légère modification de votre état de conscience. Comme l'a dit un jour Fats Waller : "Si vous demandez ce qu'est le jazz, vous ne le saurez jamais." »<sup>51</sup>*

Pour avoir utilisé certaines de ses suggestions avec des enfants ou des étudiants, je peux dire qu'elles sont parfois très efficaces et permettent de faire bien prendre conscience de la nature des difficultés à dépasser. Mais l'esthétique très normative qui sous-tend cette « méthode » d'apprentissage du dessin appelle évidemment à la prudence, quand, par exemple, comme avec ses propres élèves, elle montre deux dessins de Van Gogh, le premier de 1880 présentant des « problèmes de proportion et d'emplacement de formes », le deuxième de 1882, quand il « a surmonté ces difficultés de dessin et a pu améliorer la qualité expressive de ses œuvres » (!). Mais de tels exercices permettent cependant de progresser dans la maîtrise de l'expression en libérant le dessin de la fatalité de la maladresse, par défaut d'autre chose, tempérant les excès d'une idéologie pédagogique de l'expressivité.

---

<sup>51</sup> Betty Edwards, *Dessiner grâce au cerveau droit*, Liège, éd. Mardaga, 1979, p. 46.

## Les différents moments de la création

Il semble donc qu'une forme de débrayage du réel soit nécessaire à la création. C'est en effet un détachement préalable des habitudes de pensée et de comportement qui va permettre à une aimantation nouvelle de faire jouer son magnétisme. C'est toute la problématique de l'*invention* qui me semble être la question de centrale d'une réflexion sur la création. C'était l'objet des discussions entre artistes et chercheurs de diverses disciplines, lors du colloque *Euréka, le moment de l'invention*<sup>52</sup>, et les similitudes évoquées entre scientifiques et artistes étaient particulièrement réjouissantes.

Tous les auteurs qui se sont intéressés à la question des processus heuristiques ont tenté de déterminer les différentes phases de l'invention. Le plus souvent cité, Graham Wallas<sup>53</sup> distingue quatre temps qui reprennent en fait ceux proposés par Henri Poincaré dès 1908 pour la recherche en mathématiques et que Jean-Marc Epelbaum rappelait, lors du colloque :

« *La préparation, souvent à partir de cas particuliers [...], ensuite l'incubation qui est une phase inconsciente. Dans un troisième temps, l'illumination qui peut prendre plusieurs formes. Enfin une*

---

<sup>52</sup> Ce colloque, organisé à mon initiative en partenariat avec l'École supérieure de physique et chimie industrielles de la Ville de Paris (ESPCI), a eu lieu à l'université Paris 8 le 31 mai et à l'espace Pierre-Gilles de Gennes le 1<sup>er</sup> juin 2007. À cette occasion ont pu se confronter des expériences d'artistes (musique, peinture, nouveaux médias) et de scientifiques (physique, chimie, mathématiques, biologie) mesurant les écarts qui les séparent et identifiant les analogies de leurs situations respectives de création, invention ou découverte. Les interrogations épistémologiques des uns et des autres étaient souvent convergentes et, de l'avis général, cette rencontre a été très stimulante pour tous. Les points de vue de la philosophie (Bergson, Simondon, Gilles Châtelet, Feyerabend) et de l'histoire de l'art, des sciences cognitives (Charles Tijus) et de la psychanalyse (Daniel Sibony) ont permis des éclairages et des saisies nouvelles de la question. Le point de vue « heuristique » du créateur s'est trouvé mis en évidence dans la spécificité qui le différencie de celui de l'interprète. Les interventions, qui souvent se répondaient, constituent la substance du livre *Euréka, le moment de l'invention*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008. Ce colloque était la première étape d'une réflexion collective et transdisciplinaire que poursuit aujourd'hui le groupe *kairos* de l'université Rennes 2 (réunissant des chercheurs en arts et en psychanalyse).

<sup>53</sup> Graham Wallas, *The art of thought*, Londres, 1926.

*phase de vérification qui caractérise les mathématiques : rien n'est vrai tant que ce n'est pas rigoureusement démontré. »<sup>54</sup>*

Nous avons vu précédemment la part que Poincaré attribue à l'intuition dans la résolution d'un problème et les similitudes qui se dégagent avec les processus de l'invention technique ou de la création artistique. On n'est donc qu'à moitié surpris qu'il nomme « illumination » le moment du jaillissement de la solution. On pense à Blaise Pascal, à la fois mystique « illuminé » et mathématicien « rationnel » et on est en droit de se demander si les deux facettes du personnage ne sont pas beaucoup plus reliées qu'on ne pourrait le croire ! Mais, si le caractère inconscient du processus heuristique est signalé, il reste encore à expliciter de manière plus approfondie. L'interprétation psychologique qu'en donne Anton Ehrenzweig est alors très éclairante.

Engagé dans une recherche créatrice, l'artiste est d'abord confronté à une fragmentation. Ce qu'il fait ne correspond que partiellement à ce qu'il voudrait obtenir. Ses intentions conscientes sont contrariées et il éprouve un sentiment d'insatisfaction. C'est un premier stade inévitable de la création et cette fragmentation est le reflet de la fragmentation de la personnalité de l'artiste lui-même qui a souvent l'impression d'être le témoin involontaire d'accidents qui lui sont étrangers. La résistance que le médium oppose à sa projection suscite chez l'artiste une vive frustration. Les choses ne vont pas comme il le voudrait. On pourrait dire que c'est la faillite du processus secondaire. C'est la phase *schizoïde*. Elle correspond bien à l'image romantique de la lutte du peintre qui « se bagarre » avec son tableau.

Le deuxième temps est celui du « scanning inconscient » déjà évoqué. C'est la phase *maniaque*. Sans pour autant abolir la disruption, sans pour autant que la fragmentation de surface se cicatrise, apparaît une sous-structure globale inconsciente qui relie des éléments fragmentés d'une manière syncrétique et se révèle comme matrice

---

<sup>54</sup> *Le Beau en mathématiques*, dans *Eureka, le moment de l'invention*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008. Voir aussi à ce sujet aussi la thèse de doctorat de Jean-Marc Epelbaum, *La preuve par le Beau, examen critique de l'ontologie mathématique*, soutenue à Paris 8 en 2000.

de l'œuvre. C'est ainsi que se manifeste un ordre caché. Cette deuxième phase correspondrait à un fantasme de retour à l'utérus. Elle peut s'accompagner d'un état « océanique », pour reprendre le terme que Freud utilise pour qualifier l'expérience religieuse, mystique par exemple. Pour Ehrenzweig, cet état n'est pas forcément celui d'une régression pathologique mais le résultat de l'extrême différenciation qui caractérise la personnalité la plus profonde dans le travail créateur. C'est cette phase qui correspond à la mythologie de l'inspiration.

Le troisième moment est celui d'une réintrojection d'une partie de la substructure mise à jour dans le moi de l'artiste à un niveau mental plus élevé. On pourrait dire que l'œuvre s'impose à l'artiste presque malgré lui dans la mesure où il ne peut pas la justifier puisqu'elle ne correspond toujours pas à ce qu'il en attendait au départ. Mais il s'y résout dans l'espoir d'une intégration future. C'est pour cela que cette dernière phase est dépressive. Elle s'accompagne d'une angoisse qui correspond à la *mélancolie* consubstantielle de l'idée de *génie*<sup>55</sup>. Peu à peu cette nouvelle cohérence que l'artiste a trouvée sera assimilée consciemment par le processus secondaire.

Il y a le quatrième moment dont Ehrenzweig ne parle pas et qui est pour l'artiste celui de l'exposition. C'est ce qui correspondrait au temps de la vérification pour le mathématicien. C'est le moment déclencheur de la réception de l'œuvre par les spectateurs, mais ce n'est pas cet aspect qui m'intéresse ici. Méthodologiquement je me situe du côté de l'instauration et l'interférence de cette question brouillerait la réflexion. Il ne s'agit donc pas de l'influence du « goût » ou de l'attente du public sur l'œuvre de l'artiste. En exposant son œuvre l'artiste s'expose aussi à la critique, à la négation. Il y a une mise en danger. Je pense à Œdipe nouveau-né, « exposé » sur le mont Cithéron, sur ordre de Laïos. Mais aussi en se dégageant de lui – ou d'elle, comme un enfant qui naît inaugure son autonomie en se séparant de sa mère – l'œuvre se donne à voir à l'artiste d'une manière différente, distanciée. À cet égard la différence de nature de l'espace de l'atelier et du lieu d'exposition est fondamentale. La

---

<sup>55</sup> *Mélancolie*, thématisée par la considérable exposition de Jean Clair, Grand-Palais, Paris, éd. RMN, 2005 (cf. catalogue).

vue de son travail exposé permet à l'artiste, en s'en distanciant, de le valider. Les gens demandent souvent si le fait de montrer l'œuvre, de s'en séparer même si elle est vendue, ne représente pas pour l'artiste une épreuve difficile de dépossession. Son adoption par d'autres que lui est au contraire libératrice. C'est le gage qu'elle vaut pour elle-même. D'autre part le manque que peut susciter son départ oblige justement l'artiste à se remettre en selle pour la remplacer. La capacité à surmonter ce moment est, je crois, la confirmation d'une posture d'artiste.

Il faut bien insister sur le fait que ces moments ne sont pas véritablement des moments au sens chronologique mais des articulations entre différents états, différentes attitudes qui alternent dans le déroulement du processus mais peuvent aussi se chevaucher ou se télescoper. En effet ils peuvent se situer à des échelles de temps différentes. Ainsi, par exemple, le quatrième temps, celui de la validation, peut se situer à la fin d'une période de travail de plusieurs années sous forme d'une exposition dans une galerie, par exemple, mais il peut au bout de quelques semaines de recherche consister en un accrochage d'atelier dont l'artiste éprouve le besoin, comme le montrent ces photos de l'atelier de Picasso avec toutes les toiles entassées les unes au dessus des autres. Il peut être ponctuellement, après quelques minutes d'action, l'instant de recul du tableau en cours (ou de n'importe quoi d'autre) pour voir si « ça tient ».

Au-delà des explications parfois très techniques du livre d'Ehrenzweig – il suggère d'ailleurs qu'on le lise « en sauts de puce », estimant que même une lecture fragmentée et discontinue peut porter ses fruits! – la compréhension de l'acte créateur tel qu'il le décrit détermine des principes à suivre pour favoriser la démarche artistique. Mais avant d'aborder la méthodologie fonctionnelle de la création qui en découle, il est important de s'attarder sur l'éthique de la création qu'elle dessine.

## Une éthique de la création

Contrairement à une morale qui serait dictée par des préjugés idéologiques, il résulte de la compréhension de l'acte créateur tel que le décrit Ehrenzweig une éthique de la création. Et même une éthique tout court. Celle-ci rejoint en effet des valeurs morales, chrétiennes par exemple, comme l'humilité, le courage, la générosité ou l'amour... qui dépassent très largement le seul domaine de la création. Mais ce ne sont pas vertus dogmatiques auxquelles on doit se conformer. Ce sont des attitudes qui s'imposent d'elles-mêmes d'abord comme simples conditions de possibilité de la création. Et ce n'est pas le moindre intérêt de cette compréhension de la création que de pouvoir être fondateur d'une morale non dogmatique.

Au départ, puisque son œuvre, d'une certaine manière, lui échappe en grande partie, l'expérience de la création oblige l'artiste d'emblée à un certain renoncement. Ceci est perceptible dès la première phase où l'artiste voit son projet lui échapper. Il ne s'agit pas d'une résignation à contrecœur mais d'une acceptation active. Ce que Pierre Soulages a très bien formulé en disant :

*« Peindre, c'est échapper sans cesse à un projet. »*<sup>56</sup>

Il y a là un paradoxe difficile à assumer. L'artiste doit à la fois engager toute sa personnalité et toute son énergie dans son action mais il doit renoncer à tout contrôler et mettre son ego en retrait. Il faut rendre efficiente une puissance de volition tout en maintenant en retrait le pouvoir de la volonté ! À cet égard, Bram Van Velde, ermite de la peinture, va encore plus loin quand, avec des accents presque taoïstes, il dit tout à la fois :

*« La plupart vivent sous le règne du vouloir. L'artiste est celui qui est sans vouloir. [...] Chaque toile représente un moment où on a pu, où on a eu la force. »*<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> C'est une phrase de Pierre Soulages dans un film sur lui tourné en 1980 par J. M. Meurice, peintre lui-aussi.

<sup>57</sup> Charles Juliet, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Fontfroide le Haut, éd. Fata Morgana, 1978.

Il doit s'accepter tel qu'il est avec ses limites et non tel qu'il aimerait être. Contrairement à un préjugé bien ancré, c'est le contraire de l'attitude narcissique. Pour Ehrenzweig, il y a donc déjà une forme d'humilité.

*« Il faut pour accepter la vie autonome de l'œuvre, une humilité qui est une part essentielle de la créativité ; il faut que s'atténue la peur – persécutoire – de reprendre en soi les parties coupées de sa personnalité. »<sup>58</sup>*

La vie autonome de l'œuvre c'est d'abord son existence matérielle. Sa matérialité obéit à des règles propres sur lesquelles l'artiste n'a pas d'influence. Le matériau existe indépendamment de lui. Il lui résiste. Il y a donc une confrontation dans laquelle l'artiste doit s'engager. La taille du marbre par Michel-Ange en est le paradigme. Il faut « la force », c'est-à-dire un certain courage pour l'affronter. D'autant plus qu'il faut aller au-devant. Chez Picasso, se joue quelque chose de tragique dans cette confrontation qui mêle tout ensemble la réalité matérielle et psychique :

*« Pour moi, peindre un tableau c'est engager une action dramatique au cours de laquelle la réalité se trouve déchirée. Ce drame l'emporte sur toute autre considération. L'acte plastique n'est que secondaire. Ce qui compte c'est le drame de l'acte lui-même, le moment où l'univers s'échappe pour rencontrer sa propre destruction. »<sup>59</sup>*

Il faut accepter le fait que c'est seulement de cette confrontation que quelque chose pourra sortir. C'est le sens de l'injonction faite à l'artiste par Théophile Gautier :

---

<sup>58</sup> *Op. cit.* p. 145.

<sup>59</sup> Picasso, *op. cit.* p. 118-119.

« Oui, l'œuvre sort plus belle  
D'une forme au travail  
Rebelle [...] »

Que ton rêve flottant  
Se scelle  
Dans le bloc résistant ! »<sup>60</sup>

Cela pose d'ailleurs la question de la place du sensible dans la création. Quelle qu'en soit l'époque, l'œuvre d'art n'opère-t-elle pas esthétiquement, produisant chez celui qui la contemple une *αίσθησις* – une *sensation*? Certains artistes conceptuels affirment que leur démarche se situe en dehors de cette confrontation. Si c'était le cas, il me semble qu'ils manqueraient le *καιρος* – l'*occasion* – d'une création véritable. Mais il me semble que, dans ce passage à la limite – comme quand on fait l'étude des cas limites pour une fonction mathématique – de l'attitude artistique, la confrontation au sensible a lieu de plusieurs façons : d'abord dans son retrait, dans une expérience du vide ou du silence qui est autant expérience sensible que celle du plein ou du bruit, bien que plus difficile à percevoir car elle suppose une concentration plus intense ; ensuite le sensible est souvent « à l'œuvre » dans les moyens qu'ils utilisent, comme celui du journal lumineux pour Jenny Holzer, par exemple, ou l'inscription murale pour Lawrence Weiner. Enfin si on élargit encore la notion de sensible à des codes langagiers ou institutionnels, utilisés dans leur « plasticité », alors on retrouve certainement la problématique de la confrontation, à un « matériau » dans un sens « élargi ». Pour Ehrenzweig cette confrontation se présente fondamentalement comme une frustration.

« Le médium, en frustrant les intentions purement conscientes de l'artiste, lui permet d'entrer en contact avec les parties les plus

---

<sup>60</sup> Théophile Gautier, *L'art dans Émaux et camées, Poésies complètes*, Paris, éd. Garnier, coll. Classiques, 1954. Cette citation n'implique bien sûr aucune adhésion de ma part à l'idéologie de l'art pour l'art professée par les Parnassiens que, s'agissant des peintres, Baudelaire appelait « les pointus ».



*enfouies de sa personnalité et de les faire remonter à la surface pour les livrer à la contemplation consciente. »<sup>61</sup>*

Cette résistance place l'œuvre en gestation en alter ego. Citant Adrian Stokes, Ehrenzweig parle même de l'« altérité » de l'œuvre d'art. Cela rejoint d'ailleurs la conception de René Passeron qui voit dans l'œuvre une « pseudo-personne ». Ainsi l'artiste ne peut être qu'en « conversation » avec elle. Dubuffet le dit abruptement :

*« L'art doit naître du matériau et de l'outil et doit garder la trace de l'outil et de la lutte de l'outil avec le matériau. L'homme doit parler mais l'outil aussi et le matériau aussi. »<sup>62</sup>*

Joan Miro exprime très bien cette idée d'un dialogue avec le respect qu'on doit à l'interlocuteur :

*« Évidemment ; il faut avoir le plus grand respect pour la matière. Elle est le point de départ. Elle dicte l'œuvre. Elle l'impose. [...] Un dialogue existe. C'est évident ; un dialogue avec la matière s'établit. Lorsqu'on fait de la céramique, la matière du vase dicte ce qu'il faut faire. Elle impose ses lois. »<sup>63</sup>*

Ceci oblige donc à accepter autre chose que ce qu'on attendait. Ehrenzweig fait référence à son expérience de pédagogue au Goldsmith's College de l'université de Londres, où il a enseigné à des professeurs d'arts plastiques en formation, et constaté combien le mal qu'ils avaient à accepter leur propre spontanéité et les débordements qu'elle infligeait à une programmation rigide dans leurs travaux plastiques personnels, était en corrélation avec leur difficulté à supporter l'indocilité pourtant féconde de leurs jeunes élèves qui ne « respectaient » pas leurs consignes. La rigidité face à l'œuvre en devenir est la même que celle qui se manifeste dans la relation à

<sup>61</sup> Ehrenzweig, *op. cit.* p. 93.

<sup>62</sup> Dubuffet, *op. cit.* t. 2, p. 57.

<sup>63</sup> Entretien avec Joan Miro, dans *Le monologue du peintre*, Georges Charbonnier, Neuilly-sur-Seine, éd. Guy Durier, 1980.

l'autre. Il y a une forme de générosité qui est condition de l'œuvre et qui dépasse très largement la question de la création :

*« [...] toute bonne relation humaine comporte une part de créativité. Il en résulte plus de générosité, d'humilité et moins d'envie. Il nous faut non seulement savoir abandonner des parties de notre soi à une personne aimée, mais aussi vouloir les reprendre en soi-même avec les accrétions que la personnalité autonome de l'autre y a développées. Cette reprise demande, en un sens plus de générosité et moins d'envie encore que la libre projection initiale. Si la névrose oblige quelqu'un à dominer et contrôler quelqu'un d'autre pour pouvoir l'aimer, il ne peut lui reprendre que ce qu'il a lui-même mis délibérément. C'est un amour stérile et stérilisant de ce type que porte à leur enfant les parents possessifs. L'artiste immature, qui veut à tout prix contrôler absolument son œuvre, est incapable d'accepter qu'elle contienne plus que ce qu'il y a mis (consciemment). »<sup>64</sup>*

Ceci nous amène d'ailleurs à évoquer la question de ce qu'on pourrait appeler « l'hygiène de l'ego » chez l'artiste. Prenons acte de la nécessité d'un certain retrait du monde, dont l'atelier est le lieu par excellence, même si par ailleurs certains artistes ont une importante vie sociale, mondaine parfois, qui n'est peut-être qu'une forme de compensation de la solitude. L'artiste a besoin de se protéger contre la contamination des « idées reçues » pour en inventer des neuves et on pourrait dire que son côté parfois « caractériel », asocial<sup>65</sup>, est aussi un symptôme de la « pathologie » artistique. Se trouvant en soi-même, l'artiste peut glisser dans une forme de misanthropie – c'est une des composantes de la légendaire mélancolie attachée au génie – qui en le maintenant dans une humeur atrabilaire freine tout à la fois l'épanouissement de son œuvre et celui de sa personnalité qui

---

<sup>64</sup> *Op. cit.* p. 145.

<sup>65</sup> On peut rapporter à l'artiste ce que Ludovic Duhem disait dans sa communication sur *L'invention dans la philosophie de Gilbert Simondon*, au sujet de l'inventeur : « Asocial relatif, l'inventeur est donc créateur d'une communauté à venir ; transcendant l'épreuve d'isolement qu'il s'est lui-même imposée, il est agent d'une nouvelle société de valeurs. Le poète est fondateur de peuple disait déjà Vico. » dans *Euréka, le moment de l'invention*, *op. cit.*

devraient pourtant être liés. L'art et la vie. Admirateur de la plume de Dubuffet, plus encore que de son œuvre plastique, je conseille à mes étudiants la lecture de ses écrits. Un jour, une étudiante m'a dit qu'elle trouvait que c'était un vieux bougon qui lui faisait penser à ces vieillards acariâtres qu'on rencontre dans l'autobus marmonnant que les jeunes d'aujourd'hui, etc. J'ai soudain vu le personnage sous un jour différent. Un peu comme Céline qu'il aimait tant et dont j'apprécie la langue moi aussi tout en déplorant qu'il n'ait pas su ouvrir ses fenêtres pour aérer son esprit. Et puis sa fin triste : un suicide en catimini. C'est bien la peine d'être artiste !

Cette extrapolation aurait peut-être surpris Ehrenzweig lui-même qui ne se serait pas reconnu en fondateur de morale ou de religion ! Son propos était plus sobrement celui d'un chercheur psychologue tentant de mieux comprendre son objet d'étude qui, rappelons-le, n'était pas tant l'art au départ, que la fantasmatique inconsciente du processus primaire, dont la théorie « classique » lui semblait discutable. Mais cet *Essai sur la psychologie de l'imagination artistique* vient rencontrer chez moi, en tant qu'artiste-chercheur d'abord, des interrogations sur l'éthique de l'art qui me semblent fondamentales pour toute personne engagée dans un travail de créateur. Il me semble en effet que – contrairement à la Renaissance ou au début du xx<sup>e</sup> siècle – notre époque, moralement malsaine, n'appelle pas tant à des innovations formelles qu'à de nouvelles attitudes. Il me semble d'ailleurs que la diversité des styles, des genres et des moyens d'expression de l'art contemporain montre que les véritables affinités artistiques tiennent plus aujourd'hui à des positions éthiques partagées plus qu'à des partis pris esthétiques communs.

En tant qu'artiste-enseignant ensuite, pour l'accompagnement que je tente de donner à mes étudiants, engagés eux-mêmes dans une recherche artistique réflexive, il me semble que ces questions d'éthique de la création sont déterminantes pour savoir se comporter de manière féconde dans son travail.

### 3.

---

## PRINCIPES

---

Revenons maintenant de manière fonctionnelle à une description de l'activité artistique et des différentes attitudes opératoires qu'elle requiert, en illustrant le propos de quelques exemples. Les comparaisons risquées entre des œuvres et des démarches d'artistes d'époques parfois très différentes est intentionnelle. Je suis bien conscient que des contextes historiques différents les séparent et qu'on pourra considérer qu'il s'agit parfois de régimes tout à fait différents. Il ne me paraît cependant pas illégitime de reprendre des problématiques plus anciennes sous un point de vue actuel qui peut les réunir. Ma réflexion cherche donc à dégager certaines permanences. La question n'est plus abordée ici en termes d'une explication psychologique. Elle n'est pas non plus une interprétation des œuvres telle que la mènerait l'historien d'art. Ce qui est visé ici, c'est de rendre compte de la démarche de l'artiste dans son processus même, prenant parfois l'allure d'instructions aussi concrètes que celles d'un maître-nageur, comme les conseils que je peux donner d'ailleurs à mes étudiants dans le travail d'atelier.

### **Invention et intention : la bascule mentale**

Dans le cours du processus de création, l'artiste est confronté à certaines difficultés. Elles ne sont pas à surmonter une fois pour toutes mais elles sont récurrentes. Elles se présentent avec une amplitude plus ou moins grande et peuvent surgir à tout moment. Il importe d'en connaître la nature pour pouvoir leur faire face. Tout d'abord l'expérience d'une démarche plasticienne rend familière la gymnastique mentale d'une bascule entre exploration et sélection, entre invention et intention. Dans la *Genèse*, la figure

du créateur par excellence, Dieu lui-même, n'apparaît pas avoir eu de plan, de *dess(e)in* préalable à sa création. Sinon, il n'aurait sans doute pas commis l'erreur que nous évoquions en commençant cette réflexion. Il semble d'après ce récit archétypique qu'il ait eu une démarche, somme toute, expérimentale et que ce n'est que dans un retour réflexif que « *Dieu vit que cela était bon* »<sup>66</sup>. Tout se serait donc passé comme si le Créateur avait créé sans prévoir ce que ça donnerait, en particulier lorsqu'il se mit à modeler un peu de terre pour fabriquer le premier homme, car c'est véritablement là que les choses commencèrent à mal tourner ! S'il y a conception dans l'acte de création, il faut donc sans doute plus l'entendre au sens *génétique*, *génital*, qu'au sens *intellectuel*, *conceptuel*.

Quand Picasso dit : « *Je ne cherche pas, je trouve.* », il n'exprime pas le sentiment de fatuité d'un Tartarin des arts plastiques qui se targuerait de ne jamais revenir bredouille de ses aventures, comme on l'interprète souvent. Il témoigne, bien au contraire, avec un genre d'humilité immodeste – modestie et humilité ne sont pas la même chose – de ce qui est sans doute à la source de toute création, de l'**invention** (du latin *in-venire*, venir sur, tomber sur, comme par hasard). Le terme juridique d'« inventeur » qualifie d'ailleurs celui qui trouve un objet dans la rue, une épave dans la mer. Quant aux *inventeurs*, aux savants qui font des découvertes, leurs *inventions* se *révèlent* souvent à eux comme un fruit... du hasard : c'est précisément la chute d'une... pomme qui met Newton sur la voie de la gravitation universelle.

Les inventions artistiques aussi se manifestent souvent de cette façon. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas une logique, une raison, une idée derrière, mais cette idée est en quelque sorte voilée et l'invention a l'apparence d'une « rencontre fortuite ». Ainsi, pour permettre à l'ordre caché de se manifester, de se *dé-couvrir* – autre verbe pour dire l'invention – il faut peut-être, au départ, prendre du large d'avec l'intention.

Au risque de la simplification, si on tente un raisonnement qui est simplement logique, on pourrait dire que la création commence par l'exploration non préconçue d'une combinatoire. Si mon action

---

<sup>66</sup> *La sainte bible*, École biblique de Jérusalem, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 1964, p. 15.

est directement le résultat d'un *dessein* (du latin *designare*, désigner), d'une *intention* (du latin, *in-tendere*, tendre vers), elle risque fort de m'entraîner vers la première – sinon l'unique – solution à laquelle j'avais pensé « spontanément », c'est-à-dire en suivant la plus forte pente de mes habitudes et de mes préjugés, et qui, parmi toutes les innombrables solutions possibles n'est certainement pas **la** meilleure. Si je travaille dans une certaine indétermination, dans la mobilité, dans la plasticité, si je laisse du *jeu* à mon action, je vais permettre que se manifeste un grand nombre de combinaisons parmi lesquelles il y en aura forcément de plus appropriées que celle sur laquelle je me serais précipité d'emblée, guidé par ma seule force de volonté. Voilà pourquoi on dit souvent que « le hasard fait bien les choses » ! Le recours au hasard peut constituer, dans certains cas, une manière d'ouvrir les possibles mais il ne constitue évidemment pas, en lui-même, la garantie d'une issue. On pourrait mettre cela en comparaison avec les processus de l'évolution génétique qui obéit elle aussi aux lois du hasard. Mais de tous les agencements possibles ne subsistent que les très rares qui résistent aux intempéries, aux maladies et aux agressions. Personne ne met en question la sélection naturelle depuis Darwin et curieusement, quand il s'agit non plus de procréation mais de création, la raison déraile et on envisage des processus absolument aberrants.

D'un point de vue très fonctionnel, si par exemple je cherche à mettre en page trois éléments graphiques, un titre, un texte et une image, la meilleure façon de procéder ne sera sans doute pas de les coller l'un après l'autre mais de les poser tous les trois et de les déplacer pour trouver empiriquement la disposition qui me semblera la mieux équilibrée ou, au contraire peut-être, la plus expressive... et c'est alors seulement que je les fixerai. C'est ce que René Passeron appelle la *poiétique formelle* :

« Elle pourrait être proche de la glossématique de Hjelmlev et calculer la combinatoire des instaurations possibles à partir des éléments donnés d'un système. »<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> Article cité p. 438.

Certains collages de Picasso ou de Matisse laissent d'ailleurs apparaître les aiguilles ou les punaises qui ont permis d'assujettir les morceaux de papier qui les constituent et cela souligne l'acte de décision qui a mis un terme à la phase ouverte de l'exploration. Une des clés de la création semble donc être une capacité à agir sans volontarisme, mais en se laissant guider par une intuition tâtonnante. Ce qui est dit ici de la conduite... créatrice n'est cependant pas une spécificité isolée. Simplement cette attitude mentale est particulièrement à l'œuvre dans un travail artistique. Mais on la retrouve, par exemple, dans la conduite... automobile pour laquelle le conducteur n'est pas – du moins on l'espère – crispé sur son volant, en train de réfléchir à la décision à prendre, mais dans une attitude mentale plus flottante, dans une réceptivité toute intuitive, pour que, justement, rien ne lui échappe des dangers et des obstacles de la route. Il paraît aussi que les pilotes d'avion à l'atterrissage se fient plus à leur évaluation intuitive de la granulométrie du macadam du tarmac, qu'aux indications précises de leur tableau de bord.

## **Le choix ou le discernement critique**

Contrairement à une religion nouvelle – nouvelle depuis un certain temps déjà! – qui se revendique plus ou moins directement du dadaïsme ou du surréalisme, si le hasard peut enrichir la combinatoire, cela ne veut pas dire que tout ce qui en résulte sera bon. On dit qu'en 1916 Jean Arp lançait en l'air des petits papiers et qu'il les collait là où ils tombaient. Pourtant les photos montrent des œuvres puissamment structurées. Le hasard ne concernait donc sûrement pas l'architecture de son collage, mais seulement l'organisation de la séquence des bouts de papier : de la même manière qu'il est très difficile de tracer spontanément un triangle «quelconque» – il est le plus souvent soit isocèle soit rectangle! – Jean Arp a sans doute voulu que l'ordre de la séquence soit arbitraire. Mais, même en réduisant à cela le rôle du hasard, on est obligé d'admettre qu'il a fait un tri, pour ne conserver que celles qui lui semblaient convenir parce qu'elles correspondaient à cette idée confuse d'une organisation «quelconque». À vrai dire, on ne lit pas assez attentivement ce qu'il a dit à ce sujet :

« Comme la disposition des plans, les proportions de ces plans et leurs couleurs ne semblaient dépendre que du hasard, je déclarais que ces œuvres étaient ordonnées « selon la loi du hasard », tel que dans l'ordre de la nature, le hasard n'étant pour moi qu'une partie restreinte d'une raison d'être insaisissable, d'un ordre inaccessible dans leur ensemble. »<sup>68</sup>

On fait donc dire à Arp le contraire de sa pensée. Serge Lemoine dit bien pourtant que « chaque morceau de papier est théoriquement tiré au sort », ce qui apporte une restriction assez nette à cette affirmation. Cette petite histoire est d'importance parce qu'elle constitue un argument majeur des zélés du hasard en art. C'est comme les couples désabusés qui, après un certain nombre d'années de vie commune, affirmaient – il y a une vingtaine d'années, cela se disait beaucoup – qu'ils étaient ensemble par hasard. Mais si on peut, à la rigueur, dire qu'on s'est rencontré par hasard, encore que la coïncidence trouve souvent son explication dans des déterminations qui ne sont pas tellement aléatoires, sociologiques notamment, le choix de rester ensemble ne tient plus au hasard, quand bien même la cause en serait du manque de courage pour se séparer.

Le deuxième type de difficulté tient donc à une inaptitude à discriminer. Il faut souvent opter pour une chose ou pour une autre. Les deux ensemble s'annuleraient, se parasiteraient mutuellement. Et c'est sans doute plus sur le mode de la sélection, du discernement critique, qu'intervient l'intention. Mais elle intervient, pour ainsi dire, dans un deuxième temps – même s'il est très rapproché et semble se confondre parfois avec le premier – et assez peu comme « dessein » premier, comme point de départ.

Ainsi la posture de la création me semble se caractériser par cette bascule mentale entre deux attitudes : une ouverture, disponibilité au possible, et une fermeture, sélection impitoyable. Vous trouverez l'image selon vos goûts pour illustrer ce phénomène binaire : *mouvements alternés de la respiration* pour les partisans des gymnastiques douces ; *antagonisme du cerveau droit et du cerveau gauche*

---

<sup>68</sup> Cité par Serge Lemoine dans *Dada*, Paris, éd. Hazan, 1986, p. 20. (Les mots soulignés le sont par moi.)



pour les tenants d'une biologie rationaliste ; *féminin – masculin* pour les psychologues vulgarisateurs ; *yin et yang* ou *tamas et radja* pour les adeptes des philosophies orientales ; *raison et sentiments* pour les amis de Jane Austen et du roman anglais ; *esprit de géométrie, esprit de finesse* pour les jansénistes néo-pascaliens ; *procession* et *émanation* pour les disciples néo-platoniciens de Denys l'Aréopagite, etc.

C'est à chaque moment que le chemin se « dessine ». Dans une vérification permanente. On a déjà évoqué les trois pas en arrière du peintre pour prendre du recul pour dépoliariser l'esprit. Un petit film montre Antoni Tàpies faire une grande peinture au sol en se relevant presque toutes les dix secondes pour juger son travail. Certaines ruses sont bien connues, comme de regarder le tableau à l'envers, ou le truc du miroir que Léonard préconisait déjà :

*« [...] en peignant tu dois tenir un miroir plat et souvent y regarder ton œuvre ; tu la verras alors inversée et elle te semblera de la main d'un autre maître ; ainsi tu pourras mieux juger de ses fautes que de toute autre façon. »<sup>69</sup>*

Si bien que le moment de la fin est aussi un moment comme les autres. La mort doit être un peu la même chose. On ne sait pas toujours si ça continue ou si ça s'arrête. On ne le sait pas forcément tout de suite. Matisse reprenait à son compte cette remarque de Renoir :

*« Celui qui ne sait pas, après l'avoir retournée trois mois contre le mur, trouver ce qui manque dans sa toile, n'a pas besoin de faire de la peinture. »<sup>70</sup>*

Pierre Soulages lui fait écho et explicite ce moment du discernement en disant :

*« [...] je suis trop pris par la toile en cours, il faut que j'en vienne à bout. Que cela se termine par un échec ou par quelque chose qui, je pense, pourra vivre. La toile une fois terminée, je la tourne*

---

<sup>69</sup> Léonard, *op. cit.* t. 2, p. 260.

<sup>70</sup> Matisse, *op. cit.* p. 158.

*contre le mur, et j'attends longtemps pour la regarder à nouveau. J'attends d'ailleurs plus longtemps quand je la crois désastreuse. Et lorsque je la revois, si je dois admettre qu'elle l'est vraiment, je la détache de son châssis et je la détruis.»<sup>71</sup>*

## Construction, destruction, reconstruction<sup>72</sup>

Prenons l'exemple des tableaux de Jackson Pollock. Les photos célèbres de Hans Namuth le montre dans son atelier, projetant d'un geste fougueux de la peinture sur la toile posée au sol. Le grand format et la position horizontale du support, comme le bassin d'une piscine, le fait se « plonger » plus facilement dans l'« action de peindre ». Mais il sait nager ! On l'a vu, il « nie l'accident ». On confond le travail de l'inconscient avec le hasard<sup>73</sup>. Ehrenzweig dit bien aussi que « le *dripping* et le *splashing* ne font guère de part à l'accident<sup>74</sup> ».

Découvrant les grandes peintures de Pollock à l'exposition de 1982 à Beaubourg, j'avais été conquis par l'énergie qui s'en dégageait. La brillance de la peinture Glycéro utilisée donnant l'impression qu'elle n'est pas encore sèche et que le geste vient d'avoir lieu.

---

<sup>71</sup> Charles Juliet, *Entretiens avec Pierre Soulages*, Paris, éd. L'Échoppe.

<sup>72</sup> Le terme de « déconstruction », inventé par Jacques Derrida, correspondrait certainement très bien à ce que je tente d'expliquer ici. Malheureusement je n'éprouve aucune affinité intellectuelle avec sa pensée que je trouve, de manière caractéristique, inutilement obscure, notamment dans son livre *La vérité en peinture*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 1978, dont le titre est pourtant terriblement prometteur. J'évite donc volontairement l'usage de ce mot.

<sup>73</sup> « *Je ne sais point créer, je sais seulement surprendre en moi les pensées que le hasard me fait.* » Cette belle phrase, extraite des *Journaux de Marivaux*, avait été donnée comme sujet du baccalauréat, il y a quelques années. La confusion qu'on y perçoit entre « hasard » et « inconscient » est d'abord excusable puisqu'on ne peut pas reprocher à Marivaux de n'avoir pas lu la *Traumdeutung*. Mais il faut signaler que le mot « hasard » était souvent entendu au XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'acception de « risque » ou « danger », comme dans *Le jeu de l'amour et du hasard*. La déclaration de Marivaux prend alors une connotation très actuelle, puisque, en création comme en amour, l'inconscient peut nous mettre en danger et que le bonheur est souvent au prix d'une prise de risque.

<sup>74</sup> Ehrenzweig, *op. cit.* p. 97.

Séduit sans réserve. En voyant à Londres en 1999 l'exposition de la Tate Gallery, mon regard n'était pas le même. Je trouvais certaines peintures meilleures que d'autres. En questionnant cette impression, je me suis aperçu que celles que je préférais semblaient, plus que les autres, résulter d'un travail en deux temps. On y percevait le geste résolu de la projection dans toute sa puissance, mais il y avait toujours des recouvrements de peinture, d'une couleur souvent différente et sous forme de taches plus larges, parfois semblant avoir été appliqués peut-être même au pinceau (?) et qui, en masquant certaines parties du *dripping*, en canalisait la puissance, un peu à la manière de recadrages de multiples détails qui, en sélectionnant et en hiérarchisant, consolident ou reconstruisent la peinture. La force du tableau me semblait avoir été contrôlée, point par point, pour ainsi dire, et avaient été éliminées les redondances parasites.

Ne disposant pas du catalogue de l'exposition de la Tate, je ne peux retrouver ces tableaux, mais la même facture est perceptible sur d'autres. Dans ce qu'on considère souvent comme son premier *dripping* : *Full Fathom Five*<sup>75</sup> de 1947, par exemple, d'un format limité qui rend la chose peut-être plus nette, il me semble qu'on retrouve le même mode opératoire que dans ses tableaux antérieurs et que se superposent deux logiques gestuelles : la première très impulsive et la deuxième, plus lente, laissant à la peinture le temps de couler pour recouvrir ainsi certaines giclures précédentes. L'hypothèse paraît plausible d'un travail en alternance de deux temps nettement identifiables. C'est attesté par le peintre lui-même :

*« Quand je suis dans mon tableau, je ne suis pas conscient de ce que je fais. C'est seulement après une espèce de temps de prise de connaissance que je vois ce que j'ai voulu faire. Je n'ai pas peur d'effectuer des changements, de détruire l'image, etc. parce qu'un tableau a sa vie propre. »*<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> *Full Fathom Five*, huile sur toile avec clous, boutons, clé, cigarettes, etc., 129,2 x 76,5 centimètres, musée d'art moderne de New York, dans Leonhard Emmerling, *Pollock*, Cologne, éd. Taschen, 2003, p. 64.

<sup>76</sup> Cité par Emmerling, *ibid*, p. 65.

Il faudrait faire ce travail d'analyse attentif devant les peintures elles-mêmes dont de simples reproductions dans un livre ne permettent pas de bien établir la chronologie sédimentaire. Mais certaines toiles sont plus « réussies » que d'autres. On pense à *Autumn Rythm* photographié pour *Vogue* en fond pour un mannequin. On sait aussi que Pollock recadrerait, en les retaillant, ses immenses *drippings* pour constituer ses tableaux. Dans une proportion moindre, puisqu'il faisait cela « à la marge », Bonnard reprenait, lui aussi, la découpe de ses toiles qu'il travaillait libres, punaisées au mur, ne les tendant sur un châssis qu'à la fin. Il n'est pas étonnant que chez Pollock, par la suite, en 1953, la figure semble même refaire surface, comme dans *The Deep*<sup>77</sup> où le recouvrement par la peinture blanche la redessine en négatif, comme une béance, et de manière encore plus explicite dans *Portrait and a Dream* de la même année.

Chez Picasso ce moment du discernement intervient d'une toute autre manière. C'est un système qui pourrait sembler masochiste. On reconnaît le compatriote de saint Ignace de Loyola, dont les exercices spirituels<sup>78</sup> reposent sur une mise à l'épreuve, y compris physique, du retraitant !

« Christian Zervos entend dire à Picasso : “Chez moi, un tableau est une somme de destructions. [...] au départ, il y a toujours ce qui représente pour tant d'autre l'achèvement – le chef-d'œuvre, ce dessin qui appréhende le monde à la vitesse de la foudre, l'aquarelle docile dans ses plus subtiles délicatesses, la gouache et même l'huile figeant des improvisations parfaites ; et tout part du courage de casser cette réussite, de l'analyser, c'est-à-dire de la détruire pour parvenir ensuite à une synthèse conçue, choisie, nécessaire”. »<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Jackson Pollock, *The Deep*, 1953, peinture émail et peinture métallisée sur toile, 220,4 x 50,2 centimètres, musée national d'Art moderne de Paris, *Portrait and a Dream*, 1953, huile sur toile, 148,6 x 342,2 centimètres, musée d'art moderne de Dallas, *ibid*, p. 83 et 84-85.

<sup>78</sup> Le « discernement » est la finalité de la démarche ignacienne : « [...] on appelle exercices spirituels toute manière de préparer et de disposer l'âme, pour écarter de soi tous les attachements désordonnés, puis, quand on les a écartés, chercher et trouver la volonté divine dans la disposition de sa vie, pour le bien de son âme ». Saint Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 1963, p. 13.

On pourrait énoncer qu'en art «Le bien est l'ennemi du mieux». La transformation de ce principe en *modus operandi* est particulièrement perceptible dans *Le Mystère Picasso*<sup>80</sup> où on voit l'artiste au travail. Son côté cabotin fait qu'il en rajoute certainement. Cependant apparaît nettement le caractère systématique de sa méthode de travail qui consiste à détruire ce qu'il a fait pour en éprouver la validité. C'est peut-être aussi pour cela qu'il parle de «drame». Mais c'est en même temps un «jeu». Si la destruction l'entraîne trop loin, rien n'est irrémédiable : il recommence.

Un autre exemple d'exigence et de destruction est la *Pietà Rondanini*, la dernière œuvre de Michel-Ange qu'on peut voir au château Sforza à Milan : un groupe en marbre représentant le Christ mort soutenu par sa mère. Seulement il y a un bras en trop, détaché du reste, un bras droit du Christ où la musculature est précisément marquée et qui témoigne d'un état antérieur où cette sculpture était brillante et virtuose, en contraste avec le caractère d'inachèvement qui laisse voir les traces de la gradine et donne à cette *pietà* la ferveur dépouillée d'une sculpture romane : à vrai dire, on ne sait plus si c'est la Madone qui porte le Christ ou bien l'inverse – ce qui ne serait pas sans rapport avec l'idée de rédemption – le Christ prenant sur ses épaules la souffrance du monde. Dans la version de quelques années antérieures de sa *Pietà Bandini* de Florence<sup>81</sup>, il s'est représenté lui-même en Nicodème, un disciple de Jésus qui participe à sa mise au tombeau. C'est dire si le thème est d'importance pour lui, comme sujet de méditation. La *Bandini* montre toute sa virtuosité : il y a résolu toutes les difficultés que soulève l'articulation de quatre figures dont chacune joue un rôle expressif différent. Déjà, dans un accès de fureur destructrice, il avait mutilé son Christ dont ce

---

<sup>79</sup> Pierre Daix, *La Vie de peintre de Pablo Picasso*, Paris, éd. Seuil, 1977, p. 21.

<sup>80</sup> Le célèbre film d'Henri-Georges Clouzot (1956) montre Picasso en train de travailler. La première partie filme l'envers transparaissant de dessins qu'il est en train de faire au marker (invention américaine toute récente) puis à l'encre, rendant perceptibles ses choix et ses décisions. La deuxième partie filme le tableau dans tous ces états successifs pendant quelques secondes, mettant nettement en évidence la pratique systématique de la «destruction» par le peintre.

<sup>81</sup> Au Museo dell'Opera del Duomo.

qui reste témoin que sa virtuosité l'avait porté à un grand degré de perfection. Quelques jours avant sa mort – âgé de quatre-vingt-neuf ans! – il entreprend de remanier complètement la *Rondanini* telle qu'on la voit maintenant sans avoir le temps d'aller jusqu'au bout<sup>82</sup>. Cette dernière œuvre de Michel-Ange est inévitablement une sorte de testament, un *Less is more* mystique qui témoigne d'un renoncement à tout ce qui pourrait n'être que vanité, quand bien même serait-ce l'art du plus grand sculpteur de son temps, sinon de tous les temps. Une exigence artistique et spirituelle.

## La tension féconde

Une troisième difficulté tient au préjugé que l'on a bien souvent sur la liberté de la création – toute licence en art! – et son corollaire romantique : l'inspiration. Rien ne vient de rien. Il y a toujours une somme de déterminations qui nous entraîne quelque part. Mais les déterminations n'empêchent pas la liberté : on peut accepter ou refuser. Un artiste est certainement animé d'une « *nécessité intérieure* », pour reprendre l'expression de Kandinsky qui ne peut se réduire à la seule satisfaction d'un désir. On ne peut pas dire que Van Gogh peignait par plaisir<sup>83</sup>! Un artiste qui n'agirait que « pour se faire plaisir » serait un dilettante (*diletto*, le plaisir).

« *Cette Nécessité Intérieure, trois nécessités mystiques la constituent :*

1. *Chaque artiste, comme créateur, doit exprimer ce qui est sa propre personne. (Élément de la personnalité.)*

2. *Chaque artiste, comme enfant de son époque doit exprimer ce qui est propre à cette époque. (Élément des styles dans sa valeur intérieure, composée du langage de l'époque et du langage du peuple, aussi longtemps qu'il existera en tant que nation.)*

---

<sup>82</sup> Voir la toute récente biographie du sculpteur : Antonio Forcellino, *Michel-Ange, une vie inquiète*, Paris, éd. Seuil, 2006.

<sup>83</sup> « *Nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé que pour sortir de l'enfer.* » Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, Paris, éd. Gallimard, coll. L'imaginaire, 2001, p. 60.

3. *Chaque artiste, comme serviteur de l'Art, doit exprimer ce qui, en général, est propre à l'art. (Élément d'art pur et éternel qu'on retrouve chez tous les êtres humains, chez tous les peuples et dans tous les temps, qui paraît dans l'œuvre de tous les artistes, de toutes les nations et de toutes les époques et n'obéit, en tant qu'élément essentiel de l'art, à aucune loi d'espace ni de temps.)*<sup>84</sup>

La formulation prophétique prête un peu à sourire aujourd'hui. Mais, s'il les envisage du côté de l'artiste et non de l'exégète, on retrouve dans cette énumération les déterminations que tenteront de mettre en évidence l'interprétation des œuvres, qu'elle soit 1° psychanalytique (Freud), 2° historique (Panofsky) ou 3° anthropologique (Lévi-Strauss). La nécessité intérieure se retrouvera dans les schèmes explicatifs dégagés par chacune de ces disciplines. La seule chose discutable serait le caractère universel du troisième élément, mais si on considère qu'il existe des invariants anthropologiques, dans certaines expériences existentielles, le sentiment amoureux, le désir, le plaisir, la souffrance, le deuil, la mort... par exemple, même s'ils s'expriment dans des formes différentes selon les temps et les lieux, elle n'est pas non plus à exclure ! Pourquoi sinon des œuvres du passé continueraient-elles à nous émouvoir ? Cette « nécessité » est la force motrice qui anime l'artiste et si elle lui apparaît comme « intérieure », c'est parce que, comme le Gamin de Paris de la chanson, il la ressent mais n'en connaît pas les contours :

*« Il est héritier  
Lors de sa naissance  
De tout un passé  
Lourd de conséquences  
Et ça, il le sait  
Bien qu'il ignore l'Histoire de France. »*<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1912), Paris, éd. Denoël, 1969, p. 109-110.

<sup>85</sup> Paroles de Mick Micheyl et musique d'Adrien Marès, avec la voix suave et joyeuse d'Yves Montand.

Cette nécessité intérieure le plus souvent s'exprimera à la faveur de ce qu'on pourrait appeler une « *nécessité extérieure* » qui en fait partie : une commande, l'échéance d'une exposition, le hasard d'une rencontre, une proposition de collaboration – et pourquoi pas ? – la programmation d'un sujet de concours ou un travail universitaire... une occurrence qui est le produit du moment et sans laquelle on ne se serait jamais mis au travail. Baudelaire reconnaissait la part de ces deux constituants :

*« Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive de ce divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. [...] La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel, l'immuable. »<sup>86</sup>*

L'un ne peut se passer de l'autre. Mais ce ne sont pas des « moitiés » égales, ni quantitativement, ni qualitativement. Comme la peau, elle est indispensable. Le corps ne peut pas vivre sans peau. Dépecé, saint Barthélémy est mort martyr et les peaux-rouges qui scalpaient les visages pâles ne leur faisaient pas du bien non plus. Mais la peau ne suffit pas. Le fonctionnement organique du corps se passe quand même très largement d'elle. En 1987, pour fêter les dix ans du centre Pompidou, le musée national d'Art moderne avait organisé une exposition qui reprenait comme titre « L'époque, la mode, la morale, la passion », et l'argument de ce bilan-célébration, était de saisir l'insaisissable éphémère de l'art contemporain. Mais Baudelaire disait bien que la modernité n'est que « l'enveloppe [...] de ce divin gâteau ». Elle n'est pas quelque chose d'autre que la modalité « circonstancielle », « contingente » d'un « invariant » fondamental. Ce qui est bien chez Baudelaire, c'est qu'il est à la fois moderne, c'est-à-dire attentif à l'histoire, et toujours en prise avec la problématique

---

<sup>86</sup> Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863), dans *Curiosités esthétiques*, Paris, éd. Garnier, coll. Classiques, 1983, p. 456 et 467.



métaphysique de l'art qui, au delà de la diversité de formes qu'elle peut prendre selon les temps et les lieux, n'est pas conjoncturelle, mais structurelle. L'art moderne pour Baudelaire n'est un art de rupture que dans la mesure peut-être où, mieux que des formes précédentes, il est en mesure de formuler « *une espèce de mnémotechnie de la grandeur et de la passion native de l'homme universel* », comme il le dit justement à propos de Delacroix<sup>87</sup>. S'il est contre « l'art philosophique », c'est parce que les artistes qui s'en réclamaient faisaient d'ennuyeuses peintures bavardes, moralisatrices. Mais fondamentalement Baudelaire espère un art « *mnémonique* », « *spiritualiste* », « *métaphysique* » dit-il parfois aussi, qu'il définit d'ailleurs « *philosophiquement* » très bien :

*« Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne ? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même. »*<sup>88</sup>

Quant à l'artiste qui se contente de sacrifier à la « mode », faux-moderne, le jugement de Baudelaire est sévère, c'est un « *enfant gâté*<sup>89</sup> ».

*« Il peint, il peint ; et il bouche son âme, et il peint encore jusqu'à ce qu'il ressemble à l'artiste à la mode, et que par sa bêtise et son habileté il mérite le suffrage et l'argent du public. »*

L'« enveloppe apéritive » est indispensable mais le « divin gâteau » est essentiel et parfois on reste un peu sur sa faim. On ne peut se nourrir que de contingence. Sans cet élément extérieur il ne se passerait sans doute rien. C'est un peu comme le matériau qui résiste au sculpteur et c'est, sinon en luttant, du moins en composant avec, en s'adaptant à lui qu'il crée une œuvre : un nœud dans le bois, une veine dans le marbre, un accident technique... Au lieu donc de déplorer la contrainte extérieure, il faut voir une tension féconde, la *condition nécessaire* (mais *non suffisante*) d'émergence de l'œuvre.

---

<sup>87</sup> *Œuvre et vie d'Eugène Delacroix* (1861), *ibid.*, p. 425.

<sup>88</sup> *L'art philosophique*, *ibid.*, p. 503.

<sup>89</sup> *Salon de 1859*, *ibid.*, p. 312.

## 4.

---

# MÉTHODE

---

Familier de ces principes qui sont à l'œuvre dans les processus de la création, l'artiste cherche alors à les rendre opératoires. Il doit donc établir une méthode. À bien des égards, celle-ci ressemble à un jeu. Et le jeu s'accompagne de règles. La méthode de l'artiste est régie par la contradiction. On pourrait dire que c'est comme l'oxymore de la *règle du jeu*.

### Le jeu (la question des *ready-mades*)

Le jeu est une activité libre, ouverte, indéterminée. De la même manière qu'on dit de deux pièces qui ne jointent pas parfaitement qu'elles « jouent », le résultat du jeu n'est pas connu d'avance. Il est indéterminé. Le jeu est affaire de mobilité, de plasticité. La finalité du jeu est une simulation, un leurre, un trompe-l'œil. On fait semblant de viser le but fixé par la règle, mais ce n'est pas la finalité véritable. On pense qu'on joue pour gagner mais on joue surtout pour jouer. Pour se changer les idées, se vider la tête, se divertir.

On connaît les diatribes de Pascal contre le « *divertissement* » qui empêche l'homme de « *demeurer en repos dans une chambre*<sup>90</sup> », excitant chez lui l'appétit des biens, des plaisirs, des charges, des honneurs... Mais ce qu'il fustige c'est le joueur qui veut gagner, celui qui a l'esprit fixé sur le résultat, le « mauvais joueur » finalement. Si on conçoit le jeu avant tout comme une déconnexion, un débrayage mental qui, à travers la surprise, l'attente, la détente, l'émotion, rend

---

<sup>90</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, dans *Œuvres complètes*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1976, p. 1139.

l'esprit disponible et lui permet d'être indéterminé, il devient une exploration du monde, un moyen de connaissance, comme quand, seul « dans sa chambre », un enfant joue. Il est quand même surprenant que Pascal dont l'imagination était pourtant si vive qu'elle le conduisait jusqu'à des états d'illumination, soit tellement sur ses gardes à son égard!

Quand on est dans l'ordre d'une herméneutique de l'art, on considère le *ready-made* comme une déclaration artistique délibérée. Il n'est pas question ici de réduire la portée critique de l'œuvre de Marcel Duchamp, mais seulement d'essayer d'imaginer, en sens inverse, le rapport avec l'objet qu'a pu avoir l'artiste dans son processus de création.

Quand en 1913 il fait sa *Roue de bicyclette*, il ne présente pas un dispositif constitué d'un objet industriel vissé sur un tabouret en guise de socle pour lui conférer le statut d'œuvre d'art une fois placé dans la galerie, comme le veut la doxa. Il est d'abord probablement fasciné par la roue qui tourne, comme on peut l'être devant un feu de cheminée<sup>91</sup>, émerveillé par la rotation des rayons qui, à une certaine vitesse, donnent l'impression de se mettre à tourner dans l'autre sens, de la même manière qu'il dit avoir été fasciné la même année par le spectacle d'une broyeuse de chocolat en action dans la vitrine du chocolatier Gamelin à Rouen. L'obsession de Duchamp sur les mouvements rotatifs rendrait l'hypothèse plausible. Rappelons que, dans sa forme définitive avec des pneumatiques, la bicyclette ne s'est pas encore diffusée avant 1900 et que la première édition du Tour de France a lieu en 1903. La roue de bicyclette est donc un objet nouveau qui fait tout juste son apparition dans l'environnement visuel de l'époque, suscitant donc probablement plus l'étonnement que cent ans plus tard.

Les *stoppages-étalons* de la même année qui fixent la trace de trois segments de fil d'un mètre, tombés d'une hauteur d'un mètre, ne dessinent-ils pas aussi des lignes *remarquables* – comme on parle en géométrie de triangle « remarquable » en opposition au triangle « quelconque »? Ce qui les caractérise tous les trois, c'est que, sur le

---

<sup>91</sup> Il me semble bien me souvenir d'avoir entendu Dominique Chateau dire quelque chose comme cela lors d'une université d'été à Rennes en 1997.

même segment d'un mètre, l'incurvation de leur ligne serpente : convexe au début, elle se fait concave ensuite. C'est exactement ce que William Hogarth appelait « The LINE of Beauty » et qui était l'élément plastique fondateur de toute son esthétique. Il l'a même utilisée comme une sorte de signature, comme on le voit dans son fameux autoportrait de 1745<sup>92</sup>. Dans ce tableau d'ailleurs, la palette en bas à gauche sert de support à cette *line of beauty and grace*, matérialisée en un objet, qui projette son ombre portée, et elle vient tourner autour du trou du pouce, qui apparaît nettement comme un vide. L'analogie est frappante avec la représentation taoïste du yin et du yang, dont la double incurvation de la ligne médiane est la même. Comme il est inscrit sur son tableau, cette ligne serpentine est aussi pour Hogarth la ligne de la *grâce*, catégorie esthétique plus subtile et plus insaisissable que la dogmatique *beauté*. Mais peut-être justement ce qui la caractérise est-il la contradiction, la tension entre une chose et son contraire. Les trois stoppages-étalons présentent donc un cas très particulier de dessin linéaire, sollicitant d'autant plus le regard que la souplesse originelle du fil est fixée, figée dans le bois rigide de la règle. À cet égard, la troisième règle, qui marque des à-coups dans sa découpe, est moins « réussie ». Cette appréhension sensible (et donc aussi « rétinienne ») m'est apparue comme une évidence inévacuable, en observant, à l'exposition « Dada » à l'automne 2005, mes deux petits garçons (de quatre et cinq ans) contemplant cet objet avec un intérêt esthétique soutenu, de la même manière que leur regard se portait sur les *rotoreliefs* en mouvement, et sur la transparence du *Grand Verre* reconstitué qui se superposait, pour leur plus grand émerveillement, à celle des vitrages du bâtiment et de la belle vue qu'on a sur Paris depuis le cinquième étage du centre Pompidou.

De la même manière, basculé à 90°, apparaissant donc sous un jour insolite, le galbe de l'urinoir a pu susciter l'image érotique

---

<sup>92</sup> William Hogarth, *Autoportrait*, huile sur toile, 90 x 70 centimètres, Londres, Tate Gallery. Il s'agit d'un autoportrait intimiste qui est en fait le tableau du tableau, mettant en scène un autoportrait ovale – seul le buste, sans mention des outils du peintre – posé sur une pile de livres, avec la palette à gauche et le chien de l'artiste à droite, occupant le quart de la toile. Hogarth publiera son *Analysis of Beauty*, quelques années plus tard, en 1753 qu'on pourra lire dans une remarquable édition illustrée sur Internet : <http://www.frisramshandyweb.it/e-texts/hogarth/analysis.html>.

d'une évocation diffuse du corps féminin : le bassin, l'utérus, le sexe... Sans oublier que l'inspiration vénérienne étant toujours très active dans les toilettes, on imagine bien la propension de Duchamp à un humour sur ces registres s'accommoder malicieusement d'un tel point de départ. Rappelons là encore que la faïence sanitaire blanche à laquelle nous sommes habitués aujourd'hui est encore une nouveauté. Rappelez-vous les tubs en zinc de Degas et même encore de Bonnard! À titre de repère chronologique, la société American standard a été fondée en 1875 aux États-Unis et sa filiale française Ideal standard est certainement toute récente au début du xx<sup>e</sup> siècle. Et l'entreprise Jacob et Delafon est créée en 1901 seulement.

Le *ready-made* n'est-il pas d'abord advenu dans son épiphanie sensible? À force d'être regardé, l'objet finit par apparaître comme une chose bizarre, se manifestant dans une absurdité massive. Est-ce que ce n'est pas comme cela que Duchamp accédait à la contemplation de cette « *beauté d'indifférence* »? C'est ce qui se passait pour moi, quand j'étais petit et que je jouais à répéter mon nom, inlassablement. Il finissait par devenir un télescopage de sonorités tellement incongru que je me mettais à douter de sa raison d'être et que mon impression d'exister me semblait elle-même devenir illusoire.

On pourrait très bien expliquer l'accession de l'objet *ready-made* au rang d'œuvre de création, en reprenant les critères de René Passeron évoqués précédemment : d'abord, par le regard porté sur lui par l'artiste tout d'abord, l'objet s'individualise et devient unique. On peut penser que cette impression est d'autant plus nette qu'au lieu d'un caillou ramassé, déjà seul de son espèce, l'objet est au départ un produit en série de l'industrie. Le contraste est donc plus frappant. De la même manière, la multiplication de l'image cosmétique de Marilyn par Andy Warhol m'évoque plus une quête désespérée de l'Unique qu'une volonté de banaliser les « icônes de la société », toujours selon la doxa. Ensuite l'étrangeté dans laquelle nous finissons par le percevoir confère à sa singularité une apparence – une réalité peut-être? – d'existence individuelle qui le transforme en « pseudo-personne », c'est-à-dire en « nourriture psychique ». Il semble enfin incontestable que celui qui a l'audace (le culot) de montrer cela pour le faire partager se compromet. D'autant que la circonstance aggravante de la guerre (pour *Fontaine*) rend cette facétie scandaleuse

– c’est peut-être en cela que Duchamp est un artiste héroïque – et que son dandysme intellectuel en tire probablement grand plaisir :

*« Honte à cet effronté qui peut chanter pendant  
Que Rome brûle, ell’ brûl’ tout l’ temps...  
Honte à qui malgré tout fredonne des chansons  
À Gavroche à Mimi Pinson. »<sup>93</sup>*

Le jeu est donc une sorte de dérive de l’esprit dont le résultat n’est pas connu. Et pour Duchamp c’est précisément dans cet inattendu que réside la création et sa proportion est ce qu’il appelle le « coefficient d’art ».

*« Pendant l’acte de création, l’artiste va de l’intention à la réalisation en passant par une chaîne de réactions totalement subjectives. La lutte vers la réalisation est une série d’efforts, de douleurs, de satisfactions, de refus, de décisions qui ne peuvent ni ne doivent être pleinement conscients, du moins sur le plan esthétique. [...] cette différence entre ce qu’il avait projeté de réaliser et ce qu’il a réalisé est le “coefficient d’art” personnel contenu dans l’œuvre. »<sup>94</sup>*

Le constat de Marcel Duchamp ne me semble pas contredire ce que tout créateur pourrait dire de la création et correspond tout à fait au processus décrit par Ehrenzweig qui d’ailleurs lui consacre plusieurs pages<sup>95</sup>, insistant cependant sur le fait que son œuvre fait appel à « un nouveau type de coopération [...] entre l’artiste et son public ». Mais si la modernité, plus encore qu’avant, oriente la création vers une « œuvre ouverte » pour reprendre le terme inventé par Umberto Eco, cela ne change sans doute pas la nature du processus de son élaboration par l’artiste. Toute œuvre n’est-elle pas ouverte, à un degré ou un autre, puisque le spectateur la voit à travers son prisme personnel de déterminations en y projetant sa subjectivité ? Il faut

---

<sup>93</sup> Georges Brassens, *Les chansons d’abord*, Paris, éd. Livre de Poche, 1993, p. 267. Une de ses dernières chansons qu’il n’a jamais interprétée lui-même.

<sup>94</sup> Duchamp, *Le processus créatif*, *ibid.*, p. 188-189.

<sup>95</sup> Ehrenzweig, *op. cit.* p. 137-139.

se garder de voir chez Duchamp des choses totalement préméditées. Il insiste au contraire sur le « rôle médiumnique<sup>96</sup> » de l'artiste et l'indépendance d'une œuvre par rapport à des « explications rationnelles ». Quand il parle de « réalisations » il veut dire que quelque chose advient dans la « réalité » bien plus que l'exécution d'une chose après sa conception. Même si son travail minutieux commence par « un dessin absolument sec », presque obsessionnel et que son imaginaire se nourrit ensuite de cette obsession, il ne sait pas où cela le mènera. Dans une interview de 1946, au musée de Philadelphie, devant le *Grand Verre*, il commence en disant qu'il l'aime de plus en plus à cause de ses fêlures, trace d'un accident de transport en 1926 qu'il n'aurait pas pu prévoir :

*« Mais j'aime ces fêlures parce qu'elles ne ressemblent pas à du verre cassé. Elles ont une forme, une architecture symétrique. Mieux, j'y vois une intention curieuse dont je ne suis pas responsable, une intention toute faite en quelque sorte que je respecte et que j'aime. »<sup>97</sup>*

Ce qu'il aime le plus, vingt ans plus tard, ce n'est pas ce qu'il a longuement et méticuleusement prémédité mais la façon dont tout cela a été repris et transformé par quelque chose qui lui échappe. Il faut rappeler que, si en 1923, sans même « achever » le *Grand Verre*, « Duchamp "cessa" d'être artiste, pour se consacrer aux échecs », comme le dit Rosalind Krauss<sup>98</sup>, c'est parce que, de la même façon qu'il avait cessé d'être un peintre cubiste,

*« [...] il était temps de changer. Toujours ce besoin de changement, ce désir de ne jamais me répéter... »<sup>99</sup>*

---

<sup>96</sup> Duchamp, *ibid.* p. 188.

<sup>97</sup> Duchamp, *Entretien avec J. J. Sweeney*, (1946), *op. cit.* p. 176.

<sup>98</sup> Rosalind Krauss, *Passages. Une histoire de la sculpture moderne de Rodin à Smithson*, Paris, éd. Macula, 1997, p. 89.

<sup>99</sup> Duchamp, *ibid.* p. 178.

« Ne comprenez-vous pas que le danger essentiel est d'aboutir à une forme de goût, serait-ce même le goût de la Broyeuse de chocolat ? [...] Recommencez la même chose assez longtemps et elle devient un goût. Si vous interrompez votre production artistique après avoir créé une chose, celle-ci devient une chose-en-soi et le demeure. Mais si elle se répète un certain nombre de fois, elle devient goût. »<sup>100</sup>

Duchamp dit donc très clairement pourquoi il a arrêté. Pour que son œuvre reste une œuvre véritable, il fallait ne pas recommencer. Il en était déjà à sa troisième *Broyeuse* ! Il voulait continuer à jouer. Et plutôt que l'échec du jeu, il a préféré le jeu d'échecs qui préservait l'essentiel de sa démarche, avec toute sa construction logique, en lui conférant, en plus, le privilège de l'immatérialité. On pourrait dire qu'il a cessé d'être artiste pour le rester. Pour ne plus être dépendant de l'attente du public. Cela pourrait sembler d'ailleurs assez paradoxal pour quelqu'un qui déclare que « *Ce sont les REGARDEURS qui font les tableaux* ». <sup>101</sup> Mais ce qui importe le plus pour lui c'est son acte libre de créateur. Son interlocuteur parle même de son « *dédain du grand public* ». En tous cas, personne ne pourra contester que ce ne sont pas les « regardeurs » qui font la partie d'échecs ! Et c'est peut-être bien cela que cherchait Marcel Duchamp. Significativement, il ne participait pas à des concours ou des championnats.

Autre lecture : celle de Joseph Beuys peut-être qui avait, en 1964, donné à Düsseldorf une performance intitulée « *das Schweigen von Marcel Duchamp ist überbewertet* »<sup>102</sup>. La part trop grande de calcul, de spéculation, de contrôle des opérations dans son œuvre l'aurait-elle écarté d'un rapport immédiat au sensible, l'éloignant aussi de l'innocence nécessaire à l'acte créateur<sup>103</sup> ? Ce serait alors une faillite, le jeu de l'échec. Et il vaudrait mieux ne pas trop en

---

<sup>100</sup> *Ibid.* p. 181.

<sup>101</sup> *Id.*, *Alpha (B/CRI) tique*, p. 247.

<sup>102</sup> « Le silence de Marcel Duchamp est surestimé ». Voir dans cette optique le livre (en allemand) de Heinz Herbert Mann, *Marcel Duchamp 1917*, München, éd. Verlag Silke Schreiber, 1999.



parler. Dans un tout autre contexte, n'est-ce pas un peu ce qui s'est passé pour les artistes de Supports-Surfaces : « *La (peinture) mise à nu par ses célibataires, même* » ? Tournant résolument le dos à une conception idéaliste, néoromantique, ils voulaient mettre « *la peinture en question* »<sup>104</sup> – la « démystifier », comme on disait à l'époque – en interroger les constituants mêmes. Les très belles grandes toiles Solmur (1970) de Louis Cane, par exemple, mettaient en cause l'objet de référence du tableau accroché au mur, le Châssis (1967) tendu de plastique de Dezeuze, convoquait l'énergie de la tension du support, le motif répété de Viallat était un refus de l'anecdote... Mais, au regard de ce qui vient après, on peut se demander si comme dans l'histoire de la poule aux œufs d'or, une telle dissection n'a pas un peu rompu le charme ? La posture militante d'une « dénonciation » de l'artifice n'aurait-elle pas été préjudiciable à leur élan créateur<sup>105</sup> ?

## Contraintes, règles, système

Cela pose la question de la règle. Rosalind Krauss dit que Duchamp a été fortement influencé par Raymond Roussel, personnage fascinant de dandy richissime vivant dans une sorte de roulotte qu'il avait fait aménager luxueusement. En 1911 avec Apollinaire, Picabia et Madame, il assiste à une représentation de ses *Impressions d'Afrique*, où sont mises en scène des machines à faire de l'art : à peinture, à musique, à tapisserie...

---

<sup>103</sup> Duchamp à Sweeney, à propos du Grand Verre : « *Tout cela était conçu et dessiné sur papier depuis 1913-1914. Chaque élément était fondé sur une vue en perspective et impliquait une connaissance complète des éléments. Il m'a fallu travailler en suivant ce plan.* » *op. cit.* p. 179. Ayant porté ce projet aussi précisément défini pendant dix ans, on peut aussi imaginer Duchamp prisonnier de ses calculs.

On pourrait lui opposer Picasso qui disait : « *Je pense que l'œuvre d'art est le produit de calculs, mais de calculs souvent inconnus de l'auteur lui-même. Exactement comme le pigeon voyageur, qui calcule pour rejoindre son nid. Mais ce calcul qui se trouve être juste, est inconnu de lui ; c'est un calcul antérieur à l'intelligence.* » *op. cit.* p. 135.

<sup>104</sup> C'était le titre de leur première exposition de groupe au musée du Havre en 1969.

<sup>105</sup> Sortant d'une manifestation de BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), mouvance voisine de Supports/Surfaces dans sa pratique déclarative de la peinture, Duchamp avait d'ailleurs déclaré : « *Comme happening frustrant, on ne fait pas mieux!* ». Cité par Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Paris, éd. Flammarion, 1988, p. 25.

Dans son texte *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, publié seulement en 1935, après son probable suicide, Roussel donne le « procédé » qui est le sien et qu'il pense pouvoir être profitable aux « écrivains de l'avenir ». Sans entrer dans le détail, disons qu'il s'agit de poser deux phrases presque identiques dont les mots sont à double sens, utilisés dans l'un au début, dans l'autre à la fin.

*« Les deux phrases trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde. Or c'était dans la résolution de ce problème que je puisais tous mes matériaux. »<sup>106</sup>*

Krauss y voit le principe de la création duchampienne du ready-made :

*« [...] le travail de Duchamp ressemblait [...] aux opérations des machines d'Impressions d'Afrique. Il se ramenait à un pur acte de sélection. Duchamp s'était transformé en une manière d'interrompteur mécanique apte à déclencher les processus impersonnels de la production d'une œuvre d'art. [...] Faire de l'art se transforme dès lors tout à fait légitimement en une activité spéculative : poser des questions. »<sup>107</sup>*

Il me semble que ce type d'interprétation passe totalement à côté de ce qui tresse la substance d'une démarche d'artiste. C'est une vision caractéristique d'un point de vue « rétrospectif », ainsi que je l'ai montré plus haut, qui, en tentant de réduire l'œuvre à un parcours linéaire, aplatit inévitablement le faisceau de sa complexité. C'est même une vision presque hagiographique de l'histoire de l'art, alors que l'œuvre de Duchamp est probablement autant une réussite qu'un échec. Le procédé ne fait pas tout. Roussel est clair à ce sujet :

---

<sup>106</sup> Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, éd. UGE, coll. 10/18, 1977, p. 12.

<sup>107</sup> Rosalind Krauss, *ouv.cit.* p. 79. Un autre exemple un peu caricatural de l'interprétation dogmatique de Krauss est l'exégèse à laquelle elle se livre sur ce qui n'est pourtant qu'une quasi contrepèterie assez franchouillarde et parisienne : « L'aspirant habite Javel » et « j'avais (la bite) en spirale » dans laquelle elle voit l'aspect le plus littéral de la forme circulaire que Duchamp confère à l'expérience de l'art !

« Ce procédé, en somme, est parent de la rime. Dans les deux cas il y a création imprévue due à des combinaisons phonétiques. C'est essentiellement un procédé poétique. Encore faut-il savoir l'employer. Et de même qu'avec des rimes on peut faire de bons ou de mauvais vers, on peut avec ce procédé, faire de bons et de mauvais ouvrages. »<sup>108</sup>

Si la démarche de l'artiste ressortit au jeu, elle s'accompagne logiquement de règles. À l'inverse du jeu, la règle est rigoureuse. Elle fixe, elle contraint, elle ferme. Mais paradoxalement pour définir un espace ouvert, il faut le délimiter. Pour repérer le mouvement, il faut un point fixe. Et pour jouer, il faut la règle. La chose n'est pas nouvelle. Roussel le rappelle. Les poètes ont toujours utilisé la rime. Partant d'un mot on doit trouver la rime. Un peu comme à la marelle quand on lance le caillou et qu'il devient le but jusqu'auquel on doit sautiller. Il y a aussi la métrique : le nombre de pieds qui dicte la longueur du vers à faire. La rythmique qui vient la compliquer s'il s'agit de vers latins, en dactyles et spondées... Ceci a toujours été codifié dans des règles de versification, sans compter la recherche d'assonances et d'allitérations. On peut bien sûr s'en affranchir. Et même, comme Baudelaire, faire des *Petits poèmes en prose*. C'est peut-être plus difficile. On peut, comme pour l'amour, faire des vers libres. Aragon ne pensait pas du bien de « l'affreux peigne à dents cassées du vers libre » et défendait la rime, « *introductrice des choses nouvelles dans l'ancien et haut langage qui est à soi-même sa fin et qu'on nomme poésie*<sup>109</sup> ».

La rime est donc une « machine » à faire la poésie et même à faire du neuf avec du vieux. Victor Hugo en use... et en abuse. On connaît la célèbre rime de Booz endormi :

« Tout reposait dans Ur et dans **Jerimadeth** ;  
Les astres émaillaient le ciel profond et sombre ;  
Le croissant fin et clair parmi ces fleurs de l'ombre  
Brillait à l'Occident et Ruth se demandait [...] »<sup>110</sup>

<sup>108</sup> Roussel, *op. cit.* p. 23.

<sup>109</sup> Louis Aragon, *La rime en 1940*, dans *Le Crève-cœur*, Paris, éd. Gallimard, coll. Poésie, 1980, p. 61-71.

Le nom de la ville – **Jerimadeth** – est inconnu dans la Bible (et ailleurs). Il semble bien que le facétieux ou l’ impatient Victor ne trouvant pas assez vite la rime avec le dernier vers – **-dait** – ait eu recours à cet expédient : « J’ai rime à -dait ». Il est d’ ailleurs significatif que la recherche concerne la rime avec ce qui vient après mais qu’il a déjà décidé alors qu’il n’a pas encore trouvé ce qui vient avant. Cela tendrait à montrer que la façon de procéder de Victor Hugo s’apparente avant tout à la résolution d’un problème beaucoup plus qu’à la recherche d’un mot qui s’accorderait avec le précédent que sa pensée aurait dicté. Capable du meilleur, il cède parfois à la facilité du ronronnement de l’ alexandrin, un peu comme dans le sketch de la table de multiplication de Jacques Baudouin où l’ enfant récite l’ air – « Nan, nan, nan : Nan ! » en ayant oublié les paroles.

Le parallèle est manifeste avec les dessins du même Victor Hugo. La technique de la tache n’est pas nouvelle. Le peintre anglais Alexander Cozens l’ avait même formalisée en méthode d’ enseignement du dessin au siècle précédent. Léonard le préconisait aux jeunes en mal d’ inspiration quand il leur conseillait de regarder « *des murs barbouillés de taches* » dans lesquels ils trouveraient « *une infinité de choses qu’ (ils) pourra (ient) ramener à des formes distinctes et bien conçues*<sup>111</sup> ». Max Ernst systématisera dans ses frottages « *cette leçon de Léonard* » qui n’est donc pas une invention des surréalistes. Les peintres de Lascaux ne s’ inspiraient-ils pas déjà des renflements de la roche dont les ombres suggestives imposaient déjà quelque figure d’ animal ?

La tache de café ou d’ encre aiguille le poète- dessinateur sur une piste graphique, même si elle se termine souvent par des vagues impétueuses ou un Burg germanique tout en haut d’ une montagne pointue ! Ne disait- il pas aussi que l’ inspiration lui venait plus facilement quand il prenait une feuille que sa petite Léopoldine avait déjà froissée ? La page en devenait moins *mallarméennement* blanche, plus accueillante pour sa plume :

---

<sup>110</sup> Victor Hugo, *La légende des siècles*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1955, p. 36.

<sup>111</sup> Léonard, *op. cit.* t. 2, p. 247.

*Et mainte page blanche entre ses mains froissée  
Où, je ne sais comment, venaient mes plus doux vers.*<sup>112</sup>

Victor Hugo a même joué de cela avec des holorimes, c'est-à-dire des vers où, en plus de la rime finale, tous les pieds se mettent, en rimant, à marcher au pas ! On est encore plus près de la méthode roussélienne. Mais « *Gal amant de la reine...* » n'est sans doute pas le plus beau de ses vers !

Tout cela a été systématisé depuis. Les Oulipo<sup>113</sup> en ont fait une méthode. Mais le but de cette méthode n'est pas le respect de la règle ; c'est de lui faire produire des trouvailles. L'inventivité de Raymond Queneau dans ses *Exercices de style*, par exemple, tient au fait que l'histoire racontée n'a aucun intérêt par elle-même. Toute l'intensité du roman de Georges Perec, *La Disparition*, tient à l'interdiction exorbitante qu'il s'est imposée de la lettre **e**. Les musiciens le savent bien, de Beethoven qui part d'une assez insipide petite valse de Diabelli pour composer ses trente-trois variations sublimes, au jazzman qui *improvise* sur une rythmique *établie* et avec des passages *obligés*. En 1980, autour de Le Lionnais, se constitue l'Oupeinpo, l'OUvroir de PEINtiture POTentielle qui applique à la peinture les mêmes procédés<sup>114</sup>.

Souvent pour se guider les artistes se fixent à eux-mêmes des règles, des contraintes. On en connaît les vertus pédagogiques : je me souviens des travaux merveilleux de petits élèves de maternelle à qui on avait demandé d'exprimer la jubilation du printemps qui arrivait avec, comme seuls moyens à leur disposition, des grandes feuilles de papier blanc et un énorme pot de peinture noire. Les exemples sont innombrables. C'est ainsi que le sculpteur anglais

<sup>112</sup> Victor Hugo, *Les contemplations* dans *Œuvres poétiques*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, t. 2, 1967, p. 648.

<sup>113</sup> OUvroir de Littérature POTentielle est ce groupe d'écrivains autour de Raymond Queneau et du mathématicien François Le Lionnais, qui ont systématisé les techniques d'écritures combinatoires. Voir Oulipo, *La littérature potentielle*, Paris, éd. Gallimard, coll. Idées, 1973. Signalons que Marcel Duchamp était membre de l'Oulipo.

<sup>114</sup> Voir l'article de Thierry Foulc, *Vingt ans de peinture potentielle*, dans le *Magazine littéraire*, n° 398, mai 2001.

Tony Cragg s'est interdit de coller-clouer-visser alors que son travail était affaire d'assemblage. Dans une prise de recul avec l'acte de peindre, Simon Hantäi a imposé à la peinture d'être simplement le résultat d'opérations mécaniques... François Morellet exprime très bien cette posture quand il dit :

*« Pour moi un système c'est une sorte de règle du jeu très concise qui existe avant l'œuvre et détermine précisément son développement et donc son exécution. J'ai choisi ce terme parce qu'il pouvait désigner une attitude que j'aime beaucoup, celle des artistes qui ne s'identifient pas à ce qu'ils font [...]. Le système permet de diminuer le nombre de décisions subjectives et de laisser l'œuvre se faire elle-même pour ainsi dire devant le spectateur. »<sup>115</sup>*

Le terme de système est bien sûr à comprendre dans son sens positif d'une méthode pour trouver quelque chose et non dans l'acception péjorative d'un automatisme mécanique où tout est joué d'avance. Sans parler de tous les chemins artistiques bien répertoriés comme la gravure, la terre, la photographie, etc. où le médium impose par lui-même déjà d'icontournables contraintes.

---

<sup>115</sup> Cité dans le petit dépliant de l'exposition François Morellet, à la galerie nationale du Jeu de Paume, 2000-2001.



## 5.

---

## SAGESSE

---

On pourrait même penser que plus la contrainte est lourde, moins on sait où cela mènera et donc plus grande est la part de création, le « *coefficient d'art* », aurait peut-être dit Marcel Duchamp.

### Impossibilité et nécessité

Resserrons d'un cran le tour d'écrou. L'intensité des grandes choses ne tiendrait-elle pas précisément de la dialectique, c'est-à-dire de la tension féconde qui relie une *impossibilité* à une *nécessité*? C'est sans doute aussi le secret des grands amours, intenses parce qu'impossibles : Tristan et Iseult, Héloïse et Abélard, Roméo et Juliette, Charlotte et Werther... La nécessité de faire et de dire se heurte à l'impossibilité de dire et de faire avec les moyens connus. La « *nécessité intérieure* » entre en conflit avec la « *nécessité extérieure* ». Le psychanalyste dirait le principe de plaisir et principe de réalité. Il faut donc inventer une solution inédite pour *réussir* – de l'italien *riuscire*, ressortir – c'est-à-dire pour trouver l'issue, comme le petit poisson prisonnier réussit à sortir de la nasse, mais en y laissant probablement quelques écailles!

### Réussi ou raté

« *Que ça rate, que ça réussisse, après tout c'est secondaire.* »<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> Impossible de localiser cette fameuse citation, inscrite sur une carte postale punaisée sur la porte de mon atelier!



On connaît la phrase célèbre d'Alberto Giacometti. En effet, si la réussite consiste simplement à trouver une issue, le ratage est tout aussi relatif : après « rateler » au XVII<sup>e</sup>, le verbe « rater » apparaît au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle au sens de « faire la chasse au rat », sorti d'usage. L'évolution sémantique de « rater » passe ensuite par l'ancienne locution « prendre un rat » qui signifie, pour une arme à feu, « ne pas partir », ou « manquer sa proie parce que le coup n'est pas parti au bon moment ». Cela veut donc dire qu'à la place du lapin espéré on a tiré un rat<sup>117</sup>. Un rat, c'est mieux que rien ! Dans certains pays asiatiques il y a même des élevages de rats de plusieurs kilos dont la viande est aussi prisée que chez nous celle du lapin.

La réussite est donc relative. Picasso dit qu'« *on réussit plus ou moins* <sup>118</sup> ». Le critère de la réussite est de toute façon difficile à établir et un travail dont je suis très insatisfait à la fin d'une journée à l'atelier, comme on le verra dans la deuxième partie de ce mémoire, peut apparaître plein d'intérêt le lendemain. Inversement ma réussite d'un jour peut, le lendemain, une fois l'exaltation retombée, paraître insupportable, au point même de vouloir la détruire absolument pour en faire disparaître la trace et la honte qu'elle suscite. Mais il faut se méfier des mouvements d'humeur intempestifs dans un sens comme dans l'autre. Ce n'est très souvent qu'ultérieurement que le critère de jugement du travail peut se formuler. On ne peut juger d'un travail en cours comme on le ferait d'un résultat validé comme aboutissement fut-il temporaire de la démarche et chaque étape doit être jugée à l'aune de la capacité qu'elle donne de continuer le cheminement. De ce point de vue même un ratage avéré est une bonne expérience s'il permet de comprendre ce qui n'allait pas. Mais Picasso va encore plus loin quand il dit à Sabartès :

*« Dans les musées, par exemple, il n'y a que des tableaux ratés... Tu ris ; fais bien attention pour savoir si j'ai raison ; ce que nous prenons maintenant pour des œuvres "maîtresses", ce sont celles qui s'éloignèrent le plus des règles dictées par les maîtres de*

---

<sup>117</sup> Dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la dir. d'Alain Rey, Paris, éd. Robert, 1992, p. 1721.

<sup>118</sup> Picasso, *op. cit.* p. 174.

*l'époque. Les meilleures révèlent le plus clairement les stigmates de l'artiste qui les a peintes.»<sup>119</sup>*

C'est d'ailleurs toute l'histoire des Demoiselles d'Avignon. Ce tableau inaugural du cubisme est considéré, à juste titre, comme le coup d'envoi de l'art moderne au xx<sup>e</sup> siècle. Il est le fleuron du musée d'Art moderne à New York et, si les Américains l'ont prêté pour une exposition à Paris en 1988, trop précieux, il n'en sortira plus jamais. Or quand, après un grand nombre de dessins et d'études préparatoires, advient ce grand tableau entre mai et juillet 1907, au Bateau-Lavoir, la consternation est générale. Les copains de Picasso, futurs « maîtres de l'époque », pourtant eux-mêmes pionniers de la peinture, sont confondus. Braque dit que c'est comme si « on buvait du pétrole ou mangeait de l'étaupe enflammée ». Derain redoute qu'on ne retrouve Picasso « pendu derrière son tableau ». Matisse se fâche et parle de « couler » Picasso. Le critique Félix Fénéon, le marchand Ambroise Vollard, la collectionneuse Gertrude Stein habituellement enthousiastes sont désemparés ou scandalisés<sup>120</sup>. Leo, le frère de cette dernière, qui considérait deux ans avant Picasso comme « *un génie de première grandeur et un des meilleurs dessinateurs vivants* », parle même d'un « *abominable gâchis informe* ». Quelques années plus tard, André Salmon, à qui on doit le titre<sup>121</sup> de cette peinture, écrit :

---

<sup>119</sup> Picasso, *op.cit.* p. 166.

<sup>120</sup> Voir le catalogue de l'exposition « Les demoiselles d'Avignon » organisée par Hélène Seckel, musée Picasso, Paris, RMN, 1988.

<sup>121</sup> En 1933, Picasso à Kahnweiler : « Les Demoiselles d'Avignon, ce que ce nom peut m'agacer ! C'est Salmon qui l'a inventé. Vous savez bien que ça s'appelait Le Bordel d'Avignon au début. Vous savez pourquoi ? Avignon a toujours été pour moi un nom que je connaissais, un nom lié à ma vie. J'habitais à deux pas de la Calle d'Avignon. C'est là que j'achetais mon papier, mes couleurs d'aquarelle. Puis, comme vous le savez, la grand-mère de Max (Jacob) était originaire d'Avignon. Nous disions un tas de blagues à propos de ce tableau. L'une des femmes était la grand-mère de Max. L'autre Fernande, une autre, Marie Laurencin, toutes dans un bordel d'Avignon. » Si on peut voir dans le motif du tableau une réminiscence ou une référence savante au Bain turc d'Ingres, l'impulsion première du tableau peut-être le plus important du siècle est aussi au départ le fait d'une blague de potaches. Dans Picasso, *op. cit.* p. 60.

« Les familiers du curieux atelier de la rue Ravignan qui faisaient confiance au jeune maître furent généralement déçus lorsque celui-ci leur permit de juger le premier état de son œuvre nouvelle [...]. C'est la hideur des faces qui glaça d'épouvante les demi-convertis. »<sup>122</sup>

Malgré tout le tableau semble avoir déménagé dans les différents ateliers du peintre, toujours monté sur son châssis. En 1916 il est montré dans une exposition confidentielle organisée par Salmon chez le couturier Paul Poiret. En 1918 quand Picasso s'installe bourgeoisement rue La Boétie, la toile est roulée dans un coin de l'atelier et ce n'est qu'en 1921 qu'André Breton et Aragon seront les intermédiaires pour son achat par Jacques Doucet. *La Révolution surréaliste* en publiera en 1925 la première reproduction en France qui la fera connaître. Mais ce n'est qu'en 1937, après sa vente par M<sup>me</sup> Doucet à la galerie Seligmann qu'elle sera véritablement montrée, à New York, et en 1939 définitivement acquise par le musée d'Art moderne qui devra se séparer d'un Degas pour financer l'opération.

Malgré son assurance légendaire, on ne peut pas penser que Picasso n'ait pas été lui-même un peu ébranlé par toute cette histoire et, s'il n'a pas pu convaincre ses plus proches compagnons de la validité de cette peinture, c'est peut-être que lui-même n'en était pas sûr. Car contrairement à l'incompréhension qui a accueilli les impressionnistes, l'hostilité ne venait pas des milieux conservateurs mais de ce qu'on pourrait appeler l'avant-garde artistique du moment. Notons enfin que les trente années du séjour dans les limbes de cette immense peinture auront été beaucoup plus longues que les dix ou quinze ans de purgatoire dont on fait tant de cas pour l'impressionnisme.

---

<sup>122</sup> Cité par Pierre Daix, *op. cit.*, p. 90.

## Le travail

« *Il faut travailler chaque jour à heures fixes. Il faut travailler comme un ouvrier.* »<sup>123</sup>

« *Je ne crois qu'au travail. Il n'y a d'art qu'avec un grand travail, un travail matériel tout autant qu'un travail cérébral.* »<sup>124</sup>

Pour Picasso comme pour Matisse le travail est la règle de départ. Il faut travailler beaucoup mais peut-être surtout envisager le travail comme si on n'était pas le patron, celui qui décide. Ils ne prônaient pas l'aliénation de l'artiste, mais pensaient qu'il fallait, dans une certaine mesure, objectiver son travail, comme une tâche à accomplir pour mieux pouvoir s'y engager. Aborder le travail sans se poser de questions sur ses raisons. On voit après. Les deux hommes sont pourtant très dissemblables : à la différence de Picasso, enfant prodige, dont le père, lui-même artiste – et professeur – renonce à la peinture, abdiquant en faveur de son fils âgé de douze ans seulement<sup>125</sup>, les débuts de Matisse sont particulièrement laborieux. Il ne fait preuve d'aucun talent particulier, au départ. Il a commencé à vingt-cinq ans avec une boîte d'aquarelle donnée par sa mère pour l'occuper lors d'une convalescence. Son père, hostile à son désir de peindre, veut qu'il poursuive dans sa profession juridique. Il suit des cours à l'Académie Jullian mais ne parvient pas à obtenir de son professeur (Bouguereau) un mot louangeur qui pourrait convaincre son père... La force de Matisse c'est celle de son puissant désir de peindre en dépit de toutes ses difficultés.

On pourrait dire que c'est en assumant complètement son côté « pas doué » que Matisse ira aussi loin. Il y a chez lui l'humilité qu'Ehrenzweig dit nécessaire à la création. Il assume pleinement son trac et sa gaucherie et au lieu de faire semblant que les choses

---

<sup>123</sup> Matisse, *op. cit.* p. 78. Matisse dit au Père Couturier que c'est Picasso qui lui avait dit un jour : « Nous devons travailler comme des ouvriers » *ibid.* p. 274.

<sup>124</sup> Picasso, *op. cit.* p. 104.

<sup>125</sup> « *Alors il me donna ses couleurs et ses pinceaux, et plus jamais il n'a peint.* » cité par Pierre Daix, *op. cit.* p. 14.

soient faciles, il accepte leur difficulté et les rend même plus difficiles encore, en dessinant avec son crayon fixé au bout d'un long, très long bâton, pour *La danse* (1933) de la fondation Barnes ou pour la chapelle de Vence (1950). Cela lui permet d'englober du regard tout le mur mais le geste est nécessairement contraint par le poids de l'outil. Il lui est aussi arrivé de pratiquer le dessin les yeux bandés. On est alors encore moins habile mais, comme l'aveugle, on « code » la réalité d'une autre manière. Cette déstabilisation permet d'aborder les choses d'une autre façon. Le rapport à l'image est quasi-tactile. Haptique. Et, comme l'aveugle, on finit par trouver son chemin.

On pense à Démosthène sur la plage, la bouche pleine de cailloux, s'entraînant à l'éloquence. À Louis Jouvet, bègue lui aussi, qui voulait être acteur. À Django Reinhardt avec ses deux doigts de la main gauche paralysés et qui réinvente une technique de guitare virtuose... On retrouve là le mécanisme de la surcompensation d'un handicap.

Mais il ne s'agit pas là seulement de fables édifiantes, du genre « quand on veut on peut ». Les tenants de cette idéologie libérale oublient généralement qu'il faut déjà certaines conditions pour pouvoir vouloir. Ce qui est plus intéressant, c'est que la difficulté à faire quelque chose oblige à inventer une solution différente de celles qui sont répertoriées. Souvent l'invention commence par une sorte de mensonge, ou de stratégie qui vise à dissimuler une insuffisance en essayant de produire un résultat qui ressemble. C'est souvent le principe des grandes inventions techniques : Edison, par exemple, à qui on attribue l'invention du téléphone et du phonographe (qu'il a peut-être chipée à Charles Cros), était atteint de surdité !

Dans l'histoire des formes aussi : l'exemple qui me vient à l'esprit est celui de l'imprimerie : à ses débuts Gutenberg voulait faire ressembler ses bibles à une vraie Bible, c'est-à-dire un livre écrit à la main, comme ceux que traçaient les moines copistes. Progressivement la nécessité d'une lecture plus rapide et d'une diffusion plus vaste, a amené à rationaliser l'aspect visuel de l'écriture et à inventer une typographie plus efficace. Cela s'est fait d'ailleurs en deux temps. Pour la Bible de François I<sup>er</sup>, Garamond a bricolé une police inspirée des lettres latines pour les majuscules et de la caroline pour le bas de casse. Puis au XVII<sup>e</sup> siècle on a cherché à harmoniser ces caractères disparates. Il est amusant de constater qu'aujourd'hui

le texte tapé à l'ordinateur est au contraire considéré comme plus digne, plus officiel et que si on veut donner à une inscription manuscrite une certaine autorité, on s'efforcera au contraire d'imiter les caractères d'imprimerie.

Un travail long est nécessaire pour en arriver à accepter le problème, à le questionner. C'est la seule attitude qui permette de pouvoir trouver une solution :

*« En art la vérité, le réel commence quand on ne comprend plus rien à ce qu'on fait, et qu'il reste en vous une énergie d'autant plus forte qu'elle est contrariée, compressée, comprimée. Il faut alors se présenter avec la plus grande humilité, tout blanc, tout pur, tout candide, le cerveau semblant vide [...]. Il faut évidemment avoir tout son acquis derrière soi et avoir su garder la fraîcheur de l'instinct. »<sup>126</sup>*

Parfois on comprend trop. On croit comprendre mais cette compréhension ne donne rien. Le besoin de se piéger est alors impérieux. Se donner les moyens de ne plus rien comprendre. Se mettre à soi-même des bâtons dans les roues pour aller non pas plus vite, mais ailleurs. Comme quand Willem De Kooning dessine les yeux fermés ou quand, en 1964, il donne forme à son *Clam Digger* (pêcheur de palourdes) dont on peut voir le bronze à Beaubourg, un personnage presque grandeur nature qu'il façonne en terre avec plusieurs paires de gants enfilés les uns sur les autres pour se distancier du contact physique du modelage... Gaston Chaissac attachait des poids à ses poignets pour plomber son geste en dessinant ou bien tenait son crayon dans la bouche... Et voici comment il explique pourquoi on soumet l'intelligence à ce genre d'outrage :

*« En jouant de l'harmonium, l'idée m'est venue de dessiner un tableau avec mes deux mains à la fois. J'ai l'impression que le cerveau ne se sert que d'une main. »<sup>127</sup>*

---

<sup>126</sup> Matisse, *op. cit.*, p. 238.

<sup>127</sup> Cité dans le catalogue de l'exposition « Chaissac », musée des Sables-d'Olonne, 1991.

Chez Picasso, il n'y pas d'inquiétude au départ. Il sait tout faire. Il ose tout faire, même ce qu'il ne sait pas faire. Dessin, peinture, gravure, sculpture (taille, modelage ou assemblage), céramique... J'ai toujours été frappé par la « main » extrêmement minutieuse de Picasso, telle qu'on la perçoit dans de tout petits assemblages cubistes en cartons par exemple. Son geste est toujours très précis et les aspects techniques sont non seulement maîtrisés mais mis à profit avec une grande liberté pour engendrer quelque chose. On a toujours célébré son génie d'invention en matière de formes. Mais Picasso est aussi un perpétuel inventeur de nouvelles techniques. L'attitude est la même. Son usage de la gravure, art très technique, en donne un bon aperçu.

### La technique (la gravure en exemple)

Plus encore que Dürer, l'éclaireur, les trois plus grands graveurs – en ce qui concerne les procédés de gravure proprement dite, c'est-à-dire en creux, qu'on appelle aussi la taille-douce – sont pour moi Rembrandt, Goya et Picasso. Signalons déjà qu'ils n'étaient pas que graveurs, qu'ils étaient peintres. Rien n'est plus grave que la gravure de graveur. Prisonnière de règles techniciennes, elle bloque toute invention. Ces trois peintres maîtrisaient cependant parfaitement les procédés de l'estampe. Le premier a surtout développé l'eau-forte au trait, le deuxième a poussé très loin l'aquatinte et le dernier a étiré toutes les possibilités techniques de ses prédécesseurs en explorant des situations limites, dont la technique de la gravure au sucre est un exemple topique. Quelques explications sont nécessaires<sup>128</sup> :

Le principe de base est celui de l'eau-forte. Avec une pointe, on raye une plaque de métal (cuivre ou de zinc) protégée d'un vernis. C'est-à-dire qu'on dénude la plaque au contact de la pointe. On la plonge ensuite dans l'eau-forte (perchlorure de fer ou acide nitrique). L'acide « mord » la plaque et la morsure est plus ou moins

---

<sup>128</sup> Pour des détails techniques, l'ouvrage le plus complet est le *Dictionnaire technique de l'estampe*, d'André Béguin, Bruxelles, édité par lui-même, 1977.

Voir aussi Louis Lo Monaco, *La gravure en taille-douce : art, histoire, technique*, Paris, éd. Flammarion, coll. Arts et métiers graphiques, 1992.

profonde selon le temps du bain. On enlève le vernis de la plaque au moyen d'un solvant. Voilà pour la gravure. La deuxième phase est celle de l'impression. On encre d'abord la plaque au moyen d'un rouleau et en la frottant avec une tarlatane, on fait bien pénétrer dans les creux. On essuie pour ne garder que l'encre dans les creux et non plus sur les parties restées lisses de la surface. On place alors la plaque sur le plateau de la presse. On la recouvre du papier qui a été humidifié pour s'emboutir plus souplement sur les reliefs en creux, en allant y chercher l'encre, sous la pression des rouleaux.

Dans la gravure il se passe donc quelque chose « au grattage » et « au tirage ». Dessiner sur une plaque vernie avec une pointe est d'un autre règne que le tracé d'un crayon sur le papier. C'est plus prédateur, comme les petits voyous font au sortir de l'école des griffures avec une clé sur les carrosseries des autos. La consistance matérielle et psychique de l'acte est plus intense. Ensuite on travaille à l'aveugle. On ne découvrira l'image que quand on aura retiré le vernis. Dans le deuxième temps, l'estampe qui sort de la presse montre l'image inversée comme dans un miroir et qui n'est donc pas la même que celle qu'on a dessinée. La façon d'encre et d'essuyer, plus ou moins vigoureusement, donne aussi des nuances qui peuvent, en modifiant les contrastes de l'image par exemple, en transformer radicalement l'expression. Rembrandt a donné à son dessin une spontanéité et une souplesse que ne permettait pas la pointe sèche ou le burin qui gravent directement la plaque.

Aux alentours de la Révolution française, dans un genre de prémonition de la photographie, Goya a utilisé l'aquatinte pour donner des valeurs, pour rendre le clair-obscur, autrement que par le système des hachures comme chez Rembrandt. Le procédé consiste à projeter de la résine en poudre sur la plaque, comme du sucre glace pour la décoration d'un gâteau. On chauffe ensuite la plaque sur laquelle se fixent les grains de résine en fondant. On recouvre les endroits qu'on veut garder en réserve – c'est-à-dire qui resteront le blanc du papier au tirage – et on plonge la plaque dans l'acide dont la morsure creuse un mouchetis de petits trous qui prendront l'encre et produiront une trame de points noirs, perçue comme un gris, d'intensité variable selon la durée du bain. On peut retirer la plaque du bain d'acide, recouvrir certaines parties de vernis qu'on veut garder plus claires et renouveler ainsi l'opération plusieurs fois.



Dans la gravure de Goya, il y a des gris d'intensités différentes. Et c'est le jeu d'éclairage qui donne toute leur force à ses *Caprices* (1798) ou ses *Désastres de la guerre* (1810).

Picasso n'avait aucun désir d'étudier le « métier », mais il arrivait dans l'atelier d'un taille-doucier avec des idées techniques qui stimulaient les imprimeurs et les incitaient à essayer de rendre possibles des choses auxquelles ils n'auraient pas pensé. C'est ainsi que voulant pouvoir transporter son geste de peintre dans le médium de la gravure, il a inventé (avec Roger Lacourière<sup>129</sup>) le procédé de la réserve au sucre. Il consiste à peindre sur la plaque nue comme sur la toile avec un mélange de gouache et de sucre au moyen d'un pinceau – une tricheuse m'a un jour conseillé de prendre du lait concentré sucré Nestlé en tube qui est plus homogène. La gouache (rouge sur le zinc ou bleue sur le cuivre) permet de voir le *tracé* qu'on dessine et la *trace* des coups de pinceaux est perceptible. Après séchage, on passe le vernis sur toute la plaque. Séchage à nouveau, puis on laisse tremper la plaque dans l'eau, pour que le sucre qui est sous la couche de vernis se dissolve. On peut accélérer la dilution en balayant doucement une douchette d'eau tiède sur les parties rétives. Le vernis « saute » aux endroits où le sucre l'empêchait d'adhérer à la plaque et apparaît alors, en négatif du vernis, le dessin tracé. Séchage à nouveau. On pose ensuite, comme il a été expliqué précédemment, une aquatinte par-dessus pour « tramer » les surfaces dénudées de la plaque correspondant au dessin. On enlève le vernis et on obtient la gravure d'une image où la gestuelle du pinceau a conservé toute son expressivité.

La gravure de Picasso est peut-être le domaine où son inventivité est la plus perceptible. On pouvait le voir encore récemment dans les dernières estampes faites à la fin de sa vie quand le graveur Piero Crommelynck avait installé un atelier à Mougins et qu'il se mettait en quatre pour répondre à ses demandes<sup>130</sup>. Le médium de la gravure

---

<sup>129</sup> Ce n'est sans doute pas Picasso qui a trouvé tout seul le procédé mais le taille-doucier. Lacourière a dû se souvenir d'une fois où une plaque mal nettoyée présentait une trace de confiture ou de sirop qui avait fait sauter le vernis au moment du rinçage à l'eau au sortir du bain d'acide. Mais la trouvaille technique se sera imposée comme solution parce que Picasso aura posé le problème.

<sup>130</sup> *Picasso-Piero Crommelynck : dialogues d'atelier*, une exposition et un catalogue, musée de la Vie romantique, Paris, mairie de Paris, 2006.

est un exemple très intéressant pour montrer comment s'articulent la technique et la création. Ce n'est pas bien sûr le déroulement logique de la technique qui produit une œuvre de création. La technique se présente avant tout comme une succession d'opérations à accomplir. Pour la gravure : nettoyer la plaque, faire une aquatinte (saupoudrer puis chauffer la plaque), vernir, dessiner à la pointe, plonger dans le bain d'acide (en surveillant le temps), rincer, dévernir, etc. à chaque état du travail, limer les bords... Pour l'impression : régler la pression des cylindres, introduire les langes, mouiller le papier (à l'avance), le buvarder, encrer la plaque, essayer (précautionneusement), placer sur le plateau (avec des repères), prendre le papier sans le maculer (ce qui ne va pas de soi, parce qu'on a les mains noires d'encre) et le poser sur la plaque, actionner la roue de la presse, faire ensuite sécher sous presse entre des feuilles de papier à décharge... et toujours, toujours nettoyer. Cette énumération peut paraître fastidieuse. Elle permet bien d'imaginer comment l'artiste, occupé à toutes ces opérations, n'a plus le temps de « penser » plus à ce qu'il « veut » faire. Il fait tout simplement ce qu'il a à faire. Il se pose avant tout des questions techniques. On imagine bien Picasso absorbé par l'expérience technique de la « réserve au sucre ». On n'est plus comme devant une peinture à se demander si on donne un coup de pinceau par ici ou par là. On est, pour ainsi dire, « libéré » de la décision à prendre. La gravure est un travail très physique, et la fatigue qu'elle entraîne vide l'esprit, comme dans une longue randonnée à pied. Et c'est cela qui engendre la création.

## La question du savoir-faire

L'histoire de l'art du dernier siècle a nettement réduit la part de la technique dans son interprétation. Il est vrai que le « métier » de l'artiste ne semble plus être une notion pertinente pour rendre compte de son activité. Cependant, ce qui a été dit précédemment montre bien que dans ce long travail qu'il poursuit, l'artiste est engagé dans une « conversation » avec un matériau, et qu'il construit graduellement une manière de procéder qui s'apparente bien à la technique. Comme n'importe qui, il ne peut rien faire s'il n'est pas outillé. Seulement, alors que dans une conception de l'art encore académique, dirons-nous, les

outils étaient répertoriés d'avance et qu'on pouvait donc en préalable apprendre leur maniement, l'artiste d'aujourd'hui doit constituer son outillage lui-même. Il n'y a peut-être pas véritablement de techniques canoniques dont la maîtrise serait un pré-requis. Cela ne rend pas les choses plus faciles. Au contraire. Autrefois l'apprentissage dans l'atelier d'un maître mettait « le pied à l'étrier ». À force de faire fonctionner l'outil, il finissait par se passer quelque chose. La technique jouait le rôle de la règle. On n'est sans doute pas obligé d'apprendre la peinture à l'huile et de savoir comment faire des glacis, mais, pour autant, ne rien savoir faire est un peu gênant ! La maladresse de nos étudiants me surprend souvent quand, pour un accrochage par exemple, ils ne maîtrisent pas même le geste du marteau pour planter un clou. Je persiste à penser qu'on ne peut pas être artiste sans être un peu « bricoleur ». Ils me font parfois penser à celui à qui on demandait s'il savait jouer du violon et qui répondait : « Peut-être, je n'ai jamais essayé ».

C'est sans doute là qu'intervient la distinction entre les procédés et la technique : les procédés seraient les moyens d'expression matériels qu'on utilise, comme l'aquarelle, la photographie, le modelage, la gravure... La technique, c'est la manière personnelle de les investir. Ainsi on dira que Van Gogh utilisait le procédé de la peinture à l'huile mais que sa technique se caractérise, pour commencer, par une touche vigoureuse et des empâtements et on comprend aisément comment cette technique, c'est-à-dire cette appropriation singulière du procédé, exprime une « nécessité intérieure » personnelle chez Van Gogh.

Dans son livre *Qu'est-ce que la sculpture ?*<sup>131</sup> – si éclairant parce qu'il mène précisément l'enquête du côté du geste instaurateur –

---

<sup>131</sup> Rudolph Wittkower, *Qu'est ce que la sculpture ? Principes et procédures de l'Antiquité au <sup>xx</sup>e siècle*, Paris, éd. Macula, 1995. On aurait pu penser que le livre de Rosalind Krauss, *Passages*. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson, auquel il a été déjà fait référence, prenait le relais pour l'art moderne de celui de Wittkower, d'autant qu'il est publié chez le même éditeur. Ce n'est pas le cas. Contrairement aux interprétations souvent discutables de la première, le livre du second apporte des informations lumineuses sur une heuristique de la sculpture. La différence de point de vue est explicite dans les premières lignes qui ouvrent le livre de Wittkower : « *Qu'on me pardonne de commencer par une remarque polémique. Il s'est dit et écrit beaucoup d'inepties sur l'art, et les spécialistes de l'art moderne, notamment, sont souvent victimes d'une rhétorique vide de sens. Au point que, en dépit d'un long commerce avec cette littérature, j'ai rarement pu lire de bout en bout un de leurs ouvrages. Je ne suis naturellement pas à l'abri moi-même des pièges de la rhétorique, mais je me tiens sur mes gardes.* ».

Rudolph Wittkower montre que l'histoire de la sculpture, qu'il s'agisse des procédés de la taille ou du modelage, se décline en une histoire des techniques, selon la manière dont chaque artiste à chaque époque l'a adaptée à ses besoins. Ainsi la relation avec le bloc n'est pas la même pour le sculpteur grec d'un kouros au VII<sup>e</sup> siècle qui l'aborde encore « à l'égyptienne » des quatre côtés, en suivant les tracés projetés des vues de face, d'arrière et des deux latérales, ou pour Michel-Ange qui l'appréhende frontalement, comme s'il s'agissait d'extraire de sa gangue une idée platonicienne dans son unicité. Les outils ne sont alors pas les mêmes : la pointe frappée à angle droit pour le premier, la gradine (un ciseau à pointes) qui dégage la matière pour le second. Et, contrairement à lui auquel on le compare pourtant souvent, Rodin envisage la pièce de tous les côtés, en impressionniste. C'est d'ailleurs plus un modelleur qu'un tailleur.

Seulement voilà, tout ce qui a été dit précédemment montre que c'est en travaillant un matériau – même si on entend ce mot dans un sens élargi – et en le questionnant qu'on peut construire une technique personnelle, qu'on peut forger ses propres « principes et procédures ». Michel-Ange n'a pas tout à coup fermé son livre des dialogues de Platon, en se disant qu'il allait maintenant extraire l'idée de sa gangue de marbre. D'abord parce que, s'il avait procédé ainsi, il n'aurait jamais fait de sculpture puisque Platon y était hostile ! Ses lectures et ses conversations savantes dans le jardin de Laurent de Médicis venaient nourrir une démarche vivante, ancrée sur une expérience cumulative de la taille de la pierre.

Il n'y a sans doute pas, encore une fois, de techniques pré-requises, mais certaines expériences sont incontournables pour construire son rapport au monde sensible et les représentations qu'on en donne. Une exploration est nécessaire et – pourrait-on dire – quelle qu'elle soit. D'abord parce que si je suis un cours de peinture, par exemple, soit je découvrirai quelque chose que je ne connais pas et qui m'apportera un savoir et un savoir-faire, soit je pourrai établir que cela ne m'apporte pas ce dont j'ai besoin, que le maniement de la matière et la fabrication d'un signe n'est pas mon affaire, que ma quête serait bien plus celle d'un prélèvement d'indices et que la photographie est donc l'outil le mieux adapté. Mais il aura fallu cette expérience pour le mettre en évidence, en

creux, pour ainsi dire. Un peu comme quand on cherche à se loger et qu'on voit des appartements qui ne conviennent pas, mais dont la visite permet d'affiner son cahier des charges. Il me semble aussi qu'une expérience de la peinture ne peut pas nuire à la pratique de la photographie, ne serait-ce que pour assimiler la problématique de ce que Dominique Baqué appelle « la photographie plasticienne ». Il est enfin difficile de contester qu'en arts plastiques il y a quand même des « exercices spirituels » généralistes dans lesquels chacun peut construire sa démarche, en particulier le dessin, envisagé bien sûr de manière ouverte. C'est la raison d'être d'un cours que je tiens à assurer en première année de licence.

Heureusement l'arrivée des « nouvelles technologies » et l'intérêt qu'elles suscitent chez nos étudiants viennent changer la donne. L'ordinateur est devenu aussi un outil graphique et la visibilité nouvelle qu'il donne aux processus, en particulier par la réversibilité des opérations qu'il rend possibles, réactualise et réactive la question de la technique. Par ailleurs l'amplitude des sphères relationnelles qu'elle ouvre dessine de nouveaux horizons. Il ne remplace cependant pas le maniement direct du matériau physique et l'exploration sensible qu'il permet se fait dans une plasticité plus immatérielle. Il faut cependant se méfier du fétichisme technologique qui l'accompagne qui empêche la substance épistémologique de l'ordinateur d'être le ferment d'une construction personnelle, le confinant au rang d'un simple objet de consommation. De même que la bicyclette, la voiture et l'avion n'ont pas rendu caduc l'exercice de la marche à pied, il est donc nécessaire – et en tous cas dans une pratique pédagogique – de recourir aussi et encore aux « anciennes » technologies.

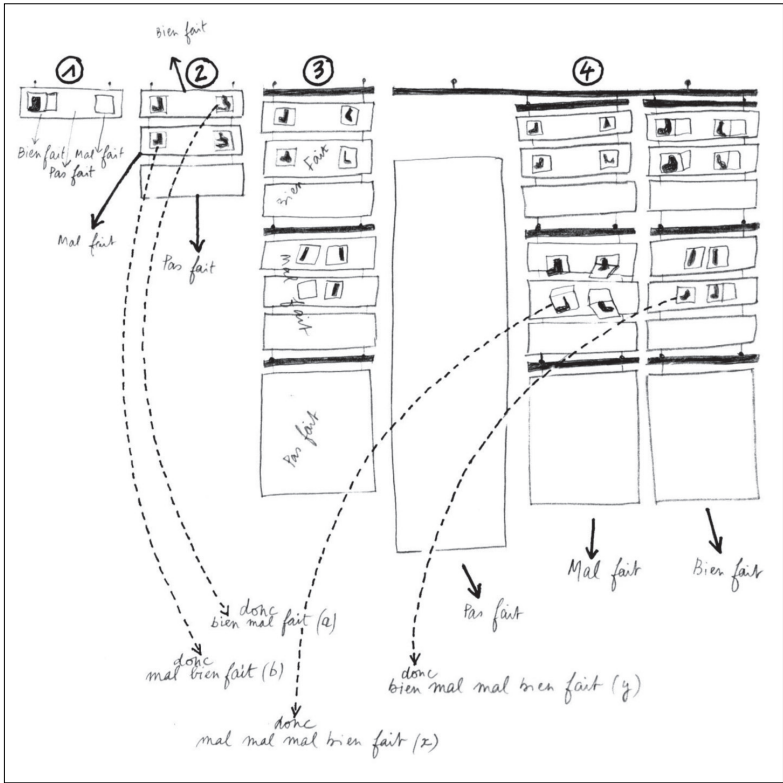
### « Bien fait, mal fait, pas fait »

Il y a une œuvre de Robert Filliou<sup>132</sup> qui me semble très « pédagogique » pour poser la question du savoir faire. Vous pouvez la voir

---

<sup>132</sup> Robert Filliou, *Bien fait, mal fait, pas fait* (1969), dans les collections du musée national d'Art moderne où l'œuvre n'est pas toujours accrochée. Pour une photo et plus de précisions voir *Art Press* n° 233, du mois de mars 1998, p. 38 à 43.

dans les collections du musée national d'Art moderne à Beaubourg où elle fait partie de l'accrochage du moment. Le titre de cette œuvre est *Bien fait, mal fait, pas fait*.



**Numéro 1 :** sur une planche de contreplaqué longue d'une quarantaine de centimètres on voit dans une petite boîte noire, à gauche, une petite chaussette joliment tricotée en laine rouge : c'est *bien fait*. De l'autre côté la même boîte noire est fermée ; la chaussette est peut-être bien tricotée mais, puisqu'on ne voit rien, c'est *mal fait*. Au milieu rien, ce n'est *pas fait*.

**Numéro 2 :** à côté, suspendues l'une au-dessous de l'autre, les trois mêmes planches de contreplaqué reprennent la structure précédente. Mais c'est dans leur totalité qu'elles deviennent, l'une le *bien fait*, l'autre le *mal fait* et la troisième, toute vide, le *pas fait*.

Ainsi, par exemple, sur la planche du haut, la boîte avec chaussette, à droite, est *bien mal faite* (a) tandis que sur la deuxième, celle de gauche est *mal bien faite* (b). Le dispositif se poursuit encore deux fois à la puissance supérieure.

**Numéros 3 et 4 :** des barres de séparation en bois permettent de se repérer, car à chaque fois c'est le nouvel ensemble qui est considéré, et qui est donc *bien fait*, *mal fait*, ou *pas fait*. Si bien qu'à la fin – il faut bien s'arrêter un jour – on a la boîte et la chaussette par exemple *mal mal mal bien faite* (x) ou *bien mal mal bien faite* (y), etc.

Tout cela nous démontre que *bien* ou *mal fait* et même *fait* ou *pas fait* sont des notions toutes relatives. Relatives mais pas arbitraires. C'est-à-dire que quelque chose sera considéré comme *bien* **ou** *mal fait*, et *fait* **ou** *pas fait* relativement à un point de vue sur cette chose et sur ce qu'elle doit être.

## Ni fait ni à faire !

Dans la démonstration de Robert Filliou, des choses bien faites peuvent être mal faites. Une chaussette bien tricotée sera mal faite dès lors que la petite boîte est fermée. En revanche, si elle est bien tricotée, alors qu'elle devrait dire le *mal fait*, ou si elle est exagérément mal faite ou trop bien faite, elle sera ratée. Dans la même logique, le *bad painting* de Jean-Michel Basquiat, Julian Schnabel, David Salle, Keith Harring ou Sigmar Polke, est *bien fait* parce que le geste impulsif ou compulsif se dénonce comme une prise de position et qu'il tranche lisiblement avec un autre registre. Il n'est pas facile de bien peindre mal. C'est un peu comme si on pensait faire du Céline en disant seulement des gros mots. De même l'exhibition du mauvais goût n'a rien de « *kitsch* » en soi, si, au lieu de se donner comme un parti pris résolu, elle apparaît, au premier degré, comme un préjugé esthétique douteux.

Inversement toutes choses qui peuvent sembler relever de notre maladresse au premier abord sont peut-être le germe d'une expression forte. Prenons l'exemple du dessin. Si l'anatomie canonique d'un cheval au galop n'est pas votre point fort, si vous n'avez pas le temps d'apprendre à le faire comme vous le voudriez, vous pouvez d'abord éviter de dessiner un cheval et choisir de faire quelque chose que vous savez faire : tricoter des chaussettes peut-être ! C'est déjà

un début d'habileté que de ne pas se montrer sous son mauvais jour et de cacher ses maladresses. À Sparte, on le sait, l'important est de ne pas se faire prendre. On connaît l'histoire du renard.

Mais une autre solution consiste à dessiner un cheval – mais alors sans vergogne! – à prendre le risque d'un signe à soi, sans complexe mais sans recherche particulière de style non plus. Je ne sais pas si les Italiens de la *Trans-avant-garde* comme Francesco Clemente, Sandro Chia ou Ceccobelli «savent dessiner», mais les visages et les corps qu'on voit dans leurs peintures sont très beaux. Je ne sais pas non plus si Cy Twombly, qui vivait à Rome lui aussi, avait la main bien ferme, mais ses tracés tremblés m'émeuvent d'une façon différente que le trait soûplement mais inexorablement rectiligne d'un radiateur dessiné par Valerio Adami.

Savoir dessiner un cheval au galop peut en revanche constituer une véritable preuve d'habileté si cela correspond à son propos. C'est le cas pour Géricault ou Delacroix, mais j'imagine aussi que Gilles Aillaud ou Vladimir Vélikovic l'ont fait ou auraient pu le faire. Ce peut être aussi une grave preuve de maladresse de le faire en pensant qu'il s'agit de l'habileté, du talent artistique par excellence.

En poussant la chose dans l'étude du cas limite, il me semble qu'on rejoint la problématique de Lawrence Weiner et de l'art conceptuel qui met en question la fabrication matérielle même de l'œuvre :

- « 1 – L'artiste peut construire l'objet d'art.
- 2 – L'objet peut être fabriqué.
- 3 – L'objet n'a pas besoin d'être édifié.

*Il est raisonnable d'assumer que chacune de ces propositions étant égales et conformes à l'intention de l'artiste, la décision des conditions dépend du besoin du receveur à l'occasion de la réception.*

*Si, pour exister dans un contexte culturel,*

- 1 – Un objet d'art peut être conçu par un artiste.
- 1 – Un objet d'art peut être fabriqué.
- 3 – Un objet d'art n'a pas besoin d'être édifié,

*on pourrait raisonnablement supposer que toutes ces propositions se valent et sont inhérentes à la condition de l'art tandis que les choix inhérents à la condition de la recevabilité de l'œuvre ne le sont pas.* »<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Dans Harrison et Wood, *op. cit.* p. 960.



La même chose pourrait peut-être se dire plus simplement mais le caractère immatériel de l'œuvre peut aller jusqu'à la radicalisation d'un *Less is more*<sup>134</sup> qui est le constat de bien des artistes, et pas seulement les minimalistes américains qui en avaient fait leur mot d'ordre. On pense, par exemple, à Pierre Soulages :

*« J'ai toujours pensé que plus les moyens sont limités, plus l'expression est forte. »*<sup>135</sup>

C'est une sorte de mise à l'épreuve de l'intensité de l'œuvre : si avec un minimum de moyens, on parvient à un maximum d'effet, c'est une sorte de preuve que sa problématique est pertinente. Se fixer ce minimum comme but à atteindre est ainsi une bonne vérification. C'est tout le programme de travail d'Ad Reinhardt en peinture quand, en 1953, il formule ses douze règles :

*« No texture  
no brushwork  
no drawing  
no forms  
no design  
no color no light  
no space  
no time  
no size or scale  
no movement  
no object. »*<sup>136</sup>

---

<sup>134</sup> C'était la devise de l'architecte Mies Van Der Rohe, continuateur du Bauhaus aux États-Unis, qui l'avait semble-t-il reprise d'un poème de Robert Browning de 1855.

<sup>135</sup> *De refus en refus, Lettre ouverte n° 3*, recueil de textes réunis par Raymond Girard, Paris, octobre 1961, p. 49.

<sup>136</sup> *Twelve rules for a new academy*, reprises en 1957 dans *Art-as-art, The selected writings of Ad Reinhardt*, éd. Barbara Rose, New York, PU de Californie, 1975, p. 203.

Contrairement à certaines interprétations qui voient en lui le précurseur de la mort annoncée – une fois encore ! – de la peinture et trouvent inconséquent qu’il n’ait pas « radicalement » arrêté de peindre, c’est justement dans la tension que ces règles vont instaurer que l’expérience sensible est plus intense et que la peinture prend pour lui tout son sens, en allant jusqu’à l’exténuation des moyens et de la fin. « *Ultimate painting* ». Un peu comme ces danseurs de flamenco qui, après des moments de fougue et d’exubérance sonore, se taisent soudainement, dans une quasi-immobilité, ponctuée seulement de presque imperceptibles mouvements des talons qui claquent tout doucement sur le sol. Le rythme est en eux, d’autant mieux transmis qu’il n’y a presque rien.

On pourrait cependant peut-être émettre deux réserves à la déclaration de Lawrence Weiner. Tout d’abord, comme on l’a vu, et comme cela a peut-être été le cas pour Marcel Duchamp, le retrait du sensible risque de donner la totalité du pouvoir sur l’œuvre à l’intention au risque d’étrangler ce qui en fait le ressort. Il faut qu’il y ait un matériau, fût-il conceptuel. Ou bien que par son absence, le sensible soit bien là, en creux, que la résistance qu’il oppose à l’artiste soit celle de son absence. Quand on observe l’évolution de la peinture d’un Frank Stella, par exemple, on observe qu’à l’austérité de ses *Stripes paintings* des années soixante, qui excluent tout illusionnisme spatial, succède une exubérance baroque qui exalte au contraire tous les possibles de l’espace et de la couleur.

La déclaration de Weiner suscite chez moi une autre inquiétude sur la place accordée au « receveur ». La démarche de l’artiste a besoin d’un destinataire. D’accord ! C’est Brassens qui disait que s’il avait continué à être sans public, il n’aurait pas pu continuer à faire des chansons. Mais dans ses *Trompettes de la renommée*, il dit bien que ce n’est pas cela qui compte. Un physicien a besoin de partager ses travaux avec des confrères. Mais il n’évalue pas avant tout la pertinence de son travail à l’accueil qui lui est fait par le public. Ce sont ses propres exigences intellectuelles qui en décident. Einstein et Planck n’auraient sinon jamais existé.

## La fin

L'œuvre de Fillou pose aussi la difficile question du *fini* et de l'*inachevé*. À propos de peintres « pompiers » qui lui reprochaient de ne pas finir ses tableaux, Whistler avait cette répartie cinglante :

« *Leurs œuvres sont peut-être finies mais elles ne sont certainement pas commencées.* »<sup>137</sup>

Le plus important est d'abord qu'il y ait de la substance, que l'œuvre travaille une problématique. Mais qu'est-ce donc qu'une œuvre finie ? Le même Whistler propose un critère intéressant :

« *Un tableau est fini quand toute trace des moyens employés pour son exécution a disparu.* »<sup>138</sup>

On pourrait dire que cette « disparition » de la trace de l'outil correspond au retrait de tout ce que l'artiste y avait mis de trop intentionnel. D'ailleurs Braque lui fait écho, qui dit que « *Le tableau est fini quand il a effacé l'idée* »<sup>139</sup>. On pourrait presque dire que l'œuvre est finie quand elle ne l'est pas, quand on a su renoncer à la finalité qu'on lui voulait au départ. Pour Whistler c'est d'ailleurs aussi le critère de la réussite :

« *Une œuvre ne peut être réussie que si toute trace d'effort a disparu.* »<sup>140</sup>

Donc logiquement il faut viser cet inachèvement. Emil Schumacher disait :

<sup>137</sup> Cité par Patrick Chaleyssin, dans *James Mc Neill Whistler, le Cri strident du papillon*, Bournemouth, Parkstone, 1995, p. 141.

<sup>138</sup> *Ibid.* p. 144.

<sup>139</sup> Braque, *Le jour et la nuit* dans *Cahiers 1917-1952*, Paris, éd. Gallimard, 1952, p. 27.

<sup>140</sup> *Ibid.* p. 37.

*« Un tableau n'est jamais fini. Il ne doit pas être fini. Tout tableau achevé est aussi achevé dans le pire sens du terme. »<sup>141</sup>*

Et Picasso, encore :

*« Je vais très doucement. Je ne veux pas gâter la première fraîcheur de mon œuvre... S'il m'était possible, je la laisserais telle quelle, quitte à recommencer et l'amener à un état plus avancé sur une autre toile. Puis j'agis de même avec celle-ci... Il n'y aurait jamais une toile "achevée", mais les différents "états" d'un même tableau qui disparaissent d'habitude au cours du travail... Achever, exécuter n'ont-ils pas d'ailleurs un double sens ? Terminer, finir, mais aussi mettre à mort, donner le coup de grâce ? »<sup>142</sup>*

On pourrait dire qu'une œuvre est finie quand l'intelligible a trouvé son incarnation sensible, quitte à ce que son émergence, dans un genre de spontanéité expressive, s'accompagne d'un certain désordre. Ce qu'ont dit les peintres du « tableau » est sans doute à élargir à toute forme d'expression artistique. Aragon disait que la fin n'existait que par le commencement :

*« [...] la dernière phrase n'est rien par elle-même, elle n'est dernière que s'il y a toutes les autres, avant. Et puis, pour la comprendre, il faut que quelqu'un lui ait donné le la. La première phrase est un diapason. La dernière, c'est la centième, la trois centième, la millième vibration du diapason, qui ne sait que son commencement. »<sup>143</sup>*

et notre réception des œuvres s'ouvre depuis plus d'un siècle à la fulgurance de l'inachevé souvent plus facilement qu'aux finitions apprêtées. Rétrospectivement, le petit portrait<sup>144</sup> ébauché du général

---

<sup>141</sup> Exposition galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 1997.

<sup>142</sup> Picasso *op. cit.* p. 108.

<sup>143</sup> Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 1981, p. 90.

<sup>144</sup> Dans la collection Bestegui au Louvre.

Bonaparte, trop occupé par les affaires et par Joséphine pour revenir poser, et qui faisait le désespoir de David, nous touche sans doute plus que sa grande machine du *Sacre de Napoléon*.

Mieux encore. Nous serons touchés par le risque que l'artiste aura pris, par la mise en péril à laquelle il aura soumis son œuvre. Cette audace face au danger est certainement prédominante dans la fascination que Picasso exerce sur nous, comme le torero dans l'arène. Surtout quand l'œuvre et la vie sont inséparables.

Les œuvres peuvent être encore non seulement inachevées, mais inabouties. Ainsi l'impossible et merveilleuse peinture de Gasiorowski, ou l'inévitable mais émouvant ratage de celle de Jean Le Gac. L'œuvre en échec. Même si cela tient peut-être aussi un peu de la pirouette, d'un « refus d'obstacle » comme on dit pour les chevaux, de l'esquive d'un engagement. Mais la pirouette est aussi une figure du clown, de l'artiste.

Une série de peintures de Gerhard Richter montre seulement, dans des tons somptueux de pourpre et de gris, d'amples traînées de brosse. Lorsque le spectateur s'approche, il peut lire le cartel : *Annonciation d'après le Titien*. Ces tableaux, en un sens ratés, racontent peut-être l'improbable iconographie de ce thème aujourd'hui. Mais en même temps, un ange n'est pas un homme, et Richter, dans ses peintures puissantes, nous dit, peut-être mieux encore, ce que d'autres ont perçu comme un froissement d'ailes troublant une jeune fille dans son monde intérieur : la présence. Méfions nous des apparences.

« L'art contemporain c'est n'importe quoi » entend-on souvent. Oui et heureusement, en ce sens qu'il surprend, qu'il n'est pas ce à quoi on s'attend. Mais dans un apparent paradoxe, dès lors qu'un *point de vue* est à l'œuvre, « n'importe quoi » peut devenir « quelque chose ».

## Le début

Après avoir commencé par la fin, finissons maintenant par le début et par cette lancinante question du « comment commencer ? » en prenant appui sur Aragon et sur l'explication qu'il donne de sa méthode dans son petit livre si réjouissant *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*. Il y raconte qu'enfant, sachant déjà un peu lire, il se

refusait à apprendre à écrire. Sa fertile imagination inventait des histoires que deux tantes serviles écrivaient sous sa dictée. À quoi bon écrire quelque chose qu'il savait déjà? Au grand désespoir de sa mère, l'écriture lui semblait même une activité dédaignable jusqu'au moment du déclic :

*« Un beau jour, l'idée me vint que, si je savais écrire, je pourrais dire autre chose que ce que je pensais, et je me mis à essayer de le faire, avec tout ce qui s'était fixé dans ma mémoire, des lettres, des syllabes, des mots. [...]*

*J'avais commencé d'écrire, et cela, pour fixer les "secrets" que j'aurais pu oublier. Et même plus que pour les fixer, pour les susciter, pour provoquer des secrets à écrire. [...]*

*Je crois encore qu'on pense à partir de ce qu'on écrit, et pas le contraire. [...]*

*J'écris comme cela des romans. [...]*

*Jamais je n'ai écrit une histoire dont je connaissais le déroulement, j'ai toujours été, écrivant, comme un lecteur qui fait la connaissance d'un paysage ou de personnages dont il découvre le caractère, la biographie, la destinée. »<sup>145</sup>*

C'est la méthode du « *Mentir-vrai* », comme il l'appellera plus tard – bien éloignée du « *parler vrai* » ou plutôt du « *parlé-menteur* » (dans lequel Boris Vian se plaisait à imaginer l'étymologie de « *parlementaire* ») – et dont il donne un exemple dans la venue de son roman *La Semaine Sainte*.

C'était l'après-guerre et il travaillait à un roman sur le problème de la conscience nationale. Après *Les communistes*, qui avait été selon lui mal compris, il voulait le faire en se distanciant des contingences du contexte politique du moment pour en généraliser le propos. Le personnage principal de ce livre en chantier était donc le sculpteur David d'Angers et le récit s'étirait de 1814 à 1856. Insatisfait des nombreuses pages qu'il avait déjà écrites et voulant, pour éviter la dilution de son propos, concentrer le récit sur une période plus courte, il l'avait réduit « *d'abord à 1814-1815, puis à*

---

<sup>145</sup> Aragon, *op. cit.* p. 7-10.

1815 seulement, et même à une seule semaine de mars 1815 – la Semaine Sainte entre le débarquement de Napoléon depuis l'île d'Elbe au golfe Juan et son arrivée triomphale à Paris – *qui supposait l'élimination de David d'Angers, alors encore en Italie*<sup>146</sup> ». Le roman commence sur la description d'une chambrée de jeunes soldats et, sous l'effet d'une impalpable réminiscence de sa propre vie militaire, Aragon nomme incidemment l'un d'entre eux, personnage pourtant encore moins que secondaire, *Théodore*. Souvenir lointain, inessentiel d'un camarade de régiment, voilà que Théodore... Géricault venait de surgir dans le roman et qui va dès lors se rebâtir autour de lui. Amoureux des chevaux, il appartient à la cavalerie d'escorte d'un Louis XVIII peu glorieux qui fuit vers la Belgique, sous une pluie battante – c'est un livre qu'il faut lire avec un parapluie ! – tandis que Napoléon chevauche vers Paris, reconquérant, ville après ville, l'espoir national. C'est un roman que j'ai lu d'une traite, un souvenir vivace de lecture. On partage les interrogations et l'enthousiasme du jeune Géricault qui finit par abandonner son service de cavalier auprès de ce roi médiocre au souffle court pour rejoindre l'empereur en chevalier et participer à l'élan populaire. Comme il l'avait fait pour *La Défense de l'Infini*, roman monumental et complexe mais jugé non orthodoxe par André Breton, Aragon aura, pour une raison différente, déchiré tout le roman de David d'Angers, mais on en retrouve, distillé, ré-agencé et redéveloppé, l'essentiel dans la Semaine Sainte.

*« Tout début, d'un poème ou d'un roman, fait renaître la vieille image d'Hercule au carrefour, qu'on a toujours considéré comme une fable pédagogique, une fable du destin de l'homme, de sa conduite dans la vie. Pour moi, la phrase surgie (dictée ?) d'où je pars vers quelque chose qui sera le roman au sens illimité du mot, a ce caractère de carrefour, sinon entre le vice et la vertu, du moins entre se taire et dire, entre la vie et la mort, entre la création et la stérilité. Et cela se passe non point au niveau de la volonté, de la décision herculéenne, mais dans le choix, l'arbitraire des mots empruntés (à qui ? pourquoi ?) comme par l'étrange détour de*

---

<sup>146</sup> *Ibid.* p. 105.

*l'échangeur. Une constellation de mots, appelée ordinairement phrase, joue ainsi le rôle du destin, pour la pensée. Au contraire de ce qu'on a coutume de croire, Je suis donc je pense, l'être commande le créer.»<sup>147</sup>*

L'image du carrefour correspond bien à cette idée d'un itinéraire labyrinthique où l'artiste est sans cesse devant une décision à prendre en écho de l'analyse d'Ehrenzweig. Elle évoque pour moi la figure d'Œdipe que nous retrouverons dans la troisième partie de ce texte, et qui lui aussi doit choisir. Confiant en sa raison il a la certitude de faire le bon choix. On sait qu'il n'en est rien. Ce n'est pas l'intelligence qui gagne. On pense à la méfiance de Proust à son rencontre : « *Ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions passées*<sup>148</sup> ». La puissance d'Hercule évoquée ici est également impuissante. Ce n'est pas la force qui gagne. C'est le principe même de l'heuristique proustienne, nous le verrons plus loin, formulée clairement, en avant-première de *La recherche*, dans son *Contre Sainte-Beuve* :

*« [...] c'est souvent quand je suis le plus malade, que je n'ai plus d'idées dans la tête ni de forces, que ce moi que je reconnais parfois aperçoit ces liens entre deux idées, comme c'est souvent à l'automne, quand il n'y a plus de fleurs ni de feuilles, qu'on sent dans les paysages les accords les plus profonds. »<sup>149</sup>*

Pour Proust, tout part d'une sensation enfouie et du « *καιρος* » qui soudain la ressuscite et, avec elle, le « temps perdu ». Chez Aragon, le point de départ, c'est l'incipit, cette première phrase qui vient sans préméditation. Le surréalisme aura bien sûr développé chez lui la capacité à accueillir le miracle de l'incipit, à travers les exercices *d'écriture automatique* notamment. D'autant que la suite n'est

---

<sup>147</sup> *Ibid.* p. 41-42.

<sup>148</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* (1909), Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1971, p. 211.

<sup>149</sup> *Ibid.* p. 301.



encore que succession, cascade d'incipit. Raymond Roussel est pour lui un maître. Le jeu qu'il préconise et que joue Aragon, lui aussi, est en fait « *une machine à imaginer*<sup>150</sup> ».

*Une machine à imaginer*, ce n'est donc pas la même chose qu'une machine mécanique. Dans la machine, il n'y a pas de jeu, dans tous les sens du mot. Le résultat de son activité est prévisible, inéluctable. Or la machine à imaginer a pour fonction de confier à un système la production du matériau. Sans matériau pas d'œuvre. Sans machine pas de matériau. Mais cela ne veut pas dire que ce soit la machine qui fasse l'œuvre. Autrement dit, le travail, la technique, la règle... tout cela est nécessaire. Sans règle, il n'y a rien. Mais la règle est un passage. Elle amorce seulement. De même le jardinier cesse-t-il de tirer sur la ficelle une fois que la tondeuse à gazon a démarré ! Cela prend le temps que cela prend. La règle mène à autre chose et dès que l'incipit est advenu, c'est lui qu'il faut suivre et non plus la règle. C'est sans doute pourquoi il faut être un peu rebelle pour être artiste. Aragon boucle la boucle, faisant écho à Whistler en disant que :

« [...] *le roman se termine, est terminé je veux dire, précisément lorsque son commencement se trouve être une fin.* »<sup>151</sup>

Cela revient à dire qu'il n'y a pas vraiment de commencement. C'est ce que Jean Lancri conseille de dire aux étudiants :

« *Par où commencer ? Tout simplement par le milieu. C'est au milieu qu'il convient de faire son entrée dans son sujet. D'où partir ? Du milieu d'une pratique, d'une vie, d'un savoir, d'une ignorance ; du milieu de cette ignorance qu'il est bon de chercher au cœur de ce qu'on croit savoir le mieux.* »<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Aragon, *op. cit.* p. 134.

<sup>151</sup> *Ibid.* p. 91.

<sup>152</sup> Jean Lancri, *Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en arts plastiques*, Colloque sur la *Méthodologie de la Recherche en Arts Plastiques à l'Université*, Porto Alegre, Brésil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 9 septembre 1997.

## L'indicible

« *Celui qui peut dire de quel feu il brûle, ne brûle que d'un petit feu* » dit Pétrarque.<sup>153</sup>

C'est l'incipit du livre de Jean Bazaine qui réunit tous ses écrits de peintre. Paradoxe. Pourquoi faire un livre alors ? Beaucoup d'artistes n'ont pas écrit. Beaucoup d'artistes ont écrit. Ou parlé. Et d'autres, comme les deux tantes d'Aragon, ont écrit sous leur dictée. Ils éprouvaient donc un besoin de dire des choses et d'autres trouvaient que c'était intéressant. Bazaine ne prétend pas dire le feu, mais seulement décrire ses observations et ses tâtonnements. Un livre d'artiste – je ne veux pas dire par là cet objet d'une esthétique un peu convenue, exhibant une spontanéité parfois factice, mais un livre écrit par un artiste – prend les choses avec lenteur, avec difficulté. La pensée se cherche, explore, interroge. Comme quand on parle. Elle donne envie de l'écouter. Parce que c'est profond. Pourtant le propos tourne toujours autour du pot parce qu'on ne peut pas dire vraiment.

Matisse a dit à répétition qu'il fallait se « *couper la langue*<sup>154</sup> ». S'interdire de parler et d'écrire pour que ce qu'on porte en soi ne puisse s'exprimer que dans la peinture. C'est un leitmotiv chez lui : « *En art, ce qui peut se dire en mots ne compte pas*<sup>155</sup> ». Cet ineffable qui

---

<sup>153</sup> Jean Bazaine, *Le temps de la peinture*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 2002, p. 7.

<sup>154</sup> Matisse, *op. cit.* p. 190, 235 et 308 !

<sup>155</sup> Rapporté par Couturier, *ibid.* p. 310.

est la raison même de la quête artistique rendrait inutile, nuisible même, toute tentative d'explication. Le besoin se fait pourtant souvent sentir de parler, sinon d'écrire, mais c'est aussi pourquoi les choses sont toujours un peu à bâtons rompus. Matisse l'a fait quand même mais n'a jamais véritablement écrit, si ce n'est...

« [...] des remarques, des notes prises au cours de mon existence de peintre. Je demande pour elles à ceux qui auront la patience de les lire, l'indulgence que l'on accorde en général aux écrits des peintres. »<sup>156</sup>

Sans doute y a-t-il une bonne part de fausse modestie dans cette supplique, mais les *Écrits et propos* de Matisse sont une manière de collage. De manière significative les livres rassemblant les « écrits » d'artistes s'intitulent souvent : *propos, conversations, entretiens, journal, lettres...* Quelques exemples :

**Bacon** Francis, *Entretiens avec Michel Archambaud*, Paris, éd. Gallimard, 1996.

**Brassaï**, *Conversations avec Picasso*, Paris, éd. Gallimard, 1964.

**Cézanne** Paul, *Conversations avec Cézanne*, (textes réunis par P.M. Doran), Paris, éd. Macula, 1978.

**Charbonnier** Georges, *Le monologue du peintre, entretiens*, Paris, éd. Julliard, 1959.

**Delacroix** Eugène, *Journal*, Paris, éd. Plon, 1980.

**Dubuffet** Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, éd. Gallimard, 1973.

**Giacometti** Alberto, *Écrits*, Paris, éd. Hermann, 1990.

**Léonard** de Vinci, *Carnets*, (2 tomes), Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, 1987.

**Matisse** Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, éd. Hermann, 1972.

**Michel-Ange**, *Poèmes*, Paris, éd. Gallimard, coll. Poésie, 1993.

---

<sup>156</sup> *Ibid.* p. 235.

**Picasso**, *Propos sur l'art*, (textes réunis par Marie-Laure Bernadac), Paris, éd. Gallimard, 1998.

**Picasso**, *Poèmes*, Paris, éd. Le cherche midi, 2005.

**Poussin** Nicolas, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, éd. Hermann, 1994.

**Van Gogh**, *Lettres à son frère Théo*, Paris, éd. Gallimard, 1953...

## Conversations

À l'image de son travail, la pensée de l'artiste se formule souvent sur le mode de la conversation. « *Entre l'artiste et son œuvre il s'engage quelque chose comme une conversation*<sup>157</sup> ». C'est ce que dit Anton Ehrenzweig du rapport que l'artiste entretient avec le médium qui devient œuvre. Mais c'est aussi la relation que son œuvre entretient avec la pensée rationnelle. À l'opposé des certitudes toutes faites, comment faire la théorie d'une démarche qui se découvre chemin faisant, autrement que sur le mode de la conversation? Conversation avec les autres, avec l'histoire (de l'art, des idées...), avec soi-même aussi, dans un monologue qui peut, par moments, être poésie, méditation, prière. Dans la continuité d'un travail d'atelier, au même titre que l'œuvre en procès qui est d'abord un terrain d'exploration, la parole et l'écriture sont pour les artistes instruments de connaissance.

On objectera qu'il y a aussi des écrits en forme de manifestes. Mais la forme doctrinaire de tels écrits n'est-elle pas l'image inversée du doute qui taraude l'artiste et, quand il le formule aussi affirmativement, n'est-ce pas d'abord pour se sentir plus assuré, pour aller de l'avant? Le manifeste n'est jamais qu'une hypothèse de travail qui doit être vérifiée par les œuvres. Mais pour se donner le courage d'affronter l'inconnu on feint la certitude, quitte à se mentir à soi-même. L'interdit péremptoire de la contradiction est au fond un aveu de fragilité.

Les propos d'artistes ne sont jamais explicatifs. Ils peuvent donner le contexte dans lequel s'est placée leur démarche, en décrire

---

<sup>157</sup> *Op. cit.* p. 93.

les étapes, faire part d'impressions... mais ils ne peuvent jamais en donner l'explication univoque : « ceci veut dire cela ». On a vu que l'interprète de l'art, dans un « après coup » se l'autorise parfois, mais il devrait toujours avoir à l'esprit que ce n'est qu'une interprétation partielle et partielle. Les registres d'écriture auxquels recourt l'artiste témoignent toujours d'une attitude réflexive sur une démarche. Et quand ses explications sont limpides comme de l'eau de roche, c'est parce qu'avec le recul il a pu remettre les choses en ordre. Comme le disait Aragon :

*« Quand je parle aujourd'hui de ces choses, il me semble qu'elles ont toujours été pour moi parfaitement claires, et l'on pourrait croire vraiment que ce me sont de très lointaines acquisitions de l'esprit. Qui sait, ce n'est pourtant là qu'illusion de ma part. Simplement peut-être que, de démarches récentes, s'éclaire après coup pour moi ce qu'il y avait d'obscur, d'obscurément présent dans mes méditations premières, de présent dans mon passé. »<sup>158</sup>*

Ainsi la chronologie du développement de la démarche ne correspond-elle pas souvent à l'ordre logique qui s'en dégage, à l'ordre caché de l'art, de la même façon que les sautes du rêve qui font son absurdité mais aussi tout son charme, toute sa grâce et sa beauté, sont bien éloignées de son contenu latent. Dans la démarche artistique aussi opèrent des mécanismes de déplacement et de condensation. Si l'artiste parle et écrit, c'est pour accompagner son œuvre et la favoriser, pour la comprendre aussi. Il y a plusieurs « niveaux » d'appréhension, selon qu'il est plus ou moins plongé dans l'acte créateur ou, à l'opposé, dans un regard plus distant, plus analytique.

---

<sup>158</sup> Louis Aragon, *op. cit.* p. 73.

## Difficulté d'écrire

J'ai longtemps cru que j'avais besoin pour écrire, pour découvrir ma pensée ou pour l'inventer, de tracer le dessin de mon écriture, à la main, sur le papier. Je me racontais que pour un artiste, pour un peintre, ce geste était primordial, que la forme visuelle de mon écriture – mes ratures aussi bien sûr! – étaient indissociables du fond de ma pensée. Ce n'était pas sans fondement. J'avais en tête l'image des manuscrits de Proust ou la proximité de l'écriture et du dessin chez Michaux... Pour y voir un peu plus clair, dans la forêt des lignes bouleversées de renvois, de flèches et de ratures, j'invoquais alors Flaubert en son gueuloir en lisant à voix haute ce que j'avais écrit pour en tester, par la preuve du son, la validité, à la fois dans la forme et le fond...

À vrai dire, écrire à l'ordinateur est beaucoup plus propice. Cela permet de faire advenir plus vite, visuellement déjà, à une certaine clarté des petits morceaux épars de la pensée et de pouvoir les déplacer, les copier, les coller. Au lieu du dessin au crayon sur une grande page blanche pour lequel on est sans appui – sans filet, diraient les trapézistes – on dispose de ciseaux et de colle. On peut faire, essayer, défaire, refaire, combiner, enlever, rajouter, supprimer, retrouver ce qu'on avait changé et qui, tout compte fait, était mieux... Écrire à l'ordinateur laisse beaucoup plus de jeu. C'est plus plastique.

On peut alors saisir sans préméditation tout ce qui passe par la tête, dans tous les registres : poésie, journal intime, notes de voyage, impressions (d'Afrique ou d'ailleurs), compte-rendu, descriptions, analyses, réflexions... C'est le matériau qu'on pourra peut-être remouliner. Au départ, pas de plan, pas de structure préconçue. Les choses viennent comme elles viennent. Comme les étoiles dans le ciel ce ne sont que des points lumineux séparés les uns des autres mais que depuis toujours l'imagination des astronomes a reliés en dessinant des constellations. De la même façon, en partant du principe que, si ces idées se sont présentées à moi, c'est qu'il doit y avoir quelque chose qui les accorde, le travail consistera à trouver le lien qui les rassemble, à se mettre en quête de leurs articulations. Cependant l'écriture à la main, au stylo, reste d'actualité pour des notes rapides, un peu comme des croquis, pour ne pas perdre l'idée qui s'est présentée à moi tout à coup. Par ailleurs, l'ordinateur est

aussi mis en défaut pour avoir une vue d'ensemble, synoptique, de tous les morceaux épars, et, au moment de la grande couture, j'ai souvent recours à une mise en espace horizontale des feuillets imprimés.

## Difficulté d'écrire sur l'art

Écrire sur l'art c'est tenter d'écrire des choses qui ne peuvent se dire autrement que par l'art. Mais il y a des discours qui peuvent et doivent l'accompagner. Il ne s'agit pas de vouloir tout expliquer. Mais on peut rendre compte par la description, l'interprétation, le jeu des hypothèses, l'analyse, la comparaison. Peut-être aussi faut-il, par moments, trouver un mode d'approche moins conquérant, dans une écriture plus littéraire.

En tenant compte du caractère rétrospectif et nécessairement réducteur de toute approche d'une œuvre *a posteriori* – on l'a montré plus haut – inévitablement déconnectée de la problématique du créateur, une lecture unique ne suffira pas, aplatissant la complexité de l'écheveau et réduisant à une simple ligne droite la structure intriquée d'un labyrinthe, les circonvolutions d'une spirale ou à un point inconsistant l'«*explosante fixe*» d'une idée. De la même manière qu'une seule source lumineuse ne permet pas de saisir le relief d'un objet dans l'obscurité, il faut multiplier les éclairages pour le comprendre et tenter de se rapprocher un peu synthétiquement de la complexité de l'œuvre. Recensons déjà la diversité des discours possibles sur l'art : anthropologique, ethnologique, sociologique, psychanalytique, herméneutique, historique, politique, muséologique, critique, poétique, poïétique, heuristique, épistémologique... pour envisager tous les types d'outils qui pourraient être utilisables pour penser l'art – mais qu'on devra le plus sûrement «*bricoler*» ou «*customiser*» pour les adapter à ses besoins. Cependant il est un point de vue sur l'art qui est beaucoup plus rare. En 1857, Delacroix le déplorait déjà :

*« La plupart des livres sur les arts sont faits par des gens qui ne sont pas artistes : de là tant de fausses notions et de jugements portés au hasard du caprice et de la prévention. Je crois fermement*

*que tout homme qui a reçu une éducation libérale peut parler pertinemment d'un livre, mais non pas d'un ouvrage de peinture ou de sculpture.* »<sup>159</sup>

Un tel point de vue est évidemment incompréhensible pour quelqu'un qui n'est pas artiste. Vexant même – Comment ? Me dire ça à moi ! – Mais de la même manière que Marx disait que « *l'humanité ne se propose jamais que les tâches qu'elle peut remplir*<sup>160</sup> », à moins d'une grande ouverture d'esprit cela n'entre tout simplement pas dans les catégories de quelqu'un qui n'étant pas engagé lui-même dans une expérience artistique, n'en partage pas l'intimité. Comme j'ai essayé de le montrer, la pensée de l'artiste est spécifique, paradoxale dans le clair-obscur de son évidence, pleine et vide, intense mais confuse.

Certains historiens de l'art sont conscients que l'histoire de l'art n'est jamais que « *l'art et son histoire* ». C'est ainsi qu'était traduit le titre du « Gombrich », avant que l'éditeur ne remette les choses dans un ordre plus sage, plus rassurant en tous cas pour le lecteur qui veut avoir des certitudes. Mais, comme les tragédies antiques de Corneille qui parlent plus de Louis XIV que de Rome, l'histoire de l'art parle peut-être plus du présent que du passé. Cependant plus on est attentif à l'œuvre, moindre est déjà le risque. Le meilleur spectateur des œuvres c'est celui qui les regarde vraiment. Celui qui commence par les décrire.

La description – *ekphrasis* – a toujours été le point de départ. Les grands critiques, Diderot, Baudelaire, n'ont pas procédé autrement. Décrire fait connaître, un peu comme le dessin fait voir. On devrait obliger les historiens de l'art à dessiner les œuvres dont ils parlent car, comme disait Paul Valéry,

*« Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main, et la voir en la dessinant. Ou plutôt, ce sont deux choses bien différentes que l'on voit. Même l'objet le plus familier*

---

<sup>159</sup> Louis Aragon, *op. cit.* p. 73.

<sup>160</sup> Karl Marx, *Avant-propos à la Critique de l'économie politique* (1859) dans *Œuvres*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1963, t. 1, p. 273.



à nos yeux devient tout autre si l'on s'applique à le dessiner : on s'aperçoit qu'on l'ignorait, qu'on ne l'avait jamais véritablement vu. L'œil jusque-là n'avait servi que d'intermédiaire. Il nous faisait parler, penser ; guidait nos pas, nos mouvements quelconques ; éveillait quelquefois nos sentiments. Même, il nous ravissait, mais toujours par des effets, des conséquences ou des résonances de la vision qui se substituaient à elle, et donc l'abolissait dans le fait même d'en jouir. »<sup>161</sup>

C'est en vrai « regardeur » que Georges Didi-Huberman aborde les œuvres. Il part – on lui reprochera peut-être le caractère rhétorique de son propos, mais la rhétorique a aussi du bon – d'un fait visible, ou plutôt, visuel : le « pan » de mur blanc<sup>162</sup> de la cellule du couvent San Marco, par exemple. Peut-être exagère-t-il un peu quand il voit des *drippings* en prédelle des fresques du Beato Fra Angelico, mais qu'importe ! Il contemple.

D'ailleurs une certaine irrévérence à l'égard des œuvres peut aider. Il y a quelques années encore, on disait qu'il fallait « démythifier », « désacraliser », mais les temps ont changé et l'ordre culturel, consumériste aujourd'hui, est revenu. Je me souviens d'un professeur aux Beaux-Arts, Pierre Faure, qui nous emmenait au Louvre. Un jour, devant un tableau d'Eustache Le Sueur<sup>163</sup>, il trouvait que sainte Véronique agitant son linge faisait comme si elle jouait au toréro avec un enfant. C'était drôle, mais surtout ce fut un accès pour ce tableau que je n'aurais jamais regardé sans cela et que je me mis à goûter. Son format allongé et la structure oblique de la croix, le cloisonnait en trois compartiments, chacun habité par un des personnages... C'est le même professeur qui, feignant de nous montrer des traces de pieds dans *Les noces de Cana*, l'immense tableau de Véronèse, en nous faisant nous questionner sur la manière

---

<sup>161</sup> Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio essais, 2003, p. 77.

<sup>162</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris, éd. de Minuit, 1990, p. 21 et suivantes et *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, éd. de Minuit, 2000.

<sup>163</sup> Eustache Le Sueur, *Jésus portant sa croix*, huile sur toile, 61 x 126 centimètres (vers 1650), Paris, musée du Louvre.

dont il avait pu être peint, nous engageait dans un vrai regard. La contemplation des œuvres a besoin de prendre son appui sur des faits plastiques très concrets.

C'est ainsi qu'au musée de Pérouse, le polyptyque de Saint Antoine<sup>164</sup> peint par Piero della Francesca s'est soudainement révélé par un détail qui a lui a donné, pour moi, toute l'ampleur de son sens et son intensité : les auréoles sont peintes en trompe-l'œil, au-dessus des têtes des saints, comme des assiettes en or reflétant, l'une, les plis du voile de la Vierge ou de sainte Claire, l'autre, la tonsure du moine Antoine ou François ou bien les boucles de saint Jean-Baptiste... comme quand le coiffeur vous présente, terminée, votre coupe de cheveux, en faisant tourner le miroir autour de vous. Abolies les auréoles mystiques, fragments plats d'irradiation divine ! Elles pivotent comme un « frisbee » et se muent désormais en un jeu d'optique, en accord avec la disposition des ombres et toute la construction perspective du tableau. Cela donne aux personnages une forte présence physique en les reliant directement au point de vue du spectateur qui regarde le retable d'un peu plus bas en en déterminant l'image reflétée. Début de l'athéisme ? Peut-être pas, car il renvoie Dieu à une réalité transcendante, indicible, irréprésentable – comme le Dieu d'Abraham – si ce n'est par cette bande verticale blanche, un aplat mat de peinture éclatante, prétextant la façade en raccourci de l'architecture, tout en haut, un peu à droite de l'extrême pointe du sommet du polyptyque. Dans sa toute puissance, elle descend du ciel, pour se démultiplier dans toutes les colonnes de l'étage inférieur de l'Annonciation, glisser en perspective sur le sol triangulé et se répercuter encore dans les stalactites dorées des loges à colonnes de l'étage au dessous où habitent les saints et la madone, plus humains. Souveraine comme le *zip* d'un Barnett Newman<sup>165</sup>, cette bande tranche le bleu du ciel, un bleu paradoxal superposé en glacis à un rouge inférieur, comme la sous-couche d'une dorure,

---

<sup>164</sup> Piero della Francesca, *Polyptyque de Saint Antoine*, technique mixte sur bois de peuplier, 338 x 230 centimètres, 1460-1470, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria.

<sup>165</sup> Je pense aux *Stations of the Cross* de Barnett Newman (1966), à la National Gallery of Art de Washington où dans une petite salle circulaire quatorze toiles (abstraites) de format vertical scandent les stations d'un chemin de croix, par les variations de la largeur des bandes, de leur emplacement sur la toile, de la valeur et de la tonalité des gris.

comme les ciels du Greco, comme les *infra-minces* sédimentations d'un Rothko, et d'où surgit, en piqué, la colombe de l'Esprit dont l'aura rayonnante qui darde la Vierge est d'un autre royaume que les auréoles terrestres.

Tout à coup, comme la déflagration d'un avion qui franchit le mur du son le fait exister vraiment pour le promeneur, ce retable est devenu présent ou plutôt c'est moi qui me suis rendu disponible à sa présence. Moment de jouissance, de bonheur. Cette manière d'appréhender les œuvres s'accompagne très souvent d'un désir impatient de courir à l'atelier et de me mettre à peindre. Vision « haptique » peut-être qui me renvoie directement à l'expérience picturale, plus proche, plus intime qu'un simple regard « optique ». La jouissance de voir éveille un désir de faire. Parce que je vois les œuvres dans un mouvement d'identification au geste qui les a produites et qu'elles appellent donc une suite. Jean-Claude Le Gouic a souvent expliqué en quoi le regard du plasticien est spécifique :

*« Il faut avoir un jour pratiqué la découpe aux ciseaux dans des papiers colorés pour apprécier les capacités d'invention et de mesure de Matisse. Mieux, la verbalisation qui accompagne les apprentissages pratiques conduit à des savoirs qui permettent, autant que des données historiques ou sémiologiques, un regard actif sur l'œuvre des musées. »<sup>166</sup>*

C'est – ou c'était? – la finalité de l'enseignement artistique à l'école élémentaire et au collège. Le but n'était pas de faire de tous les élèves des artistes mais de leur faire appréhender la culture, non comme un code distant de convenances, mais dans une appropriation sensible expérimentée. Le Gouic va plus loin quand il risque l'idée d'une critique plasticienne<sup>167</sup> :

---

<sup>166</sup> Dans *Pratiques et arts plastiques, Actes de l'université d'été, Du champ artistique à l'enseignement*, sous la dir. de Jacques Sato, université Rennes 2, 1998, p. 87.

<sup>167</sup> Un bon exemple est le livre de David Hockney, *Savoirs secrets*, Paris, éd. Seuil, 2001, dans lequel il aborde les œuvres de nos prédécesseurs dans l'intimité de leur genèse.

*« Je suis persuadé qu'il va y avoir une pensée propre aux plasticiens. Comme il y a actuellement des propos d'historien d'art, il y aura une critique plasticienne. »<sup>168</sup>*

Au lieu de cela, bien souvent, on a le sentiment que les artistes cherchent plus à imiter la langue du critique. Le risque est grand alors d'un dérapage du discours qui l'entraîne loin, très loin de la création. On verra cependant par la suite qu'une manière trop vive d'aborder l'œuvre comme si on en était l'auteur peut avoir quelques effets fâcheux sur l'œuvre en question.

## Difficulté d'écrire sur l'art qu'on fait soi-même

Matisse conseille donc de se couper, non pas l'oreille comme Vincent Van Gogh, mais la langue. C'est aussi ce que dit Vincent Verdeguer, à qui nous donnons longuement la parole, parce qu'il formule très bien cet argument de l'ineffable que tant d'artistes ont opposé à l'écriture :

*« Parler de son propre travail peut constituer soit une mise à l'épreuve, soit une redondance du discours qui effacerait l'efficacité de l'artiste et de son geste comme si une pratique ne suffisait pas à parler sa propre langue. [...] Analyser son propre travail, c'est prendre le risque de perdre le flux, l'énergie, la logique interne du travail créatif en train de se faire. »<sup>169</sup>*

En reprenant la pensée de Maurice Blanchot qui parle « *d'in-discernable, d'ineffable, d'insaisissable, pour le producteur comme pour le destinataire* ».

*« L'énigme d'une démarche est une incitation à l'aventure, à la rencontre, invitation à l'itinéraire intérieur, c'est une promesse de*

---

<sup>168</sup> Dans *Pratiques artistiques et pratiques de recherche*, sous la dir. de Daniel Danéti, Paris, éd. L'Harmattan, 2007, p. 313.

<sup>169</sup> *Ibid.* p. 51 et p. 53.

*sens et un mystère dans la relation à l'absolu. Conserver l'énigme, c'est pour reprendre Philippe Serre et Yolen Escande dans Résonances intérieures : "la difficulté vient du fait qu'une démarche artistique, l'objet créé, ne peut qu'utiliser la communication indirecte. Elle doit mettre le regardeur artiste dans l'obligation du choix. L'expérience est rendue objective afin de ne plus pouvoir être comprise, mais saisie, revêtue. Ainsi sont unies les notions d'énigme, d'œuvre d'art, d'expériences et de personnes dans le présent absolu de la représentation.*

*On pourrait faire une analogie avec Deleuze quand il parle de la notion de devenir. Il n'y a pas de passé et de présent ni d'instant, il n'y a qu'un devenir. Nous sommes en devenir. Tenter de décrire, de cerner ce devenir, c'est l'anéantir. Il me semble que toute tentative d'analyser sa propre démarche pourrait immobiliser, anéantir une action créatrice en marche qui reste parfaitement inconnue pour le producteur qui se trouve paradoxalement dans l'aveuglement pour créer. L'acte pictural, picturo-photographique, en ce qui me concerne, est davantage un acte poétique, une manière d'essayer de jouer entre les choses, et si je joue entre les choses, je ne peux pas les dire, je ne peux pas les nommer. »<sup>170</sup>*

C'est pourtant le défi qu'avait relevé Roman Jakobson, quand dans un congrès de linguistes en 1960, il avait pris le contrepied de ses confrères qui estimaient que la poésie échappait à leur domaine de compétence. Certes, il ne parle pas de poésie dont il serait lui-même l'auteur, mais il propose un schéma assez complet des fonctions possibles du langage qui inclut la *fonction poétique*, centrée prioritairement sur le matériau même du « message » et qui s'appuie sur les opérations de *sélection* et de *combinaison* de ses constituants. On ne voit pas pourquoi le poète (l'artiste) ne pourrait pas trouver profitable de s'interroger à leur sujet. Mais peut-être pour le faire a-t-il besoin de croiser des modalités différentes d'écriture, de composer une sorte de polyphonie pouvant associer les registres répertoriés de l'analyse historique des œuvres ou de la spéculation philosophique,

---

<sup>170</sup> *Ibid.* p. 53.

à ceux plus singuliers de l'écriture autographique, journal, récit ou poétique, quand elle permet de saisir, de plus près, l'émergence de l'œuvre. C'est, en tout cas, ce que plaidait Jacques Cohen :

*« Nous plaignons, donc, quant à la recherche universitaire en arts plastiques, pour une féconde générosité favorisant l'accueil d'une multiplicité de manières en matière d'écriture, pouvant si nécessaire – et en toute responsabilité éthique, politique et artistique – faire fi de certaines règles et contraintes convenues, surtout si celles-ci se présentent comme des déclinaisons attendues, voire caricaturales de l'approche théoricienne. »<sup>171</sup>*

Sans doute est-ce une chose difficile. Parce que, si on doit éviter l'écueil du propos calibré qu'on croit parfois, à tort, être seul recevable, tentant de se conformer à une herméneutique de l'œuvre, probablement réductrice parce que rétrospective, et surtout faussée par le fait qu'on en parlerait comme si on n'en était pas l'auteur, il faut aussi se garder des propos qui, tournant autour du pot, ne permettraient nullement de la problématiser. C'est pourquoi la fréquentation des écrits autobiographiques d'artistes est une nourriture substantielle. Mais partir de son expérience personnelle de créateur présente une nouvelle difficulté : comment déjouer les pièges de l'autobiographie ?

Ma « petite » histoire a-t-elle de l'intérêt pour quelqu'un d'autre ? Il faut justement discriminer, trier ce qui est du domaine de l'anecdote et ce qui a une portée plus générale. À moins que l'anecdote soit justement, comme les auréoles de Piero, un *topos*, un *punctum*, comme le petit point de la coquille d'huître qu'il faut savoir toucher avec précision en jouant du couteau, pour en faire sauter le capot, l'ouvrir sans s'entailler la main, pour en faire apparaître la chair substantielle. L'autobiographie peut avoir statut de théorique, dès lors que ce qui est dit, justement parce qu'il est l'histoire d'un accès au réel, va toucher l'autre en référence à son vécu personnel. Il ne s'agit pas d'étaler ses peines de cœur ou les méandres de sa psychanalyse

---

<sup>171</sup> Jacques Cohen, *Arts plastiques en recherche dans Plastik*, revue du CERAP (Centre de Recherches en Arts Plastiques), n° 2, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

simplement parce que c'est l'histoire d'un être humain et qu'elle ne saurait laisser indifférent un autre être humain ! Le travail est d'extraction de gemme, avec exigence et sobriété.

L'usage que l'on doit faire ou ne pas faire de la première personne, du *je* est à évaluer avec prudence. Le choix est ouvert : s'en interdire l'usage totalement, comme une règle de conduite qui pousse dans les retranchements et accule à l'introspection. Le réserver pour quand on parle vraiment de soi mais que le *je* d'un lecteur peut s'y substituer, comme dans « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* » qui renvoie à cette expérience de veille ou de demi-sommeil où la pensée vagabonde et que chacun connaît. Autre usage pertinent, c'est le *je* théorique du « *Je pense donc je suis* »... Pour relater des faits objectifs on doit se l'interdire tout à fait. D'ailleurs, dans toute la mesure du possible, « objectiver » est le maître mot. Il y a beaucoup d'aspects de son travail dont on peut parler objectivement : le support, la technique, la façon de procéder, les effets produits... Il ne faudrait laisser la subjectivité entrer en scène que lorsqu'on ne peut plus faire autrement, parce que c'est alors – mais alors seulement – que le *je* prendra toute sa force et sa légitimité.

Une autre façon d'objectiver son travail, c'est de le questionner en le mettant sous un certain éclairage. Deux exemples. Un étudiant<sup>172</sup>, très engagé dans une activité de peintre et dont j'accompagnais la maîtrise, avait dégagé de sa lecture de Flaubert (et de celle de ses critiques, Sartre et Jean-Pierre Richard notamment) un outillage critique, au crible duquel il considérait sa peinture, en particulier autour de l'idée du « *labeur* » flaubertien qu'il avait traduit en règles très strictes auxquelles il soumettait son travail. Un transfuge d'une grande école d'ingénieurs vers les arts plastiques<sup>173</sup> avait, à partir du souvenir d'un jeu de son enfance, conçu un « protocole expérimental » et construit un dispositif lui permettant de faire tourner la toile pour travailler en exposant sa peinture au risque de « *la force centrifuge* ».

La prise de recul est aussi favorisée par la comparaison avec des attitudes artistiques voisines, dans leur médium, leur théma-

---

<sup>172</sup> Jean-François Pattier.

<sup>173</sup> Karl Bigot.

tique ou leur problématique. Non pour justifier la sienne, comme quand on se glisse furtivement dans le champ de la caméra ou que subrepticement on se fait prendre en photo avec une célébrité. Plutôt pour marquer des écarts, et pour faire le point dans sa navigation. L'œuvre peut être proche ou lointaine<sup>174</sup>. Tout dépend de ce qu'on veut mesurer. On choisira un ou plusieurs paramètres communs et l'observation portera sur une variable, en n'oubliant pas qu'une ressemblance est toujours sur un fond de différence<sup>175</sup> et que le même objet peut être vu sous un éclairage ou sous l'autre. De même que votre propre enfant vous apparaît tantôt comme « *la chair de ma chair* », tantôt comme une surprenante manifestation d'altérité. On peut, par exemple, tout à la fois considérer Pollock comme rupture radicale avec la peinture précédente, par les procédures nouvelles qu'il inaugure, mais aussi comme le continuateur du Monet des *Nymphéas*. Rappelons qu'à la mort de ce dernier, en 1926, il avait déjà quinze ans et qu'ils ont été aussi un peu contemporains.

De manière générale l'objectif visé est de sortir de l'immersion créatrice pour prendre du recul, pour tenter de comprendre ce qui se passe, de saisir nos idées confuses, comme disait Léonard des taches confuses du mur, pour « *les ramener à des choses distinctes et bien conçues* »<sup>176</sup>. La « *langue de bois* », les propos tout faits – *plastically correct* – n'ont bien sûr aucun intérêt.

---

<sup>174</sup> C'est souvent l'éloignement qui permet le mieux de percevoir des spécificités. C'est un Russe et un Allemand qui m'ont, par exemple, permis de comprendre ce qui fait peut-être la spécificité de l'art anglais : Nikolaus Pevsner (1956), *The englishness of english art*, London, éd. Penguin, 1976 et le petit texte lumineux d'Erwin Panofsky, *Les antécédents idéologiques de la calandre Rolls Royce*, Paris, éd. Le promeneur/Quai Voltaire, 1988.

<sup>175</sup> C'est le principe même de l'analyse comparative, telle que l'a pratiquée Dumezil qui cherche toujours des « *concordances sur un fond de différences* » comme il le dit dans sa fameuse leçon inaugurale au Collège de France, en 1949. Georges Dumézil, *Mythes et dieux indo-européens*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 1992, p. 19.

<sup>176</sup> *op. cit.*, t. 2, p. 247.



## Des thèses en arts plastiques ?

De tout cela découle ce que pourrait être une thèse en arts plastiques. Non pas une thèse en esthétique, en histoire de l'art, mais une thèse d'artiste, un travail de recherche qui interroge une œuvre personnelle, un cheminement. La recherche est par définition interrogative et non affirmative. Une thèse universitaire ne doit pas être un manifeste destiné à justifier un travail, mais sa mise en question, à l'épreuve.

C'est pour cela que ce n'est pas une absolue nécessité. Beaucoup d'artistes n'en font pas. Vincent Verdeguer ne veut pas en faire. Il redoute le risque de s'y perdre. Picasso et Matisse n'ont pas soutenu une thèse de doctorat dont la seule idée les aurait sûrement fait beaucoup rire et ce sont pourtant les deux plus grands peintres du siècle dernier ! Après un DEA d'esthétique<sup>177</sup> que j'avais entrepris, croyant qu'il fallait « fonder théoriquement » mon activité de peintre, j'avais résolu en moi-même que la meilleure façon de légitimer ma peinture, c'était encore de peindre. Une thèse de doctorat en esthétique me semblait éloignée de mes préoccupations d'artiste et une thèse d'arts plastiques totalement suspecte, qui mettrait « la charrue avant les bœufs », donnant l'explication de quelque chose qui ne serait pas encore advenu. J'en avais donc écarté l'idée pour me plonger dans la peinture. Ce n'est qu'au détour d'événements qui ont marqué mon travail et que j'évoquerai plus loin, que je me suis mis à écrire et que s'est formé le germe d'une thèse de doctorat<sup>178</sup>. La perspective d'un emploi universitaire qui m'offrirait un public plus intéressé et me donnerait plus de temps pour mon activité d'artiste entraînait aussi pour une bonne part dans cette décision.

La première thèse d'arts plastiques – en entendant par-là celle où un artiste engagé dans une démarche de création la met en question – a été soutenue, semble-t-il, à Paris 1 en 1978, il y a un

---

<sup>177</sup> *L'évidence de la naturalité dans la représentation*, sous la dir. de Bernard Teyssède, Marc Jimenez et François Molnar, Paris, université Paris 1, 1986.

<sup>178</sup> *Voir en peinture, une recherche de l'évidence à travers une actualisation de la peinture d'histoire*, sous la dir. de Bernard Teyssède puis de Jean Lancri, Paris, université Paris 1, 1992.

peu plus de trente ans. L'histoire est donc encore à écrire. La thèse de doctorat d'arts plastiques est un exercice très français. À l'étranger, où les départements d'art des universités ressemblent plutôt à nos « écoles d'art », je ne sais pas qu'il se pratique de la même façon. Cela ne va pas de soi. J'aurais tendance à penser que c'est une gageure, mais c'est alors aussi un défi à relever. En ne vendant pas son âme au diable cependant. En le faisant *comme artiste*. Vraiment. Le présupposé d'une démarche artistique déjà consistante est bien sûr incontournable. Mais je ne suis pas sûr que ce soit toujours le cas. Les étudiants qui l'entreprennent ne sont pas toujours les bons et je crois qu'il faut savoir éconduire certains postulants. On ne peut pas décider de faire une thèse d'arts plastiques pour inaugurer une démarche !

Terminons sur la question qu'on ne pose pas toujours mais qu'on devrait :

*À quoi sert une thèse d'arts plastiques ?*

Sans doute y a-t-il une triple réponse. Tout d'abord, elle peut être utile à celui qui la fait, en lui donnant des éléments pour comprendre (un peu) mieux sa démarche, en la contextualisant dans le champ de l'art et celui de la pensée. Elle favorise alors la création et dynamise sa démarche. Si ce n'est pas le cas, il faut arrêter immédiatement, parce qu'on fait partie de ceux à qui l'exercice est fatal. Ensuite, comme dans toutes les autres disciplines, la thèse d'un doctorant a mission de faire avancer l'état de la question, de produire ce qu'on appelle parfois un « gain cognitif ». Ce que l'un aura mis à jour dans sa recherche pourra profiter à l'autre engagé sur un chemin analogue. On oublie déjà plus souvent cette deuxième finalité. Enfin une bonne – disons à la japonaise – une « *très honorable* » thèse devrait pouvoir intéresser un public plus large. Jean Lancri faisait état d'une discussion privée qu'il avait eue avec Jacques Derrida qui lui disait qu'une thèse d'arts plastiques...

*« Ce serait une thèse qui permettrait de déplacer les enjeux de telle sorte que même des philosophes y trouveraient leur compte ; une thèse dans le champ des arts plastiques permettrait ainsi de placer autrement les questionnements, de déplacer les enjeux de*

*façon à apporter quelque chose de neuf au titre d'une solidarité épistémologique entre toutes les disciplines. »<sup>179</sup>*

Une thèse d'arts plastiques ne peut pas être un produit universitaire calibré. C'est la poétique personnelle du travail de chacun. Chacune ne peut qu'être *originale*, au plein sens du mot, c'est-à-dire qu'elle doit avoir son *origine*, prendre ses racines, dans la singularité profonde de la démarche. L'objet d'étude se constitue en même temps que l'étude, ainsi que l'outillage et les méthodes. Pratique périlleuse de la théorie, c'est ce qui la rend passionnante. Comme dans la définition de Clausewitz qui considère la guerre comme la poursuite de la politique par d'autres moyens – et réciproquement – la thèse d'arts plastiques, quand on juge utile de l'entreprendre, est un autre chemin de connaissance. Elle ne remplace pas l'œuvre, elle l'accompagne et on doit la mener en artiste.

À vrai dire, notre thèse en arts plastiques apparaît comme un ovni à bien des universitaires dans d'autres disciplines que la nôtre, parce qu'elle suppose d'être engagé soi-même dans une démarche créatrice, d'être artiste-chercheur. On est vite suspecté d'être juge et partie. Aussi, en tant qu'artiste-enseignant-chercheur, j'ai bien souvent le sentiment de mener un combat interne au sein de l'institution pour la défense et l'illustration de la spécificité de ce type de recherche qui s'articule à la création. Mais, après tout, en science, la recherche fondamentale est bien articulée avec des expériences de laboratoire ! La question de la thèse se pose aujourd'hui aussi dans les écoles d'art, dont le cursus est désormais rythmé au même tempo du LMD que celui des universités et nous aurions tout intérêt à unir nos efforts d'imagination pour enrichir nos expériences respectives et tenter de définir ensemble ce que devrait être la recherche théorique en arts. L'université gagnerait beaucoup à assouplir ses habitudes académiques et, en dépassant les craintes infondées d'un phagocytage, les écoles d'art tireraient sûrement un profit méthodologique de cette confrontation.

---

<sup>179</sup> Danétils, *op. cit.* p. 313.

## **DEUXIÈME PARTIE**

---

### **UNE POSTURE D'ARTISTE**

---

**7.**

Peindre

**8.**

Du style  
et du contemporain

**9.**

Sculpter



---

## UNE POSTURE D'ARTISTE

---

« N'ayez pas peur d'être banals ! »

Matisse<sup>180</sup>

Il y a des solidarités d'artistes. Des rivalités aussi bien sûr, justement à cause de la proximité. On connaît l'histoire contée par Schopenhauer du troupeau de porcs-épics, « *qui s'était mis en groupe serré pour se garantir mutuellement contre la gelée par leur propre chaleur. Mais tout aussitôt ils ressentirent les atteintes de leurs piquants, ce qui les fit s'éloigner les uns des autres*<sup>181</sup> ». Engageant dans son travail tout son être, l'artiste est, plus qu'un autre, ombrageux. Un travail de création s'enracine dans l'expérience personnelle et lui donne parfois une importance démesurée. Mais paradoxalement, si son égocentrisme l'entraîne aussi à l'égoïsme, il le partage avec d'autres, à son image, et cela crée entre eux un champ d'affinités électives, où les uns ont besoin des autres, pour être généreux, pour attiser leur enthousiasme. Ce petit monde est aussi le mien.

Il y a une autre raison à cela. L'artiste, on l'a vu, pour pouvoir inventer, doit, d'une manière ou d'une autre, se déconnecter des habitudes de son milieu et s'isoler. Ce qui lui permet de faire le point dans sa navigation n'est donc pas une carte, un itinéraire ou une « feuille de route » préétablie. Il a sa boussole intime, mais c'est encore en solitaire qu'il la consulte. Il lui faut une autre vérification. Pour

---

<sup>180</sup> *Op. cit.* p. 51.

<sup>181</sup> Arthur Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2004, note en bas de la page 105, qui renvoie aux *Parerga et paralipomena*.

cela il se tourne vers ceux qui, comme lui, cherchent leur chemin, pour comparer ses résultats avec les leurs et partager des interrogations. Il converse. Il n'y a cependant pas d'étalon fixe. Le curseur est mobile. Il faut varier les mesures, changer les points de vue. En dépit des affirmations, la certitude n'est pas de mise. Il y a débat.

Pour beaucoup d'artistes – la plupart – l'idée d'une thèse universitaire sur leur travail, par exemple, est, de ce fait aussi, une étrange idée. On a déjà parlé de l'irréductible indicible de la création qui peut sembler rendre un tel exercice inconcevable. Un artiste n'est évidemment pas obligé de faire une thèse. Inversement ce n'est pas parce qu'on fait une thèse d'arts plastiques qu'on est un artiste. Mais je ne vois pas pourquoi un artiste ne prendrait pas, comme cadre de la réflexion sur son travail, l'université. D'abord et avant tout, parce qu'elle a cet immense mérite qui est d'exister. On sait bien, en effet, que la plupart des projets qui ne se réalisent pas, une fois passée l'effervescence qui les a fait germer, restent dans les limbes par défaut d'un cadre qui les fasse advenir. Or un cadre est toujours contraignant. Par définition. Il impose des règles, des lois qui ont leur raison d'être. Et, même si certaines formes en semblent parfois un peu arbitraires, il faut bien des formes ! Mais en bordant, le cadre oblige aussi à trouver un centre. C'est tout l'intérêt du jeu de billard, impossible sans les bandes qui font rebondir les boules ! Ensuite – pour rester dans un argumentaire minimaliste : on pourrait se heurter à pires contraintes ! Les méthodes qui y prévalent ont fait leurs preuves et les exigences intellectuelles de la recherche universitaire sont un gage de sérieux épistémologique pour l'entreprise.

La seule condition pour que ce cadre soit le bon est seulement de ne pas se tromper de point de vue. Même s'il recourt aussi, à certains moments, à l'analyse d'œuvres, comme l'historien, ou à la spéculation, comme le philosophe, l'artiste n'est ni historien, ni philosophe. Il travaille la pensée par le sensible et non l'inverse. Le *théorique* se présente donc pour lui dans une modalité spécifique. Il ne se définit pas dans une recherche de la solution à un problème, mais, au contraire, il cherche à poser le problème d'une solution qui se manifeste dans l'instauration de l'œuvre. La « *direction de recherche* » d'un artiste par un philosophe ou un historien peut convenir très bien. Celle de Bernard Teyssède pour ma thèse, par exemple, a été des plus stimulantes, par la diversité des approches qu'elle proposait.

On peut aussi concevoir un accompagnement plus spécifique, qui est celui dans lequel je m'inscris et qui remplace ce qu'on doit appeler « *direction de recherche* » avec une certaine prudence, dans le contexte de ce débat artistique contemporain. Il est très important de savoir délimiter le champ de responsabilité du « *directeur* » d'une recherche, quand celle-ci se place du côté de la création. Elle me semble concerner surtout la garantie « scientifique » de la réflexion, c'est-à-dire la vérification de l'adéquation des outils théoriques utilisés, la validité de l'usage qui en est fait et la pertinence des rapprochements avec d'autres œuvres de l'art ou de la pensée. Là, on « *dirige* » vraiment la recherche, comme dans n'importe quelle autre discipline. Au delà – ou plutôt en deçà puisqu'on marche à rebours dans le sens de l'interprétation – les choses sont plus délicates : peut-être s'agit-il alors plutôt d'« *orientation* ». La suggestion de problématiques ne peut en effet se faire qu'au titre de l'hypothèse d'une piste à tenter et qu'on ne doit surtout pas forcer, parce qu'elle fausserait la logique interne de l'œuvre si elle ne convenait pas. Il faut, à la fois, le faire avec autorité pour qu'il y ait du répondant, mais aussi savoir changer d'optique quand cela ne convient pas. Il est important de dire des choses qui peuvent s'avérer « à côté de la plaque », mais qui auront permis à l'artiste-chercheur de se déterminer : il y avait un problème qu'il ne voyait pas et, même si ce n'est pas le bon problème qu'on a identifié, le fait d'avoir tenté la chose lui aura permis de voir qu'il y avait un problème qu'il ne soupçonnait pas, et de commencer à localiser l'ailleurs où il faut le chercher. Il faut savoir alors laisser de côté le faux problème qui n'a plus raison d'être. Un « *directeur de recherche* », engagé lui-même, dans une « *direction* » comme artiste, partage l'expérience de la création. Sous « *cette obscure clarté qui tombe des étoiles* »<sup>182</sup>, peut-être, mieux qu'un autre, est-il à même de distinguer entre les deux modalités différentes de cet accompagnement.

Cela pose la question générale du rôle du *professeur* dans une discipline artistique. Sans entrer plus avant dans une discussion dont la présente synthèse n'est pas le lieu, je me contenterai de rappeler

---

<sup>182</sup> Pierre Corneille, *Le Cid*, vers 1637, *Œuvres complètes*, Paris, éd. Seuil, coll. L'intégrale, 1963, p. 236.



ce que Matisse rapportait de Gustave Moreau, le seul professeur qui ait compté pour lui, sujet constant de réflexion pour moi :

« Gustave Moreau me disait : “Vous n’allez pas simplifier la peinture à ce point-là, la réduire à ça. La peinture n’existerait plus.” – Et puis il revient et il me dit : “Ne m’écoutez pas. Ce que vous faites est plus important que tout ce que je vous dis. Je ne suis qu’un professeur, je ne comprends rien” ». <sup>183</sup>

J’ai longtemps cloisonné de façon étanche mes activités d’artiste et d’enseignant. Je ne le fais plus. Je considère en effet que, s’il ne faut pas mélanger les registres quand il n’y a pas lieu, une certaine réciprocité du regard sur ce que font les uns et les autres, est nécessaire. Ce n’est pas seulement une question d’éthique qui me fait concevoir toute relation comme réciproque, mais d’abord un principe déontologique, quasi-opératoire, la « conversation d’artistes » ne pouvant avoir lieu qu’entre deux personnes qui connaissent leurs contextes respectifs. Je comprends mieux ce que me dit l’autre quand je peux contextualiser sa parole. C’est valable pour moi, pour comprendre les problématiques qu’il explore. C’est valable pour celui dont j’accompagne la recherche. Toutes ces raisons rendent donc nécessaire que je parle ici de mon travail d’artiste. Au préalable, l’optique dans laquelle je le fais doit être précisée.

S’il n’est, bien sûr, absolument pas question d’assimiler ici la direction d’une thèse d’arts plastiques à une psychanalyse où le « directeur » aurait compétence de l’analyste et où le doctorant serait l’analysé, on peut cependant y voir une forte analogie, puisque, dans les deux cas, on part du symptôme pour remonter à la problématique et que le travail consiste à transformer le symptôme en solution, c’est-à-dire à le comprendre, avec l’aide d’un interlocuteur.

Il y a peut-être aussi une autre analogie, institutionnelle celle-ci, entre la candidature à l’« habilitation à diriger des recherches » à l’université et la candidature d’un psychanalyste postulant. La psychanalyse ne s’enseigne pas, en ce sens qu’elle ne se *transmet* pas. Seules se transmettent les conditions de l’analyse. Elle se réinvente à chaque

---

<sup>183</sup> (rapporté par Couturier en 1962) *op. cit.* p. 81.

cas et, d'une certaine façon, l'analyste doit d'abord découvrir qu'il est une objection au savoir et il apprend de sa cure que le savoir de la psychanalyse ne contient pas les réponses espérées. Cette découverte est la condition pour qu'il crée, par la suite, un « vivre ensemble » avec ses propres analysants, au contact desquels, d'une certaine manière, il va apprendre comment se comporter comme analyste. C'est la raison pour laquelle le candidat psychanalyste doit procéder à une analyse didactique. Le problème se pose alors de différencier le *didactique* du *thérapeutique* et c'est pourquoi certains psychanalystes préfèrent parler de « processus didactique » de l'analyse. Fort heureusement, le problème ne se pose pas dans le cas d'une thèse d'arts plastiques dont nous avons précédemment tenté de formuler les enjeux, puisqu'il ne s'y agit pas d'une « cure » ! Le caractère didactique de la démarche d'habilitation me semble cependant nettement perceptible.

L'analogie institutionnelle est encore plus évidente enfin quand, lors de l'*Acte de fondation* de l'École freudienne en 1965, Lacan déclare :

« C'est l'École qui remet en question les principes d'une habilitation patente, et du consentement de ceux qui notoirement l'ont reçue. »<sup>184</sup>

Les notions d'« École », d'« habilitation », comme celle de « consentement » des pairs, auxquelles Lacan se réfère ici explicitement – si on fait abstraction de la charge polémologique de cet *Acte de fondation* – font écho à nos pratiques universitaires où les formes institutionnelles sont heureusement codifiées et stabilisées. Il n'en demeure pas moins que toute candidature me semble constituer, avant toute chose, la déclaration d'un acte d'autorité. *Autorité* ne voulant pas dire autoritarisme, putsch ou coup d'état, mais simplement affirmation d'un pouvoir sur soi-même, pour se poser en *auteur*, c'est-à-dire aussi et d'abord, ici, en *artiste*. Venons-en maintenant à mes travaux.

---

<sup>184</sup> École de la cause freudienne (Paris), *Annuaire de l'École Freudienne de Paris*, 1977, Paris, École Freudienne, 1977, p. 84. Le rédacteur est Lacan lui-même, puisqu'il s'agit d'une *Note adjointe* à l'*Acte de fondation* de ladite École par Jacques Lacan, en 1965, qui commence ainsi : « Je fonde – aussi seul que je l'ai toujours été dans ma relation à la cause psychanalytique – l'École Française de Psychanalyse, dont j'assurerai, pour les quatre ans à venir dont rien dans le présent ne m'interdit de répondre, personnellement la direction. », *ibid.* p. 78.



## Désir

La « peinture » a été pour moi un idéal quand j'ai commencé à m'orienter dans cette *direction* à l'âge de vingt-cinq ans, en ce sens que c'est plutôt l'idée d'« être peintre », avec toute la mystique de l'artiste que cela pouvait comporter, qui a été pour moi un objectif. Ma détermination tenait à un profond désir d'être artiste – en opposition au non artiste, à mon père, par exemple, qui allait au bureau tous les jours – et tout mon apprentissage solitaire et autodidacte a eu pour but de me libérer du sentiment d'inquiétude que j'avais de ne pouvoir y parvenir.

Mes études d'arts plastiques ont commencé avec l'agrégation (1980). J'avais cependant le sentiment que ce que j'avais dû apprendre pour passer ce concours ne me donnait pas tous les outils dont j'avais besoin pour « être artiste ». J'ai suivi pendant deux ou trois ans des cours de modèle vivant de la Ville de Paris pour « apprendre à dessiner ». J'y ai fait des progrès, mais j'en suis parti quand j'ai eu l'impression que j'y avais pris ce que j'avais à y prendre, le jour où le professeur, un certain Monsieur Ramage, m'a repris sur les expériences de dessin au trait que je tentais, en me disant qu'il ne fallait pas « se prendre pour » Matisse. J'ai fréquenté comme auditeur libre l'atelier Caron-Faure, où il y avait en permanence un modèle vivant, et qui ne passait pas pour le plus novateur à l'école des Beaux-Arts. J'y ai gagné en assurance et en suis parti après quelques mois, quand Caron m'a dit que ce que je faisais était marqué par un désir d'habileté et que je n'avais pas à m'inquiéter de cela mais plutôt d'apprendre à être maladroit. J'ai appris la perspective opérée et des rudiments d'architecture d'un décorateur de la télévision, un certain Monsieur Téna, auprès de

qui j'avais dû faire un stage « professionnel », pendant l'année de formation pédagogique. Les trompe-l'œil et le faux marbre auprès d'un peintre-décorateur qui repeignait le hall de l'immeuble où se trouvait mon atelier... D'une manière un peu boulimique j'ai voulu apprendre des techniques et j'avais le sentiment que, pour être artiste aujourd'hui, on devait posséder toutes les pratiques qui avaient précédé. De la même manière que, dans les deux maisons que j'ai eu l'occasion de relever, même si des maçons ont assuré le gros œuvre et que ma compétence ne dépasse pas vraiment celle du bricoleur, j'ai éprouvé le besoin très impérieux d'être capable de les construire moi-même, autant que possible. J'avais le sentiment de devenir plus libre en sachant monter une cloison ou poser un carrelage. Cela remonte sûrement à l'enfance, à ce désir d'autarcie qui m'a toujours habité, à l'apprentissage de la menuiserie tous les jeudis avec mon grand-père. J'ai compris qu'il fallait seulement se mettre en chemin et que les outils s'inventeraient quand j'en aurais besoin.

## Histoire de peinture

La constitution de ma posture d'artiste s'est faite par déclics successifs. Le premier s'est joué dans un dessin que j'avais fait en 1979, depuis ma fenêtre, sans regarder le papier, en faisant confiance au tracé de la main. Sans surveillance. Le résultat de cette expérience donnait un espace « cubiste » que les décalages avec la perspective rendaient plus proche de la perception intuitive que j'avais du paysage des toits en face de chez moi. Ce fut une petite découverte qui me donna de l'assurance pour oser me démarquer de représentations qui me semblaient convenues. C'est ce que j'ai tenté de théoriser dans mon mémoire de DEA sur *L'évidence de la naturalité dans la représentation*, dans lequel j'essayais de comprendre comment des images qui pourtant correspondent à des codes pouvaient être perçues, non seulement comme allant de soi, mais dans un tel illusionnisme que leur caractère conventionnel était totalement perdu de vue. Ainsi la perspective, mais, dans une certaine mesure aussi, la photographie. J'ai tenté de démontrer que la chose s'était jouée aux alentours de la Révolution.

À partir de 1980, j'ai travaillé en solitaire dans mon atelier de la rue Boissonnade, qui a été pour moi, comme un œuf ou un

cocon, le lieu d'une construction personnelle. Un peu comme l'enfant qui découvre le monde, j'ai pratiqué la peinture en explorant ses constituants physiques dans tout leur potentiel, n'hésitant pas, comme certains cassent leurs jouets, à les mettre à mal, pour tenter de les pousser au bout de leurs potentialités. Le façonnage du support a toujours eu beaucoup d'importance pour moi. Comme une mise en action qui n'a pas de frontière bien marquée avec le travail artistique. La fabrication d'un châssis, c'est déjà la peinture. Dans cette exploration, il y a eu des moments heuristiques très forts. Comme lorsque j'ai pris subitement conscience que la peinture était, avant toute chose, une expérience de recouvrement d'un support, le cachant ou le laissant transparaitre, mais surtout dans l'épaisseur d'une sédimentation qui est le terrain de la peinture. Comme le dit Dubuffet, « *Le geste essentiel du peintre c'est d'enduire*<sup>185</sup> ». C'était en 1981, en faisant une peinture en correspondance avec le paysage de bord de mer, en Normandie, à l'automne. Ce n'était pas vraiment un paysage, mais il y avait une adéquation entre les va-et-vient stridents de l'écume sur l'épandage de galets qui recouvrait le sable, masquant déjà lui-même le graphisme puissant d'une couche calcaire plus enfouie et striée de sillons tracés par l'érosion marine. La plage à Étretat. Sur le carton qui me servait de support alternaient simplement des bandes de peintures liquides et empâtées, dont j'avais endigué le débordement par des caches de ruban adhésif. Mais ce n'est qu'après que je repris les choses plus systématiquement, pour aboutir à des peintures plus paysagistes.

J'aimais particulièrement apprêter la toile avec la colle de peau chaude, avec son odeur âcre, pour la tendre comme un tambour, mais aussi pour en jouer et rendre rigides, comme avec de l'amidon pour les cols de chemise, des drapés tourmentés. Au bout de quelques années d'expériences d'atelier, je fus soudainement frappé d'une sorte de « révélation ». C'était en 1987. Je travaillais alors sur de très grandes feuilles de papier pour gravure que je repliais en deux, autant de fois que l'épaisseur le permettait, c'est-à-dire six fois de suite, puis que je trempais dans l'encre. En les dépliant j'obtenais, un peu comme dans le procédé du batik, ou comme les peintures

---

<sup>185</sup> Dubuffet, *op. cit.*, t. 1, p. 71.

de Hantaï<sup>186</sup> que je ne connaissais pas encore, le dessin d'une grille que l'infiltration de l'encre avait produit, avec des déchirures aux angles des pliages, comme sur une carte routière trop consultée, ou comme le suaire de Turin, après incendies et raccommodages. Les soixante-quatre petits rectangles ainsi délimités traçaient une structure sur laquelle j'appuyais la peinture.

Un jour où je voulais revenir à la peinture à l'huile dont la chimie permet d'inclure toutes sortes de matières, entraîné par cette habitude de soumettre les constituants de la peinture à des outrages plastiques, déclouant souvent la toile pour la malmener, avant de la retendre et de la retravailler, je me trouvai brusquement en face d'une série de correspondances inattendues : entre le bois du châssis et celui de la Croix, entre les semences de tapisserie et les clous du bourreau, entre la toile à peindre et les linceuls, entre la colle de peau de lapin, les jus des glacis et les suintements du supplicé... J'eus le sentiment d'avoir fabriqué une *descente de croix*. Moi seul le savais, parce qu'au-delà de ce qui apparaissait comme des effets de matière intéressants, aucun signe explicite ne pouvait l'indiquer. Mais les moyens d'expression de la peinture se trouvèrent tout à coup, pour moi, transfigurés.

Je repris la même thématique, avec les mêmes ingrédients, en rendant plus explicite l'iconographie dans laquelle je m'inscrivais, pour construire une peinture-installation où, sur un drapé emphatique, le corps du supplicé était transposé dans les pièces disjointes d'un tabouret. Une échelle en bois, appuyée sur le mur, faisait partie de la peinture, en même temps qu'elle interpellait celui qui regarde – moi d'abord – invitant presque à l'escalader, à la manière de ces personnages des tableaux de la Renaissance, ces *festaiuoli*<sup>187</sup>, dont le regard tourné (et la main souvent aussi) convie le spectateur à rentrer dans la scène. Subitement l'irruption de cette thématique de la descente de croix me plaçait en position de dialoguer avec les

---

<sup>186</sup> Simon Hantaï, *Tabula* (1980), huile et acrylique sur toile, 285 x 454,5 centimètres, Paris, centre Pompidou, musée national d'Art moderne.

<sup>187</sup> Voir Birgit Laskowski, *Piero della Francesca*, Köln, Köneman, 1998, p. 15. À propos du Baptême du Christ de Piero, à la National Gallery de Londres, elle montre comment « *L'ange de droite regarde vers l'extérieur de l'image et s'adresse au spectateur, lequel, lui portant en retour son attention, l'interroge sur sa propre signification* ».

plus grands peintres de l'histoire occidentale, avec une mention toute particulière pour Rubens et sa *Descente de croix* de la cathédrale d'Anvers<sup>188</sup> avec son exubérante composition diagonale, à laquelle la mienne se voulait un hommage. Fondamentalement ce qui me touchait dans cette thématique ce n'était pas du tout la divinité du Christ mais le motif de la souffrance humaine.

## Peinture d'histoire

Cette découverte soudaine me permit aussi d'expliquer la frustration que j'éprouve en face de certaines œuvres, contemporaines souvent mais pas seulement, pour lesquelles l'adhésion du spectateur me semble être d'abord sollicitée sur le mode de la reconnaissance intellectuelle d'une ironie, d'une ingéniosité, de l'efficacité d'une démonstration ou de la lisibilité d'une marque de fabrique, quand ce n'est pas sur celui de la satisfaction esthétique un peu gratuite ou de l'effet saisissant... alors que lorsqu'une œuvre me touche, c'est qu'en deçà de toute conformité formelle et de toute justification rationnelle, elle m'accompagne pendant un certain temps, en me communiquant une émotion qui m'aide à vivre. Je me suis alors demandé si, pour travailler cette charge affective qui est pour moi le terreau des grandes œuvres d'art, il ne serait pas judicieux d'explorer l'iconographie religieuse et mythologique, formulant l'hypothèse qu'elle serait le réservoir d'un imaginaire collectif, la matrice de nos émotions partagées. J'entrepris donc de cultiver systématiquement la posture du « peintre d'histoire », non par nostalgie d'un âge d'or, sans doute révolu, mais parce que je pensais que cela ne manquerait pas de me mener quelque part.

À l'écart de l'iconographie de la Passion du Christ, un peu « plombante », vu mon passé familial, c'est alors Œdipe qui est venu à ma rencontre. Non que son histoire soit plus légère, mais ce déplacement s'est imposé à moi, vers une figure qui m'apparaît emblématique de notre rapport au monde, psychologiquement et intellectuellement.

---

<sup>188</sup> Pierre-Paul Rubens, *Descente de croix* (1612) huile sur toile, 421 x 311 centimètres, panneau central d'un triptyque, cathédrale d'Anvers.



S'il s'agit probablement d'un des mythes les plus populaires, curieusement son iconographie est très restreinte. C'est toujours la même et seule scène du Sphinx qui est représentée sur de rares vases grecs et quelques tableaux peu nombreux (Ingres, Moreau, Khnopff, Bacon)<sup>189</sup>. On trouve aussi quelques exemples d'Œdipe aveugle guidé par Antigone, comme dans les tableaux assez secondaires d'un Kraft<sup>190</sup> ou d'un Hillemacher<sup>191</sup>... C'est à peu près tout. Comme si cette histoire était trop douloureuse pour qu'elle soit représentée. On en parle mais on ne la montre pas. J'avais donc à ma disposition un champ d'exploration particulièrement ouvert – une autoroute! – et je me suis lancé, avec beaucoup de plaisir, à faire des « grandes machines ». Ce travail m'a occupé pendant trois ou quatre ans. Il a été l'argument de plusieurs expositions, en France et à l'étranger. J'ai un souvenir particulièrement effervescent de celle de Rambouillet en 1990, où j'avais imaginé un destinataire, en (re)constituant un « cabinet de peintures », pour l'éducation du « roi de Rome », en jouant des analogies entre les destins d'Œdipe et de Napoléon<sup>192</sup>. Cela a aussi constitué le support de ma thèse de doctorat, soutenue en 1992 et

---

<sup>189</sup> Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Œdipe et le Sphinx* (1808), huile sur toile, 189 x 114 cm, Paris, musée du Louvre.

Gustave Moreau, *Œdipe et le Sphinx* (1864), huile sur toile, 206,5 x 105 centimètres, New York, Metropolitan Museum of Art.

Fernand Khnopff, *L'art des caresses ou le Sphinx* (1896), huile sur toile, 50 x 150 centimètres, Bruxelles, musées royaux des beaux-arts.

Francis Bacon, *Oedipus and the Sphinx after Ingres* (1983), huile sur toile, 198 x 147,5 centimètres, collection privée.

<sup>190</sup> Johann Peter Kraft, *Œdipe et Antigone* (1809), huile sur toile, 66 x 53 centimètres, Paris, musée du Louvre.

<sup>191</sup> Eugène-Ernest Hillemacher, *Œdipe et Antigone s'exilant de Thèbes* (1843), huile sur toile, 115 x 147 centimètres, Orléans, musée des beaux-arts.

<sup>192</sup> Pour François-Charles-Joseph-Napoléon, *Roi de Rome, l'histoire d'Œdipe, Roi de Thèbes – Un cabinet de peinture pour l'éducation d'un prince*, Rambouillet, Palais du Roi de Rome, 1990. Dans un petit salon néo-classique du palais, qui est déjà un lieu imaginaire puisque le prince en question n'y a pratiquement pas vécu, j'avais (re)constitué un cabinet de soixante-quinze pièces qui retraçait l'histoire des Labdacides et le destin d'Œdipe, usurpateur, héros providentiel, avant d'être banni, comme Napoléon. Un recoin était même aménagé en une sorte de petite chapelle. Des références iconographiques à la peinture davidienne et romantique établissaient des parallèles que les encadrements et le dense accrochage « tapissé » accentuaient encore, dans la modalité d'exposition.

qui se voulait une *Recherche de l'évidence*, à travers une actualisation de la peinture d'histoire, avec une grande exposition dans les fabuleux espaces de chez mes voisins.

On ne sort d'ailleurs pas tout à fait indemne de cet exercice universitaire qui, en exigeant de l'artiste qu'il explicite sa démarche, lui fait aussi perdre l'innocence dont il a besoin pour créer. La gravité du thème, et des bouleversements personnels aussi, expliquent le contrecoup qui s'en est suivi. Après un peu de temps, d'autres thèmes se sont véritablement imposés à moi : *Les Anges* (1994) d'abord, très humains et très sexués, comme dans une chute existentielle, désespérément heureuse. *L'Annonciation* (1997) qui m'est apparue comme l'archétype de la rencontre amoureuse, avec le sentiment soudain d'évidence qui l'accompagne. On peut bien sûr reprocher à mon Gabriel de s'être mis à son propre compte, trahissant ainsi la mission de son commettant. C'est la vie ! Chacun pour soi. *Le Roi David* (2000) héroïque et majestueux en chef d'*intifada* contre les Philistins, mais aussi avec ses côtés moins glorieux dans l'épisode de Bethsabée. Rien qu'humain. *Adam et Eve* (2005) dans leur essence originelle...

Parfois le motif iconographique est ambigu. La lutte fratricide est aussi bien celle d'Étéocle et de Polynice que celle de Caïn et Abel (2006). La déploration est celle d'Antigone pour son frère (2004) ou celle de Marie pour son fils Jésus. Parce que je ne cherche pas à illustrer un épisode spécifique mais plutôt à explorer et à exprimer l'intensité d'un sentiment que j'éprouve moi-même et qui, même s'il est façonné culturellement dans son expression, me semble relever d'un invariant anthropologique. Les codes du sentiment amoureux, pour nous aujourd'hui, n'ont, par exemple, sûrement rien à voir avec ceux de l'Angleterre victorienne ou de la Chine sous la dynastie Ming... mais cela relève cependant d'une même expérience émotionnelle, existentielle, métaphysique, d'un rapport de soi avec l'autre qui nous dépasse et nous submerge.

Ce programme de travail qui consiste à adopter la posture du peintre d'histoire me convient tout à fait. Je ne me contraains pas et reprends très volontiers à mon compte cette hiérarchie des genres qui, avec quelques variations saisonnières, a constamment placé au sommet, du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, la peinture d'histoire. C'est celui d'abord, où l'artiste doit le plus faire preuve d'*invenzione*, pour

choisir et agencer les motifs. C'est donc un genre noble. Ensuite la finalité d'édification morale qui le caractérise me plaît également. C'est un genre vertueux. Dans l'ordre de préséance, vient ensuite le portrait, moins noble mais cependant généreux, puisqu'il faut y capter l'autre et que cela passe forcément par un acte d'identification, un acte d'amour. La scène de genre est facile. Passons! La nature morte, un exercice de copie. Quant au paysage, il suffit d'ouvrir sa fenêtre. Il existe bien sûr des paysages sublimes et des natures mortes admirables. Certaines *Vanités* du xvii<sup>e</sup> m'émeuvent profondément, ou *L'asperge* de Manet<sup>193</sup>. Mais, de même que les artistes profèrent des manifestes, j'ai eu besoin de simplifier mon paysage, en disant avec La Font de Saint Yenne :

« *Le peintre historien est le seul peintre de l'âme ; les autres ne peignent que pour les yeux.* »<sup>194</sup>

Après tout, ce n'est pas plus exclusif que la critique par Duchamp de la peinture (exclusivement) rétinienne!

## Religion

La visée d'une telle « peinture d'histoire » est foncièrement *religieuse*. Religieuse, au sens fort et premier du mot. Religieuse parce qu'elle *relie* les hommes et les femmes entre eux, autour d'un thème iconographique collectif. Religieuse aussi parce qu'elle les réunit aussi autour de ce qui les dépasse. Je ne cherche pas, à chaque fois, un sujet nouveau pour changer. C'est le sujet qui vient à moi et s'impose comme une cristallisation émotionnelle. C'est peut-être d'abord une démarche identitaire. En marquant des références se dessine une appartenance culturelle, un cercle de loyauté. Mais la visée est tout autre. La prétention est universelle. C'est illusoire

---

<sup>193</sup> Édouard Manet, *L'asperge* (1880), huile sur toile, 16,5 x 21,5 centimètres, Paris, musée d'Orsay.

<sup>194</sup> La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (1746), Paris, éd. ENSBA, 2001, p. 47.

évidemment. Mais, même s'il est vain, ne dit-on pas que «l'espoir fait vivre»? Il y a toujours des personnages, parce qu'il me semble que la peinture des sentiments ne pourrait s'en passer. Mes personnages sont nus parce que la nudité, en les soustrayant à la contingence du vêtement d'une époque particulière, les fait ressembler – c'est ce que j'aimerais – aux femmes et aux hommes tels qu'ils ont toujours été ou tels que je les désire et tels que je désirerais qu'ils aient toujours été, ce qui, pour moi, revient au même.

En 1799, la tourmente révolutionnaire est un peu apaisée, Jacques-Louis David peint les *Sabines*<sup>195</sup>. Après une carrière politique trouble et qui a failli très mal se terminer pour le peintre, le tableau vient clore toute une série de peintures qui tournent autour du même sujet : le débat cornélien entre l'héroïsme civique et la vie privée. La scénographie en est toujours la même : côté cour, les femmes explorées, gardiennes du foyer, et côté jardin, les *Horaces*<sup>196</sup> recevant leur glaive de leur père, ou les dépouilles décapitée de ses deux fils qu'on rapporte à *Brutus*<sup>197</sup>, les hommes et le devoir politique. C'est la mise en scène de cette «*idée neuve*» du Siècle des lumières et de la Révolution, qu'est l'*individu*. Mais cette nouvelle unité de mesure de la société ne s'instaure que dans la scission de l'*homme* (privé) et du *citoyen* (public)<sup>198</sup>. Il est intéressant de noter qu'on retrouve la même distribution dans le *Serment du Jeu de Paume*<sup>199</sup>, où la conjuration nationale a envahi tout l'espace mais où, seule note discordante

<sup>195</sup> Jacques-Louis David, *Les Sabines* (1799), huile sur toile, 385 x 522 centimètres, Paris, musée du Louvre.

<sup>196</sup> Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces* (1784), huile sur toile, 330 x 425 centimètres, Paris, musée du Louvre.

<sup>197</sup> Jacques-Louis David, *Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (1789), huile sur toile, 325 x 425 centimètres, Paris, musée du Louvre.

<sup>198</sup> Cette thématique de la double existence en relation avec la Révolution française est bien développée par le «jeune» Marx dans *La question juive*, préface de Daniel Bensaid, Paris, éd. La fabrique, 2006.

<sup>199</sup> Jacques-Louis David, *Le Serment du Jeu de Paume* (1791), dessin à la plume et au lavis de bistre, 65 x 105 centimètres, Paris, musée du Louvre, dépôt au château de Versailles, où se trouve également le reste de l'ébauche du tableau, un extraordinaire dessin sur toile de 400 x 660 centimètres, où seules quelques têtes sont peintes. En effet, assez rapidement les acteurs de cette scène patriotique ayant été exécutés, le tableau ne pouvait plus l'être!

dans cette adhésion enthousiaste, le député du Tiers État, Joseph Martin-Dauch, qui refuse de prêter serment les bras fermés sur la poitrine, est relégué à l'extrême droite du (futur) tableau. Signalons enfin que toutes les études faites par David pour le serment ont été des nus. Dans les *Sabines*, cet unanimité patriotique s'est scindé dans les deux camps d'une guerre civile, Sabins contre Romains, et ce sont les femmes, Hersilie en tête, qui, depuis le fond du tableau, font irruption par le centre, pour faire valoir les valeurs familiales contre la tyrannie civique.

Dans l'histoire de l'exposition, ce grand tableau est le premier qui ait été montré au public – pendant six ans – dans le cadre d'une « exhibition » privée, ce qui se pratiquait déjà en Angleterre. Le public, seul juge légitime aux yeux du peintre, devait ainsi pouvoir, sans entrave, donner « *son jugement, toujours dicté par la nature, et toujours produit par le sentiment* ». David faisait payer un droit d'entrée au public dont « *les rétributions sont des dons volontaires qui prouvent son goût pour les arts ; ses éloges sont l'expression libre du plaisir qu'il éprouve ; et de telles récompenses valent bien, sans doute, celles des temps académiques*<sup>200</sup> ». Cela lui rapportera d'ailleurs une somme substantielle lui permettant d'acquérir une propriété en Seine-et-Marne ! Aussi bien dans la modalité de sa présentation, que son traitement de l'iconographie, ce grand tableau témoigne de ce désir d'évidence naturelle, immanente et absolue. Il avait donc rédigé pour cette présentation un petit *Catalogue de l'exposition des Sabines* qui se termine par une *Note sur la nudité de mes héros* dans laquelle il s'explique :

« *Mon intention, en faisant ce tableau, était de peindre les mœurs antiques avec une telle exactitude que les Grecs et les Romains en voyant mon ouvrage, ne m'eussent pas trouvé étranger à leur coutumes.* »<sup>201</sup>

Il était peu probable que les Romains puissent voir le tableau de David, qui répond beaucoup plus à son désir d'une représentation

<sup>200</sup> Jacques-Louis David, « Catalogue de l'exposition des Sabines », cité par André Lhote, *De la palette à l'écritoire*, Paris, éd. Corrèa, 1946, p. 113-115.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 116.

intemporelle de l'être humain. C'est plutôt nous qui, inversement, pouvons nous reconnaître dans les nus de l'Antiquité. C'est un peu la même raison qui me fait peindre nus tous mes personnages. Il me semble que, de cette manière, ils échappent à l'historicité et qu'ils expriment un invariant anthropologique, qu'ils acquièrent une forme d'éternité. Soulignons que, chez David, la nudité est le « costume » du héros. Il est assez exclusivement masculin d'ailleurs et ne concerne que les protagonistes qui personnifient les sentiments.

## La chair

Comme on le voit aussi dans les portraits qu'il a pu faire, comme celui, palpitant de vie, de sa belle mère, Madame Pécoul<sup>202</sup>, la froideur chez David est de façade. On perçoit derrière ce que Diderot appelle « *le sentiment de la chair* ».

*« [...] c'est la chair qu'il est difficile de rendre ; c'est ce blanc onctueux, égal, sans être ni pâle ni mat ; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement ; c'est le sang, la vie, qui font le désespoir du coloriste. Celui qui a acquis le sentiment de la chair, a fait un grand pas ; le reste n'est rien en comparaison. Mille peintres sont morts sans avoir senti la chair ; mille autres mourront sans l'avoir sentie. »<sup>203</sup>*

Il n'est qu'à regarder les délicieuses fesses de son Romulus, que dissimule à peine l'ombre portée de son écu, ou les seins généreux de la jeune Sabine agenouillée devant lui, pour sentir le goût, probablement réprimé chez lui, que David avait des autres. Je me souviens, enfant, combien me contrariait de ne pas « savoir faire la peau ». Dans mes figures nues, je cherche aussi cette substance

---

<sup>202</sup> Jacques-Louis David, *Portrait de Madame Pécoul* (1784), huile sur toile, 92 x 72 centimètres, Paris, musée du Louvre.

<sup>203</sup> Denis Diderot, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, éd. Hermann, 1984, p. 22. Pour Diderot, c'est le savoir suprême du peintre, celui qui détermine tout son art : « *Et ce Chardin* », dit-il, « *pourquoi prend-on ses imitations d'êtres inanimés pour la nature même ? C'est qu'il fait de la chair quand il lui plaît.* » *Ibid.* p. 24.

vivante de la respiration et du désir, mystère de l'incarnation où la matière, douée de l'expérience d'elle-même, palpite pour l'autre qui lui échappe et qu'elle veut. N'est-ce pas « *l'incarnat* » dont parle aussi Didi-Huberman<sup>204</sup>, comme cette peau qui pense ?

Paradoxal David : grand exécuteur au Comité de sûreté générale, sans doute par peur d'être submergé par l'altérité qu'il est plus rassurant de faire disparaître. Le *Marat*<sup>205</sup>, est pour moi son chef d'œuvre. Nu héroïque qui « trônait » dans la salle de la Convention, c'est un Christ révolutionnaire, laïcisé, une image à la fois religieuse et charnelle du mystère de la vie interrompue, avec en contrepoint ce vide, à la gestualité sourde – la moitié supérieure du tableau – un *ultimate painting* vibrant de silence.

## Narration

Le gros – le très gros – écueil pour moi dans cette orientation de « peintre d'histoire », c'est qu'on finit par « raconter des histoires », d'une manière bavarde, trop explicite, et qu'on dérape vite « dans le décor », dans l'illustration. C'est d'ailleurs la faute rédhibitoire dont tout peintre d'histoire doit se garder. C'est ce qui, pour Baudelaire, fait la différence entre un Ary Schaeffer ou un Paul Delaroche et Delacroix.

*« Après avoir imité Delacroix, après avoir singé les coloristes, les dessinateurs français [...], M. Ary Schaeffer s'est aperçu, – un peu tard sans doute – qu'il n'était pas né peintre. Dès lors il fallu recourir à d'autres moyens ; et il demanda aide et protection à la poésie. »*<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup> Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, éd. de Minuit, 1985.

<sup>205</sup> Jacques-Louis David, *Marat* (an deux, 1793), huile sur toile, 163 x 128 centimètres, Bruxelles, musées royaux des beaux-arts. Il y a une copie du tableau, faite par Serangeli sous la supervision de David, et qui est aussi très bonne au château de Versailles.

<sup>206</sup> Baudelaire, *Salon de 1846*, *op. cit.* p. 171.

Baudelaire est peut-être excessif parce que les peintures de ces deux-là ne sont pas, à mon avis, totalement dénuées d'intérêt. Mais c'est ainsi que ces peintres sont qualifiés de « *singes du sentiment* ».

*« Les singes du sentiment, sont en général, de mauvais artistes. S'il en était autrement, ils feraient autre chose que du sentiment. [...] Le singe du sentiment compte surtout sur le livret. Il est à remarquer que le titre du tableau n'en dit jamais le sujet, surtout chez ceux qui, par un agréable mélange d'horreurs, mêlent le sentiment à l'esprit. On pourra ainsi, en élargissant la méthode, arriver au rébus sentimental. »<sup>207</sup>*

Quand on lit les *Salons* de Baudelaire, on y perçoit souvent l'écho de ceux de Diderot qui était son modèle revendiqué et dont il recommande d'ailleurs la lecture pour justifier de sa propre férocité<sup>208</sup>. Un siècle auparavant Diderot disait déjà :

*« Il me faut un plaisir pur et sans peine ; et je tourne le dos à un peintre qui me propose un emblème, un logographe à déchiffrer. »<sup>209</sup>*

Si le tableau ne doit pas être la traduction de l'histoire, plus ou moins codée, plus ou moins ésotérique, comment s'y prendre alors ? Contrairement à ce que faisaient beaucoup de peintres d'histoire, et particulièrement quand il s'agissait du concours de l'Académie ou du Prix de Rome, sur un thème imposé, il ne s'agit pas, en fermant son volume de l'*Énéide*, par exemple, de décider d'un sujet et de se mettre à peindre. C'est plutôt dans le développement d'une exploration picturale que le thème se présente à moi. La figure ne résulte pas d'un choix. C'est une rencontre qui s'impose à moi. J'ai, de cette manière, vécu quatre ans de compagnonnage avec Œdipe. C'est ainsi qu'ensuite, pour échapper à la lourdeur du thème, je me suis fixé comme règle de ne peindre des figures que libres dans

---

<sup>207</sup> *Ibid.* p. 173.

<sup>208</sup> Voir la note de Baudelaire lui-même. *Ibid.* p. 173.

<sup>209</sup> Diderot, *op. cit.* p. 54.



l'espace. Les pieds ne devaient pas toucher terre. Il en est résulté tout un monde d'êtres de voltige, en état de chute ou d'apesanteur. Et c'est cela qui a donné la grande exposition du *Sexe des Anges*, à Aix-la-Chapelle en 1994. Comme les rivières souterraines dont le cours semble interrompu, j'en vois la résurgence, en 1997, dans mon Gabriel, Archange Annonciateur, avec la gestique solennelle de ses mains, qui se diversifie ensuite dans « Paroles et Silences », en 1998, une exposition abondante de petits formats, où je m'étais fixé comme règle de peindre seulement des têtes avec des mains. La peinture, par définition muette, se mettait alors à parler. Les propos étaient divers, de la blague de bistrot à la déclaration. Un échantillon d'humanité. On ne dit pas tout le temps des choses profondes. Heureusement, on dit aussi parfois des bêtises.

Curieusement, le thème de l'Annonciation me semble fédérateur de ce que j'ai pu faire dans cette période de cinq années, de 1993 à 1998. Certaines choses d'avant, comme le *Sexe des Anges*, en incluant même peut-être mes débuts de sculpteur qui ont suivi tout de suite après sur le même thème, ne prennent vraiment leur signification qu'à la lumière de cette cristallisation. Certaines choses d'après, comme « Paroles et Silences », en sont peut-être les ondes de chocs. De la même manière, ma *Descente de croix* qui a surgi brusquement dans le paysage de l'atelier, n'a pris toute sa place qu'après les *Faltenbilder*, les « tableaux pliés », qui en sont devenus une manière de chemin de croix. Un peu comme les Préalpes sédimentaires qui, bien que simple conséquence du soulèvement tectonique qui a formé les Alpes, se découvrent au voyageur comme leurs annonciatrices, de la même façon, la *logique* de l'œuvre s'impose-t-elle souvent dans un ordre différent de la *chronologie*.

## La série

La série est justement un moyen d'exploration de cette temporalité de la création, qui échappe à la linéarité. Elle sonde les possibles dans leur indétermination. La série permet de dépolariiser le regard et l'esprit. En peinture, c'est nécessaire, parce que la toile ou le support est vite saturé, physiquement – il faut bien le temps du séchage – et psychiquement – on ne sait plus trop où on en est.

Je travaille donc sur une peinture, puis je passe à une autre, et une autre... ainsi de suite, une vingtaine à peu près, au gré de l'attention qui me fait voir ce que je peux faire, sur l'une ou l'autre. Quand je reviens sur la première, j'ai le regard plus vide, plus vif, plus neuf, et je sais généralement ce que je dois faire. D'autre part, très concrètement, cela enrichit la gamme des couleurs. On a en effet tendance à garder, pendant un certain temps, le même pinceau (par exemple) à la main, avec la même couleur. Si on l'utilise sur plusieurs peintures, on diversifie plus facilement, sur chacune, les moyens utilisés, et cela produit de la variété qui est un climat favorable pour « trouver » quelque chose. D'autre part, cela constitue chaque peinture comme le cas particulier d'une donnée générale, dont les variables mettent en évidence des constantes.

Cette variété, cette variabilité, est nécessaire à la création, à l'invention. Je crois qu'en reprenant des notions anciennes, l'explication peut être très simple : si la peinture consistait à résoudre seulement un problème plastique auquel on trouve une solution plastique, ce serait un simple exercice formaliste. Mais, à travers la résolution de ce problème plastique, se joue une quête du sens. En distribuant mes motifs d'une certaine façon (*invenzione*), c'est-à-dire en optant pour une solution narrative particulière dans chaque peinture, j'invente une histoire (*istoria*) qui me permet d'explorer le problème « iconologique » qui sous-tend ma peinture et de questionner, par exemple, la signification du thème de l'Annonciation. On pourrait dire que le sens du chemin, entre le problème et la solution, s'inverse, selon qu'on envisage la formulation plastique ou la signification. Je m'explique.

Le travail en série consiste à poser au départ des solutions iconographiques systématiquement différentes. Ainsi pour l'*Annonciation*, j'ai configuré sur chacun des supports (toile ou planche de bois – parce que j'aime beaucoup peindre à l'huile sur bois et que le thème et la structure du diptyque me semblaient s'y prêter) une manière différente de mettre l'Ange et la Vierge, l'un en relation avec l'autre : face à face, gros plan contre vue éloignée, traitement métonymique, face ou profil, un choix particulier de mise en page... Au départ, cela se fait au gré de ma fantaisie, avec, comme seule règle, l'obligation de trouver une disposition des personnages particulière à chaque fois. Cette solution iconographique devient

alors un problème plastique à résoudre, et dont l'exploration me fait « essayer » des solutions plastiques, induisant une manière particulière de poser le problème « iconologique », pourrait-on dire. La « peinture d'histoire » n'est plus la première chose qui vient à l'esprit aujourd'hui quand on parle de peinture. Mais il me semble, à travers cet exemple de travail en série, que les procédures anciennes de la peinture d'histoire, celles qui avaient cours à la Renaissance, peuvent encore fonctionner aujourd'hui, pour constituer un cadre de travail fécond. Le but n'est pas de perpétuer un genre à tout prix, mais seulement de se doter d'un système de travail qui puisse produire quelque chose d'intéressant. *Guernica* n'est rien d'autre qu'une « grande machine » à l'ancienne. On y perçoit des réminiscences de tableaux d'histoire célèbres, à commencer par les *Sabines* : le cheval, les femmes et les enfants d'abord, et surtout le soldat mort, qui gît, le glaive brisé à la main. Comme l'a montré Bertrand Prévost, le concept d'*invenzione* n'est peut-être pas totalement périmé et on peut dire, avec lui, en prenant appui sur la réflexion sur la technique de Gilbert Simondon, que « *L'invention est toujours fonction d'un problème ; il y a invention quand émerge une situation problématique, c'est-à-dire une situation d'incompatibilité ou de hiatus*<sup>210</sup> ». Autrement dit, en m'imposant le cadre de la peinture d'histoire, je me donne un problème à résoudre et ce problème me semble intéressant parce qu'il ne se limite pas à un seul problème formel.

Autre exemple de travail de la série, qui suscite encore en moi une petite jubilation : en 1990, mon galeriste organise une exposition en Allemagne, à Karlsruhe. Dans ma voiture, j'achemine les peintures. Ce sont des « peintures pliées ». L'exposition s'appelle « Faltenbilder ». Franchissant la frontière du Rhin à Kehl – les accords de Schengen instituant la libre circulation des biens et des personnes n'étaient pas encore en application – les douaniers allemands me demandent de remplir un « *bordereau de circulation des marchandises* » sur lequel je dois en donner la description. J'y inscris donc : « dix peintures, techniques mixtes sur papier, 65 x 50 centimètres », en indiquant

---

<sup>210</sup> Bertrand Prévost, *L'invention un concept périmé de l'ancienne théorie de l'art ?*, dans *Euréka... op. cit.*, p. 54. La référence à Simondon est : « *Hiatus et incompatibilité sont les deux modes problématiques fondamentaux* », Gilbert Simondon, *L'invention dans les techniques*, Paris, éd. Seuil, 2005, p. 276.

également, au jugé, une valeur marchande dont je n'ai aucun souvenir. L'exposition terminée, le galeriste garde mes peintures pour les montrer ensuite en Belgique. Il me les ramènera quelques mois plus tard à Paris, mais par un autre poste frontière, où il ne lui sera rien demandé. En 1993, je reçois, du Bureau central des douanes de Kehl, un avis d'imposition, me demandant d'acquitter une somme de plusieurs milliers de marks, en paiement d'une taxe sur la vente présumée de mes œuvres, puisqu'elles n'ont pas été enregistrées pour un retour par Kehl. J'étais assez content de voir que l'administration allemande attachait à ma peinture un certain « prix », de la même manière que, trois ans plus tard en 1996, j'avais pris comme un petit honneur secret, que ce soit ma grande peinture de *Panthère*, exposée, pourtant comme les autres, dans un abribus, qui ait été volée à Maastricht, même si j'ai fait semblant d'être très fâché contre le galeriste qui me demandait d'en refaire une autre pour la tournée. J'avais le sentiment qu'on appréciait mon travail. Mais je préférais quand même échapper à cette lourde imposition, et devais, pour cela, dans un délai de quelques jours, justifier auprès des douanes françaises (rue Léon Jouhaux, Paris 10<sup>e</sup>) d'en avoir encore possession.

Comme je n'avais aucun moyen de les rassembler, les ayant données autour de moi, ou perdues pour certaines, j'ai donc dû fabriquer, à toute vitesse, dix peintures qu'un douanier, sans connaissance particulière sur la peinture « moderne », puisse immédiatement identifier comme correspondant au signalement suivant : « *peintures sur papier, techniques mixtes, 65 x 50 centimètres* ». J'ai punaisé au mur de l'atelier dix feuilles format raisin. J'ai préparé dix jeux d'ingrédients équivalents : un morceau de papier de verre usagé, un de nappe à carreau rouge et blanc de restaurant, un fragment de carton vieilli, un bout de papier charnu d'emballage, du vieux calque épais, des portions de papier taché de peinture – avec des traces de dessous de pots – que j'utilisais pour protéger le parquet... en prenant parmi des matériaux accumulés que j'avais collectés, confusément pour leur expressivité et la narrativité qu'elle pouvait induire... et dont l'œil inexpérimenté (en art) d'un douanier percevrait, sans coup férir, la « mixité ». J'ai collé le tout, à la hâte, sans réfléchir, en variant seulement à chaque fois les possibles. À partir de cette configuration, comme un problème à résoudre, j'ai fait dix nouvelles peintures largement induites par ce que je faisais au même moment. Le sur-

lendemain, j'étais à l'Hôtel des Douanes. Mais le préposé, perdu dans le rêve de son île native, ne semblait pas juger nécessaire que je lui montre la marchandise. Ma parole lui suffisait pour apposer les tampons. Les peintures restèrent dans le coffre de la voiture. En fait, j'étais déçu ! J'aimais bien mes nouvelles peintures et j'aurais été content de les montrer au douanier. J'ai retravaillé cette série qui, sous le nom de « *Kehlhauptzollamt* » (Bureau central des douanes de Kehl), constitua un des ensembles de l'exposition *Le sexe des Anges*, à la galerie Signe à Aix-la-Chapelle, en Allemagne, en 1994.

## b-a – ba

Un autre exemple de travail sériel concerne un *Alphabet* que j'ai fait en 2005–2006, après une interruption de la peinture de plus de deux années. Cette interruption est due au fort investissement qui a été le mien dans les responsabilités pédagogiques à l'université, et aussi au fait que j'ai consacré plutôt à la sculpture, dont je parlerai plus loin, le temps que je pouvais consacrer à mon travail d'artiste. Je retranscris ici quelques notes parce qu'il s'agit de ce qu'on pourrait appeler, comme en musique, des « études ». Motivées par rien d'autre que le travail, elles ont l'intérêt d'être un (*re*)commencement, et, parce qu'*ex nihilo*, de rendre peut-être plus lisible la méthode.

« 24 novembre 2005 – *Depuis longtemps je n'ai pas peint. C'est très difficile de se remettre au travail. On ne sait pas trop pourquoi on le ferait. On ne sait pas trop comment non plus, ni par où commencer. Il y a quelques mois déjà, le nombre des 26 petits châssis 4F que j'avais dans l'atelier avait déterminé un alphabet. Mais c'était resté en plan. Aucun thème iconographique donc, aucun programme prémédité. Simplement un prétexte à peindre. Avec l'avantage de la série qui permet de passer de l'un à l'autre et de se dépolariser à chaque fois, ce qui permet d'avancer plus vite. Une bonne occasion de vérifier si l'acte artistique n'a pas de finalité en soi, du moins au départ quand on l'entreprend. Le but se trouverait en cheminant. Un recommencement en tous cas. Un b-a-ba de la peinture. Je ne savais pas si ces 26 lettres resteraient un alphabet ou si ces 26 toiles deviendraient autre chose.*

*En m'y remettant hier, il m'est apparu que les lettres pouvaient rester des lettres. Chacune était l'occasion d'un petit jeu sur l'espace, un petit jeu du chat et de la souris entre le fond et la figure, où la structure de la lettre irradie, pour ainsi dire, sur toute la surface de la toile. Par exemple, le V consiste en un parcours d'une ligne qui chercherait à franchir une double chicane dessinée par trois lignes verticales – une de chaque côté à partir du bas, une au milieu à partir du haut – et qui évoque le jeu de tric-trac. Ou bien le C dessine une spirale qui se déroule vers le bas d'une manière qui me semble toute naturelle. Dans le S j'ai isolé le segment central de la double incurvation, du genre "ligne de beauté" de Hogarth?... Problèmes de l'axialité, du centre et des bords, des tensions et des équilibres, du souple et du rigide... avec la rhétorique de la couleur en plus. C'est peut-être un peu formaliste, mais, après tout, pourquoi pas ? Il ne s'agit pas de dessiner des lettres comme pourraient le faire un designer ou un typographe. Même si c'est le même problème plastique qu'ils explorent, je n'ai pas, moi, à y trouver comme eux une solution fonctionnelle. Il s'agit tout simplement de me donner un cadre, un jeu de règles, des règles du jeu, pour peindre. Je ne vais pas refaire le monde en faisant cela. Je ne pense pas non plus que ce travail va durer des années. Mais c'est un exercice qui me fait reprendre pied.*

*Travailler sur la lettre n'est cependant pas un petit jeu formel gratuit. On s'aperçoit que la structure de la lettre condense une intensité d'expérience de l'espace et du corps. Je pensais au départ prendre un simple prétexte qui me tombait sous la main. À vrai dire, cela s'avère très riche. Quand je regarde mes 26 châssis alignés sur le mur de l'atelier, ça m'évoque des architectures ou des gestes, presque des danses, des impressions vécues, sans parler de l'effet "initiale" qui peut associer des personnes, mon frère Hans, à la lettre H que j'ai tracée comme il l'écrivait quand nous étions enfants.*

14 janvier 2006 – *Je ne vois pas bien. La lumière n'est pas assez vive (toujours pas trouvé à remplacer ma douille pour lampe à iodure métallique) et les couleurs paraissent toutes grisâtres. La presbytie rend inaccessible la claire vision de près et la myopie combinée à l'astigmatisme celle de loin. Sans compter la menace*

*de glaucome qui est peut-être plus imaginaire que réelle mais qui crée cependant une anxiété... Du coup la peinture apparaît comme quelque chose d'impossible, ou plutôt d'inaccessible. Cela rend curieusement l'entreprise encore plus nécessaire parce que désespérée. Cela confère à la quête qu'elle représente une intensité plus grande encore.»*

## La gravure (encore)

On le voit, la peinture est une image, mais elle n'est pas seulement une image. L'*illustration*<sup>211</sup> est donc l'écueil majeur dont elle doit se garder. L'illustration présuppose qu'on connaît déjà l'histoire, donc l'image. Elle doit seulement la «mettre en lumière», en «lustre», alors que la peinture cherche, au contraire, à inventer l'image, et donc l'histoire à faire advenir, celle qu'on intuitionne seulement. Pour combattre les méfaits de l'illustration, je dirais que, paradoxalement, la gravure, qu'on imaginerait en être «le cheval de Troie», m'est justement d'un très grand secours, pour me détacher d'intentions trop insistantes, et que j'éprouve le besoin impérieux, à chaque «campagne» iconographique, d'un moment de retraite en taille-douce. Comme je l'ai dit précédemment, par l'enchaînement d'opérations techniques qu'elle nécessite, la gravure éloigne de l'«idée» tyrannique. Elle fait dévier l'image. Ainsi pendant l'année où j'ai fait mes *Annonciations* à l'atelier, par exemple, je suis allé, pendant quelques mois, régulièrement «à la gravure», que je pratique ailleurs<sup>212</sup>, où je dispose de tout l'équipement et de l'accompagnement amical et technique qui me permet de surmonter toutes les difficultés.

Je voulais faire une «édition». Un défi. Je suis parti de dix plaques pas très grandes (18 x 13 centimètres). J'en ai coupé une en deux (18 x 6,5 centimètres). Et c'est parti. J'ai verni mes plaques d'un côté d'abord. Attendu que cela sèche avant de pouvoir vernir

---

<sup>211</sup> En latin le mot *lustrum* veut dire aussi «bourbier». Ainsi, dans une autre histoire langagière, «illustration» aurait pu signifier «embourbement».

<sup>212</sup> Chez mon ami danois, Torben Bo Halbirk, dans le 11<sup>e</sup> arrondissement.

l'autre côté. Parce qu'il faut protéger aussi le verso. Mais le temps du séchage du vernis est long et je ne me voyais pas attendre à chaque fois, pour rien. J'ai donc commencé à graver mes onze plaques des deux côtés à la fois. Ce qui ferait vingt-deux images. Mais cela posait quelques difficultés. Pour l'aquatinte, je ne pouvais en faire que d'un côté à la fois, le chauffage d'un côté détruisant une éventuelle aquatinte de l'autre. D'autre part, à chaque état, l'acide mordrait des deux côtés, et, si le risque de transpercer la plaque ne me souciait pas trop, les marques du contact du côté retourné contre le fond de la cuve d'acide risquaient d'abîmer l'image que j'y aurais gravée. Justement, tous ces inconvénients m'apparurent comme des risques qui, en fragilisant mon intention, m'en libèreraient. Si cela ne marche pas, tant pis, on ferait autre chose, parce qu'en gravure, on peut toujours tirer parti de tout et continuer. Et les «peaux de bananes» qui font dérapier l'image sont toujours les bienvenues. Elles font découvrir un pays où on ne serait jamais allé. Mieux, la «tension» à laquelle cette manière risquée de procéder soumettait le médium, me permettrait de l'appréhender plus physiquement.

J'ai donc gravé toutes mes plaques en variant les motifs et leur combinaison. Comme un musicien travaille un thème en variations. Bach avec les variations Goldberg. Beethoven avec Diabelli. Cahier des charges : l'Ange et la Vierge (accessoirement le rameau de lys du premier et le livre de la seconde). Je me suis par exemple obligé à trouver une solution pour placer l'Ange alors que j'avais dessiné la Vierge la tête en bas : du coup elle était allongée sur un lit et il rentrait tout simplement par la porte. Dans le cas où un des deux personnages seulement – en tête, en buste ou en pied – est présent sur la plaque, j'ai obligation d'une association pour constituer un diptyque. Ou même un triptyque avec, en scène centrale, la prémonition de la fin de l'histoire : la Passion du Christ. Le geste même de la gravure, pointe et burin, m'a amené à isoler, pour cela, le moment du *coup de lance* où le soldat transperce le cœur du supplicié, ou bien un *Stabat Mater* au pied de la Croix avec les pieds transpercés du Christ. Ce qui est bien dans la gravure, c'est qu'on peut toujours tout changer. On peut redessiner en utilisant un tracé existant, transformer un visage de face en profil, en masquant un côté par une aquatinte ou par un jeu de hachures. Contrairement aux croyances, on peut même tirer parti d'une aquatinte ratée où l'acide a mordu



trop fort, en la grattant ou en en refaisant une autre par-dessus. On peut même, avec le polissoir, reboucher des lignes, qui laissent un souvenir fantomatique sur la plaque. J'ai varié la technique. J'ai même repris certaines plaques au burin, que je ne manie pas avec la souplesse qu'on voit chez Dürer, mais plutôt comme un joueur de babyfoot débutant. Cela a produit le résultat intéressant de lignes apparaissant en réserve blanche sur un fond d'aquatinte.

Faire vingt-deux images en simultané, c'est bien. On ne perd pas de temps. On n'a pas le loisir de réfléchir. Il s'agit seulement de ne pas oublier de sortir la plaque du bain d'acide (dans cinq minutes encore) ou de la boîte à aquatinte (avant qu'il y en ait trop)... Comme il faut penser à tout, on ne pense plus à rien. C'est la matérialité du médium qui semble me conduire. Il y a ensuite l'impression. On rêve tous d'avoir, comme un Picasso, un taille-doucier à sa dévotion : «Tiens, voici le "bon à tirer", tu m'en feras cinquante!». Imprimer n'est pas photocopier. Il faut encrer la plaque, l'essuyer (bien, mais pas trop fort). Mouiller le papier, le prendre sans le salir, le poser sur le plateau, actionner la presse... Avec une presse électrique, c'est le bref moment d'un repos de quelques secondes particulièrement réparateur... enchaîner ensuite avec la mise à l'abri de l'épreuve et passer à la suivante. De mes vingt-deux planches, j'ai fait une dizaine d'épreuves (pour commencer), sans compter les ratés. C'est un travail d'esclave. À ceci près qu'on est aussi le maître. L'«épreuve» physique, corporelle, athlétique que représente ce travail est d'un grand bienfait. On est vidé. Gravant mes plaques des deux côtés, je suis l'inventeur du «tirage en sandwich» qui consiste à imprimer en même temps les deux côtés de la plaque. J'en retire une petite fierté. Contrairement à ce qui se passait à l'ère de la *reproductibilité technique* de la peinture par l'estampe qui, en la multipliant pour la diffuser, la figeait, la pratique de la gravure est, pour moi aujourd'hui, un outil de relance de la peinture vers des directions nouvelles et inattendues.

## La trace et le tracé

Tentons de généraliser le propos. Comment définir un critère qui permette de comprendre pourquoi certaines peintures me semblent bonnes, d'autres mauvaises ? Sur une photographie de Kay Bell Reynal<sup>213</sup>, qui était en couverture du fascicule de l'exposition Mark Rothko, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1999, l'artiste est debout, contemplant une de ses peintures. Veste en tweed, « sport » mais élégant (pas le genre de Pollock), la main droite dans la poche, il regarde. Mais il ne le fait pas depuis une grande distance, pour englober d'un seul coup d'œil l'ensemble continu du tableau dans une vision *fovéale*, consciente et maîtrisée, comme on regarderait un tableau de la Renaissance. Il n'y a pas d'« histoire » dans sa peinture. Il est, au contraire, tout près, à cinquante centimètres à peine, dans la proximité d'un contact et d'une vue rapprochée. Il est d'abord happé, « *haptiquement* », par l'ambiance colorée du tableau qu'il ne peut pas regarder attentivement dans son entier, n'appréhendant sa totalité que dans une vision *périphérique* seulement. Irraisonnable, l'imprégnation n'en est que plus puissante. La cigarette aussi contribue sans doute à cet envoûtement. Il avale sûrement la fumée. Curieusement – il l'a dit lui-même – c'est la grandeur du format qui permet cette intimité avec la peinture. L'intensité de ce tête-à-tête est accentuée par l'évidence aussi qu'il pourrait ne pas être.

*« Je peins de très grands tableaux ; j'ai conscience que historiquement, la fonction de peindre de grands tableaux est grandiloquente et pompeuse. La raison pour laquelle je les peins cependant – je pense que cela s'applique aussi à d'autres peintres que je connais – c'est précisément parce que je veux être intime et humain. Peindre un petit tableau, c'est se placer soi-même hors de sa propre expérience, c'est considérer une expérience à travers un stereopticon, ou au moyen d'un verre réducteur. Quelle que soit la manière dont*

---

<sup>213</sup> Kay Bell Reynal, *Rothko contemplant l'œuvre N° 25*, 1951. Exposition et catalogue « Mark Rothko », commissariat Suzanne Pagé, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, janvier-mars 1999.

*on peint un grand tableau, on est dedans. Ce n'est pas quelque chose qu'on décide.»<sup>214</sup>*

J'ai toujours trouvé qu'il y avait une ressemblance physique entre Rothko et Groucho (Marx) et c'est pourquoi le calme et la concentration du premier me semblent, en contraste avec l'agitation du second, avec une énergie équivalente cependant, d'autant plus impressionnants. Dans sa façon de regarder le tableau, il y a autre chose encore. Il n'est pas perdu dans des pensées évanescentes. Je ne sais pas si existaient déjà, à l'époque, les lunettes avec des verres progressifs, mais l'inclinaison de la tête, légèrement rejetée en arrière, marque nettement qu'il regarde avec une attention souple mais soutenue par toute son énergie mentale, la texture de sa peinture, c'est-à-dire la trace de son geste, comme pour s'assurer qu'elle est bien ce qu'elle doit être.

En effet, ce qui est caractéristique de la peinture de Rothko – dans N° 25 ou dans une autre – c'est la sédimentation des multiples couches très fines qui se sont succédées. Il ne s'agit pas de glacis et de jus, comme dans un tableau romantique, bien que la peinture à l'huile qu'il utilise le permette. Il n'y a pas de recherche d'effets de transparence. C'est d'une fine opacité. Pas de brillance non plus. C'est mat, pour que la couleur puisse irradier et le regard rebondir. Cependant la vivacité de la couleur se trouve souvent atténuée ensuite par une fine couche mêlée de blanc – c'est du moins ce que j'ai cru pouvoir tirer comme conclusion de mes six visites de la rétrospective parisienne de 1999 – re-recouverte, à son tour, par de la couleur, encore, si besoin, jusqu'à trouver la tonalité et la valeur exactes – ni trop, ni trop peu – pour que l'irradiation de la couleur opère. La trace de la brosse est perceptible, et particulièrement sur les bords d'une plage colorée, comme un discret effrangement de la surface. Perceptible, mais la superposition des strates légères lui donne seulement valeur relative. Elle est présente, mais sait se faire oublier. Le geste est nécessaire et visible, mais il ne brouille pas l'invisible qu'il veut signifier. La trace témoigne de l'énergie du geste du peintre, ni trop léger, ni trop lourd et, à cet égard, la

---

<sup>214</sup> Mark Rothko, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Paris, éd. Flammarion, 2007, p. 126.

souplesse ferme de la toile, tendue sur le châssis, est une donnée physique indispensable. Le geste a su s'arrêter aux bords. Ni exubérant, ni raide.

Il me semble que la réussite de la peinture de Rothko tient à une adéquation entre la *trace* et le *tracé* qui en viennent à se confondre. Il y a d'abord la trace du geste physique, dans sa logique matérielle d'une brosse qui dépose de la peinture sur une toile. Et cette *trace* parvient à s'identifier au *tracé*, involontaire mais voulu par le peintre, à son *dessein* qui est de faire advenir l'invisible. Ici, cela se passe au terme de tout un processus d'indécisions et de balancements progressifs qui, par approximations successives, parvient à l'équilibre. Et c'est cet équilibre que vérifie Rothko, qui a remis sa veste. Le geste du peintre est le moment de cette rencontre. Le geste est donc l'intermédiaire, le moment de l'invention picturale. Bien que ce soit à propos de Cy Twombly que Roland Barthes se pose la question, ce qu'il en dit me semble valable d'une manière bien plus générale :

*« Qu'est-ce qu'un geste ? Quelque chose comme le supplément d'un acte. L'acte est transitif, il veut seulement susciter un objet, un résultat ; le geste, c'est la somme indéterminée et inépuisable des raisons, des pulsions, des paresseuses qui entourent l'acte d'une atmosphère (au sens astronomique du terme). Distinguons donc le message, qui veut produire une information, le signe, qui veut produire une intellection, et le geste, qui produit tout le reste (le "supplément"), sans forcément vouloir produire quelque chose »<sup>215</sup>.*

Je demande parfois à mes étudiants de « faire » une peinture à 100% et une autre à 0%. Le but est de les faire réfléchir à la place de la fabrication matérielle dans le travail de l'artiste. Est-elle une nécessité en soi, sans laquelle le processus créateur ne pourra émerger ? Ou n'est-elle qu'une contingence, une entrave dont il faut pouvoir émanciper la pulsion artistique ? Fabriquer une peinture à 100% par soi-même, c'est ne rien laisser se faire sans l'avoir matériellement produit

---

<sup>215</sup> Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus, Essais Critiques III*, Paris, éd. Seuil, coll. Points, 1982, p. 148.

soi-même. Jusqu'au support peut-être. Mais c'est évidemment illusoire parce qu'on utilise forcément des choses qui existent déjà. La peinture à 0%, au contraire, est peut-être plus facile à « inventer », puisque c'est un *objet trouvé* qui pourrait constituer une peinture dont on aimerait être l'auteur, sans être aucunement intervenu matériellement dans sa fabrication. L'« autorité » tient ici simplement à la décision de le faire sien. Il peut s'agir d'un *ready-made*, d'un objet industriel de série, mais il a été créé et produit par quelqu'un et cela risque de brouiller la réflexion. Je pense plutôt à des objets « picturaux » bidimensionnels, des « traces », des empreintes involontaires qui s'imposent au regard dans leur beauté insoumise ou des choses peintes dans une tout autre optique, fonctionnelle le plus souvent, d'où l'intention de faire de l'art était absente ou bien oubliée, et qui correspondent exactement à ce qu'on aimerait avoir « tracé » soi-même quand on est peintre et qu'on les rencontre sur son chemin.

Cette petite expérience permet de prendre conscience de ce que j'appellerais la « justesse » d'une trace. C'est-à-dire le caractère plausible, ou probable, de sa correspondance avec un phénomène naturel ou mécanique ou bien avec un geste qui aurait pu la produire. Une coulure ou une éclaboussure par exemple. Il me semble que la réussite d'une peinture – et peut-être d'une œuvre en général – tient à l'adéquation de cette « trace juste » avec une intuition, c'est-à-dire avec une manière (encore informulée) d'appréhender les choses. Dans un *dripping* de Pollock, la trace de la chute gravitationnelle de la peinture et de son accélération par la projection, est, en soi, déjà une « trace plausible ». Elle devient peinture parce qu'elle est aussi un « tracé » par son adéquation avec un instinct du réel, c'est-à-dire une sorte d'intention involontaire qui la commande. C'est valable pour la touche d'un peintre en général, celle tourmentée de Van Gogh, réfléchie de Cézanne, empathique de Bonnard (dont l'écriture a d'ailleurs une certaine assonance avec celle de Rothko).

À l'inverse on perçoit nettement l'absence de cette adéquation dans la (mauvaise) copie d'un tableau, par exemple. Dubuffet a bien vu le problème :

*« S'agissant de copier un tableau on se heurte à la difficulté de reproduire ces accidents. Il est en effet impossible de les reproduire, de façon concertée et de propos délibéré, dans leur spontanéité »*

*d'accidents, et, qui plus est, justement à la même place qu'ils se sont produits à l'origine. [...] Tout ce que peut faire le copiste est : s'assimilant la manière de faire du peintre dont il veut s'inspirer, travailler dans le même esprit, en laissant lui aussi à son tour bonne part aux mêmes registres de hasards...*»<sup>216</sup>

La trace et le tracé n'y sont plus reliés. Le copiste maladroit a simplement essayé de reproduire une configuration spatiale. L'esprit est séparé de la matière. Il y a une perte de sens. C'est un peu le même genre de phénomène qui se propage à répétition dans le jeu du « téléphone arabe » où est répétée une configuration sonore détachée de sa signification. Dans la mauvaise copie d'un tableau, la trace est détachée de toute causalité et de toute signification. À vrai dire, ce n'est pas seulement une question de maladresse du geste. La maladresse réside seulement dans le fait que la trace est, elle-même, improbable : elle ne correspond pas vraiment à une cause dont elle serait l'effet. Mais la séparation de la trace et du tracé est, en un sens, beaucoup plus grave, parce qu'irréversible. C'est un problème de *sensibilité*, c'est-à-dire de relation entre *les sens* et *le sens*. Ainsi, il me semble que les constituants de la peinture sont à apprendre d'abord dans les « traces plausibles ». C'est exactement ce que dit Léonard « des murs barbouillés de taches ou faits de pierres d'espèces différentes » dont il recommande la contemplation et sur lesquels apparaissent « une infinité de choses que tu pourras ramener à des formes distinctes et bien conçues<sup>217</sup> ». Il est bien dit ici que le chemin va de l'indifférencié au clair et distinct. C'est ce que j'appelle le *tracé*. Et ce chemin doit croiser celui de la picturalité (c'est-à-dire, la peinture dans aspect le plus matériel) en sens inverse, qui va de la cause physique à l'effet matériel, que j'appelle la *trace*. C'est au moment où les deux trajets se rencontrent qu'intervient la réussite de la peinture.

---

<sup>216</sup> Dubuffet, *op. cit.* t. 1, p. 63.

<sup>217</sup> Léonard, *op. cit.* t. 2, p. 247. C'est moi qui souligne « ramener ».

## Douze portraits

À titre d'exemple personnel, je voudrais relater une expérience qui m'a occupé pendant quatre ou cinq mois, il y a une quinzaine d'années. Il s'agissait d'un travail sur le portrait. C'est, pour moi, un genre noble aussi, car il y est question de rendre présent l'autre. La question du rapport entre ce que j'ai appelé la *trace* (c'est-à-dire finalement les moyens matériels utilisés par la peinture) et ce que j'ai appelé le *tracé* (c'est-à-dire la signification, ici, la ressemblance et la présence) se pose de manière particulièrement vive. Je retranscris ici les notes qui ont accompagné cet exercice.

*« 20 février 1996 – Me voici engagé dans un travail de portrait : les portraits de mémoire de 12 proches, sans modèle – ils ne posent pas et je ne dispose pas de leur photo – donc sans autre image que celle que je peux essayer d'inventer. Un peu dans les mêmes conditions que celui qui devrait faire un portrait-robot.*

*Ça fait déjà un mois que ça dure. C'est très long et, à la fois, impossible et possible. En triturant la peinture j'essaie de faire advenir les images de ces 12 personnes. 12 pour avoir une série, c'est-à-dire pour pouvoir passer, dans le travail, de l'un à l'autre et pour déjouer la saturation psychologique : quand je cesse de penser à l'un, je passe à un autre et ainsi de suite, si bien que je peux "décrocher" de ma concentration sur tel ou tel. Cela permet donc de dépoliariser mon regard et mon esprit. Faire un seul portrait sur ce mode-là serait difficile.*

*Il est étonnant de voir comment on s'illusionne sur la ressemblance de ce qu'on a peint avec celui que c'est censé représenter. Dans toute activité de peinture, on a, du jour au lendemain, des satisfactions, des assurances, qui périclitent, et inversement des insatisfactions et des hontes qui disparaissent, mais, là, quelque chose se joue en plus. C'est cette illusion de ressemblance que quelques traits et quelques taches suffisent à donner, dès lors qu'on est concentré sur la représentation de quelqu'un de précis. Ce phénomène d'auto-suggestion est le grand obstacle à sauter à tout moment. D'où les 12 portraits simultanés.*

*Je ne cherche pas à faire de la belle peinture. Pour cela (et aussi pour que ça sèche plus vite) j'utilise des laques de bâtiment (bleue, jaune, rouge) et du blanc (mat 78). Refus de toute échappatoire, de toute tentative de séduction. Ce refus des beaux effets, d'une élégance en peinture correspond à une volonté de concentrer l'attention sur la présence de celui que je représente. C'est un refus de l'idolâtrie de l'image dans ses belles manières, dans ses belles matières. Mais curieusement c'est peut-être comme cela qu'advient la vraie peinture, la belle peinture. La seule chose visée est donc la ressemblance du portrait pour celui qui le regardera. Pas non plus de faux-semblants du genre : c'est le portrait d'un tel parce que j'ai intensément pensé à lui en le faisant ! Non, il faut que ça ressemble avec évidence.*

*Pour cela il y a plusieurs solutions : ou bien s'appuyer sur une mémoire affective du visage pour essayer en trouvant une illusion de modelé de refaire le visage, ou bien, en assemblant pour commencer des signes distinctifs plus élémentaires, tenter une construction plus syncrétique – j'ai repris la lecture d'Ehrenzweig qui m'a bien intéressé à cet égard – sans compter des solutions intermédiaires, composites entre ces deux attitudes.  $A_1$  et  $V$ . (dans une moindre mesure) sont traités plutôt syncrétiques. (C. m'a dit que  $V$ . était très bien mais qu'elle faisait un peu : "dessin animé"). M. aussi, parce que, pour des raisons facilement compréhensibles, pour elle dont j'ai souvent fait très facilement des portraits ressemblants, je n'y arrive pas autrement.*

*Mes parents sont plutôt en modelé par contre, et, ce qui est amusant, c'est que je suis obligé de me forcer à vieillir ma mère que je fais spontanément à l'âge qu'elle avait quand j'étais enfant... Bien que, de toute façon, en dernière analyse, un portrait ne soit jamais qu'un ensemble de signes. Difficile en plus de fixer une image, parce qu'une personne n'est jamais figée. Chacun a toujours plusieurs facettes. Et une facette représentée, à laquelle on était sensible la veille, peut ne pas apparaître ressemblante le lendemain, parce que c'est à une autre facette qu'on est réceptif ce jour-là. J'avais pensé faire plusieurs portraits pour chacun et finalement non. En parlant avec N., j'ai décidé de n'en faire qu'un, en tentant de faire coexister ces facettes multiples dans une unique image.*



19 mars 1996 – *C'est une expérience très intéressante et je m'aperçois qu'on n'a pas besoin de regarder «en détails» et en permanence quelqu'un pour le portraiturer, mais que c'est un genre d'opération assez "yogique", de concentration et d'identification. Il m'arrive de tricher un peu en regardant quelques photos que j'ai retrouvées. Je le fais très peu et, comme ce sont des scènes de groupes, les visages y sont petits, ce qui ne me donne pas grand-chose. Plus que de regarder des traits ou détails caractéristiques, il s'agit bien plus de recharger les accumulateurs affectifs de la concentration sur tel ou tel. Je sens que j'ai déjà fait un peu de chemin depuis les six portraits photo-réalistes de la famille L. (1993).*

*J'ai un peu l'impression d'être comme dans cette nouvelle de Borges où le type réécrit mot pour mot Don Quichotte, ce qui est sinon impossible du moins infiniment improbable. Mais le plus drôle c'est que j'ai le sentiment d'y arriver petit à petit parce que, même si tous les visiteurs de l'atelier font des critiques – "Surtout ne montre pas cette peinture à A<sub>2</sub>., elle serait très fâchée" – ils voient bien de qui il s'agit.*

*La position dans laquelle je peins est très médiocrement ergonomique. Je suis recroquevillé par terre puis, la fatigue aidant, allongé à plat ventre. J'ai ressorti le chevalet. J'y ai placé les portraits à tour de rôle. Moi, assis sur un tabouret haut, je leur fais face. Peut-être ce face-à-face est-il une bonne façon de poursuivre le travail : un autre rapport à l'autre. Je ne suis plus en train d'explorer la matière pour trouver l'image de l'autre. Je suis dans un rapport plus personnalisé qui ressemble un peu plus à la réciprocité de la relation. Est-ce déjà une étape ultérieure ? En tous cas, j'apprends beaucoup sur la peinture mais aussi sur la relation que j'entretiens avec chacun.*

25 mars 1996 – *Dans la quête de la présence, le plus vital c'est bien sûr le regard, donc les yeux. Et, en fait, quelques paramètres simples permettent de tâtonner : les yeux sont plus ou moins grands, plus ou moins rapprochés, plus ou moins enfoncés... Mais ce qui est le plus étonnant, c'est la lumière de l'œil, l'iris plus ou moins clair ou sombre, l'éclat du reflet lumineux plus ou moins vif et voilà le portrait qui ressemble ou pas.*

*D'ailleurs plutôt que de reprendre à la mine noire les traits des visages pour les redessiner quand ça ne va pas, ce qui charge la peinture de gris – vraiment mauvaise “mine” ! – j’ai parfois retravaillé avec un morceau de craie blanche en redonnant des accents de lumière pour tenter de faire évoluer le dessin. Et c’est souvent plus ici par ces petites illuminations que par des cernes dessinés que la présence va se manifester, comme un visage qui s’anime et sur lequel des points lumineux, imperceptibles si on n’y fait pas attention, dessinent l’expression d’un sourire ou d’un souci.*

26 mars 1996 – *Triché un petit peu. En ce sens que j’ai regardé quelques photos. Mais pour A<sub>3</sub>, je ne m’en sortais pas. Je ne l’ai pas vue depuis longtemps. Après tout, ce qui m’a souvent bien aidé, c’est de voir les autres, de temps en temps, pour corriger l’arrondi du front, la hauteur des sourcils, la forme d’un œil, etc. Là, ça m’a aidé à me mettre sur la voie. Aussi pour les yeux d’A<sub>1</sub>, et pour ceux de C..*

9 avril 1996 – 13 h 30 – *Grosso modo, ils sont tous là. Je pense qu’ils sont tous ressemblants, mais souvent de façon très approximative. Seulement, je crois qu’après ces trois mois, je suis arrivé à un stade où je ne peux pas faire mieux. Ils resteront donc comme ça. Mais je vais encore essayer d’améliorer deux choses : d’abord le regard, la lumière juste, la taille de l’œil, de l’iris, etc. Et ensuite le teint : je vais reprendre de l’huile maintenant pour faire des glacis et essayer de trouver le teint juste et tenter de mettre des accents d’ombre et de lumière pour animer un peu ces visages. Maquillage ?*

16 h 30 – *Même si je crois qu’ils ne pourront pas être beaucoup mieux, pour qu’ils soient un peu mieux, ça peut encore prendre pas mal de temps. Et puis, pour ce qui est du face-à-face pour lequel j’avais installé le chevalet, je l’ai mieux maintenant en travaillant à une table. Ce qui me permet de pouvoir les voir en face, adossés au mur donc à la verticale, tout en pouvant moi-même m’appuyer (parce que c’est vraiment fatigant) et aussi de pouvoir travailler horizontalement, sans avoir à m’allonger à plat ventre ce qui est trop inconfortable.*

17 avril 1996 – Hier j'ai fabriqué un cadre, prototype de ceux que je voudrais mettre autour des 12 portraits. Ça donne un effet de fenêtre qui arrange un peu les choses, en donnant l'impression que tel ou tel apparaît dans une ouverture, comme dans certains portraits anciens. Sinon, je suis toujours à la recherche de la solution miracle – mais y en a-t-il? – Je voudrais bien trouver un truc qui marche à tout coup, qui permette de trouver l'image juste de tel ou tel. J'ai essayé quelque chose pour le portrait de P. : j'ai essayé de m'identifier à lui, je l'ai imité, en me regardant dans la glace, tentant de retrouver son expression et les plis qui l'accompagnent, pour déterminer les reliefs des petits muscles du visage. Mais je ne suis pas trop sûr du procédé. Il risque de me faire dévier vers des autoportraits masqués. Bref, le côté laborieux de ce travail me semble encore bien lourd au bout de trois mois et j'ai peur que ces peintures ne sentent par trop la sueur. Aussi ai-je acheté hier 12 petits châsis de 1 Figure, pour refaire un de ces jours, les 12 portraits mais d'un seul coup – adienne que pourra! – dans une façon plus spontanée. Peut-être aussi, et cela suppose une organisation bien réglée, essayerai-je un jour de modeler les visages dans la terre, comme je l'avais fait, il y a un an exactement, pour N.. Peut-être aurais-je alors la même bonne surprise que j'avais eue avec la panthère : mes dessins fragmentaires au jardin des Plantes étaient très mauvais, inaboutis, parce que l'animal n'arrêtait pas de bouger et que je ne pouvais en fixer qu'un petit morceau, à chaque tentative. Mais, quand j'étais rentré à l'atelier, le travail de mémorisation opéré par le dessin s'était trouvé, d'une façon totalement immédiate, mis à profit dans le geste du modelage et la petite sculpture de panthère en terre était venue intégralement avec une évidence facile.

Un autre petit truc aussi : après avoir posé mes lunettes de soleil sur les yeux du portrait de P., j'ai eu l'idée de masquer d'un rectangle de papier les regards ou une autre partie du visage pour isoler un élément et pouvoir mieux juger de sa justesse, de sa ressemblance. Mais là, ce n'est plus dans une vision syncrétique, globale et intuitive que le portrait se joue. C'est, au contraire, une vision synthétique, qui cherche à vérifier, l'un après l'autre, certains détails. En fait, là, comme dans toute opération de la vie, même quotidienne, il faut basculer d'une attitude à l'autre.

*Malgré tout, à faire comme tout à l'heure des petits dessins rapides dans le petit bloc, je m'aperçois que j'ai beaucoup plus de difficulté à faire apparaître spontanément des images ressemblantes qu'au début. Peut-être l'intuition du début s'est-elle émoussée ? Ou bien peut-être le travail s'opère-t-il en deux temps ? D'abord la saisie intuitive, globale, syncrétique du portrait, ensuite une vision plus analytique du souvenir qui s'est appuyée au fil des rencontres et des entrevues avec mes 12 "modèles" sur des observations de détails (la forme du nez, l'arrondi ou le saillant des pommettes, du menton, le dessin des sourcils, de la bouche, etc.) ce qui entraîne un portrait plus synthétique. Alors mes 12 petites toiles prévues d'un seul coup d'un seul sont-elles désormais vouées à l'échec ?*

8 mai 1996 – *Je n'arrive pas à faire des regards qui regardent, des regards qui me regarderaient. En fait, je représente l'autre tel que je me l'imagine en lui-même. C'est l'autre que je connais bien pour les 12, mais l'autre, malgré tout, inaccessible dans son intensité intérieure. L'autre irrémédiablement hors de moi, absent.*

*Le douzième c'est mon "autoportrait" de mémoire aussi, puisque sans miroir. Mais inversement ce n'est pas vraiment un autoportrait, parce que je suis seulement avec une tentative d'image extérieure de moi. J'essaie de trouver l'image que les autres ont de moi. Ou alors c'est peut-être ça justement qui caractérise tout autoportrait ? »*

Le portrait comme *image de l'absence*, je l'ai particulièrement éprouvée quand, quelques semaines avant sa mort, mon père était en réanimation après un stupide accident chirurgical. J'avais proposé à ma mère d'installer chez elle le portrait que j'avais dressé de lui, de mémoire. Au bout d'une journée, elle m'a demandé de le retirer parce qu'il lui rendait son absence beaucoup plus douloureuse. Ou bien trouvait-elle ce portrait trop mauvais ?

Il me semble que cette problématisation du travail du peintre, entre *trace* et *tracé*, permet de rendre compte de toutes les démarches picturales possibles. Elle n'exclut rien. La question n'est pas de savoir si une peinture est d'histoire ou de paysage, si elle est « abstraite » ou « figurative », si elle est « formelle » ou « informelle »... Ces opposi-

tions, qui ont pu avoir du sens, à un moment ou un autre dans une histoire de l'art, ne sont peut-être plus véritablement pertinentes aujourd'hui. L'adéquation entre trace et tracé qui me semble caractériser la bonne peinture, est aussi perceptible dans un tableau de Delacroix que de Monet, de Picasso que de Rothko, de Pollock que de Newman. La peinture contemporaine est le creuset de toute l'histoire de la peinture du siècle dernier et de ceux d'avant. Elle en a fusionné les diverses expressions.

Sigmar Polke est-il abstrait? Pas toujours. Jean-Michel Alberola figuratif? Pas seulement. Le fait de pratiquer (encore) la peinture est déjà en lui-même une spécificité, une bizarrerie parfois. Mais les peintres n'utilisent pas seulement des pinceaux. On peut peindre avec de la colle et des ciseaux, avec l'ordinateur, en photographie, en vidéo, en cinéma... peu importe l'outil.

## 8.

---

# DU STYLE ET DU CONTEMPORAIN

---

### Signe ou empreinte ?

Le propre de notre époque est peut-être que toute expression y est possible, que tout y est permis. Le dialogue des moyens ancestraux de création avec des technologies nouvelles crée l'occasion inespérée de déplacements d'un médium à l'autre et de leur association, permettant, peut-être mieux qu'hier, de voir et de comprendre les enjeux et les problématiques de l'art.

En élargissant le champ de vision, on peut se demander si ce qui a été dit de la tension entre la *trace* et le *tracé* n'est pas l'expression spécifique, pour la peinture, d'une dialectique de l'art plus fondamentale qu'on pourrait appeler celle du *signe* et de l'*empreinte*, ces deux mots étant entendus dans un sens très élargi, pour définir les deux pôles, entre lesquels la posture de l'artiste se trouve prise en tension. Du côté de l'*empreinte*<sup>218</sup>, il y a l'artiste « témoin de son temps », selon l'expression consacrée, qui prélève des indices, comme une plaque sensible, un collecteur, un récepteur, un réceptacle. On parle aujourd'hui parfois de l'artiste « ethnographe ». Je pense à la fameuse définition que Stendhal donnait du roman, comme « *un miroir qu'on promène le long d'un chemin* ». Le travail de l'artiste ne s'y cantonne pas, mais, il est aussi cela. C'est cette historicité de

---

<sup>218</sup> Pour déployer cette notion, on pourra se rapporter au catalogue de l'exposition « L'empreinte », sous la direction de Georges Didi-Huberman, Paris, centre Georges Pompidou 1997. On pourra y constater que, pour la plupart des œuvres très variées qui étaient présentées, le caractère d'empreinte est complété par une décision forte de l'artiste d'isoler l'objet, pour le transformer ou même seulement le mettre en évidence. Il y a donc un « geste » qui fait de l'*empreinte* aussi un *signe*, et c'est à ce titre qu'elle devient œuvre.

l'art qui, dans l'autre sens, permet d'ailleurs de dater une œuvre, comme étant porteuse du *Kunstwollen* de son époque, comme nous le verrons plus loin.

Du côté du *signe*<sup>219</sup>, l'artiste est l'agent de sa création. Il profère un geste. Ce geste est d'abord corporel, mais il faut aussi l'entendre aussi dans un sens beaucoup plus vaste, comme quand on parle, par exemple, d'un « geste architectural », ce qui revient à dire comment le rapport qu'on entretient avec l'espace le constitue. Ce geste est déclaratif. On retrouve ici le caractère héroïque de la posture d'artiste. Ce qu'il dit peut même parfois sembler presque prophétique comme quand Barnett Newman dit :

« *I don't manipulate or play with space. I declare it.* »<sup>220</sup>

Dans une telle déclaration, l'artiste se positionne comme un demiurge, un créateur, un quasi-Dieu. La dimension spirituelle et même religieuse est d'ailleurs souvent explicite chez Newman. On peut considérer que c'est illusoire. Il n'est cependant pas nécessaire de discuter de l'étendue de la liberté avec laquelle l'artiste se comporte. Même si son geste s'inscrit, bien sûr, dans un contexte, qu'il est, en quelque sorte déterminé par l'histoire – mais cela concerne plutôt le caractère d'« empreinte » de son œuvre – ce qui est important, c'est que, lui, soit convaincu de la liberté de son acte. En effet, Newman n'aurait très probablement pas pu exister à une autre époque, dans un autre

---

<sup>219</sup> La théorie pragmatique de Charles Sanders Peirce (1859-1914) à laquelle des chercheurs font souvent référence, distingue trois sortes de signes : l'*indice* qui est dans un rapport de causalité direct métonymique avec l'objet (exemple : il n'y a pas de fumée sans feu), l'*icône* qui est une représentation qui s'appuie sur des caractéristiques de l'objet, qu'il existe ou non (un diagramme, par exemple) ; et enfin le *symbole* qui représente l'objet par un déplacement métaphorique (comme l'étoile de David), ce qui suppose un code. Voir Claudine Tiercelin, *La pensée signe, études sur Peirce*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1993. Une catégorisation plus simple suffit à mon argumentation, qui ne tient pas compte d'une distinction entre *icône* et *symbole* qui s'opposent, pour moi, tous deux à l'*indice*, mais dont je ne suis pas sûr qu'on puisse toujours aussi nettement les distinguer l'un de l'autre puisque toute représentation me semble relever d'une « forme symbolique ». De la même manière la distinction entre art « abstrait » et art « figuratif » ne me paraît-elle plus opératoire aujourd'hui, comme je l'ai expliqué et comme on le verra encore, plus loin.

<sup>220</sup> Barnett Newman, Interview par D. Gees Seckler, en 1962. Repris par Catherine Millet, dans *Les espaces utopiques de l'art*, numéro spécial d'Art Press, 1994, p. 11.

contexte, mais rien ne l'obligeait à faire ce qu'il a fait quand il l'a fait. Le geste qui profère le signe est donc un acte de liberté absolue et la figure de l'artiste en « inventeur » peut donc encore avoir toute son actualité.

Si on envisage les choses non pas en historien mais en artiste, cette liberté du créateur est une évidente nécessité. On ne peut s'en passer. En tant qu'artiste, et pour ma propre gouverne, je considère donc l'art comme, à la fois, déterminé et indéterminé. Il me semble que cela n'exclut rien. Depuis ses formes les plus archaïques, anciennes, modernes, jusqu'aux modalités les plus contemporaines, c'est seulement dans cette tension que l'art s'instaure. C'est encore Dubuffet qui dit :

*« Pour que prenne naissance cet illuminant éclair que nous en attendons, l'art doit procéder de deux pôles qui s'opposent, comme l'arc électrique, et même de plusieurs pôles s'entrecontrariant. Nous pressentons, humains, dans notre nuit, que ce hiatus est la forme de la vie même. L'homme est un lieu où soufflent quatre vents contraires. L'un vienne à dominer et la lumière baisse. »<sup>221</sup>*

Quel que soit le nom qu'on ait pu donner à cette conduite de l'être humain, qui le différencie de tous les autres êtres vivants – *art* ou pas –, l'activité créatrice a toujours été duelle, de cette manière. Cette bipolarité rejoint la distinction baudelairienne évoquée précédemment : « *le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel, l'immuable* »<sup>222</sup>.

Paradoxalement, c'est ce qui appartient le plus profondément à l'artiste, c'est le *signe*, qu'il peut le moins prévoir. Quand Barnett Newman « déclare l'espace », ce n'est pas une décision. C'est plus fort que lui. Cela le dépasse. Inversement, avec un peu d'expérience et de clairvoyance, c'est ce qui ressortit le moins à l'artiste, en tant que sujet libre, qu'il peut le plus prévoir, ce qui se réduit en dernière instance à la manifestation logique d'un effet à la suite d'une cause. Mais moins il y a d'imprévisible, et plus faible est le « *coefficient d'art* »<sup>223</sup>, comme dit Marcel Duchamp.

---

<sup>221</sup> Dubuffet, *op. cit.* t. 1, p. 81.

<sup>222</sup> Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, *op. cit.* p. 467.

<sup>223</sup> Duchamp, *op. cit.* p. 189.



Il me semble qu'on pourrait catégoriser les *créations* humaines – pour ne pas risquer le seul terme d'«*œuvres d'art*» – en appréciant leur «voltage», à l'aune de ce *coefficient*. Il n'y a pas de seuil, au dessus ou dessous duquel ce serait de l'art ou ce n'en serait pas. Mais il y a sans doute de l'art plus fort ou moins fort, plus ou moins *intense*. Ce n'est évidemment pas une question de volume, de poids, ou de budget. À cet égard il faut être circonspect. L'humour pragmatique des américains autorise cette blague :

«*If it's not nice, make it big! If it's not nice big, paint it red!*»

Car il y a sûrement un risque d'inflation dans l'art d'aujourd'hui. On a des habitudes : la chimie moderne a créé un monde de couleur saturée en comparaison avec l'environnement chromatique d'il y a un siècle ou même cinquante ans. L'omniprésence de l'image la rend presque insignifiante, comme un simple déchet de la consommation, la rétrogradant, pour ainsi dire, du signe à l'empreinte. Le volume sonore de la musique est devenu tellement fort qu'il nous menace même de surdité... les exemples seraient nombreux. Mais la perte de liberté que constitue un émoussement des sens ne peut pas se compenser par autre chose. Un déficit qualitatif ne peut se traiter en quantitatif.

## L'Histoire (la vraie)

Ceci nous amène à interroger l'histoire. Il faut en effet se demander si les catégories de «*ma*» pensée sur l'art, comme artiste, sont encore pertinentes. Les registres de cette activité humaine n'auraient-ils pas radicalement changé, rendant cette réflexion sans objet? Je ne le pense pas. Les problématiques de l'«*art*» ont-elles fondamentalement changé? La démonstration de l'historien semble incontestable. L'art n'a commencé qu'à la Renaissance. Il n'y a pas d'œuvre d'art, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire comme un objet de contemplation autonome. C'est la théorie d'Hans Belting. Grand spécialiste de l'art byzantin,<sup>224</sup> il a démontré qu'il

---

<sup>224</sup> Hans Belting, *Bild und Kult. Ein Geschichte des Bildes vor der Zeitalter der Kunst*, München, Beck, 1990.

ne s'y agit pas d'«œuvres», mais d'«images» qui ont une fonction culturelle bien avant une quelconque destination esthétique. C'est pourquoi l'icône orthodoxe, qui vise à être un support pour la prière, tourne résolument le dos à l'illusionnisme de la représentation. Une icône, d'ailleurs, s'«écrit». Elle ne se «peint» pas. L'ère du *culte* (et de l'*image*) précède donc celle de l'*art* (et de l'*œuvre*). Et si l'art n'a pas existé «avant», il est judicieux de se demander s'il existe encore «après». D'autant plus, qu'en observateur attentif de «la scène artistique contemporaine», Belting ne lui trouve pas de ressemblance avec ce qu'il a étudié. Le statut des «œuvres», le «cercle de l'art», rien ne ressemble aux structures antérieures. Belting se pose alors la question : *L'histoire de l'art est-elle finie ?* Il le démontre. Serions-nous alors maintenant à l'ère de la *culture* ? Il explique que ce qui vient brouiller notre compréhension est sans doute la survivance des œuvres du passé, qui nous ferait croire que l'art existe encore.

*«[...] la forme artistique survit comme objet de contemplation une fois que la portée initiale de son message a disparu. Car c'est précisément cette survivance de la forme qui constitue l'expérience de l'art au sens où on l'entend généralement.»<sup>225</sup>*

Peut-être Belting donne-t-il ici une réponse à la question que se posait Marx, et qui m'a toujours intrigué. De la part d'un théoricien du déterminisme historique, cette interrogation sur l'art grec m'est toujours apparue comme la conscience qu'il avait d'une aporie un peu menaçante pour sa pensée :

*«L'art grec suppose la mythologie grecque, c'est-à-dire la nature et les formes sociales, déjà élaborées au travers d'une imagination populaire d'une manière inconsciemment artistique. [...] Mais la difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée sont liés à certaines formes du développement social. La difficulté la voici : ils nous procurent encore une jouissance artistique, et à certains égards, ils servent de norme, ils nous sont un modèle inaccessible.»*

---

<sup>225</sup> Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie ?*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1989, p. 40.

*[...] Pourquoi l'enfance de l'humanité, au plus beau de son épanouissement, n'exercerait-elle pas l'attrait éternel du moment qui ne reviendra plus ?* »<sup>226</sup>

Ce simple attendrissement d'un retour à l'enfance paraît bien peu « marxiste » comme explication. Mais, pour revenir à Belting, à la lumière de l'incursion qui précède, c'est peut-être l'histoire de l'art comme « norme » qui est finie et c'est sans doute seulement l'histoire de l'art envisagée comme une histoire des « styles » qui serait terminée.

*« Envisager la genèse ou la décadence du bon style en littérature ou dans les arts visuels était une entreprise féconde parce qu'elle permettait d'établir une norme stylistique qui, à son tour, semblait constituer le sens même de l'art. L'évolution historique pouvait alors être appréhendée comme mouvement vers la norme supposée, et donc comme progrès, ou comme mouvement qui en éloigne, comme régression.*

*Dans ce modèle, l'œuvre d'art constitue une étape vers la réalisation d'une norme, la norme de l'art. »*<sup>227</sup>

Ne pourrait-on pas dire alors que, plus que l'art, c'est l'histoire qui est finie ? Mais, quitte à trouver un autre nom à l'« art » – ce qui serait dommage, parce que celui-là fait sens dans le langage courant – on ne voit pas en quoi la capacité de l'homme à créer et à inventer serait finie. Je ne la ressens pas : mon propre désir, mon besoin de créer est intact, par exemple. Peut-être s'agit-il, au contraire, d'une libération qui permet à l'art de s'aventurer de manière plus libre encore. La diversité d'éclosion de l'« art » contemporain inciterait à le penser.

---

<sup>226</sup> Karl Marx, *Introduction générale à la critique de l'économie politique* (1857) dans *Œuvres Économie*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1963, t. 1, p. 266.

<sup>227</sup> Belting, *ibid.* p. 16-17.

## Style

Si c'est le *style* qui est fini, c'est une bonne nouvelle! Les artistes ne l'ont jamais beaucoup aimé. Willem De Kooning l'a formulé de manière plaisante :

*« Le style est une supercherie. J'ai toujours pensé que les Grecs se cachaient derrière leurs colonnes. C'était une idée affreuse de chercher, comme Van Doesburg ou Mondrian, à produire, de toutes pièces, un style. La force réactionnaire du pouvoir consiste précisément à perpétuer le style et tout le reste. »*<sup>228</sup>

Picasso était même virulent.

*« À bas le style ! Est-ce que Dieu a un style ? Il a fait la guitare, l'arlequin, le basset, le chat, le hibou, la colombe. Comme moi. L'éléphant et la baleine, bon, mais l'éléphant et l'écureuil ? Un bazar ! Il a fait ce qui n'existe pas. Moi aussi. Il a même fait la peinture. Moi aussi. »*<sup>229</sup>

Picasso ne s'indigne pas seulement. Il comprend. Et il explique ce qui, plus marqué chez lui, me semble cependant consubstantiel à toute démarche créatrice :

*« Dans le fond je suis peut-être un peintre sans style. [...] Le style, c'est souvent quelque chose qui enferme le peintre dans une même vision, une même technique, une même formule pendant des années et des années, pendant toute une vie parfois. On reconnaît à coup sûr mais c'est toujours le même habit. Il y a pourtant de grands peintres de style. Moi, je remue trop, je déplace trop. Tu*

---

<sup>228</sup> Willem De Kooning, *Une vision désespérée* (1949), *Écrits et propos*, (traduit de l'anglais par C. Bounay, de l'italien par M.-D. Nobécourt et du néerlandais par Dirk van Leeuwen); édité par Marie-Anne Sichère, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1992, p. 17.

<sup>229</sup> *Ibid.* p. 142.

*me vois ici et pourtant j'ai déjà changé, je suis déjà ailleurs. Je ne suis jamais en place et c'est pourquoi je n'ai pas de style.* »<sup>230</sup>

Cette absence de style est un *leitmotiv*. Il est amusant d'ailleurs de constater que c'est souvent Kahnweiler qui retransmet cette « absence de style », cette haine du style, qu'il soit gréco-romain, byzantin, roman ou gothique<sup>231</sup>... alors même que, comme gale-riste, il a été le « concessionnaire » de ce qui est apparu comme un des « styles » majeurs de siècle dernier : le « cubisme ». Il est intéressant de voir que le cubisme est précisément un anti-style, stylisé ensuite, de manière assez dogmatique, par d'autres, comme Gleizes et Metzinger<sup>232</sup> ou André Lhote<sup>233</sup> par exemple.

Quand on parcourt l'œuvre de Picasso, dans un musée, les choses sont présentées dans une chronologie qui semble aller de soi. Mais quand on pense que, l'hiver 1917, à quelques semaines d'intervalle, il peint le *Portrait d'Olga dans un fauteuil* et *Arlequin et femme au collier*<sup>234</sup>, on a beaucoup de mal à percevoir une cohérence stylistique. Dans le premier tableau le traitement est néo-classique. Olga, la mondaine, « pose », un peu comme dans le portrait d'une Madame... par Ingres. Pourtant, on remarque déjà que l'éventail qu'elle tient à la main gauche répond aux plis convergents du cache-cœur, de la ceinture et de la robe, peints dans la même touche, post-cézaienne, qu'un paysage du « cubisme analytique<sup>235</sup> ». L'autre bras, nonchalamment appuyé sur le dossier, esquisse en angle droit une savante danse diagonale avec le fauteuil et l'ébauche du fond. Dans le deuxième tableau, qui n'est

<sup>230</sup> Picasso, *op. cit.* p. 176.

<sup>231</sup> *Ibid.* p. 79 et 93.

<sup>232</sup> Albert Gleizes & Jean Metzinger, *Du « cubisme »*, Paris, éd. Eugène Figière et C<sup>ie</sup>, 1912.

<sup>233</sup> André Lhote, *Traité du paysage et de la figure*, Paris, éd. Grasset, 1979.

<sup>234</sup> *Portrait d'Olga dans un fauteuil* (1917), huile sur toile, 130 x 88 centimètres, Paris, musée Picasso et *Arlequin et femme au collier* (1917), huile sur toile, 200 x 200 centimètres, Paris, musée national d'Art moderne. Dans *Pablo Picasso a retrospective*, catalogue de l'exposition, New York, musée d'Art moderne, 1980. Ce catalogue est un bon outil pour suivre la chronologie des œuvres de Picasso.

<sup>235</sup> Par exemple celui de *Horta de Ebro* (1909), huile sur toile, 65 x 81 centimètres, Paris, musée Picasso.

sans doute pas le chef d'œuvre de Picasso, parce que le *tracé*, dans sa géométrie systématique, y est peut-être trop pesamment intentionnel, et la *trace* trop comprimée, on perçoit, dans des tonalités de gris, à la fois des rappels du pointillisme qu'il va réutiliser cette même année, 1917-18, une composition globalement « cubiste » et aussi la curieuse prémonition du dernier Picasso (des années soixante), dans la découpe toute simple d'un petit personnage, en bas du tableau à gauche.

Il y a une telle hétérogénéité stylistique entre ces deux tableaux, qu'on devrait les prendre pour deux œuvres de deux artistes différents, voire de deux époques différentes, assez éloignées même, l'une de l'autre, à première vue. Mais, si on cherche – puisqu'on sait, nous autres, qu'ils sont de la même main – on perçoit, de manière très différente dans chacune, la même dialectique de la trace et du tracé. On retrouve le même dessin balancé de lignes obliques, la même dissémination rythmée de formes, la même mise en place de la figure dans son rapport au fond. Et si l'Arlequin est un tableau cubiste – tout le monde en conviendra – dans son décalage avec un dessin conventionnellement illusionniste, ne pourrait-on pas en dire de même du portrait d'Olga, dans le soupçon qu'il fait peser sur la peinture ?

Le geste de peintre qui l'a produit est très nettement perceptible, dans ce qu'on oublie sans doute de regarder : les zébrures en coups de pinceau, à droite et à gauche, qui sont comme des guillemets ou des parenthèses, l'ébauche au crayon du dessin du mur et du lambris derrière, l'ombre grossièrement suggérée et, plus généralement, l'inachèvement de la toile, qui dénonce l'illusion du portrait comme présence, la décolle de la toile et la dénonce, comme une fine pellicule, fragile et incertaine, peut-être d'ailleurs pour rendre cette présence plus convaincante encore quand on se fixe sur l'illusion. C'est un tableau cubiste qui, en superposant des espaces de natures différentes, fait percevoir le degré différent d'être de chacun d'eux, avec force, au point même qu'on vient à douter de la sincérité même d'Olga, modèle absent et inaccessible.

Un tableau cubiste de Picasso – c'est particulièrement frappant dans un papier collé<sup>236</sup> – ne représente jamais seulement quelque

---

<sup>236</sup> Par exemple, *Violon et partition*, papier collé sur carton, 78 x 65 centimètres, Paris, musée Picasso.

chose. Il représente toujours aussi l'illusion de cette chose et, si la profondeur spatiale de la perspective n'y est plus, on y perçoit la profondeur psychologique, bien plus ample encore, avec ses espérances et ses déceptions. C'est un peu comme si je pouvais peindre un champignon qui soit à la fois le cèpe vénérable que je vois au pied d'un chêne, alors que je sors mon couteau et me penche pour l'atteindre, pensant déjà au bonheur de le savourer en persillade, et en même temps l'image de ma déception en m'apercevant brutalement que ce n'était qu'une feuille morte.

Le paradoxe est que cette volonté de ne pas avoir de style est la meilleure façon d'en avoir un. C'est ce que disait Matisse à ses « élèves » :

*« N'ayez pas peur d'être banals. Si vous avez une originalité, elle sortira bien. »*<sup>237</sup>

Il ne s'agit pas de « faire l'*original* » mais de laisser se manifester le geste *originel* qui m'habite. L'« originalité » vestimentaire, par exemple, n'est souvent qu'un conformisme, à l'usage restreint d'un groupe dont on veut être reconnu. C'est souvent une mode pour initiés. La véritable originalité c'est « *la naïveté absolue dans l'art, l'absence de toute stylisation, qu'elle vienne de l'art nègre, chaldéen ou gréco-romain* », disait Kahnweiler<sup>238</sup>.

Je suis un peu sur la même ligne et, plutôt que la recherche d'une nouveauté fracassante dont personne n'aurait jamais eu l'idée avant moi, je cherche justement le contraire : ce qui est invariant, permanent, éternel peut-être ? J'aimerais n'avoir pas de style. On en a malgré soi. En faisant ses « *specific objects* », tentative de tautologie sculpturale, Don Judd croyait, dur comme fer, à son art indémodable. Tout en gardant la force de cette espérance, il fait aujourd'hui aussi vieillot qu'une batterie de boîtes à lettres dans un hall d'immeuble 1970, à laquelle il ressemble. De même Dubuffet qui croyait faire un art insoumis, rebelle, irrégulier, laisse-t-il une peinture caractéristique de son époque, sœur de l'« art informel »

<sup>237</sup> Matisse, *op. cit.* p. 51.

<sup>238</sup> Picasso, *op. cit.* p. 93.

ou de l'« abstraction lyrique ». Quand quelqu'un qui me connaît me voit, de loin, marcher dans la rue, il me reconnaît à ma démarche. Je ne me soucie pas de me conformer à la démarche que je pense que je devrais avoir pour qu'on me reconnaisse ! J'ai une démarche malgré moi. Ce n'est pas la peine d'en rajouter !

## Contemporain

« Contemporain ». À première vue, ceci pourrait passer pour un mot d'ordre auquel on aurait bien envie de répondre avec enthousiasme. Les oreilles bourdonnant encore de l'injonction d'Arthur Rimbaud : « *Il faut être absolument moderne* », on voudrait s'y brûler les ailes, s'embarquer pour une *saison en enfer*, ou au moins pour l'aventure d'une voyance qui réinventerait le monde. Mais la flamme n'est plus très vaillante. Rimbaud a lui-même très vite, très mal fini, comme trafiquant d'armes en Abyssinie. À force de promesses non tenues, la revendication d'« être contemporain » ne met plus vraiment en haleine. Et, bien souvent, au lieu de signaler une ouverture, elle se referme dans une sorte de conformité à un parti pris convenu ou, pire, à un style attendu.

*Contemporain*, dans l'acception la plus directe du mot, signifie *qui se passe en même temps*, en simultanéité avec nous, avec notre vie. Il s'agit donc de quelque chose de relatif. Mais le sens du mot s'est, en quelque sorte, autonomisé, pour exprimer, comme un absolu, l'idée de concomitance, la qualité d'être au présent. Et, dans un genre de retournement, *contemporain* ne va plus vouloir dire que quelque chose se passe en même temps que nous, mais que c'est nous qui avons le souci d'être aux avant-postes du présent, dans l'intensité même de son avènement, comme le surfeur sur la crête de la vague. « *Être contemporain* » devient donc une exhortation à être sur la brèche, à tout moment bien sûr, puisque le fait même du présent, c'est qu'il passe, et vite, et qu'il faut sans cesse courir après. Évidemment, aussi héroïque que puisse paraître cette attitude, dans son avant-gardisme, elle peut vite conduire à la désespérance ou à la folie parce qu'il paraît difficile de tenir le rythme bien longtemps.

La question serait donc de savoir si toute création artistique, pour avoir du sens, doit être inédite, s'il est vain de faire quelque



chose qui aurait déjà été fait par quelqu'un d'autre avant soi. C'est souvent dans ces termes qu'est posée la question de l'art dans le contexte contemporain. Mais c'est une façon un peu étrange de l'aborder. Pourquoi, avant de faire un geste, devrait-on penser à tous ceux qui ont pu ou auraient pu faire quelque chose d'approchant avant nous, au lieu de tenter d'être pleinement soi-même en train de faire quelque chose, au présent? Ne serait-ce pas déjà une façon de voir les choses au passé? Et l'inhibition qu'elle entraîne, à laquelle on devrait se soumettre, n'est-elle pas de nature, par toutes les réserves qu'elle implique, à empêcher l'élan créateur? Cette incitation ambiante à «mettre en perspective» la chose qu'on va entreprendre, avant même de l'avoir commencée, ne risque-t-elle pas de faire «mettre la charrue avant les bœufs»? Ne débouche-t-elle pas sur un genre de schizophrénie, ou, en tout cas, sur un dédoublement stérilisant, en nous obligeant à nous regarder faire avant de nous engager?

Cette idée du «*contemporain*» n'est-elle pas de même nature que le «*direct*», par opposition avec le «*différé*», dans la temporalité de la télévision? On aura le sentiment de vivre intensément l'événement auquel on assiste sur son petit écran, au moment où il se produit effectivement, alors que les mêmes images lors d'une rediffusion sembleront fades et sans vie. Ayant vécu la chose en direct, on aura l'impression d'avoir été plus activement présent face à l'indétermination des possibles. C'est probablement une illusion, parce qu'on voit mal, par exemple, l'incidence que pourrait avoir sur le résultat du match de football, le spectateur ventripotent qui trépigne sur son canapé, une canette de bière à la main. Mais le spectateur, lui, assimilera ce «direct» à la réalité – on parle précisément dans ce cas de «*temps réel*» – le «*différé*» rétrogradant la réalité au statut de la fiction. C'est donc l'intensité du présent qui devient le gage de la vérité. Mais cette immédiateté est bien sûr tout à fait factice, parce qu'elle fait abstraction de la médiation, de la médiatisation de la télévision. Elle nous fait oublier qu'il se passe d'innombrables choses, pendant ce temps, à commencer par ce qui se passe dans notre vie personnelle, mais c'est peut-être pour nous les faire oublier. C'est ainsi que les émissions de «télé-réalité» parviennent à gommer le caractère fabriqué de tout ce qui s'y passe, laissant le spectateur croire qu'il est témoin oculaire d'une histoire d'amour naturelle ou spontanée

dans une piscine, par exemple, le plus grave étant que cela semble nous dicter une normalité de comportements « naturels » que nous devrions avoir dans notre vie personnelle, laissant accroire que « c'est comme ça que ça se passe ». Ce phénomène de superlativisation du présent se retrouve dans les sondages d'opinion permanents et le souci des cotes de popularité qui va avec. Cette instantanéité de la sanction populaire, présentée souvent comme un supplément de démocratie, nuit en fait à la démocratie.

Ainsi il me semble que cette question doit être envisagée d'une manière dialectique. On ne peut pas être à fleur du présent sans qu'il n'y ait racines. Les fleurs coupées fanent vite. On ne peut être original sans origines, sans être originellement et donc intensément soi-même. Ainsi, comme le suggère Delacroix, sans doute le plus « contemporain » des peintres de son temps, on ne saurait opposer nouveauté et tradition, rupture et continuité. On pourrait justement considérer, par exemple, que, dans la postérité de la peinture romantique, l'impressionnisme se poursuit par l'*action painting*, qui exacerbe encore l'expression de la subjectivité. Ainsi, tout autant qu'elles instaurent une rupture, les fulgurantes coulées de laque d'un *dripping* renouvellent et prolongent, chez Pollock, la gestualité des derniers *Nymphéas*, peints par Monet vingt-cinq ans seulement auparavant. La parenté est peut-être plus nette encore avec Joan Mitchell. Mais entre le miroir horizontal de l'étang-tableau, où l'espace inversé se dissout et se désagrège, et la vision plus radicale du *all-over*, il y a une filiation qui est peut-être plus directe, plus intime, plus évidente, que la parenté, pourtant bien admise, qui associera, dans un même livre sur l'Impressionnisme, les *Nymphéas* des années vingt au *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, refusé au Salon de 1863.

Il me semble que la prudence est plus que jamais de mise, dans les temps que nous vivons, qui appellent à l'éclectisme et à un grand doute méthodique. Je ne sais pas dans quel contexte Marcel Duchamp aurait dit qu'« il n'y a pas de solution parce qu'il n'y avait pas de problème ». Toujours est-il que le fait de n'avoir pas trouvé la solution, n'implique aucunement que le problème n'existe pas. Au contraire ! Et est-ce que l'attitude artistique ou intellectuelle « contemporaine » ne consisterait pas à dire qu'il n'y a pas de problème seulement pour tenter d'oublier qu'on n'a pas trouvé la solution ? Ce ne serait pas seulement une erreur de raisonnement, mais un vice grave de la pensée.

Si, comme il me semble, « *être contemporain* » consiste souvent en une autonomisation de l'idée de présent comme un absolu, soumettant à l'obligation de se démarquer de tout ce qui aurait précédé, on se retrouve alors vite sans liens, sans mémoire, et donc sans repères, comme un esquif dans la précarité d'une dérive dans l'océan. Et le fait d'être naufragé ou perdu ne représente pas, comme on voudrait parfois le croire et le faire croire, l'état le plus accompli de la liberté. Or c'est pourtant de cela qu'il s'agit. Être libre c'est avoir la possibilité de se déplacer sans entrave, mais cela suppose aussi de pouvoir s'orienter pour se diriger. La création artistique peut-elle advenir dans une autre posture que celle d'un être libre ? Libre des prisons du traditionalisme bien sûr, mais libre aussi des carcans et des préjugés, fussent-ils « *contemporains* ».

Comme le souligne Ernst Gombrich, les dénominations de l'histoire de l'art ont une fortune changeante : *gothique*, *baroque* ou *fauve*, ont d'abord été des injures avant de devenir des termes génériques<sup>239</sup>. Les styles et les manières ont souvent été méprisés par les enfants ou les petits enfants de ceux qui les avaient inventés, avant d'être réévalués par leurs arrières-petits-enfants. Quand on parle, aujourd'hui, d'art « *moderne* », il s'en dégage un parfum déjà vieillot. Quand on parle d'art « *nouveau* » cela fait terriblement ancien... Est-ce que le destin de l'adjectif « *contemporain* » ne lui confèrera pas bientôt – dans dix ans peut-être ? – la même désuétude. Les superlatifs inflationnistes auxquels on a recours, comme dans *sur-réalisme*, *nouveau réalisme*, ou *hyper-réalisme*, par exemple, ne finissent-ils pas toujours par s'user ? C'est comme l'histoire des coiffeurs new-yorkais qui s'installent, l'un après l'autre, dans la 42<sup>e</sup> rue : le premier écrit sur son enseigne qu'il est le meilleur coiffeur de Manhattan, le deuxième qu'il est le meilleur de New York city, un troisième de l'état de New-York, un autre de tous les États-Unis, puis encore de l'Amérique, du monde, de l'univers... Quant au dernier venu, il dit, modestement, qu'il est le meilleur coiffeur... de la rue. Le vocable d'*art*, tout simplement, ne serait-il pas, lui, par contre, indémodable ? Et avant d'être *moderne*, *post-moderne*, *contemporain*, ou – pourquoi pas ? – *post-contemporain*... le plus important n'est-il pas d'*être*, c'est-

---

<sup>239</sup> Voir Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, Paris, éd. Flammarion, 1992, p. 302.

à-dire de s'engager intensément dans son acte artistique, d'être donc *actuel*, au sens fort et premier, de cultiver un esprit de laboratoire, de se laisser guider par la logique interne, par la nécessité de sa démarche. Autrement dit, comme le « meilleur coiffeur de la rue », d'être tout simplement... contemporain.

## Antiquité contemporaine

C'est alors qu'on s'aperçoit que certaines problématiques ne sont pas *contemporaines* seulement parce qu'elles sont dans l'air du temps, mais qu'elles sont si anciennes, que ce qui les rend contemporaines est d'abord qu'elles sont – et ont toujours été – *actuelles*, au sens fort du mot, c'est-à-dire *agissantes*, parce qu'elles expriment une réalité<sup>240</sup> qui est, pour l'essentiel, intemporelle. À titre d'exemple, je voudrais ici me livrer maintenant à une petite digression qui consistera en un résumé commenté du Livre XXXV de *l'Histoire naturelle*<sup>241</sup>, écrite par Pline l'Ancien en 77 (après J.C.), deux ans avant qu'il ne périsse en tentant d'échapper à l'éruption du Vésuve. Sous le titre *La peinture*, il y est question des plus grands peintres de l'Antiquité grecque. C'est d'ailleurs une des seules sources qu'on ait à leur sujet. L'énumération peut paraître décousue, mais nous reprenons, à peu près, l'ordre dans lequel Pline rapporte ces « histoires » dont certaines sont bien connues.

L'ancêtre est Apollodore d'Athènes qui semble le fondateur d'un art d'imitation. « *Le premier il sut rendre l'apparence* ». On peut donc penser qu'il est le pionnier d'une peinture *mimétique*. Le repère chronologique donné par Pline n'est pas très sûr. Cependant on peut faire coïncider, à la fin du v<sup>e</sup> siècle, ce début de la peinture mimétique, avec celui de la philosophie classique. Apollodore serait donc le contemporain athénien de Platon, encourant d'ailleurs typiquement ses critiques. Vient ensuite Zeuxis dont l'habileté prodigieuse lui

---

<sup>240</sup> L'adjectif *actuel* en anglais qui est un « faux-ami », se traduit souvent en français par « réel », « véritable » ou « effectif ».

<sup>241</sup> Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, textes choisis et présentés d'après la traduction de Littré par Hubert Zehnacker, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 1999, p. 351-363.

permet de gagner beaucoup d'argent. La considération de la valeur marchande de l'œuvre d'art semble donc déjà établie avec lui, en même temps que l'intuition de son inévaluabilité monétaire. En effet, il préférerait «faire don de ses œuvres, parce que, disait-il, aucun prix n'était suffisant pour les payer». On est à l'extrême opposé de ce que ce que Jean-Joseph Goux appelle la «frivolité de la valeur» qui lui semble caractériser notre époque, mais c'est la même «inconvertibilité ontologique»<sup>242</sup> qui y est déjà affirmée.

Pour peindre la légendaire beauté d'Hélène, Zeuxis avait choisi, à la suite d'une sélection où les jeunes filles se présentaient nues, les cinq plus jolies, pour construire une peinture en «collage», «d'après ce que chacune avait de plus beau». La méthode fait penser à celle d'Ingres qui inventait ses tableaux en rassemblant des fragments découpés de dessins<sup>243</sup>. On dit aussi qu'«il peignit des monochromes en blanc». L'expression est énigmatique. Une note de l'éditeur dit qu'«on pense qu'il s'agit de peinture en blanc sur des fonds sombres», un genre de grisaille donc peut-être, bien plus probablement que le tableau «minimaliste» que cela suggère pour nous. Cependant cela dénote une capacité à envisager la représentation uniquement au moyen de valeurs de lumière, comme dans la photographie, et, si on se limite au fait plastique seulement, cette réduction des moyens oblige à résoudre des problèmes de la peinture, auxquels on peut, tout à fait, appliquer ce que dit Robert Ryman, dans un contexte qui n'a bien sûr rien à voir :

*«Le blanc agit comme un révélateur, couleur minimum d'une pratique minimum. Le blanc est la limite de l'effacement, de la*

---

<sup>242</sup> Jean-Joseph Goux, *Frivolité de la valeur*, interview par Philippe Forest, *Valeur de l'art* dans *Art Press*, n° 261, octobre 2000, p. 22. Le «problème» des artistes avec l'argent est un domaine de recherche historique particulièrement intéressant. Voir à ce sujet le livre de Rudolf et Margot Wittkower, *Les enfants de Saturne*, Paris, éd. Macula, 1985, où on apprend, entre autres choses, comment Giotto pouvait prêter de l'argent à des taux usuraires. Cela est un peu discordant avec la pauvreté de saint François d'Assise dont sa peinture fait l'apologie.

<sup>243</sup> Voir Adrien Goetz, *Ingres collages*, Montauban, Paris, musée Ingres – Le passage, 2005, catalogue de l'exposition de ces très nombreux dessins. On pense aussi à la façon de procéder du dernier Rodin, par assemblage de morceaux de moulages en plâtre.

*disparition pure et simple. Mais c'est de la fréquentation des limites même de l'existence qu'il prend toute sa force.* »<sup>244</sup>

L'épisode du concours avec Parrhasios est exemplaire. On sait que les raisins de Zeuxis sont tellement ressemblants que les oiseaux viennent voler autour. Savourant déjà une victoire qu'il croit assurée, il demande à son rival de tirer le rideau qui cache son tableau pour pouvoir l'apprécier. Le rideau *était* la peinture. Ce jeu de l'illusion, qui se joue au prix de l'œuvre elle-même – qu'est-ce qu'un rideau? – rien, sinon ce qui la cache – me semble d'une grande portée conceptuelle sur le statut de l'œuvre d'art. Il est d'ailleurs notable qu'au lieu de l'arrogance habituelle qu'il avait, semble-t-il, en commun avec Parrhasios, Zeuxis *« s'avoua vaincu avec une franchise pleine de modestie »*. Parrhasios excellait dans l'observation des *« proportions »*, l'*« expression des visages »*, et *« il a remporté la palme pour les contours »*. On passe rapidement sur Timanthe *« dont les ouvrages donnent à entendre plus qu'il n'a peint »*. Son ingéniosité semble presque préjudiciable à l'expression de son art, sans doute trop réfléchi.

Le suivant est Apelle de Cos qui les surpasse tous. C'est un artiste-théoricien. *« Il a publié des livres sur les principes de cet art. »* Mais ce qui compte le plus dans sa peinture, c'est la grâce, la *« charis »*. Il semble y avoir chez lui une grande subtilité. Dans son élégante et loyale rivalité avec Protogène de Rhodes – Pline met en scène la compétition de ce deuxième « couple » de peintres – il reconnaît son contemporain à égalité avec lui, et peut-être même supérieur. Il concédait *« qu'il avait, lui, un seul avantage, c'est qu'il savait ôter la main d'un tableau : leçon mémorable »*, dit Pline, *« qui apprend que trop de soin est souvent nuisible »*. Autrement dit, le mieux est l'ennemi du bien. Mais pas seulement. C'est la même interrogation sur l'*« achèvement »* du tableau que les peintres semblent s'être toujours posée. Apelle était d'ailleurs d'une *« simplicité »*, égale à son *« talent »*, en conformité avec ce que dit Ehrenzweig de l'humilité nécessaire à la création.

Le « match » entre Apelle et Protogène de Rhodes est un grand moment. Le premier voulant rendre visite au second, débarque sur

---

<sup>244</sup> Robert Ryman, Exposition rétrospective et catalogue, Paris, musée national d'Art moderne, centre Georges Pompidou, 1981.

son île, en voisin. Mais il n'est pas à l'atelier, où un grand tableau est « posé sur le chevalet », gardé par une vieille femme, qui lui demande celui qu'elle devra annoncer. Énigmatique, comme un Grec, Apelle répond : « *Le voici* ». Et, pour tout indice, « *saisissant un pinceau, il traça avec de la couleur, dans le champ du tableau, une ligne d'une extrême ténuité* ». Protogène revient et, à la vue de cette virtuose intrusion graphique, devine qui est venu. « *Lui-même alors, dans cette même ligne, en traça une encore plus déliée avec une autre couleur* », donnant, pour consigne à la vieille, de répondre à Apelle qui ne manquerait pas de revenir : « *Voici celui que vous cherchez* ». Puis il ressort. Apelle revient, comme on pouvait s'y attendre et, piqué au vif, « *refendit les deux lignes – c'est-à-dire la sienne déjà recoupée en deux – avec une troisième couleur, ne laissant aucune place pour un trait plus fin.* » Il s'en va. Protogène revient enfin et, reconnaissant sa défaite, court jusqu'au port féliciter son adversaire.

On ne connaît pas l'état d'avancement du tableau, au départ. Mais on peut penser que le support était quasi vierge. On imagine mal, de la part d'un peintre, un « viol » de l'œuvre de l'autre, qui serait perpétré sur un travail déjà avancé. Ou alors seulement, dans une intention très hostile, qui paraît totalement étrangère à ce qu'on rapporte de la personnalité d'Apelle ou dans un geste polémique, pour le coup, très anachronique, comme pour le fameux *Erased De Kooning drawing* de Rauschenberg<sup>245</sup>. On pense plutôt à une bravade entre confrères, qui ne se fait pas sur autre chose qu'un support encore indéterminé. Ce qui est certain c'est que le tableau en est resté là, et que même, nous dit Pline, « *On a jugé à propos de conserver à la postérité ce tableau admiré de tous, mais surtout des artistes* ». Le tableau qui était donc probablement un tableau quasi vide, avec ces seuls tracés, a ainsi été conservé pendant près de quatre cents ans, pour finir, sous le règne de Néron, probablement en 64 après J.C., dans l'incendie de la maison de Livie, qui était, en fait, le palais d'Auguste sur le Palatin. Projetant l'histoire de la peinture récente sur cette histoire ancienne, nous serions tentés, nous, d'y voir quelque chose

---

<sup>245</sup> On peut voir une interview très instructive de Rauschenberg expliquant la nature « poétique » de son geste à l'adresse internet suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=tpCWh3lFIDQ>

qui ressemblerait à un tableau d'Agnès Martin. « Chacun voit midi à sa porte », comme on dit, et William Hogarth<sup>246</sup> était, lui, persuadé que les tracés des deux artistes ne pouvaient en aucun cas être rectilignes, mais qu'ils étaient d'une ligne serpentine, la fameuse « line of beauty and grace ». Cette hypothèse est assez pertinente également.

Apelle travaillait tous les jours, « comme un ouvrier ». D'où la maxime célèbre, qui n'est cependant pas de Pline : « *Nulla dies sine linea* ». Quand il avait fini un tableau, « préférant le jugement du public, plus exact que le sien », il l'exposait sur son balcon. Se cachant derrière – ce qui donne une idée des formats qu'il employait – il écoutait les commentaires et en tenait compte pour améliorer son travail. Un jour, un cordonnier fait une remarque sur le dessin erroné d'une sandale, et, le lendemain, constatant que le peintre en a tenu compte, il se met à critiquer le dessin de la jambe. Le « *Ne sutor supra crepidam* » que lui lance alors Apelle, sortant soudain de sa cachette, est bien connu. Il ne traitait pas le grand Alexandre avec plus de ménagement, quand il lui arrivait de dire des bêtises sur la peinture. Sans doute cela est-il significatif du prestige social aussi, dont pouvait jouir un artiste en Grèce au IV<sup>e</sup> siècle. La scène que Pline raconte ensuite est illustrée par un tableau de David<sup>247</sup>. En peignant, à la demande d'Alexandre, le portrait de Pancaspé, « *la plus chérie de ses*

---

<sup>246</sup> « *Apelles having heard of the fame of Protogenes, went to Rhodes to pay him a visit, but not finding him at home asked for a board, on which he drew a line, telling the servant maid, that line would signify to her master who had been to see him; we are not clearly told what sort of a line it was that could so particularly signify one of the first of his profession: if it was only a stroke (tho' as fine as a hair as Pliny seems to think) it could not possibly, by any means, denote the abilities of a great painter. But if we suppose it to be a line of some extraordinary quality, such as the serpentine line will appear to be, Apelles could not have left a more satisfactory signature of the complement he had paid him. Protogenes when he came home took the hint, and drew a finer or rather more expressive line within it, to show Apelles if he came again, that he understood his meaning. He, soon returning, was well-pleas'd with the answer Protogenes had left for him, by which he was convinc'd that fame had done him justice, and so correcting the line again, perhaps by making it more precisely elegant, he took his leave. The story thus may be reconcil'd to common sense, which, as it has been generally receiv'd, could never be understood but as a ridiculous tale.* » Hogarth, « Préface », *op. cit.* XVII-XVIII.

<sup>247</sup> *Apelle peignant Campaspe devant Alexandre*, (commencé en 1813 et inachevé), huile sur bois, 96 x 113 centimètres, Lille, musée des beaux-arts. Probablement la beauté troublante de la concubine fait-elle varier son nom entre Campaspe et Pancaspé.



*concupines*», Apelle tombe amoureux du modèle. Variante du thème de Pygmalion. Le roi renonce alors à sa maîtresse, faisant preuve d'«*un empire sur soi*», tout aussi glorieux qu'une victoire militaire, selon Pline, qui, sans trop s'en désoler, signale quand même que le marché s'est conclu «*sans égard pour les sentiments que dut éprouver sa favorite*» ! C'est Pancaspé qui semble avoir servi de modèle pour son tableau célèbre de *Vénus Anadyomène*, consacré trois siècles plus tard par Auguste, dans le temple de César, son père adoptif.

L'agilité d'Apelle comme portraitiste était impressionnante. On raconte qu'un simple tracé au charbon sur le mur avait permis de confondre un imposteur qui l'avait prétendument, au nom du roi Ptolémée, invité à dîner, lors d'un séjour forcé à Alexandrie. Aussi, que les *métascopoi*, les «voyants», pouvaient prédire avec précision la mort de quelqu'un à la vue du portrait fait par lui, ou indiquer la date du décès quand il avait déjà eu lieu. Intéressante également, cette idée innovante qu'il avait eue de peindre le roi Antigone le Borgne, de trois-quarts, pour cacher sa disgrâce sans mentir. Ce dernier exemple consacre nettement la rupture définitive avec la représentation «à l'égyptienne», instituant avec force la notion du point de vue.

La simplicité et la bonté d'Apelle se marquait aussi dans sa conduite avec son rival : il était venu à Rhodes où Protogène n'était guère apprécié, en vertu du principe que «nul n'est prophète en son pays», pour acheter ses peintures. Il lui en avait proposé beaucoup plus que la somme modique demandée par le peintre modeste et frugal, faisant savoir aux Rhodiens qu'il comptait bien les revendre. La valeur marchande, la «cote» de l'artiste s'en trouva soudainement propulsée.

Le dernier épisode important concerne encore un tableau de Protogène. Il me semble tellement plus caractéristique encore de l'intemporalité de certaines expériences rencontrées par un artiste dans la création, que je préfère citer Pline intégralement :

*« Il y a dans ce tableau un chien exécuté de manière singulière, car c'est autant le hasard qui l'a peint. L'artiste trouvait qu'il ne rendait pas bien la bave de ce chien haletant, alors qu'il était satisfait des autres parties, ce qui lui arrivait rarement. Ce qui lui déplaisait, c'était la technique elle-même, qu'il ne pouvait pas diminuer et*

*qui lui paraissait excessive et trop loin de la réalité : c'était de la peinture, ce n'était pas de la bave. Il en fut inquiet et tourmenté, car dans la peinture, il voulait la vérité et non la vraisemblance. Il avait effacé plusieurs fois, il avait changé de pinceau, et rien ne le contentait. Enfin, dépité contre cet art qui se laissait trop voir, il lança son éponge sur l'endroit du tableau qui lui déplaisait : l'éponge remplaça les couleurs dont elle était chargée, de la façon qu'il souhaitait, et dans un tableau, le hasard reproduisit la nature. »<sup>248</sup>*

Cette histoire illustre absolument cette dialectique de la *trace* et du *tracé*, qui me semble fondatrice de toute démarche de peinture, quelle qu'elle soit, mimétique ou symbolique, figurative ou abstraite, formelle ou informelle, indépendamment de tout contexte historique. On imagine aussi bien le plus rupestre des peintres de la préhistoire confronté au sentiment désagréable de ne pas être sûr de son geste, que Pierre Soulages, dans un petit film où on le voit tracer un dessin pour les vitraux de l'abbatiale de Conques et où, d'une manière presque imperceptible, on voit son crayon ne pas lui obéir tout à fait et déraiper légèrement. Ce qui fait la peinture est donc l'adéquation de la *trace* et du *tracé*, ce qui fait l'art celle du règne de l'*empreinte* avec celui du *signe*. Mais l'exemple de Protogène est exemplaire en ceci que la *trace* peut devenir *tracé* par une simple décision d'assimilation, parce que, comme on dit, « on aurait voulu le faire exprès, qu'on aurait pas réussi ».

## Professionnalisme

Perçue par l'artiste, la question du style, c'est-à-dire celle de l'histoire, correspond à une demande de légitimation de l'acte artistique. C'est une question à laquelle on n'échappe pas et qui peut être extrêmement inhibante. Si, au travers des caprices de sa fantaisie, l'artiste crée pour toute la tribu, alors – c'est d'accord! –, même si on ne le comprend pas toujours, on lui reconnaît une raison sociale. La question à laquelle on vous demande, avant toute autre,

---

<sup>248</sup> Plin, *ibid.*, p. 361.

de répondre quand les gens apprennent que vous « faites de la peinture », c'est : « Et vous exposez ? ». On vous la pose d'ailleurs toujours avec une pointe d'embarras qu'on essaye de dissimuler, parce qu'on sait bien que c'est une question cruelle. Si la réponse est « non ». On veut savoir si votre activité est légitimée par une reconnaissance et donc on vous demande d'abord si vous êtes « professionnel ». Mais l'obtention de ce brevet que vous devez produire est pernicieuse et Dubuffet – encore lui – le dit joliment :

*« Il se rencontre parmi les peintres professionnels des hommes authentiquement possédés par la manie de peindre comme il se trouve aussi de vraies grandes amoureuses dans les rangs des professionnelles de l'amour. Ce n'est pas illégitime de tirer profit d'une manie. Mais l'art, de connaître ainsi trop bien son nom, perdra de son attrait et le geste de peindre, suspect d'un double but, deviendra moins aimable. »<sup>249</sup>*

Le professionnalisme pourrait donc bien rendre un peu suspectes certaines pratiques et, comme Brassens, on préférera peut-être « les Vénus de la vieille école, cell' qui font l'amour par amour »<sup>250</sup>. Mais on est alors guetté par la figure de l'« amateur ». Tant pis. L'amateur aime ce qu'il fait. C'est un bon critère. Cela ne veut pas dire que le chemin est toujours facile. Il y a des moments ingrats, où il faut s'accrocher, particulièrement ceux où, ayant quitté les eaux territoriales d'une contrée qu'on connaît bien pour y avoir séjourné quelque temps, on se trouve dans l'inconnu, sans balises, « largué », jusqu'à ce que l'instabilité cesse et qu'un nouveau principe de cohésion se soit affirmé. C'est valable dans de nombreux domaines, pas seulement artistiques, dans la maîtrise du mouvement physique, le vélo ou le ski par exemple, dans l'acquisition d'un savoir-faire technique, le tricot ou l'ordinateur. C'est particulièrement caractéristique dans l'apprentissage d'un instrument de musique, à la fois physique, technique et artistique, où des moments fluides<sup>251</sup> sont entrecoupés de turbulences déstabilisantes et découra-

---

<sup>249</sup> Dubuffet, *op. cit.* t. 1, p. 86.

<sup>250</sup> Brassens, *Le mouton de Panurge* (1965), *op. cit.* p. 146.

geantes. Rien n'interdit à l'amateur d'être consciencieux. C'est son geste seulement qui doit être « professionnel », mais, là encore, avec prudence, pour ne pas tomber dans une habitude mécanique, pour lui conserver sa capacité à surprendre et à étonner.

## Réception

Sans destinataire, la « raison de faire » manque de quelque chose. Elle est même menacée. Mais, en retour, aussi discrète serait-elle, l'attente du public risque de dérouter la trajectoire de l'artiste. L'itinéraire du créateur est un *aller*, pas un *retour* à l'envers. On retrouve alors la question de la réception. Je pense que la logique de ce qui a été dit jusqu'à maintenant conduit à ne pas trop s'en préoccuper. Embarrassé par la notoriété, John Fowles, auteur à succès du merveilleux roman *Sarah et le lieutenant français*, parlait du « traumatisme » d'être un écrivain célèbre.

*« C'est un grand problème pour les auteurs anglais et américains » confiait-il au Monde en 1984 « au lieu de faire des livres sur le monde extérieur, on écrit de plus en plus sur le problème d'être un écrivain. [...] Avec ces professeurs qui connaissent tous vos tours, vous vous sentez sans cesse analysé et vous finissez par n'écrire que pour des professeurs, c'est très mauvais. Et puis, on vous traite comme si vous étiez mort. C'est très désagréable, cela vous enlève toute envie d'écrire simplement une histoire. »*<sup>252</sup>

Je voudrais présenter un exemple de posture d'artiste que je trouve à cet égard assez exemplaire en même temps que le récit d'une mésaventure qui montre bien « *la confusion des sentiments* » que peut entraîner une mauvaise évaluation des registres de la création ou de la réception.

---

<sup>251</sup> Pour Guy Aznar, le processus créatif n'est pas *fluide*, il résulte au contraire de la *viscosité* entre l'ouverture aux possibles et la fermeture du jugement. Cet emprunt à la physique des liquides constitue une métaphore très parlante. Guy Aznar, *Idées, 100 techniques de créativité pour les produire et les gérer*, Paris, éd. d'Organisation (groupe Eyrolles), 2005.

<sup>252</sup> Rubrique nécrologique de John Fowles dans le journal *le Monde* du 10 novembre 2005.

## Paul Foujino : un geste d'artiste

Le musée national d'Art moderne possède un grand papier collé de Paul Foujino<sup>253</sup>. Ceci mis à part, sauf pour ses collectionneurs et les amis qui l'ont côtoyé, c'est un artiste mondialement inconnu. Il est né en 1925 dans un petit village de la préfecture de Shiga au Japon. Il est arrivé à Paris en 1953 à l'âge de vingt-sept ans et il est mort subitement à Fontenay-aux-Roses en 1982 à cinquante-sept ans seulement. Pourquoi était-il venu à Paris? Disons, pour aller vite, qu'il était en quête d'une synthèse entre le geste oriental – tel qu'il s'exprime dans la calligraphie, bien que l'artiste ait toujours marqué ses distances avec la virtuosité qui la commande – et la logique constructive de la peinture occidentale – en particulier après Cézanne et le cubisme.

Il y a un tableau de Foujino qui m'a tout de suite saisi parce qu'il témoigne de la fulgurance du moment de l'invention. Vraisemblablement de 1963 ou 1964. Au départ, c'est une peinture à l'huile d'un format moyen (80 x 65 centimètres), dans des tons de gris et de jaune avec des accents de vert et d'orange. Brossée dans une écriture qu'on pourrait rapprocher de l'abstraction lyrique, elle donne l'impression d'une composition instable, ratée pour ainsi dire, que des formes blanches ajoutées ne parviennent pas à rehausser. Mais, comme la gestuelle qui l'a produite est légère et spontanée, un peu comme ses dessins à l'encre qu'il faisait chaque jour en guise d'échauffement, l'artiste ne pouvait pas la retravailler en épaisseur par des recouvrements qui l'auraient alourdie. Si certains tableaux de ces années-là sont bien venus, cette même instabilité me semble se dégager de beaucoup d'autres. Comme si, après s'être détaché des architectures massives mais rassurantes de son « maître » Lacasse, Foujino peinait à structurer ses compositions.

---

<sup>253</sup> Paul Shusaku Foujino, (vers 1968), *Sans titre*, papier peint, découpé et collé sur liège, fixé sur contreplaqué, 160 x 130 centimètres, Paris, collection du musée national d'Art moderne (AM 5003 P), centre Pompidou. L'anonymat dans lequel est resté cet artiste jusqu'à maintenant va peut-être cependant cesser puisque, après trente ans d'efforts pour le faire connaître, l'Association des Amis de Paul Foujino que préside Paul Chemetov, a convaincu le musée d'Art moderne de la Ville de Paris d'accepter une importante donation de ses œuvres.

Dans le cas précis, pour « s'en sortir », Foujino semble avoir soudainement eu l'idée de coller par-dessus des morceaux de papier découpés. Au vu de bavures collatérales, on en déduit que l'opération a été menée à la hâte. J'y vois d'abord une tentative de sauvetage du tableau qui s'avère efficace, comme une bouée lancée au naufragé qui surnage dans les vagues, ou un fragment solide de l'épave qui flotte et qui lui permet de s'accrocher. Mais la rupture dans les moyens utilisés – le collage succédant à la peinture – est révélatrice d'un changement d'attitude, d'une prise de distance. L'action ne consiste plus immédiatement à étaler la peinture en laissant la trace expressive des coups de pinceaux, mais à découper une forme dans un aplat de couleur et de la poser. On tourne le dos au lyrisme, au geste romantique pour accomplir un acte plus objectif de construction. La couleur n'est pas fabriquée dans l'acte même de peindre, elle est déjà là, il n'y a plus qu'à en mesurer l'étendue, en définir les contours et à la disposer. Peut-être est-ce un peu la même différence qu'entre la note fabriquée par la main gauche du violoniste sur son instrument, et celle que le pianiste va chercher sur la topologie du clavier. En tous cas, c'est cette discontinuité qui sauve le tableau.

Et c'est un bel exemple de « réussite », dans l'étymologie italienne du mot, *ri-uscire* (« ressortir ») – comme quand on dit : « je m'en suis sorti ! » – parce que c'est toujours un peu « de justesse » qu'on s'en sort. Mais cette justesse n'est-elle pas justement le point d'équilibre ? Voilà pourquoi ce tableau m'a touché particulièrement dès que je l'ai vu. Il m'est apparu correspondre au « coup de foudre », au moment de « cristallisation », comme le dit Stendhal de l'amour<sup>254</sup>, où se situe la trouvaille. Peut-être à ce moment précis Foujino a-t-il trouvé fondamentalement ce qu'il cherchait. La suite le développera mais l'essentiel est là. Cela correspond peut-être aussi, pour un Japonais, au *satori*<sup>255</sup>, à cet instant d'illumination, qui résulte d'une accumulation et d'une concentration d'énergie qui restitue immédiatement une totalité indifférenciée, comme l'expriment en poésie par exemple les haïkus, si brefs mais si denses<sup>256</sup>.

---

<sup>254</sup> Stendhal, *De l'amour*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 1998.

<sup>255</sup> Sur le geste en général et le *satori* en particulier, lire le beau texte déjà cité de Roland Barthes sur Cy Twombly, *op. cit.* p. 148.

Cette superposition des papiers découpés à la peinture donne aussi un genre de profondeur au tableau. La netteté de la découpe des morceaux de papiers collés tranche sur l'indéfini des formes peintes, recréant une impression spatiale très proche de notre expérience visuelle où l'œil opère sa mise au point sur un plan précis, donnant de ceux qui sont plus lointains (ou plus rapprochés) une vision floue. Il inaugure ainsi un espace structuré en plans qu'il va ensuite systématiser dans ses œuvres ultérieures et dans ses collaborations avec les architectes qui porteront sa peinture à une dimension monumentale. Dès 1965, avec Paul Chemetov et l'Atelier d'urbanisme et d'architecture, il conçoit et réalise pour le Foyer de Romainville deux murs-sculptures percés d'ouvertures qui métamorphosent l'idée même de cloison. De très nombreuses collaborations s'ensuivront.

Cette cristallisation intervient sur les sédiments d'expériences antérieures, et cette idée ne lui serait peut-être pas venue s'il n'avait quelques années auparavant fait avec Lacasse des petits assemblages assez « cubistoïdes » en réutilisant des bouts de papier et tissus récupérés, et surtout s'il n'avait pas vu les gouaches découpées de Matisse exposées en 1961 au musée des Arts décoratifs. Cela fait partie du jeu des influences. On ne part jamais de rien.

---

<sup>256</sup> Le Haïku est un poème de dix-sept syllabes seulement. Il formule une expérience de concentration extrême de la sensibilité qui entraîne un état de conscience d'une grande élévation. Les procédés employés sont souvent la mise en coïncidence d'une vision extérieure avec un sentiment intérieur, la synesthésie des sons, des couleurs, des odeurs... le rapprochement d'échelle qui fait se rejoindre l'immense et le très petit, souvent sur un point de focalisation d'une grande précision. Ainsi, ce haïku du grand peintre et poète Buson (1716-1783) :

*« Sublime  
Après la tempête d'automne  
Le piment rouge »*

Buson, *Le parfum de la lune*, poèmes traduits du japonais par Cheng Wing fun et Hervé Collet, Millemont, Moundarren, 1992, p. 127.

## Homicide involontaire

Il se trouve que je suis l'heureux propriétaire de ce tableau qui m'a été donné par la veuve de l'artiste, en remerciement de l'exposition que j'avais organisée au ministère des Finances en 1999. C'est moi qui l'ai choisi mais Marie Foujino considérait que ce tableau « pas fini » était peut-être moins digne qu'un autre, comme l'absence de signature d'ailleurs le confirmait. Or c'était précisément la raison de ma préférence. On se souvient comment Whistler, à qui on reprochait de ne pas finir ses tableaux, estimait que sa faute était moins grave que celle des auteurs du reproche, qui, eux, faisaient des tableaux peut-être finis mais pas commencés ! Cette œuvre hybride, mutante, en mouvement me semblait plus intense qu'une autre. Les œuvres les plus importantes ne sont-elles pas souvent des œuvres « ratées » ou du moins problématiques, résultant de moment de crise, comme c'est le cas, on l'a vu, pour les *Demoiselles d'Avignon* ?

« Commissaire » d'une nouvelle exposition Foujino, je ne voulais pas renouveler la lecture « rétrospective » que j'avais déjà proposée à Bercy. De toute manière, je ne disposais plus de l'œuvre complet de Foujino, stocké désormais au Japon, ce qui obligeait à prendre un parti nouveau. Mais mon expérience personnelle d'artiste aussi m'a souvent montré que l'ordre chronologique d'une œuvre ne suit pas toujours son ordre logique, que certaines choses peuvent surgir et sembler déconcertantes dans le déroulement du travail, qui ne trouvent leur signification que plus tard, au détour d'étapes qui permettent de resituer et de comprendre ce qui s'est passé. On pourrait dire que je voulais faire une exposition d'artiste sur un autre artiste – et pas comme un « commissaire » qui sent toujours un peu, pour moi, son « commissariat ». Je voulais donc construire cette exposition à partir d'une thématique permettant de mettre en évidence la singularité de la démarche de l'artiste, autour de la notion de *geste*, au sens le plus corporel mais aussi dans son acception plus abstraite comme posture ou attitude. Qu'il s'agisse de l'acte graphique le plus élémentaire, accompli tous les jours sans préméditation, de la peinture, du découpage, du collage... ou du « geste architectural » perceptible dans ses réalisations monumentales, il me semblait que c'était un bon angle d'accès à l'œuvre de Foujino, pour tenter d'en accompagner le développement et la logique interne plutôt que de



suivre un simple itinéraire « rétrospectif », qui n'est guère qu'une construction intellectuelle après coup, forcément réducteur quand on le déroule dans l'autre sens, laissant croire que le chemin du peintre a été linéaire. Le tableau en question avait une place de première importance dans cette exposition.

Seulement voilà ! Pas finie, un peu abîmée – justement parce que, pour l'artiste, elle n'était pas destinée à être présentée et que, remise dans un coin de l'atelier, elle n'avait pas été traitée avec tout le ménagement que l'on accorde aux objets précieux – cette *toile* avait peut-être besoin de... *toilette* ! La couleur des parties peintes à l'huile était ternie par la crasse. Les parties de papier collé étaient décollées et froissées – j'entrepris donc de les recoller – et la poussière les avait salies, en particulier deux des morceaux, de couleur jaune, en haut à gauche.

Je ne sais pas ce qui m'a pris. Car bien que je ne sois pas restaurateur, je suis pourtant un peu cuisinier : je connais quelques grands principes de la restauration et surtout je sais par expérience comment réagissent les ingrédients de la peinture. Dans la lancée d'un nettoyage pertinent des parties peintes à l'huile, j'ai donc prolongé mon geste en frottant avec une éponge légèrement humide ces deux morceaux de papier gouaché. Mais, contrairement à l'huile, la gouache n'est pas stable et elle s'est donc immédiatement rediluée. Des traînées s'en sont suivies ainsi qu'une sensible altération de la teinte. Comme *Jude l'obscur*, dans le roman de Thomas Hardy<sup>257</sup>, en tentant de réparer la première faute, je me suis enfoncé encore un peu plus dans la faute : le lendemain, après une nuit de remords, dans une conduite assez absurde – comme si je pouvais annuler l'opération précédente – j'ai voulu rehausser la teinte jaune du papier. Je l'ai fait à la brosse, à l'acrylique, dans un geste contraint par la découpe que je ne devais pas déborder... Le résultat était immanquablement une aggravation du mal. Les traces de pinceau étaient encore plus apparentes que les marques de la veille ! Le surlendemain – pour effacer tout – j'ai voulu supprimer cet ajout de peinture au moyen d'une éponge humide. Encore ! L'acrylique ayant polymérisé, je me suis laissé aller à devoir frotter plus énergiquement, entraînant, cette

---

<sup>257</sup> Thomas Hardy, *Jude l'obscur*, Paris, éd. Albin Michel, 1996.

fois, un gondolage du papier et des traces encore plus expressives qui dénaturaient maintenant complètement le geste distancié de l'artiste. Le tableau était fusillé.

## Assassinats

J'avais l'espoir que quelqu'un qui ne l'aurait pas su ne le verrait pas... mais l'avis extérieur (de très proches dont je pouvais être sûr de l'indulgence) m'assura du contraire. L'agitation des nuits suivantes me permit d'analyser mon acte, avec l'exagération que l'insomnie ne manque jamais de susciter. D'abord, un peu comme les soldats américains en Irak qui perdaient le sens de la réalité devant l'écran-viseur dans leur cabine de blindé, tirant sur l'ennemi comme dans un jeu vidéo, j'avais agi comme si je maniais un logiciel d'infographie permettant de colorer uniformément une surface grâce à l'outil « pot de peinture » et surtout de remonter l'historique pour explorer un temps réversible et revenir à un état antérieur. Plus fondamentalement encore, en m'identifiant à l'artiste dont je m'occupais, à cause de la relation physique que j'avais établie avec son œuvre, j'avais agi comme si j'étais en face d'une peinture à moi, important mes propres procédures, qui n'ont rien à voir avec les siennes. Dans ma pratique personnelle, il y a souvent une sorte de mise à l'épreuve par la destruction. Comme je l'ai dit, je joue mon va tout. Soit cela débouche sur une avancée, soit en mesurant ce que j'ai perdu, je m'efforce alors de le reconquérir. Conception un peu tragique, romantique, mélancolique... de la création, très loin de l'état esprit d'un peintre japonais, bouddhiste au départ avant de se convertir au catholicisme ! Il y avait donc une confusion de points de vue. Même si les moyens utilisés sont les mêmes, en restaurant une œuvre on est du côté du récepteur et de l'interprète, alors que j'avais fait comme si j'étais le créateur.

Ce n'était pas un simple accident qui, même s'il abîme une œuvre, ne met pas en cause son intégrité. Ainsi, par exemple, le grand tableau de Barnett Newman, *Shining forth*, à Beaubourg, a été victime du jet d'huile d'un piston de chariot élévateur lors d'une manutention. Le récit de l'accident ne fut relaté dans la presse que longtemps après que le tableau eût disparu brusquement

de l'accrochage, ne refaisant surface que bien plus tard. La tache malencontreuse qui le macule résulte aussi de la tentative de nettoyage : comme le support est une toile de coton écru non apprêtée, l'utilisation de solvant n'a pu éviter un cerne très visible en bas à gauche dans cette peinture minimaliste se résumant à trois grand « zips ». Mais au lieu d'anéantir l'œuvre, comme je le craignais, je me suis aperçu, en revoyant le tableau quelque temps après son accrochage, que cette péripétie lui conférait au contraire désormais l'onction des œuvres vénérables, un peu comme une lacune sur une fresque de Giotto... ou les stigmates de saint François d'Assise ! De cette marque s'accommode d'ailleurs très bien la portée mystique de cette œuvre, dédiée à son frère George, juste après sa mort. Le titre pourrait s'en traduire en français par quelque chose comme « *lumière surgissante* ».

Il en va évidemment tout autrement d'une autre mésaventure muséale de Barnett Newman. Après l'éventrement en 1986 par un spectateur illuminé de *Who's afraid of red, yellow and blue III* du Stedelijk Museum d'Amsterdam, le conservateur en avait confié la réparation à Daniel Goldreyer, mondialement reconnu dans sa profession, estimant qu'il s'adressait à la personne à qui Newman aurait pu souhaiter qu'il s'adressât ! Mais, en plus de la réparation de la cicatrice, le restaurateur qui, lui, n'avait peur de rien, fit preuve d'un zèle un peu excessif, prenant sous son bonnet de repeindre la quasi-totalité de la surface rouge du tableau au rouleau avec une peinture industrielle, alors que Newman travaillait l'huile à la brosse. Les responsables du musée virent rouge. L'affaire eut des suites judiciaires. Le prix considérable de l'intervention, 500 000 dollars, contribua à faire de cette histoire un sujet de controverse sur l'usage de l'argent du contribuable... mais ce qui est patent ici, c'est la falsification du geste de l'artiste, par utilisation du procédé mécanique du rouleau. Et j'avais le sentiment d'avoir fait le même genre de chose. Dans l'autre sens.

Devant la culpabilité d'avoir détruit une œuvre dans son expression fondamentale, je n'avais évidemment pas la justification d'une intention critique comme pour le fameux *De Kooning erased by Rauschenberg*, où le second avait effacé à la gomme un dessin du premier, assumant l'attitude polémique d'un passage à l'acte néo-dadaïste. Non ! Pas même la moindre circonstance atténuante ! Si ce n'est le fait d'être propriétaire de l'œuvre qui me mettait à

l'abri d'avoir à réparer financièrement un préjudice. Il fallait donc renoncer à montrer cette peinture qui était pourtant un élément important dans l'argumentaire de cette exposition. À moins que...

## Résurrection

À moins que – j'avais caressé cet espoir improbable toujours dans mes moments d'insomnie ... à moins qu'on ne puisse retrouver le papier gouaché par lui-même et dans lequel l'artiste avait découpé ces deux morceaux, il y a plus de quarante ans. Aussi invraisemblable que cela puisse paraître, c'est ce qui s'est produit. Dans la cave de Marie Foujino, on a pu retrouver, rescapées de la dispersion de l'atelier après décès, quelques feuilles de papier Canson de format raisin, gouachées par Foujino dans trois teintes de jaune différentes qu'il avait nommées « absinthe », « citron » et « pamplemousse ». Ce sont les seules qu'on ait trouvées et la teinte qu'il fallait était précisément « citron ». Autrement dit, il y avait de quoi fabriquer les deux pièces de rechange nécessaires. À tout dire, il s'agissait là d'une « invention » quasi-miraculeuse, tout aussi invraisemblable que celle de la Vraie Croix par sainte Hélène telle que la raconte Jacques de Voragine dans *La Légende dorée*<sup>258</sup>, et telle que l'a peinte Piero della Francesca sur les fresques d'Arezzo!

J'ai donc redécollé les deux morceaux dont j'ai d'abord reporté les contours sur une feuille de papier blanc, pour faire un essai de découpage. Le problème qui se posait alors était de savoir comment faire avec les ciseaux. Si, comme l'a dit Matisse à propos de ses « découpages », on « dessine directement dans la couleur »<sup>259</sup>, le geste de la découpe doit être juste : ni trop impulsif parce qu'il prendrait des libertés avec l'exactitude du contour, ni trop mécanique et qui perdrait alors la dynamique de sa ligne. Pour avoir regardé de près les papiers collés de Foujino, je savais que sa découpe était un geste médian. Les pièces sont tracées préalablement (comme en témoignent des variations sur une même composition qui nécessitent de

---

<sup>258</sup> Jacques de Voragine, *La légende dorée*, préface de Jacques Le Goff, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 2004.

<sup>259</sup> Matisse, *op. cit.*, p. 243.

tailler plusieurs fois le même morceau) et les marques au crayon indiquant l'emplacement précis pour le collage restent visibles quand le travail est fini. Pour autant, sans qu'on y perçoive de l'exubérance, le geste de la taille reste libre. Je me suis donc efforcé de correspondre à cette attitude et, après un essai qui m'a semble donner un résultat concluant, j'ai reporté au verso de la feuille « citron » le tracé des pièces à découper. Les deux morceaux avaient bonne figure.

Pour le collage, plutôt que la colle d'amidon de maïs réversible et au pH neutre qu'on m'avait conseillée mais dont le taux d'humidité aurait fait onduler le papier, j'ai préféré, bien que non réversible, une colle contact néoprène, comme celle qu'il utilisait lui-même. Ce nouveau geste que j'avais proféré ne trahissait aucunement la démarche. L'artiste aurait aussi bien pu faire exécuter par un assistant certaines découpes ou certains collages décidés par lui sans que l'œuvre ne perde son esprit. C'est d'ailleurs ce qui se passait quand il s'agissait d'une tapisserie ou d'un projet d'architecture. L'idée de « la main » de l'artiste n'avait ici pas de raison d'être. C'était certainement la seule intervention de restauration pertinente possible et le tableau semblait ressuscité, même en comparaison de l'état initial dans lequel j'avais fait sa connaissance. Il a pu tenir son rôle dans cette exposition où, pour le coup, personne n'a rien remarqué, grâce aussi à la discrète patine (à la poussière de graphite) qui retirait aux pièces de rechange leur aspect trop neuf.

L'aventure ou plutôt la mésaventure de ce tableau met en évidence plusieurs problèmes fondamentaux en face desquels l'artiste doit se déterminer. Ils ont été déjà évoqués et que je me borne seulement à les rappeler :

- le passage à l'acte,
- le geste (depuis l'impulsion mentale, spirituelle, en amont, jusqu'à une attitude générale, comme quand on parle de « geste » architectural, celui qui cherche à transformer le monde),
- la question des influences,
- celle du commencement et de la fin,
- la relativité des critères de la réussite et de l'échec,
- et surtout l'identification des points de vue spécifiques : celui du créateur et celui de l'interprète et toute la précaution à prendre pour éviter de les confondre.

Ces questions ne me semblent pas être liées à une contingence historique.

### Instant ou durée

Signe et empreinte. L'œuvre de l'artiste est donc les deux à la fois. On retrouve la tension entre ces deux composantes, dans une double temporalité de l'acte artistique. Du côté de l'empreinte, on est dans l'instant. Du côté du signe, dans la durée.

L'instantané de la prise d'empreinte a pour lui d'être incontestable. Il y a « prise » directe, infalsifiable, sur la réalité. C'est cette immédiateté qui lui confère une preuve de vérité. En revanche, il y a aussi une perte. Perte de l'objet lui-même. On a « lâché la proie pour l'ombre ». C'est comme une mue ou un fossile, qui fait regretter la présence de la chose elle-même. Mais il y a aussi un peu d'une perte de soi : parce que le contact avec l'objet n'est plus. L'empreinte est devenue un artefact extérieur à moi. Je ne suis plus branché sur l'évènement dont elle est la trace. Je ne sais même plus toujours très bien de quoi elle est la trace. J'ai oublié. Un peu comme ces photos qu'on retrouve sans plus savoir qui est dessus. On ressent alors une perte de mémoire qui est un peu une perte de soi-même.

Inversement, le signe est d'emblée indépendant de la réalité qu'il signifie. Il n'en porte donc pas le sceau ou la « signature » authentifiante. Il peut même être aussi faux que de la fausse monnaie. Mais, autant qu'un faux billet, avec un peu de chance, il peut servir quand même. Contrairement à l'empreinte, le signe suppose une durée. Quand bien même serait-elle très courte. Mais la brièveté n'empêche pas qu'une durée, nécessaire à l'élaboration du signe, a obligatoirement instauré un point de vue. Ce point de vue n'est peut-être pas juste, mais il est consistant. Et même s'il n'est pas pertinent, il pourra toujours servir de point de repère et de comparaison pour en trouver un autre qui soit meilleur. Le signe suppose

donc une médiation, qui engendre un code. Et, même si on peut avoir perdu ensuite les clés qui permettent de le déchiffrer, le signe perdure comme une énigme autonome.

On pourrait dire que le signe est féminin et l’empreinte masculine. Je veux dire par là que la petite fille, en naissant, « sait » très vite, parce que sa mère le lui signifie, qu’elle est une autre que sa mère et que son père n’est pas pour elle. Elle est obligée de se faire une raison. Tandis que le petit garçon, enveloppé dans l’amour maternel, a souvent beaucoup plus de mal à se dégager de son « emprise ». Les petites filles n’ont généralement pas la même candeur que les petits garçons. À moins qu’on ne dise le contraire : que l’empreinte, nom féminin, désigne une saisie matérielle, maternelle, matricielle de la réalité, alors que le signe, nom masculin, doit se chercher du côté du chasseur, du guerrier. Peu importe.

Il y a bien sûr des dessins, comme certains plans d’architectes qui sont des « relevés » ou des dessins qui sont des empreintes, comme les « frottages » de Max Ernst, par exemple. Inversement, il y a eu, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une photographie « pictorialiste » et, aujourd’hui, la mutation technologique de la photographie numérique, avec l’amplification de la retouche qui peut devenir une véritable fabrication de l’image, fait que la photographie peut parfois être considérée un signe, au même titre qu’un dessin. Les choses sont toujours plus complexes, et on a vu aussi que l’empreinte peut devenir signe, dès lors qu’on en décide. On pourra ainsi toujours trouver des contre-exemples, mais il me semble qu’on peut dire, de manière générale, que la photographie est d’abord une *empreinte lumineuse* alors que le dessin (et ses dérivés de la peinture, de la sculpture et de tous leurs prolongements jusqu’à aujourd’hui) est plutôt de *l’ordre du signe*. C’est la grande différence entre le dessin et la photographie. J’ai entendu le photographe Alain Fleischer dire cela lui-même. L’exposition d’empreintes de visages et d’objets dans du papier d’aluminium qu’il avait montrée à Barcelone, avait constitué pour moi, à cet égard, un « révélateur ». <sup>260</sup>

---

<sup>260</sup> Alain Fleischer, 1970-1995, catalogue d’exposition, Barcelone, fondation Joan Miro/AFAA, 1996.

L'usage dominant de la photographie comme médium de l'art contemporain me semble soulever une question importante. Bien sûr, en tant que phénomène strictement optique déjà, toute photographie suppose, par définition, un point de vue. Mais il est « instantané ». Et c'est d'ailleurs peut-être cette instantanéité, c'est-à-dire la simultanéité avec l'événement, qui le gage de sa « contemporanéité ». En négligeant légitimement la vitesse de la lumière, la vue a forcément été prise « en direct ». C'est le « ça a été » de Roland Barthes<sup>261</sup> et même si, comme le dit François Soulages<sup>262</sup>, « ça a été joué », cela ne met en cause que le caractère fictif de la scène jouée et non le fait qu'elle ait été réellement jouée et photographiée.

Le point de vue *subjectif* du photographe sans lequel il n'y aurait pas de photographie est souvent oublié, comme si l'*objectif* de l'appareil opérait tout seul. À l'origine de ce médium, Baudelaire lui-même était peut-être aussi un peu victime de cette illusion :

« En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde, surtout en France [...] est celui-ci : "Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons à cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature [...]. Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu." Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela les insensés !), l'art c'est la photographie." À partir de ce moment, la société immonde se rua comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. »<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, coédition Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.

<sup>262</sup> François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, éd. Nathan, 1998.

<sup>263</sup> Baudelaire, *Salon de 1859, op. cit.* p. 317.



Mais si le point de vue optique de la photographie peut aussi facilement se faire oublier, au point qu'elle est souvent considérée comme une « reproduction », une « duplication » de la réalité, c'est peut-être à cause de sa mécanisation dans l'« appareil » photographique, mais, plus encore, à cause de son instantanéité qui ne laisse pas le temps de réfléchir. Je ne veux pas dire que la photographie est toujours irréfléchie, mais il y a une nature foncièrement différente de la photographie et du dessin, par exemple.

Le lien de l'œil (et du cerveau) avec la chose photographiée, avec la réalité, est assez ténu. De plus en plus, avec les nouveaux appareils qui n'ont d'ailleurs plus de « viseur », on voit les gens prendre des photos « à bout de bras » et l'acte de prise d'empreinte devient, de ce fait, de plus en plus mécanique. Le caractère « irréflechi » peut être une bonne chose dans la mesure où il offre une meilleure chance de coïncider avec le réel, de manière immédiate, sans que la médiation du point de vue ne l'ait contaminé et falsifié, pourrait-on dire. Mais le risque d'une image sans point de vue c'est de devenir ce que le bruit est au son, une chose dépourvue de sens. Je crois que c'est un danger majeur dont l'art contemporain doit se garder. Bien sûr on peut y mettre le point de vue après, par un tri, par une opération de sélection, de la même manière qu'on peut utiliser des bruits, au départ, pour composer, mais, dans ce cas-là, dans la musique électro-acoustique par exemple, on les considère alors comme des sons.

## Au jour le jour

Il y a quelques années, en vacances en Grèce, je me suis remis à dessiner. Sur des carnets. J'avais aussi pris des photos de notre séjour. Quelques mois plus tard, en regardant les dessins et les photos, pour nous remémorer les vacances, nous avons été frappés, N. et moi, du caractère incomparablement plus suggestif des dessins que des photographies. Cela tient au fait que l'empreinte lumineuse est d'abord un simple enregistrement, tandis que le dessin est une prise de conscience de ce qu'il agglomère, parce qu'il est un acte de connaissance. J'ai alors décidé de reprendre la chose de manière plus systématique et – *nulla dies sine linea* – de m'astreindre à faire, sur un carnet de croquis, un des-

sin par jour (au moins). Pendant deux ans, j'ai obéi à cette contrainte que je m'étais imposée. En cas d'oubli ou d'absence de dessin du jour, un châtiment devait m'être infligé : l'obligation du nombre de dessin à faire doublait chaque jour ; ainsi si je n'avais pas fait mon dessin d'*hier*, je devais en faire deux *aujourd'hui*, plus celui d'*aujourd'hui*, donc trois au total... si je n'avais pas fait celui d'*hier* ni d'*avant-hier*, je devais en faire un pour *aujourd'hui*, plus deux pour *hier*, plus quatre pour *avant-hier*, soit sept au total, etc. Soit  $n$  le nombre de jours de retard accumulés, une formule algébrique simple permettait le calcul des pénalités :  $p = 2^n - 1$ . Mais il ne faisait pas bon cumuler les oublis ! Ça chiffrait très vite, comme dans l'histoire du prisonnier qui avait mis sa libération en balance avec la capacité de l'empereur de Chine à mettre un grain de riz sur la première case de l'échiquier, en doublant ensuite la mise à chacune, jusqu'à la dernière.  $2^{64}$  grains de riz ! L'empire n'y suffisait pas. Je pouvais bien sûr faire plus d'un dessin par jour, mais cela ne pouvait pas compter, à l'avance, pour les jours suivants. Il ne s'agissait pas de faire de beaux dessins, mais seulement de dessiner, d'oser même faire des dessins ratés. La règle du jeu consistait à essayer de dessiner plutôt quelque chose de difficile que je savais ne pas pouvoir dessiner. Il en est résulté, dans le tas, certaines choses intéressantes. Ce travail a eu un double effet. D'abord je me suis aperçu que dessiner aiguise le plaisir de voir. On jouit de la vue avec un bonheur accru. Une deuxième constatation, très fonctionnelle, que j'ai pu faire, en assistant à des colloques où se succédaient un nombre important d'orateurs par exemple, est que le dessin est une gymnastique mentale qui a pour effet d'augmenter la capacité de la mémoire. Au bout de quelques mois, au lieu d'un thème iconographique, comme les fois précédentes, c'est ce dessin journalier qui a alimenté un travail de gravure, de très grand format, où je me suis laissé aller au seul plaisir de la technique.

Quelque temps après, j'ai complété mon dispositif de travail – juste pour voir – par l'obligation d'une photographie quotidienne. Mais je n'avais droit qu'à une seule, parce que le but était d'essayer de concentrer l'intensité du point de vue. Il fallait donc que la photographie ait un caractère exceptionnel. Je devais essayer de trouver, en même temps qu'elle se déroulait, le temps fort de ma journée. Je n'avais pas encore d'appareil numérique et je faisais donc tous les jours une photographie avec un appareil APS, prévu pour faire

plutôt de larges vues panoramiques. Je m'étais, moi, au contraire, imposé un cadrage vertical, un peu inhabituel en photographie, et devais, à chaque fois, m'ingénier à trouver une solution. Des tirages commerciaux, de bonne qualité cependant, en donnaient des images de 23,5 par 10,5 centimètres. J'ai « couvert » mon voyage au Japon en 2002, avec ce petit appareil et les photographies qui en ont résulté, verticales pour moitié, horizontales pour l'autre, avaient, je crois, une certaine puissance d'évocation. Au bout de quelque temps, j'ai arrêté, trouvant que cela devenait trop systématique. Je ne voulais pas tomber dans le (système)tic d'« artiste contemporain ».

J'ai repris le dessin depuis, dans des modalités moins rigides. Et je m'aperçois que j'ai du mal à résister à la contamination de la photographie, que je pratique pourtant de moins en moins, même en amateur, au point que je me force presque à faire des photos de mes enfants pour qu'ils ne me reprochent pas plus tard d'avoir négligé de le faire. Il faut dire aussi que la chute de mon appareil dans l'eau de mer, lors d'une partie de pêche à pied avec eux un été, a interrompu, pour un certain temps, ma carrière de photographe. Cette contamination se traduit par le fait que, quand je dessine, je voudrais que mon dessin soit « instantané », que le simple contact du crayon sur le papier déclenche l'image, pour ainsi dire. C'est, en fait, principalement pour cette raison que j'avais arrêté mon exercice quotidien. Parce que j'avais l'impression que je n'arrivais plus à être dans la logique du signe qu'impose le dessin, qui, appréhendé comme une empreinte, devenait impossible.

Le dessin est devenu maintenant une habitude, mais je me suis dégagé du carcan d'un exercice obligatoire. Je dessine quand j'en ai envie et avec grand plaisir. Le carnet de dessins est le compagnon adapté à ma condition d'artiste sans public. Je peux le faire en quantité mais sans le souci du stockage. Lors d'un séjour d'une semaine à Venise, par exemple, il y a deux ans, j'ai fait une soixantaine de dessins sur un carnet. Je les ai tracés de la main gauche. Parce que, si le pittoresque de Venise donne une furieuse envie de dessiner, il faut bien se garder du risque du cliché et se rendre « maladroit » est un moyen simple pour le déjouer. Mais c'est aussi d'abord parce que dessiner de sa mauvaise main oblige à aller vite et que je ne pouvais pas retarder le rythme des promenades en famille, sauf à mettre en péril l'ambiance des vacances.

C'est mon idéal de dessin aujourd'hui, je le voudrais, à la fois, très rapide et cependant capable de fixer la « cristallisation » d'un point de vue. Delacroix disait, paraît-il, que savoir dessiner, c'était être capable de dessiner un homme en train de tomber du troisième [?] étage. Un dessin à la fois instantané et dans la durée. C'est très difficile. C'est le défi, je crois qu'Édouard Pignon s'était posé quand il avait peint, dessiné d'abord, ses *Plongeurs*.

*« Tous les jours j'allais prendre des notes, regarder les plongeurs. [...] L'idée de peindre des plongeurs ne m'est pas venue par hasard. Elle est née après de multiples réalisations [...] et à un certain moment de ma peinture, où de nouveau j'ai besoin d'un contact direct, constant avec la réalité pour pouvoir construire un jour les toiles [...]. C'est cette mise en œuvre de la réalité dans ses différents instants accumulés qui rendra la toile plus vivante, plus expressive, plus vraie. [...] Je me suis aperçu aussi que cette vélocité de notation me débarrassait de toutes les habitudes de pensées, de toutes les idées qui venaient s'interposer entre mon dessin et moi. [...] J'ai saisi le plongeur non pas comme un instantané, mais dans son développement. »<sup>264</sup>*

Ce genre de dessin, on le fait rarement. Cela doit se jouer dans un mouvement d'identification de celui qui dessine avec ce qu'il dessine. Je crois que c'est cela que Picasso appelait la « ressemblance » :

*« Moi, je vise toujours à la ressemblance... Un peintre doit observer la nature, mais jamais la confondre avec la peinture. Elle n'est traduisible en peinture que par des signes. Mais on n'invente pas un signe. Il faut fortement viser à la ressemblance pour aboutir au signe. »<sup>265</sup>*

---

<sup>264</sup> Édouard Pignon, *La quête de la réalité*, entretiens avec Jean-Louis Ferrier, Paris, éd. Gonthier, 1966, p. 11-12 et 15.

<sup>265</sup> Picasso, *op. cit.* p. 111.

Cette recherche du signe est aussi au cœur du travail de Matisse : « *L'importance d'un artiste se mesure au nombre de signes qu'il aura introduit dans le langage plastique*<sup>266</sup> ». Pour cela, il faut un « état de grâce » qui ne se produit que rarement. Ou au contraire, un état de méchanceté, encore plus rare heureusement, comme le moment où David, en moins d'une minute certainement, a dessiné Marie-Antoinette sur la charrette qui la conduisait à l'échafaud<sup>267</sup>. Dans tous les cas, sur le mode de l'amour ou sur celui de la haine, qui n'en est peut-être que l'image inversée, c'est un acte d'identification.

## Modeler

Si je suis venu à la sculpture, c'est peut-être à cause d'un manque. D'un besoin de plénitude. Pas seulement d'un contact physique plus important. Mais d'une complétude temporelle qui ait à la fois la consistance de l'empreinte et la puissance du signe. En même temps, dans l'instant et dans la durée. Au présent et dans l'éternité. J'avais besoin de toucher, de palper la chose elle-même et pas seulement son fantôme, son image projetée sur un plan telle que la permet seulement la peinture. La sculpture s'est présentée pour moi comme une possibilité d'étancher une soif de sensible que la matérialité de la peinture ne comblait pas, dans un contexte personnel difficile où son caractère charnel a été d'un grand réconfort. C'est peut-être le sens de cette boutade de Barnett Newman ou d'Ad Reinhardt<sup>268</sup> :

---

<sup>266</sup> Matisse, *op. cit.* p. 172.

<sup>267</sup> Jacques-Louis David, dessin à la plume (1793), 14,7 x 10,1 centimètres, Paris, musée du Louvre, cabinet des dessins. Sur le feuillet, au dessous du tracé de David, on peut lire l'inscription suivante : « *Portrait de Marie-Antoinette, reine de France conduite au supplice; dessiné à la plume par David spectateur du convoi, placé sur la fenêtre de la citoyenne Jullien, épouse du représentant Jullien; de qui je tiens cette pièce.* »

<sup>268</sup> « *La sculpture, c'est ce contre quoi l'on se cogne quand on se recule pour regarder un tableau.* » Phrase attribuée à Barnett Newman par Rosalind Krauss, « *La sculpture dans le champ élargi* », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, éd. Macula, 1993, p. 117.

« *La sculpture c'est ce contre quoi l'on se cogne quand on se recule pour regarder un tableau.* »

La sculpture s'est d'abord présentée à partir de 1994, sous la forme du modelage. Dans la suite de mon travail du *Sexe des Anges*<sup>269</sup>, j'en suis venu à les façonner dans la terre, comme on pétrit la pâte pour que lève le pain. Dans la Bible, comme dans bien des mythologies, la création de l'homme, de l'être vivant par excellence, résulte du modelage d'un peu de limon ou d'argile par un dieu potier. On ne peut pas imaginer un dieu créateur peinant à la tâche. L'homme naît d'une volonté toute-puissante qui se manifeste dans une force tranquille. Rouler une boule de glaise ne demande aucun effort. Cela se fait tout seul, sans y penser, comme un enfant joue à la pâte à modeler. Mais la pâte à modeler a cette sorte de viscosité

---

Mais l'humour de cette déclaration est sans doute plus dans la verve d'Ad Reinhardt à qui l'attribue Jacqueline Lichtenstein, dans *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, éd. Gallimard, coll. NRF Essais, 2003, p. 214, avec la citation en anglais, sans autre précision, p. 254, note 2 : « *A definition of sculpture: something you bump into when you back up to look at a painting* ».

<sup>269</sup> En même temps que j'étais absorbé dans la matérialité chaleureuse du modelage de la suite au *Sexe des Anges* j'étais aussi emporté dans l'immatérialité passionnée de l'écriture poétique. Pour donner une idée de mon état d'esprit au moment de ce travail, je donne ici l'extrait d'un poème qui a accompagné un coffret éponyme de mes gravures peu de temps après :

*Anges déchus  
voltigeurs des jours meilleurs  
ils volent insoumis  
dans leur chute inouïe  
plongent épanouis  
dans le bleu de la nuit  
pour atteindre l'oubli  
du poids de leur ennui  
Ils fuient  
Je les suis  
Que fuient-ils  
Leurs terreurs terrestres  
Leur révolte  
virevolte  
et divague  
vers un monde apaisé  
lubrifié sans lubricité*

qui ne permet pas la finesse. Le travail de la terre est subtil. Il ne demande pas de force mais il évolue en même temps que le matériau change et oblige à une relation très physique avec le matériau.

Au départ, la terre est froide, rétive au façonnage. Chauffée par la main, elle se fait molle, pour se défendre. On doit vite trouver l'artifice pour la « dresser ». La soutenir au moyen de cales, l'arc-bouter de petits étais de bois. Elle finit par se rendre. Fait semblant, au bout d'un jour ou deux, d'avoir trépassé, feignant la rigidité du cadavre et le froid de la mort. Mais c'est pour mieux se soustraire à la volonté du modelleur qui doit la tordre un peu, sans la casser, pour la soumettre et la faire se rendre. Avant séchage trop dur, on peut encore la tailler, en grattant doucement au couteau le bloc dur mais fragile qu'elle est devenue. La dernière ruse qu'elle oppose, c'est de briser, quand elle a bien séché. Il faut alors la prendre sur son terrain, à la détrempe, avec la barbotine qui la dissout et la recolle. Pour ralentir sa transformation, il faut l'envelopper d'un voile ajusté de plastique, pour la mettre à l'abri du contact de l'air, l'emmailleter d'un linge humide pour la ramener à plus de ductilité. Dans un apparent paradoxe, le modelage qui requiert moins de peine et de préméditation que la taille dont nous parlerons ensuite, engage cependant le corps d'une manière peut-être plus intense encore, comme la caresse engage toute la main et tout l'esprit. Le rapport au réel est alors exclusivement tactile. On pourrait modeler les yeux bandés. Cet engagement physique, non violent, pour ainsi dire, mais totalement corporel, est d'une grande intensité. Pour gagner la victoire finale, il faut la cuire, mais seulement quand elle a rendu l'âme, c'est-à-dire quand elle a sué toute l'humidité qu'elle pouvait contenir, et qui pourrait la faire claquer à la chaleur. Quand le four, après ses mille degrés, l'a ramenée à un climat plus tempéré, elle a gagné d'être solide, à condition de ne pas la heurter inconsidérément. Elle semble même, contrastant avec son mutisme d'avant cuisson, avoir appris à signaler sa présence pour se protéger par un petit son vibrant et cristallin quand on la pose.

Il y a aussi parfois des drames et des défaites. Comme ce revers, subi il y a cinq ou six ans. Un petit groupe en terre que j'avais modelé, représentant Caïn et Abel et dont j'étais particulièrement content, a été totalement déformé à la cuisson. La cause en est que j'avais voulu émailler la terre à cru pour ne pas avoir à faire deux cuissons. J'avais

utilisé de la terre noire, trouvant que cela donnerait une ambiance plus tragique à la scène de combat représentée et l'émail, qui devait lui superposer une carnation blanche, laisserait apparaître cette substance sombre par transparence, tout en donnant un brillant évoquant la sueur des deux lutteurs et la splendeur du bronze.

À l'étage supérieur, mon four était abondamment chargé de petites figurines faites par des enfants, et la température maximale de 980° de la cuisson s'est maintenue plusieurs heures par inertie thermique, au lieu du bref palier habituel, avant de redescendre. La terre était poreuse et l'émail s'y est mêlé par capillarité, déformant la pièce en amas aplati de deux figures de lave évoquant plutôt des vestiges de cadavres pompéiens, et je n'ai pu les décoller de la plaque réfractaire qu'en les cassant en petits morceaux. Et, même si, pour me consoler, je trouvais à chacun une allure de fragment d'Antique, l'émail en affectait la surface d'une maladie dermatologique inquiétante avec ses pustules purulentes. Obstiné, j'en reconstituais le puzzle. Mais, après avoir sollicité en vain l'approbation de mes proches, je dus me rendre à l'évidence que c'était diablement et irrémédiablement raté. Le travail du deuil, dira-t-on ! La déception était d'autant plus vive que c'était le genre de réussite que j'avais l'impression de ne jamais pouvoir refaire.

Un mois plus tard, je recommençai le même sujet, mais un peu plus grand cette fois. Et puis au lieu de modeler d'abord l'un, puis l'autre, et de les assembler pour poursuivre le travail, je modelai le groupe d'un seul tenant. Cela eut pour effet de donner plus de solidité et d'éviter les collages à la barbotine de nombreux membres fracturés, comme la première fois. Et surtout cela conférait à l'ensemble une dynamique plus puissante. La difficulté de l'opération, la lutte avec le matériau entraînait en résonance avec le combat représenté. Pour pouvoir travailler le groupe debout – tout en ménageant deux autres possibilités (au moins) de présentation du groupe, avec Abel au sol ou bien Caïn – je dus les empaler sur la tige de fer d'une sellette (prévoyant de reboucher les trous ensuite, quand la terre aurait suffisamment séché pour leur permettre de tenir debout tout seuls).

L'échec de ma première tentative et le *struggle for life* imposé par le matériau a permis de faire un nouveau groupe, meilleur que le premier. Et en plus, le premier groupe était raté, tant que je m'escrimais à voir en lui la scène du combat, rejouée en miniature.



Je l'ai fixé au mur, comme un bas-relief et, de cette manière, il marche très bien finalement. La morale de l'histoire c'est que je me serais contenté du premier si tout cela n'était pas arrivé. Souvent une réussite partielle, en évitant de tout remettre en cause, empêche d'aller plus loin que là où on est parvenu. Quand on dit que le mieux est l'ennemi du bien, on devrait pourtant s'attendre, en toute logique, à ce que l'ami du bien, ce soit le pire.

## La fonderie

Ma découverte de la sculpture, il y a maintenant une quinzaine d'années, a rapidement donné naissance à tout un peuple de petits personnages. Des statuettes d'une vingtaine de centimètres, ne présentant pas la difficulté des grandes pièces, ni celle de la minutie qu'exigent les miniatures. Comme les peintures qui les avaient précédés, ces petits anges devaient n'avoir pas d'appui. Les corps ne devaient pas être appesantis. Autrement dit, on devait pouvoir les placer dans n'importe quelle position. La terre cuite est quand même fragile et j'ai dû raccommo-der quantité de bobos, doigts brisés surtout, mais parfois des membres plus intimes ou plus grands, bras et jambes. J'ai alors pensé au bronze qui permettrait de les manipuler sans risque. Le budget freine un peu l'entreprise et évidemment j'ai dû tempérer mon ardeur. Dans ce cas précis, il est nécessaire de vendre d'abord la peau de l'ours, avant de pouvoir seulement envisager le meurtre de l'animal. Ne pouvant lancer l'ordre avant d'avoir l'acheteur, je n'ai pu, jusqu'à présent, n'en faire fondre que quelques-uns. Celle qui a eu le plus de succès – les six épreuves prévues en ont déjà toutes été tirées – est un petit homme qui tient dans treize positions différentes qui sont toutes plausibles. L'absence d'appui fait que c'est l'espace autour de ces personnages qui se charge et s'anime.

Tout d'abord, la pièce originale – souvent un plâtre, ou une terre dans mon cas – est enduite de glaise. De la pièce ainsi « tartinée », on fait un moule de plâtre, généralement en deux morceaux, la chape. On nettoie ensuite la pièce de son enduit de glaise, pour la poser dans la *chape*. Le vide qui correspond à ce qui était l'épaisseur de la glaise est rempli par une résine élastomère<sup>270</sup>. *C'est le moule*, qui

est la pièce en négatif, en deux morceaux généralement aussi. C'est dedans qu'on coulera la *cire*. Celle-ci comporte un *noyau* de plâtre qui occupe le cœur du moule avant qu'on y coule la cire. J'anticipe : ce noyau correspond au vide intérieur de la pièce finale fondue en bronze. En effet, une pièce pleine risquerait de casser après la fonte, les différentes parties refroidissant à un rythme très différent selon leur inertie thermique, plus ou moins importante. La cire, généralement noire, pour mieux préfigurer le bronze, est alors présentée à l'artiste qui la vérifie et la retouche. Le mouleur l'agrément alors de petites tiges, de cire également, qui se hérissent sur sa surface, destinées à ménager des vides en forme de petits conduits, les *jets*, par lesquels – j'anticipe encore – on coulera le bronze en fusion. La cire n'est pas récupérable, il faut donc faire une cire à chaque épreuve.

Autour de la cire, on fait un nouveau moule, en plâtre réfractaire. Il y aura donc autant de moules que d'épreuves. On passe le moule à l'étuve, c'est-à-dire dans un four qui fait fondre la cire, à la place de laquelle on coulera le bronze. Le jour de fonte est un grand jour, souvent en fin de semaine. On a enterré tous les moules dans le sol en terre battue de la fonderie. On fait chauffer le métal dans un creuset et, au moment de la fusion, on le verse, au moyen d'entonnoirs, souvent faits de boîtes de fer blanc, dans chacun des moules. C'est très impressionnant. C'est d'abord dangereux, car le caractère très artisanal de la fonderie d'art s'accommode assez mal des réglementations en vigueur dans le droit du travail. Les ouvriers fondeurs qui se considèrent (presque) comme des artistes, l'acceptent comme une spécificité. On risque, dans cette opération, le travail

---

**270** À l'âge de bronze, on fondait le métal dans des moules en pierre et même plus récemment, où la résine était inconnue, on pratiquait la « fonte au sable ». C'est-à-dire qu'on faisait un moule dans une sorte de boue de grès qu'on cuisait mais qui ne permettait cependant pas des découpes aussi déliées que celles qu'autorise un moule en élastomère. D'où l'aspect plus ou moins compact des sculptures de bronze anciennes, en fonction de l'agilité du mouleur à trouver des solutions pour découpler la forme. On pratique aussi la fonte au sable pour les pièces monumentales. Pour les petites pièces, avant l'(élastom)ère de la reproductibilité technique de la pièce originale, l'artiste modelait une pièce directement en cire, à partir de laquelle on faisait directement un moule en plâtre pour la fonte. C'est la technique dite de la « cire perdue ».

Voir Élisabeth Lebon, *Dictionnaire des fondeurs de bronze d'art, France 1890-1950*, Perth (Australie), éd. Marjon, 2003. <http://www.fonderiesdart.com>

de plusieurs semaines. Si ça rate, tout est à recommencer. Il s'ensuit une tension qui monte et qui culmine au moment de la *coulée*. On boit un coup ensuite, avant de se séparer pour le week-end. C'est du moins l'expérience que j'ai partagée, plusieurs fois, à la fonderie Godard, à Malakoff, où ont été fondues mes pièces et qui appartenait à Dina Vierny<sup>271</sup>, fabriquant encore les tirages disponibles de sculptures de Maillol et de Rodin.

Quelques jours plus tard, on déterre les moules et on les casse. On *déroche* les pièces qui, si tout s'est bien passé, ont quand même une drôle d'allure, hérissées des *jets* et marquées d'aspérités et de bulles, plus ou moins apparentes, selon la réussite de la coulée. Il faut ensuite le travail du *ciseleur* qui va faire disparaître toutes ces séquelles de la forge de Vulcain, limant, ou meulant des bosses non souhaitées, comblant des trous inopportuns, et ressoudant parfois ce qui doit l'être. Enfin le *patineur* met le point final en donnant à la pièce l'aspect désiré, vert, noir, doré... Gourmand et fier, j'avais demandé la même patine que celle qu'il faisait sur les Rodin. Mais, trouvant que cela faisait finalement un peu « monument aux morts », j'avais à l'atelier, comme je l'avais vu sur des bronzes d'Immendorf à la Foire internationale d'art contemporain (FIAC), épandu sur ma première pièce un jus blanc transparent de peinture à l'huile qui la rendait plus charnelle. L'alchimiste et sorcier de la fonderie a refait mes patines avec une mixture de talc et d'acide qui convient désormais. Dans le déroulement de toutes les opérations de la fonte, on retrouve encore ce jeu du chat et de la souris, entre le signe et l'empreinte. C'est sans doute pour cela que tout en marquant une assez respectueuse préséance aux sculpteurs – bien que dans la fonderie d'art il y ait aussi pas mal de « cavalerie », ils le savent bien – les artisans fondeurs se considèrent comme ouvriers mais se ressentent un peu comme des artistes. Je me souviens, dans un Salon, avoir venu venir d'un pas décidé, depuis une vingtaine de mètres, un

---

<sup>271</sup> Extraordinaire exemple de *concentration verticale*, comme on le dit pour les trusts industriels, Dina Vierny, modèle d'Aristide Maillol, en fut aussi la légataire. Commerçante avisée, elle a eu l'idée de mettre en dépôt des sculptures de l'artiste aux Tuileries, en accroissant ainsi considérablement l'audience. Galeriste elle a créé sa fondation, puis le musée Maillol, en aval. En amont, pour pouvoir produire les œuvres, elle avait racheté la fonderie Godard à Malakoff et Bagneux, fondée à Paris, il y a un siècle.

homme qui montrait mes petites sculptures, exposées par le galeriste dans une vitrine, pour demander confirmation : « *C'est Godard ?* ». Il était fondeur lui-même. À travers la multiplicité des opérations et leur complexité, on voit encore, sur mes pièces en bronze, les empreintes digitales laissées par mon travail. D'ailleurs, au lieu de l'habituel 50/50 avec le galeriste, il y a, dans ce cas-là, en règle générale, un tiers pour chacun.

## Tailler – Outils et matériaux

J'étais devenu sculpteur. La reconnaissance du chef fondeur était, à cet égard, le plus appréciable des brevets pour moi, plus encore que les achats de quelques collectionneurs en France et en Allemagne. Il m'a d'ailleurs accueilli quelque temps plus tard à la fonderie pour un « stage » me permettant de m'initier à tous ses secrets. Insensiblement, je suis passé du modelage à la taille. Au début, sur des petits morceaux de bois taillés au canif, un petit *David* et une *Bethsabée*, de dix et douze centimètres. Puis presque les mêmes, un peu plus grands, de vingt-cinq centimètres. Un *Sisyphé* portant la pierre en atteignait une quarantaine. Mais le véritable geste inaugural, il est aussi mythique, peut-être plus beau encore, que celui de la fille du potier Butadès de Sicyone<sup>272</sup>. C'est de cette manière que j'ai « inventé » la rencontre avec ma femme, dégagant d'abord de la pierre son image, légèrement plus grande que nature, avant même de lui avoir parlé. C'était dans un bloc de calcaire, pas trop dur, que j'avais attaqué à la meuleuse électrique, après un visage plus petit, modelé dans la terre, précédé de dessins qui voulaient seulement « faire signe ».

J'ai, en attente, un gros bloc de marbre blanc de Carrare qu'on m'a donné et qui vient du fond d'atelier d'un sculpteur académique d'il y a plus de cent ans. Je ne l'ai pas encore entamé, parce que je

---

<sup>272</sup> Cette histoire est souvent donnée comme l'origine mythique de la peinture. Mais, pour Pline, *op. cit.*, p. 363-364, Butadès est l'initiateur de la plastique, en modelant le visage de l'amoureux de sa fille, à l'intérieur du contour qu'elle avait tracé d'après son ombre. Il est même l'inventeur de la terre qu'on appelle maintenant « chamotée » où on mélange de la terre crue avec de la poudre de « (ru)brique » cuite, pour la rendre plus résistante.

me sens plus à l'aise dans le bois, à cause de mon histoire personnelle, mais aussi à cause du caractère organique du matériau qui est déjà de l'ordre du vivant. Je me souviens avoir taillé des essences quelconques de bois pour une Annonciation, comportant trois pièces, le buste de la *Vierge*, celui de *Gabriel* et sa main dans la gestique codée et solennelle, pour découvrir soudain, au parfum suave et sucré qui émanait de l'Ange, qu'il s'agissait d'un tronçon de cerisier. Le souvenir de fresques ou de sculptures, dans des églises d'Italie, où on voit, à droite du chœur la Vierge, à gauche l'Ange, pour les mettre en relation dans un espace tout à coup investi, m'avait donné l'idée de ce groupe.

J'ai commencé par sculpter des poutres en orme à la campagne. Après les travaux, je les avais remisées dans une cave humide et la partie au contact du sol avait pourri. J'avais donc dû d'abord les épouiller de leur vermine et c'est ce qui mettait sur la voie. Ensuite, il fallait seulement résoudre les problèmes qui se posaient, l'un après l'autre, pour s'approcher de l'image que les poutres « nettoyées » m'avaient suggérée. En pensant aux statues de l'île de Pâques, j'ai d'abord fait une assez grosse tête, coupée au dessus du nez par le trait de scie qui limitait le billot. L'absence de front m'évoque justement une conscience élevée, la sagesse. Je crois me souvenir que c'était en 1998. J'ai fait, peu après, un *David*, donnant le signal de l'attaque contre les Philistins, et qui fait déjà son mètre et demi. Un ami qui appréciait mes débuts de sculpteur m'a donné des troncs de noyers. Comme ils étaient en Provence, j'ai eu un peu de mal à les faire monter à Paris. Un autre ami l'a fait pour moi. À vrai dire, l'essence m'importe peu. Ces troncs sont restés plusieurs années en attente. Jusqu'à récemment, je ne savais pas trop comment les aborder.

Je m'étais acheté un moteur coûteux permettant l'utilisation d'outils électriques rotatifs, comme des fraises, et percussifs, comme des ciseaux et des gouges, mais il s'est avéré, pour moi, peu propice au travail du bois. Peut-être conviendra-t-il mieux pour la pierre. L'outil que j'utilise est merveilleux. C'est un cadeau de N., avec qui j'ai partagé l'atelier pendant plusieurs années. C'est un disque<sup>273</sup>

---

<sup>273</sup> De marque Arbortech, cet outil est vendu par la société Bordet à Montreuil.  
[http://www.bordet.fr/pages/prod.php?p\\_id=861](http://www.bordet.fr/pages/prod.php?p_id=861)

rotatif qui s'ajuste sur un moteur standard de meuleuse d'angle. Muni de trois petites lames en rondelles en carbure de tungstène, elles font office de dents et mordent le bois énergiquement en permettant de travailler vite. On peut utiliser l'outil perpendiculairement ; les lames creusent alors en profondeur, ou bien parallèlement au plan du bois pour dégrossir. Sans cet outil, je n'aurais pas avancé. Nous verrons cependant, un peu plus loin, qu'il a été aussi salutaire de l'oublier à un moment.

La matière première est donc maintenant un arbre. Ce n'est pas seulement un matériau. C'est déjà, bien que dans l'ordre du végétal, un être qui naît, qui vit, qui grandit, qui meurt. Je m'identifie déjà à l'arbre. D'autant que sa structure présente des analogies avec mon corps. Les racines sont ses pieds et les branches ses bras. Le tronc désigne aussi bien le fût de l'arbre que la partie de mon corps d'homme qui en comporte toute la machinerie. Pour des raisons de forme cependant, même si je ne l'ai encore fait que d'une manière limitée, en utilisant les racines pour échapper à la compacité du tronc, j'utiliserais plutôt l'arbre à l'envers, pour exploiter l'extension des jambes que permettent les branches, alors que pour des bras, plus courts, on peut faire avec les racines. Ainsi mon arbre-homme s'enracinerait-il dans le ciel. Depuis, j'ai fait de grandes statues d'Adam et d'Ève dans des fûts de sapin.

## Soustraction

La pierre, j'y viendrai. Mais même dans le bois, pour l'instant, le geste de la taille n'est pas indifférent. Quand Michel-Ange taille son *David* dans le marbre, il y a bien sûr un effort musculaire considérable qui est à la mesure de la *terribilità* que lui attribue Vasari. Mais la puissance physique demandée par un tel travail est aussi l'arbre qui cache la forêt. La taille directe requiert d'abord une très forte puissance mentale et intellectuelle. On pourrait dire, par boutade, que Michel-Ange n'a rien fait d'autre qu'enlever ce qui était en trop, autour du *David* ! C'est un peu ce qu'il dit lui-même :

*« Si mon rude marteau tire du dur rocher  
telle ou telle forme humaine, c'est du ministre*

*qui le tient en main et le guide et l'accompagne  
qu'il reçoit son élan, c'est autrui qui le mène. »<sup>274</sup>*

Ou encore

*« Le meilleur des artistes n'a jamais d'idée  
Qui ne soit pas renfermée dans un bloc de marbre,  
Caché sous son écorce ; mais pour l'atteindre,  
Il faut que la main obéisse à l'intellect. »<sup>275</sup>*

Pour Michel-Ange, « *sommeille [...] dans le marbre toute image*<sup>276</sup> » et le travail du sculpteur consiste à la sortir de sa gangue. Ce n'est plus une conception « mimétique » qui, pour Platon, de toute façon, condamnait l'art, mais, dans le néo-platonisme de l'entourage de Laurent le Magnifique, il s'agit, à la suite de Plotin, d'une « heuristique » dans lequel l'artiste parvient à assujettir le matériau rebelle à une forme idéale qu'il porte en lui. Il y a donc une valeur morale de la soustraction<sup>277</sup>. Pour Plotin, aussi belle puisse-t-elle être, l'œuvre est, malgré tout, condamnée à l'échec, à cause de son inévitable imperfection et parce qu'à travers sa contemplation, c'est celle de l'Idée parfaite qui est visée.

*« [...] la beauté immanente à l'art ne pénètre pas par elle-même dans la pierre, mais demeure immobile en elle-même ; ce qui pénètre dans la pierre, c'est une beauté inférieure, dérivée de la première, qui ne conserve pas en elle la pureté que voulait lui donner l'artiste mais qui se manifeste au dehors, pour autant seulement que la pierre s'est assujettie à l'art. »<sup>278</sup>*

---

<sup>274</sup> XVI, Sonnet sur un ami défunt, Michel-Ange, *Poèmes*, traduits et présentés par Pierre Leyris, Paris, éd. Gallimard, coll. Poésie, 1992, p. 53.

<sup>275</sup> Cité dans l'œuvre littéraire de Michel-Ange d'après les archives Buonarroti, trad. Boyer d'Agen, Paris, éd. Delagrave, 1911. Cité par Wittkower, *op. cit.* p. 106.

<sup>276</sup> XXXIII, *Sonnet à Tommaso Cavalieri*, Michel-Ange, *op. cit.* p. 72.

<sup>277</sup> La langue allemande est très explicite à ce sujet. Le sculpteur se dit *Bildhauer* (« tailleur » ou « frappeur d'image ») en rappelant que *die Haue* signifie « la raclée »!

L'idolâtrie rôde autour de la sculpture. Plotin a peut-être éloigné le sophisme visuel de la mimésis. Phidias est réhabilité, mais le spectre du Veau d'Or le hante peut-être. Derrière cela, il y a bien sûr une question théologique très ancienne, doublement ancienne même peut-être, parce qu'à la fois ancestrale et de l'enfance. C'est le petit *Abraham* qui est l'« inventeur » du monothéisme et la première intuition qu'il en a est directement reliée à la sculpture. Son père, Térah, était tailleur d'idoles et lui son apprenti. Un jour, qu'à sa demande, il préparait le déjeuner...

*« Il arriva que, comme je ramassais les copeaux de bois, j'y trouvai un petit dieu qui s'était glissé dans les fagots à ma gauche. Sur son front était écrit : Dieu Barisat. [...] Sortant pour demander (à mon père) conseil au sujet du repas, je plaçai Barisat près du feu qui prenait et lui dit, d'un ton menaçant : "Veille, Barisat, à ce que le feu ne s'éteigne pas jusqu'à mon retour. S'il s'éteint souffle dessus pour qu'il reprenne !" Je sortis et accomplis mon dessein. En revenant je trouvai Barisat tombé de tout son long : ses pieds étaient entourés de feu et terriblement brûlés. J'éclatai de rire et me dis en moi-même : "En vérité, Barisat, tu sais allumer un feu et cuire un repas." Il arriva que pendant que je parlai dans mon esprit, peu à peu il fut entièrement consumé par le feu et réduit en cendres. Et je portai le repas à mon père et il le mangea. Je lui donnai du lait et du vin et il but. Il fut satisfait et bénit son dieu Marumath. Je lui dis : "Père Térah, ne bénis pas ton dieu Marumath, ne le loue pas ! Loue plutôt ton dieu Barisat, car par amour pour toi il s'est jeté dans le feu afin de faire cuire ton repas." »<sup>279</sup>*

L'invention du monothéisme par le petit Abraham va ensuite s'opérer comme un jeu de domino : plus puissant que le dieu du feu est donc le feu, lui-même, mais l'eau, en l'éteignant, peut le vaincre.

---

<sup>278</sup> Plotin, *Ennéades*, I, 6, 1, cité dans Erwin Panofsky, *Idea*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, p. 46.

<sup>279</sup> *Apocalypse d'Abraham*, V, 3-12, pseudépigraphes de l'Ancien testament, *La bible, Écrits intertestamentaires*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1987, p. 1701.  
En araméen, *bar ishâta* signifie « fils du feu ».



Elle-même se perd, absorbée par la terre, mais celle-ci est, à son tour, asséchée par le soleil, que les nuées assombrissent ensuite... «*Écoute, Térah, mon père, dit-il, je vais chercher devant toi le dieu qui a créé toute chose et non des dieux inventés par nous*<sup>280</sup>. »

En remontant ainsi aux origines, il me semble qu'on perçoit bien la tradition spirituelle et philosophique dans laquelle s'inscrit la pensée de Plotin et la conception qui l'accompagne de la nécessité, mais peut-être plus encore de la vanité de l'acte artistique. Peut-être le dernier Michel-Ange en est-il venu à la même conclusion que Plotin, quand, au soir de sa vie, animé d'un mouvement bien différent de la colère, il brise ou remanie radicalement, l'une puis l'autre, sa *Pietà Bandini* puis la *Rondanini*. Mais cette idée l'a toujours habité que, la beauté, il la porte en lui.

«*Dis-moi de grâce, Amour, mes yeux voient-ils vraiment la beauté à laquelle j'aspire, ou bien est-ce que je la porte en moi, si bien qu'où je regarde son visage sculpté m'apparaît sûrement.* »<sup>281</sup>

On retrouve cette idée dans le beau roman d'Henri Bauchau, *Antigone*, qui fait suite à son *Œdipe sur la route*. J'ai eu, en le lisant, le sentiment d'avoir retrouvé des amis communs. Il imagine Œdipe puis Antigone en sculpteurs. Il les anime de la même certitude, quand, par exemple, à la demande de son frère Étéocle, la sœur doit, dans le bois, dégager l'image de son autre frère, Polynice, et de leur mère, Jocaste :

---

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 1703. S'il ne s'agit pas de rencontrer Dieu, mais seulement de trouver un mari à une petite souris, c'est cependant la même logique qui est à l'œuvre dans cette histoire pour enfants, *La plus mignonne des petites souris*, conte populaire raconté et illustré par Etienne Morel, Paris, éd. Flammarion, coll. Père Castor, 1953, où le papa souris cherche le mari le plus digne de sa fille et où par un enchaînement, tous les plus puissants personnages du monde, soleil, nuage, vent, tour... s'avouent, l'un après l'autre moins puissants, jusqu'au souriceau qui ronge la grosse poutre de la tour et qui épousera donc la fille de Monsieur Rongetout. Il existe une autre version de la même histoire, par Ré et Philippe Soupault, *Le mariage de la petite souris grise*, images d'Andrée Vilar, Paris, éd. Dessain et Tolra, 1983, où il est indiqué, cette fois, qu'il s'agit d'un conte coréen. L'imaginaire semble « mondialisé » depuis bien longtemps.

<sup>281</sup> XIV, *Sonnet*, Michel-Ange, *op. cit.* p. 51.

« Dans ce bois brut qui me fait horreur, Jocaste et Polynice, pleins de vie et de passions, se trouvent déjà. Ce que je dois faire exister par mon travail, ce n'est pas eux, ils n'existent que trop, c'est moi. C'est Antigone le sculpteur qui, chaque jour, à travers son chagrin et ses peurs n'aura pas d'autre rôle que d'enlever patiemment ce qui les cache encore aux regards. »<sup>282</sup>

En taillant c'est aussi soi-même que le sculpteur dégage et révèle à lui-même. On retrouve là aussi la psychologie de la création telle qu'Ehrenzweig l'analyse. Le matériau qui résiste oblige l'artiste à trouver sa ressource en lui-même. La taille est le paradigme de cette heuristique de l'art. Elle conduit à la connaissance du monde, dont l'œuvre est l'image, et de soi-même. Retour à Socrate aussi. « Connais-toi toi-même. » La taille consiste donc à soustraire. C'est même précisément pour Michel-Ange la définition de la sculpture :

« J'entends par sculpture ce que l'on obtient en enlevant quelque chose (per forza di levare); ce qu'on obtient en ajoutant (per via de porre), c'est-à-dire en modelant, se rapproche de la peinture. »<sup>283</sup>

## Modèle retrouvé

Cela n'accrédite pas, pour autant, la légende romantique d'un Michel-Ange se ruant sur le bloc. En 1986, une découverte étonnante a permis d'établir définitivement que Michel-Ange travaillait d'abord en fabriquant un modèle en cire ou en stuc. On connaissait depuis longtemps les *bozzetti* en terre cuite ou en cire, dont beaucoup sont conservés à la Casa Buonarroti, à Florence, et qui, magistralement spontanés, étaient, à la suite de dessins, des vérifications de mouvement et de mise en espace très rapides. Mais il s'agit, là, d'un modèle soigneusement façonné en cire avant d'être coulé en *gesso*, extrêmement détaillé et fini, pour son *David*. Disparu et oublié depuis la fin du xvii<sup>e</sup>, il a subi des avanies, un incendie

---

<sup>282</sup> Henry Bauchau, *Antigone, Roman*, Arles, éd. Actes Sud, coll. Babel, p. 99.

<sup>283</sup> Cité par Wittkower, *op. cit.* p. 133.

et un enfouissement dans la terre, qui l'ont privé de tête, de bras, lui ont brisé les jambes, en ont altéré la matière, au point de le faire ressembler à une statuette antique, ce qui a rendu, au premier regard, son attribution improbable. Sans doute avait-il pour fonction de préfigurer la statue monumentale pour ses commanditaires. La couleur et le fini de la surface visaient à imiter l'aspect du marbre. Il a ensuite, à l'atelier, servi de « modèle », comme le prouve un dessin du Louvre pour le *David*, certainement fait d'après le gesso, à en juger par la position de la jambe gauche, qu'il écartera plus amplement sur la statue monumentale, pour en accentuer le déhanché. Ce petit modèle qui mesure vingt et un centimètres seulement maintenant, dans sa plus grande dimension, est encore plus beau que la sculpture monumentale elle-même. D'abord parce que l'état de vestige confère toujours le pathos et l'onction de la relique. Ensuite parce que son caractère fragmentaire fait qu'on le regarde avec une attention plus localisée sur chaque partie, dont pas un millimètre carré n'échappe au souci de perfection de l'artiste de vingt-six ans, à l'époque, dans l'intensité du projet et dans l'adéquation du geste du modelleur avec sa perception du corps plus humain du modèle. La tête enfin a disparu, supprimant avec elle le regard un peu suffisant du jeune homme, qui personnellement m'a toujours un peu gâché le plaisir.

Réapparu, on ne sait d'où, ce modèle<sup>284</sup> a appartenu à Arthur Honegger, qui semble l'avoir eu constamment sous les yeux, quand, en 1921, il composait son oratorio, *Le roi David*, à moins – autre version – qu'il ne soit un cadeau reçu d'un admirateur. Il est aujourd'hui conservé à la fondation Honegger à Genève. Il démontre la complexité du rapport à la sculpture de Michel-Ange, qui associe la puissance transcendante de la taille à l'immanence charnelle du modelage.

---

<sup>284</sup> Michel-Ange, modèle du *David*, (1501), gesso, hauteur : 21 centimètres, Genève, fondation Honegger. L'extraordinaire histoire de ce modèle qui conjugue l'énigme policière, l'enquête historique et la découverte artistique est relatée par le « détective » lui-même : Frederick Hartt, *Le David de Michel-Ange, le modèle original retrouvé*, Paris, éd. Gallimard, 1987.

## Légende

Le personnage de Michel-Ange que nous imaginons est façonné par les sédiments superposés des biographies romancées qui ont fleuri dans les deux derniers siècles. Si on établissait de manière systématique l'historiographie de cet artiste complexe, on aurait sûrement un très fidèle miroir des époques successives qui ont tantôt mis l'accent sur tel trait de sa personnalité, tantôt ignoré ou minimisé tel autre. Chacune a réinventé un Michel-Ange qui la justifie, chacune a voulu trouver en lui le paradigme de la figure de l'artiste ou, au contraire, son diamétral opposé.

Il y a d'abord les sources contemporaines que sont la *Vie de Michel-Ange* par Ascanio Condivi, publiée du vivant de l'artiste en 1553, à laquelle il faut ajouter les *Vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs italiens* de Vasari, publiées en 1550 puis en 1568, quatre ans après la mort de l'artiste. Avec les écrits de Michel-Ange lui-même, en particulier ses poèmes, ils ont valeur de témoignages mais, en revanche, leurs auteurs, participant eux-mêmes du climat mental de la Renaissance, n'ont pas le recul de l'historien. Si le personnage de Michel-Ange ne semble pas avoir tellement retenu l'attention des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les deux suivants se le réapproprient, comme en témoignent des ouvrages sérieux et d'autres qui le sont beaucoup moins, mais qui sont peut-être encore plus importants dans l'édification de la légende michelangélienne. Stendhal dans son *Histoire de la peinture en Italie* (1817), parle surtout des peintures de la chapelle Sixtine. Alexandre Dumas, pour *Le Musée des familles* en 1847, s'intéresse beaucoup à sa vie sentimentale, dont il semble ignorer l'essentiel. « *On ne lui connut qu'un seul amour, dit-il, et c'était plutôt un amour platonique, une admiration respectueuse et tendre pour Vittoria Colonna...* ».

De manière générale, on s'intéresse moins à la sculpture. Dans son *Salon* de 1846, Baudelaire a même écrit un chapitre intitulé : *Pourquoi la sculpture est ennuyeuse*<sup>285</sup>. C'est dire ! Michel-Ange est donc avant tout un peintre. C'est à lui qu'il compare Delacroix : « *Il jette ses figures, les groupes et les plie à volonté avec la hardiesse de Michel-Ange*

---

<sup>285</sup> Baudelaire, *Salon de 1846*, op. cit., p. 187.

et la fécondité de Rubens<sup>286</sup> ». Ou encore : « Michel-Ange, qui est à un certain point de vue l'inventeur de l'idéal chez les modernes, seul a possédé au suprême degré l'imagination du dessin sans être coloriste<sup>287</sup> ». Cela paraît surprenant quand on connaît la place secondaire que lui-même accordait à son travail pictural. Dans un sonnet sur le plafond de la Sixtine, il laisse clairement entendre qu'il est peintre malgré lui. La pratique de la peinture serait même pour lui presque humiliante<sup>288</sup>. C'est quand il sculpte qu'il est à son affaire. Delacroix, quand il le mentionne dans son *Journal*, ne parle pratiquement jamais de sa sculpture et, à l'instar de la biographie qu'il lui a consacré<sup>289</sup>, tous les auteurs romanesques des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, notamment Zola, *Les Trois Villes*, ont fait de lui le peintre romantique, accessoirement sculpteur, bourreau de travail, qui se jette sur le bloc « avec fougue et précipitation ».

## Panne d'électricité

Face au travail, il y a d'abord un sentiment très fort que l'obstacle est insurmontable. Comment, par exemple, soustraire toute cette matière qui doit être enlevée pour que la sculpture apparaisse ? Si on additionne l'un à l'autre chaque copeau, le travail qu'il faut accomplir paraît irréalisable, impossible à mener à un terme, comme à Sisyphe de monter son rocher qui roule, ou comme le tonneau des Danaïdes. On compte alors sur l'outillage électrique pour échapper au « châtiment » du travail. Mais c'est un assez mauvais positionnement pour aborder la question. On attend tout de l'outil. On l'envisage de manière magique, comme si, par un enchantement, il allait « tout faire à ma place ». On le soumet d'abord à rude épreuve

---

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>288</sup> Dans une adresse à un ami, Giovanni di Pistoïa, il s'écrie :

« Cette charogne de peinture,  
défends-là Giovanni, et défends mon honneur. »

III Sonnet caudé sur le plafond de la Sixtine, Michel-Ange, *op. cit.*, p. 40.

<sup>289</sup> Eugène Delacroix, *Michel-Ange*, Saint-Denis, éd. Novellé, 1995.

parce qu'on l'utilise au-dessus de sa capacité. On se fâche contre lui quand il renâcle. Il chauffe et il meurt. Je sais de quoi je parle. C'est un de mes gros défauts. L'outil électrique permet d'aller (un peu) plus vite. Il ne permet pas l'économie du dialogue avec le matériau.

J'avais amené en Grèce, l'été 2006, un tronçon de cyprès et mes outils, surtout mon *arbortech*, espérant qu'un mois me permettrait de terminer un *Caïn et Abel*. La maison que nous avions échangée contre la nôtre, dans une orangerie dont le propriétaire mettait à ma disposition autant de troncs d'orangers que je voulais – le séjour serait productif! – voisinait avec un bâtiment des plus sommaires, où j'avais aussitôt installé l'atelier idéal du sculpteur. Je l'avais électrifié au moyen de vingt mètres d'allonge, installé un établi de fortune, punaisé au mur des croquis. Tout était prêt au soir du premier jour. Le lendemain, à la première heure, il n'y avait plus d'outils. Des gamins tziganes qui rôdaient dans les parages les avaient volés.

Je me suis donc trouvé dans l'obligation de travailler «à mains nues», pour ainsi dire. Sachant que je ne trouverais pas «mon» outil ailleurs que chez Bordet à Montreuil, pour me procurer des outils manuels, je suis allé à Argos visiter toutes les quincailleries – elles sont toutes dans le même quartier et si la ville n'a aucun pittoresque, cette expérience était peut-être la meilleure façon de l'apprécier. Ma pratique du grec moderne étant celle rudimentaire du touriste, la quête a dû se faire au moyen de dessins et de mots griffonnés. Équipé d'une scie, de ciseaux à bois et de gouges incurvées avec un marteau, de vrilles (τρυπανι χειροξυλου)<sup>290</sup> et d'une chignole, comme celle de mon grand père, je me suis mis au travail.

D'abord on s'aperçoit que ce dont on se faisait une montagne n'est pas aussi considérable. On avait seulement oublié que le bois possède sa structure. C'est perpendiculairement au fil qu'il faut le scier mais on fait sauter facilement, au ciseau, des copeaux, voire des morceaux assez épais, dans le sens du fil. Dans le sens de la poussée de l'arbre, il faut faire attention à retenir son geste qui glisse vite, en descendant, cela résiste un peu et le risque de fendre le bois est moindre. En tenant compte de ces principes élémentaires qu'on ne devrait jamais perdre de vue, le bois est obéissant. On peut dégrossir

---

<sup>290</sup> Un trépan manuel pour le bois. Petit papier écrit par un quincaillier et que j'ai retrouvé.

à la main, presque aussi vite qu'électriquement. On mesure d'ailleurs la perte de contrôle sur le monde que peut induire la technique prise sans conscience. Comme les choses ne peuvent s'envisager que dans de la durée, on est obligé d'être moins impulsif.

Le temps devient une réalité d'un grand poids. On ne va pas faire n'importe quoi parce qu'on sait l'effort à payer pour chaque chose. Il faut donc assumer le temps. Paradoxalement cela amène à ne plus être comptable de son temps. La seule manière d'accepter sa longueur, c'est de l'oublier. La lenteur du travail de la dépouille permet d'imaginer la perception du temps qu'avaient les gens, sans doute, dans les sociétés non comptables, dont les « interminables » travaux ont finalement produit des monuments impressionnants. Peut-être faisaient-ils comme si c'était seulement « pour passer le temps ». La servitude devient alors très libératrice. Toute urgence disparaît, comme quand on dit : « Au point où j'en suis ! ». Il faut dire que l'appareil cyclopéen des murailles de Tirynthe, toute proche, faisait paraître bien frêle mon travail de bûcheron.

Sans cet épisode grec, éprouvant sur le moment, je n'aurais jamais pu construire la capacité à entreprendre de grandes pièces. D'abord parce que sur un morceau de bois pas très grand – la pièce finie mesure en hauteur quarante-sept centimètres seulement – j'ai compris, je crois, la conduite à tenir et que je peux maintenant aborder des formats plus grands sans être anéanti. Ensuite, parce qu'avec les très grosses chaleurs des après-midi grecs, j'ai aussi pris la mesure de l'effort corporel à fournir et auquel on doit être entraîné. À presque quatre-vingt neuf ans, quelques jours avant sa mort, Michel-Ange frappait encore la *Rondanini*. La vitalité du personnage est impressionnante. L'entretien de la forme physique nécessaire à la sculpture est aussi un peu « la sculpture de soi ».

## Réduction

Alors que l'outil électrique peut faire fi de la structure du bois, le fait d'être tributaire du matériau, donc moins libre *a priori*, oblige à s'adapter à sa configuration. Il y a, à chaque fois, un problème à résoudre, et donc une solution à trouver. Et, d'une certaine manière, tailler se résume à limiter, à chaque coup, la configuration des pos-

sibles, à poser un problème à résoudre dont les solutions sont infinies au départ, se réduisent petit à petit, se resserrent, pour s'imposer comme une solution unique à la fin. Il faut donc toujours, quand on taille, juger du stade où on se trouve, comme un problème à résoudre qui, progressivement, va exclure toutes les solutions autres que celle qui sera la dernière. Le problème est souvent celui de la relation entre deux problèmes : comment, par exemple, relier la position de la tête ou du bras avec celle de la jambe de la figure qu'on est en train de tailler, en tenant compte du nœud ou du vide déjà creusé qui en limite les positions possibles. C'est la structure du matériau et les aspects successifs que lui donne le sculpteur, qui détermine le devenir de la pièce, mais la taille directe suppose cependant, à tout moment, une visée, c'est-à-dire une représentation anticipatrice du résultat, qui évolue en même temps qu'on avance et qu'on trouve des solutions. Et quand c'est fini, c'est qu'il n'y a plus de problèmes. Bien ou mal, ils ont tous été résolus. C'est d'ailleurs ce caractère *problématique* de la taille qui explique que Michel-Ange ait pu s'accommoder d'un bloc déjà bien entamé avant lui par un autre et même probablement sculpté d'une manière assez avancée par Duccio. Un peu plus ou un peu moins de problèmes ! On peut même penser que cette contrainte du bloc, trouvé tel quel dans le chantier du Dôme à Florence, aura finalement été stimulante et que la grâce du déhanché du jeune homme tient aussi à la prouesse de la solution trouvée.

## Faire front

En implication logique de cette conception néo-platonicienne, la manière d'appréhender la sculpture de Michel-Ange est celle d'une attaque frontale du bloc. On est frappé par l'évidence de ce rapport au bloc quand on contemple l'*Esclave mourant*<sup>291</sup> du Louvre aussi, même s'il en est presque totalement détaché. Cette conception de la sculpture qui permet une vision globale est d'ailleurs partagée

---

<sup>291</sup> Michel-Ange, *Esclave mourant*, (vers 1513-1530), marbre, hauteur : 229 centimètres, Paris, musée du Louvre.



par Léonard. Pour eux, si on envisage la chose autrement, on perd de vue le caractère unitaire de la sculpture, risquant d'entraîner des erreurs de proportions, des invraisemblances et d'inévitables rafistolages. Vasari met cela sur le compte de l'« *impatience* » des mauvais sculpteurs qui ont hâte de voir la figure en ronde-bosse, alors que la pratique de la taille est finalement proche de celle du bas-relief. Wittkower<sup>292</sup> a montré que parfois il y a deux points de vue, comme pour l'*Atlas* ou pour l'*Esclave s'éveillant* de Florence<sup>293</sup>, où on distingue nettement les deux faces perpendiculaires du bloc qui ont été creusées. En rupture avec la sculpture médiévale, en particulier, où le tailleur tournait tout autour de sa pièce, pour l'envisager sous différents points de vue, à l'unicité de l'idée correspond un unique point de vue. Peut-être est-ce dû aussi à l'emplacement qu'il prévoyait sur le tombeau de Jules II et qui appellerait un double point de vue pour le spectateur. En effet, la méthode est celle de la baignoire qui se vide, comme l'explique Vasari<sup>294</sup>. Le bloc est comme le volume d'eau et, au fur et à mesure qu'en baisse le niveau, émergent les différentes parties du corps du baigneur.

Alors qu'auparavant j'avais le sentiment que si j'essayais de faire la même chose, je serais encore plus désespéré qu'en croisant des points de vue multiples, j'ai fait l'expérience de cette attaque frontale du bloc quand j'ai taillé mon Ève dans un fût de sapin de deux mètres de haut et que son poids ne me permettait pas de déplacer et que j'avais coincé obliquement entre un appui au mur et le sol. Le résultat était probant et la pièce cohérente au final. Pourtant un arbre n'est pas un bloc parallélépipédique et ne présente pas une épaisseur régulière. Je dois donc vérifier par-derrière que j'ai bien le volume nécessaire. Mais quand il a taillé son *David*, Michel-Ange était dans le même cas de figure : le bloc était comparable à un tronc, puisque Agostino di Duccio l'avait déjà passablement sculpté – le bloc en

---

<sup>292</sup> *Op. cit.* p. 124-126.

<sup>293</sup> Michel-Ange, *Atlas* (vers 1513-1530), marbre, hauteur : 278 centimètres et *Esclave s'éveillant* (vers 1513-1530), marbre, hauteur : 277 centimètres, Florence, Galleria dell'Accademia.

<sup>294</sup> Voir Wittkower, *op. cit.* p. 123.

question est même considéré parfois comme une pièce inachevée<sup>295</sup>. Même problème avec la *Rondanini*, où il sculpte dans une sculpture et pas dans un bloc.

Wittkower explique, comment, en dépit du préjugé qu'on en peut avoir, Rodin n'est pas le continuateur de Michel-Ange, parce qu'il ne procède pas du tout en « tailleur » mais qu'il envisage sa pièce de tous les côtés. Il l'oppose au sculpteur allemand Hildebrandt, théoricien très savant mais sculpteur académique assez rébarbatif, qui perpétue cependant le point de vue unique. Il est vrai que Rodin est surtout un modelleur. Ce sont souvent ses « ouvriers » qui taillaient pour lui, comme Bourdelle, à ses débuts. J'apprécie évidemment l'œuvre de Rodin, mais, parfois, comme derrière le mouvement tournoyant de *La Porte de l'Enfer*<sup>296</sup>, par exemple, je ne lui trouve pas toute la force que j'aimerais.

## Tâtonnements

Quand je vois les sculptures de Michel-Ange, je me dis, naïvement, que j'aimerais bien faire la même chose. En comparaison, j'ai le sentiment d'être un rustre, sans connaissance anatomique, ni savoir-faire technique. J'ai l'impression d'être l'homme des bois dans l'atelier d'un ébéniste du faubourg. Je fais comme je peux, parce que mon activité de sculpteur me semble, à moi, pour moi, nécessaire. Un peu comme si je devais retrouver quelque chose de perdu, réinventer, dans le contexte d'aujourd'hui, où les moyens anciens en ont été égarés, une solution à un problème qui me semble encore avoir de l'intérêt et, plus que cela, constituer toujours une interrogation lancinante. C'est en ce sens que je suis « contemporain ».

---

<sup>295</sup> *Ibid.* p. 90.

<sup>296</sup> Auguste Rodin, *Porte de l'Enfer*, (1880-1917), bronze, 746 x 396 centimètres, Paris, musée Rodin. *Le penseur* particulièrement ne me semble pas du tout penser, mais faire autre chose. Il a longtemps servi d'enseigne à un magasin d'appareils sanitaires, rue Monge. En revanche, je trouve plus convaincante la dramaturgie des *Bourgeois de Calais*, (1884-1895), bronze, hauteur : 231, largeur : 245 et profondeur 200 centimètres, Paris, musée Rodin. Peut-être la mise en scène horizontale est-elle plus facile à accepter qu'en verticale.

si cela veut dire quelque chose, *en soi*. Je ne me pose pas trop la question, parce que, *pour moi*, les choses vont *de soi* et qu'il m'importe d'abord d'agir, c'est-à-dire d'être « actuel ». Mon geste est donc très élémentaire. Archaïque.

Quand une de mes grandes pièces est assez avancée, que son poids moins lourd permet de la déplacer, pour continuer la sculpture, je l'érige dans une espèce de geste primitif de victoire contre la gravitation, l'entropie ou la mort. Non par peur de la mort, mais par désir de vivre. Cela ressemble à un rite païen, comme l'érection des menhirs chez les Celtes, peut-être. Contrairement au bloc parallélépipédique, le tronc ne me permet pas de procéder complètement par la géométrie. Je suis obligé d'agir empiriquement pour le faire tenir debout. Tout au long du travail, je dois effectuer de constantes vérifications, en plaçant la pièce sur un plan horizontal, ce qui n'est pas toujours facile avec le sol en pavé de l'atelier dehors. Pour tirer le maximum d'expressivité et de dynamisme de la figure envisagée, je déplace la pièce pour localiser son polygone de sustentation, dont le point central est la projection orthogonale du centre de gravité, jusqu'à ce qu'un surplomb excessif mette en cause son équilibre. Je sais alors que je suis dans la base intouchable de ma statue. Je peux enlever tout le reste. C'est ainsi que mon petit Sisyphe, avec son énorme caillou dans les bras, fait de l'effet, alors que la détermination de son équilibre sur ses deux petits pieds s'est faite tout simplement de cette manière pragmatique. De la même façon, mon *Sauteur* qui peut se mettre sur les mains ou sur les pieds. Cette manière de procéder m'incite à la prudence et il faut commencer plutôt par élaguer en haut, pour faire descendre progressivement le centre de gravité.

## Après tout

Je crois avoir fait une petite découverte qui ferait un beau sujet de recherche pour un historien de l'art, parce qu'il faudrait encore vérifier l'hypothèse. Dans 90 % des cas, à ce que j'ai *grosso modo* évalué en feuilletant des livres, une *pietà* montre la Vierge tenant le Christ, de telle sorte que la tête se trouve soutenue par son bras droit. Si on est droitier, cette position est très inconfortable. C'est

le bras gauche qui est le portefaix. Le droit est là pour soigner, pour consoler, pour caresser. La Vierge est presque toujours gauchère. Quand on demande à quelqu'un de mimer la scène, on retrouve la même statistique pour la position inverse. Quand j'ai fait mon petit groupe *Antigone et Polynice*, qui est aussi une *pietà*, j'ai, moi aussi, fait la même chose, spontanément, sans réfléchir. Comme si la structure était intégrée, comme un réflexe culturel conditionné. Les sculpteurs ne sont sûrement pas beaucoup plus gauchers en proportion que le reste de l'humanité et il faut sans doute voir là un effet de miroir. Comme s'il se regardait dans la glace en train de vivre lui-même la scène représentée, le sculpteur (ou le spectateur) s'identifie à ses personnages. Or il semble que ce thème iconographique apparaisse à la fin du Moyen Âge, se diffuse au <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, dans les couvents de religieuses des pays germaniques, sous le nom de *Vesperbild*, « image des vêpres », c'est-à-dire avec la nuit qui tombe, l'image aussi du moment vespéral où se sont achevés, à la fois, le jour et la vie du Christ. L'image était conçue pour qu'avant d'aller dormir, les pieuses religieuses s'identifient à ce chagrin, en fassent un support de méditation et de prière. La sculpture que je voudrais réussir fonctionne de cette manière. Elle se présente, à moi d'abord, comme un support d'identification.

On ne connaît jamais vraiment la finalité d'une démarche artistique quand on l'entreprend. Seule la nécessité intérieure s'en éprouve. C'est même, je le crois très fort, une caractéristique de la démarche d'artiste. Un chemin sans but. Mais cette finalité, même voilée, existe. Et, chemin faisant, les enjeux s'en dévoilent parfois cependant. J'aimerais que ma peinture, ma gravure, ma sculpture, comme dans la tragédie grecque, jouent leur rôle de catharsis ou d'édification. On dit que ce n'est plus de saison. Après tout ce qui a déjà été fait. Après tout ! Pourquoi pas ?



## **TROISIÈME PARTIE**

---

### **LA PENSÉE INDIFFÉRENCIÉE**

---

#### **10.**

Dess(e)in

#### **11.**

Intelligence

#### **12.**

Champ du signe

#### **13.**

Élargir la raison



---

## LA PENSÉE INDIFFÉRENCIÉE

---

« *Perhaps what one wants to say is formed in childhood  
and the rest of one's life is spent in trying to say it.* »

Barbara Hepworth<sup>297</sup>

« *Le vrai art il est toujours là où on ne l'attend pas* <sup>298</sup>. » C'est – avec le ton rogue qu'il affectionne – ce que dit Dubuffet à propos de « *l'art brut* », mais qu'on pourrait généraliser à toute création véritable, à toute *invention* qui, par définition, marque une discontinuité. Cela ne veut pas dire pour autant que l'œuvre d'art constitue une innovation formelle à chaque fois. C'est ainsi, par exemple, que David Hockney, prenant le contre-pied des affirmations qui donnaient le paysage comme un genre fini en peinture, s'est attaché à peindre de gigantesques et saisissantes vues panoramiques du Grand Canyon du Colorado, dans lesquelles d'ailleurs il revisite la spéculation cubiste d'une remise en cause du point de vue de la Renaissance<sup>299</sup> ! L'invention d'un artiste peut simplement porter sur la réactualisation, dans un contexte nouveau, d'une problématique ancienne. De la même façon, alors qu'on pourrait dire aussi qu'ayant déjà été vécue, tant et tant de fois, par l'humanité, la rencontre amoureuse ne

---

<sup>297</sup> Barbara Hepworth, catalogue of the retrospective exhibition, London, Whitechapel Gallery, 1954.

<sup>298</sup> Dubuffet, *op. cit.* t. 1, p. 201.

<sup>299</sup> David Hockney, *espace/paysage*, Paris, musée national d'Art moderne, 1999. Exposition et catalogue sous la dir. de Didier Ottinger.



représente plus une expérience digne d'intérêt, il ne s'est pourtant jamais produit que, dans une configuration encore inédite dans l'histoire des femmes et des hommes, ce soit *moi*, qui « tombe » amoureux, dans le contexte inédit qui est le *mien*. Ni la répétition de la même scène, toujours rejouée, ni la confusion des sentiments qui l'accompagne généralement ne fait douter quiconque de l'intérêt et de l'intensité de ce sentiment qui continue heureusement d'être une de nos principales raisons de vivre. Souvent, à la manière du « coup de foudre » – qui ne se révèle d'ailleurs pas toujours comme tel au premier instant – l'œuvre de création se manifeste, déjà pour son auteur, dans un effet de surprise. Comme le rêve, elle semble pourtant n'être que le produit *saugrenu* – le grain de sel ! – de sa fantaisie, une affaire purement personnelle, d'autant qu'elle est *conçue* – au sens bien plus « génital » que « conceptuel » – dans un certain isolement, dans une « bulle » psychique en retrait de la société que décrit bien Dubuffet :

*« La création d'art, pour avoir son plein intérêt, nécessite une concentration et une solitude qui ne sont guère compatibles avec la vie sociale de nos artistes professionnels. C'est quand un homme est seul, qu'il s'ennuie fort, qu'il ne peut compter sur aucune espèce de distraction ni de joies venant de l'extérieur, d'aucune espèce de fêtes, que les conditions sont le mieux remplies pour que naisse en lui un besoin de se fabriquer par ses propres moyens, lui-même tout seul et à son propre usage, un théâtre de fêtes et d'enchantements. »<sup>300</sup>*

La création a donc besoin d'une relative indifférence au monde. Et si « *la Beauté d'indifférence* » est pour Marcel Duchamp le but de la quête artistique, manière peut-être inversée de nommer ce que d'autres comme Matisse appelleraient plutôt paradoxalement « *plénitude* »<sup>301</sup>, l'instrument de cette recherche n'est-il pas justement « *l'indifférenciation de la vision inconsciente* » qui pour Anton Ehrenzweig préside à la création et produit même, en fin de compte,

<sup>300</sup> *Ibid.* p. 213.

<sup>301</sup> *Op. cit.* p. 64-65.

« des résultats pleinement acceptables pour la rationalité consciente <sup>302</sup> ». Cette indifférence, nous l'avons vu, est quelque chose comme le vide des Orientaux que nous concevons avec peine, formatés que nous sommes sur la recherche du plein. « *La nature a horreur du vide* » est chez nous un principe général. Mais le vide n'est pas le néant, c'est l'*être*, dans sa qualité même, tandis que le plein c'est l'*avoir*, la quantité. Ces deux notions n'ont absolument rien à voir et si on cherche à définir l'*être* avec les critères de l'*avoir*, on ne trouve rien. On ne peut pourtant contester que, pour pouvoir se développer en quantitatif, pour pouvoir *être* multiplié, il faut déjà *être*, alors que la multiplication de choses qui n'existent pas vraiment ne serait que prolifération de l'insignifiance. C'est probablement ce que Whistler voulait dire quand il disait que certains tableaux finis n'étaient pas commencés. Mais, à première vue, cette *indifférence* apparaît comme rien – ou *n'importe quoi* ! – puisqu'elle ne semble pas procéder d'une intention, d'une volonté, comme quand on dit de quelque chose que cela nous est *indifférent*.

Pourtant, une fois que l'œuvre est là, et plus encore après un certain laps de temps, critique ou historien, l'interprète va y déceler la manifestation caractérisée du *Zeitgeist* hégélien dont elle devient même l'incarnation emblématique. C'est vrai pour les œuvres plus anciennes, comme l'a thématiqué, par exemple, Pierre Francastel dans *Peinture et Société* <sup>303</sup> où il montre bien comment un espace géométrique quadrillé par la perspective a pu être, d'abord, rêvé par des peintres dans le contexte de petites cités médiévales aux ruelles tortueuses, où on ne pouvait pas encore en faire le constat, pour n'être construit que plusieurs décennies après. Ainsi cette image d'une place en perspective qu'on a parfois attribuée à Giuliano da Sangallo ou à Luciano Laurana et que Francastel donne plus généralement comme celle de l'école de Piero della Francesca <sup>304</sup>, était-elle

---

<sup>302</sup> *Op. cit.* p. 38.

<sup>303</sup> « En 1460, les villes italiennes n'étaient pas encore modernisées : ce ne sont pas les tableaux qui ont reproduit les villes modernes. La Renaissance a d'abord créé un cadre imaginaire. » Pierre Francastel, *Peinture et société*, Paris, éd. Denoël-Gonthier, 1977, p. 82.

<sup>304</sup> *Vue d'architecture*, milieu du *xv<sup>e</sup>* siècle, bois peint, 109 x 382 centimètres, galerie nationale des Marches, Palais ducal, Urbino.

d'abord conçue comme un décor imaginaire de théâtre pour mettre en scène la nouvelle comédie, alors que nous en appréhendons la reproduction aujourd'hui comme nous regarderions la carte postale d'une place de Florence ou de Rome.<sup>305</sup> Cela est peut-être tout aussi valable pour des œuvres d'artistes d'aujourd'hui. Du moins préjuge-t-on qu'il en est de même : il n'est qu'à voir l'instrumentalisation de l'art contemporain par le marketing politique aujourd'hui pour témoigner de l'adéquation d'un projet ou d'une personnalité avec les interrogations de son époque.

Il y a donc un extraordinaire paradoxe qui reste à élucider : comment la même chose peut-elle être, à la fois, le fait de l'artillerie lourde d'un *Kunstwollen*<sup>306</sup> collectif et l'acte individuel et libre d'un voltigeur ? D'un certain point de vue l'artiste engage tout un peuple, qu'on imaginerait presque massé derrière lui, en train de regarder par dessus son épaule, ce qu'il fait en son nom, pour ainsi dire. Le point de vue rétrospectif met en évidence une détermination historique massive, tandis que, du point de vue de l'artiste, il s'agit du résultat d'un geste fondamentalement libre, sans lequel il n'y a pas de création possible. Dans le domaine beaucoup plus prosaïque des habitudes alimentaires, on retrouve la même problématique : nous savourons avec un sentiment de plaisir librement consenti, et revendiqué comme tel, la dinde (aux marrons) de Noël, les huîtres (ou le foie gras) du Nouvel An et le gigot (flageolets) de Pâques, alors qu'en le faisant, nous « sacrifions » à une habitude culturelle.

<sup>305</sup> Un autre exemple m'avait frappé lors d'une exposition au Grand Palais en 1985 : c'était l'évolution, dans les vingt dernières années du XIX<sup>e</sup>, de la photographie de paysage qui s'était mise à ressembler aux tableaux des impressionnistes. Catalogue, *L'impressionnisme et le paysage français*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1985.

<sup>306</sup> Voir l'article de Panofsky déjà cité, *Le concept de Kunstwollen*, dans *La perspective comme forme symbolique*, Paris, éd. de Minuit, 1978. Le concept de *Kunstwollen* (littéralement « le vouloir de l'art ») a été introduit par Aloïs Riegl (1858-1905) en 1902, dans son livre sur *Le portrait de groupe hollandais*. L'année précédente il avait publié une étude sur *l'Artisanat du Bas-Empire romain*, où il démontrait qu'à l'opposé de la décadence artistique qu'on y voyait jusqu'alors, cette période était, au contraire, animée d'« intentions » nouvelles et portait en elle la virtualité de nouveaux développements. Le *Kunstwollen* ne désigne donc pas seulement la volonté individuelle de l'artiste, mais toute la détermination historique dont il est porteur et qu'on retrouve, du côté de l'interprétation, dans les « valeurs symboliques » qu'exprime son œuvre. C'est un concept qui est dans le droit fil de la conception hégélienne de l'histoire.

Ces deux idées apparaissent à première vue pourtant totalement incompatibles. Si on pense que Piero s'est avant tout « amusé » à peindre des auréoles comme des assiettes en miroir, comme on l'a vu, et Marcel Duchamp à regarder tourner une roue de bicyclette, on ne voit pas comment leur geste peut avoir une portée historique. Ce qui est intrigant c'est qu'au contraire des explications admises, tout se passe donc comme si ce n'était pas la détermination historique qui définissait l'œuvre, mais au contraire comme si le caprice apparent d'une fantaisie individuelle prenait tout à coup une portée historique.

La seule raison pourrait en être qu'il ne s'agit justement pas d'un caprice, de la conduite aberrante d'un « électron libre » mais que, dans le vol capricieux du papillon qui butine de fleur en fleur, qu'à travers l'impensé de l'art, se manifeste déjà une pensée qui n'est pas la pensée tout en étant déjà la pensée. Cela pose alors la question de la nature de cette « pensée » – pré-rationnelle, confuse, indifférenciée ? – celle de ses affinités et de ses écarts avec la raison, ainsi que celle des relations qu'elles entretiennent l'une avec l'autre. La frontière entre le collectif et l'individuel se trouve aussi mise en cause : dans quelles limites l'autonomie de l'individu s'exerce-elle ? L'interrogation se fait alors philosophique. Il ne s'agira pas cependant, ici, d'un essai philosophique. Tout au plus d'une interpellation du philosophe par l'artiste, d'une question posée par l'art à la raison, et à laquelle je ne prétends qu'apporter quelques éléments de réflexion.



## Une manière de penser ?

Le dessin est un exemple caractéristique de cet entre-deux. Il résulte d'un *dessein*, d'une intention, d'un projet initial, mais pour une part seulement. Quand on demande à un enfant, par exemple, de parler de son dessin, on s'aperçoit bien souvent que l'explication, pour l'essentiel, est improvisée sous forme d'un commentaire qui vient après coup. D'abord il ne se souvient plus vraiment du projet de départ. Il dit plutôt ce qu'il discerne dans le dessin, presque à la manière de ce qu'il pourrait dire devant un psychologue en répondant au test de Rorschach. Le dessin est réinventé dans son commentaire – coup de canif dans l'innocence enfantine ! – et l'adulte qui l'interroge en vient presque à mettre en doute sa sincérité. Pourtant l'enfant ne fait rien d'autre que n'importe qui en train de dessiner. Le dessin n'est pas tant la représentation d'une idée préconçue, qu'un moyen d'exploration qui tente de faire advenir quelque chose qui deviendra peut-être une idée. Qu'il s'agisse d'un dessin à vue et, comme le disait Paul Valéry, c'est l'acte graphique même qui fera voir, qui sera instrument de connaissance. Qu'il s'agisse d'un dessin d'imagination – si tant est que les deux s'opposent vraiment – et il permettra un tâtonnement qui, par étapes successives, le plus souvent, construira le thème et le problématisera. La séquence des esquisses de Picasso pour *Les Demoiselles d'Avignon* est, à cet égard, exemplaire. Dans quelque cas que ce soit, le dessin aura transformé assez radicalement l'idée – ou l'absence d'idée – du départ. Le dessin donne à penser et le commentaire de l'enfant sur son dessin n'est donc que la poursuite logique de l'action de dessiner. Le dessin ne serait-il pas alors une manière de penser ? En 1904,

Siegfried Levinstein, auteur d'une étude pionnière en son temps sur le dessin d'enfant, rappelait :

« Pour “dessiner”, “tracer”, “graver” et “écrire”, les anciens Grecs, ne connaissent qu'un seul mot : *γραφειν*. La peinture en ce temps-là était langage. »<sup>307</sup>

## Art de l'enfance

L'attention portée aux dessins d'enfants est assez récente. Darwin s'y était intéressé, attentif déjà aux productions de ses propres enfants dans lesquelles il pressentait peut-être la confirmation de certaines de ses intuitions. Mais c'est au début du siècle dernier que des savants et des artistes se sont véritablement emparés de la question. Je renvoie à l'article très complet de Jessica Boissel et rappellerai seulement que cet intérêt coïncide avec le développement des avant-gardes. Dans l'*Almanach du Blaue Reiter* et dans ses cours au Bauhaus, Kandinsky s'en fait le zélé enthousiaste. Paul Klee dira même que « *les dessins qu'exécute (s)on petit Félix valent mieux que les (siens que bien trop souvent le cerveau a passé au crible* »<sup>308</sup>.

Le spécialiste français de la question est Georges-Henri Luquet, disciple de Bergson, qui soutient sa thèse de doctorat sur la question en 1913. Pour lui<sup>309</sup>, le dessin de l'enfant présente déjà les trois grandes caractéristiques de l'activité artistique : il est d'abord désintéressé et relève du **jeu**. Mais il n'est pas pour autant incohérent car son élaboration obéit à des règles et que sa finalité, à l'opposé du chaos, est celle d'une **abstraction** qui vise à clarifier le monde. Enfin il obéit à une **nécessité** vitale, instinctive qui est de l'ordre de l'automatisme,

<sup>307</sup> Siegfried Levinstein, *Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr*, Leipzig, R. Voigtländer Verlag, 1905, p. 46. Cité par Jessica Boissel, voir infra.

<sup>308</sup> Jessica Boissel, *Quand les enfants se mirent à dessiner dans Cahiers du musée national d'Art moderne*, printemps 1990, n° 31, p. 19. Voir aussi le livre récent d'Emmanuel Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France à l'aube des avant-gardes*, Paris, éd. Hazan, 2003.

<sup>309</sup> Georges-Henri Luquet, Neuchâtel-Paris, *Le dessin enfantin*, éd. Delachaux et Niestlé, 1967.

c'est-à-dire de ce qui dans le psychisme, échappe à la raison. Sans vouloir les décalquer à tout prix, ce n'est pas sans rapport avec les trois critères qui, pour René Passeron, déterminent l'œuvre de création : le premier, celui d'une activité libre, non-orientée, correspond tout à fait. Le deuxième d'une « pseudo-personne » est induit, si on considère que l'enfant fabrique avec son dessin un pseudo-interlocuteur qu'il interroge pour comprendre le monde. Enfin la « compromission » au sens d'un engagement émotionnel se retrouve dans le caractère instinctif du dessin pour Luquet. Il est intéressant de noter que l'intérêt porté à l'étude du dessin d'enfant a puissamment encouragé à partir du début du siècle dernier, la pratique du dessin enfantin et on peut dire avec Jessica Boissel que c'est à cette époque véritablement que « *les enfants se mirent à dessiner* ». Tout cela est d'ailleurs à resituer dans une perspective historique plus ample qui ne commence à donner un statut spécifique à l'enfant qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup>, la démonstration de Philippe Ariès<sup>310</sup> faisant maintenant autorité.

## Un invariant anthropologique ?

On connaît les dessins du futur Louis XIII lorsqu'il était enfant, documents rarissimes pour une telle époque, et que son médecin avait conservés soigneusement<sup>311</sup>. Certains détails, vestimentaires notamment, sont très nettement datables, contingents de son temps. Mais, pour l'essentiel, c'est un dessin enfantin qui n'a pas vraiment d'âge. On a tendance à penser qu'il pourrait être celui de n'importe quel enfant à n'importe quelle période. Il semble d'ailleurs que l'évolution du dessin d'enfant suive une progression constante, quelle que soit l'époque et quelle que soit l'aire culturelle d'où il provient. C'est du moins la conclusion, peut-être surprenante, tirée par l'éducateur Arno Stern.

---

<sup>310</sup> Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, éd. Seuil, coll. Points, 1975.

<sup>311</sup> Louis XIII avait un don certain pour le dessin. Adulte, il pratiquait le pastel auquel, d'après Félibien, il avait été initié par Simon Vouet. Pour se faire une idée du talent royal il n'est qu'à regarder le très bon *Portrait de René de Poitiers, duc de Tresne*, fait par lui au pastel, qui est entré en 2006 par donation dans les collections du musée du Louvre.



Dans les années d'après-guerre – il avait vingt-deux ans – il s'occupait au départ d'orphelins qui avaient perdu leurs parents dans les camps de concentration. Pensant qu'il fallait faire dessiner ces enfants meurtris par la vie, il avait institué le dispositif assez surprenant qu'il nommera plus tard le « *Closlieu* »<sup>312</sup> et qui, d'une certaine façon, présente certaines similitudes avec les conditions carcérales des *Lager* dans lesquelles les parents avaient disparu, faisant résonner étrangement le double sens du mot « *concentration* », ici comme un très paradoxal « *enfermement libérateur* ». Dans les années cinquante, il ouvrira son « *Académie du jeudi* » à Paris : les enfants y viennent à heure fixe, comme chez le psychologue, dans une pièce, dépourvue de fenêtres et pas trop grande pour offrir un espace d'intimité. Au milieu est dressée une « *table-palette* » avec un pot et son pinceau pour chaque couleur. Aux murs, de grandes feuilles de papiers sont punaisées. À la verticale donc, comme la peinture de chevalet. Pendant trois heures, une quinzaine d'enfants peint librement. Sans directives. Quand ils ont besoin d'une nouvelle feuille, ou qu'il faut déclouer la punaise pour peindre au-dessous, un animateur vient pour aider. Lorsque toutes les feuilles sont décrochées, les murs dévoilent le tissage serré des innombrables traces orthogonales des débords de couleurs et coulures, incitation en soi à la peinture. Il n'y a aucun commentaire sur les productions qui ne sont soumises à aucune évaluation, à **aucune interprétation** non plus, ni ne sont destinées à être montrées. Elles peuvent éventuellement être continuées d'une semaine sur l'autre, si elles ne sont pas finies, mais une fois terminées elles sont seulement rangées dans de grands cartons à dessins et l'enfant n'y a, en principe, plus accès. Résolument la finalité n'est pas « artistique ». Il s'agit seulement de permettre l'« *Expression* » qui conduit graduellement à la « *Formulation* ». Arno Stern ne se veut pas plus « psychologue ». Seulement « éducateur ».

Les effets constatés étaient bons. Les enfants semblaient y trouver un équilibre et un épanouissement – le « *Plusêtre* » – si bien qu'Arno Stern a essaimé, formant d'autres éducateurs qui ont ouvert d'autres ateliers sur le même principe dans de nombreuses villes du monde, dans des écoles, des instituts médico-pédagogiques,

---

<sup>312</sup> Arno Stern, *Les enfants du Closlieu*, Paris, éd. Hommes et Groupes, 1989.

des hôpitaux, des centres sociaux, des institutions culturelles... Le développement du principe du *Closlieu* a aussi constitué son « *terrain d'études dans le domaine de la Sémiologie de l'Expression* ». C'est ainsi qu'il a transporté et adapté son dispositif jusque dans des villages perdus sur tous les continents. La table-palette était pliante, mais la clôture du lieu était moins stricte qu'à Paris, Francfort ou New York, l'isolement étant déjà une donnée structurelle du désert, de la brousse ou de la forêt vierge. Le constat auquel Stern s'est rendu est que, quel que soit le prétexte figuratif, mimétique, relativement secondaire, l'évolution du dessin d'enfant suit un « *parcours programmé* » avec un « *répertoire de figures* » quasi-invariable, quel que soit aussi l'environnement géographique et socio-culturel, dès lors que la protection du *Closlieu* préserve le caractère spontané et naturel de l'« *Expression* ». Il en conclut qu'il s'agit d'un invariant anthropologique, d'un « *code génétique* » fondamental de l'humanité<sup>313</sup>. L'hypothèse est séduisante. Encore faudrait-il la confronter, d'une manière épistémologiquement plus rigoureuse, aux travaux de chercheurs en sciences cognitives et d'anthropologues, dont Arno Stern semble se tenir à l'écart.

## Enfance de l'art ?

Il faut de la générosité et un espoir fantastique dans l'humanité, comme celui qui a pu germer malgré l'aridité tragique de l'extermination – les dessins bouleversants des enfants déportés en témoignent – pour vouloir ainsi arracher l'enfance au formatage de la société. Le caractère utopique, illusoire peut-être, d'une telle entreprise est de plus en plus manifeste, à voir le contexte culturel et commercial de l'enfance aujourd'hui. Mais, comme toute utopie, elle est nécessaire et, d'une manière indiscernable, elle fait sans doute avancer les choses. Elle prolonge, en tout cas, l'élan enthousiaste des artistes du début du xx<sup>e</sup> siècle qui voyaient dans l'enfance le paradigme de l'artiste. Mais, même s'il est toujours difficile de faire

---

<sup>313</sup> Arno Stern, *Le langage plastique, étude des mécanismes de la création artistique de l'enfant*, Neuchâtel-Paris, éd. Delachaux et Niestlé, 1963.

la part des choses quand il y va de l'enfance, cela appelle cependant de sérieuses atténuations. De questions posées, on fait parfois des réponses toutes faites. De *l'art de l'enfance*, on passe peut-être trop vite à *l'enfance de l'art*.

D'abord, si l'enfant est spontané, il l'est aussi dans tout ce qu'il fait. Son mode d'apprentissage, sa manière d'acquérir la connaissance, passe très largement par l'imitation. Il va donc, tout aussi « spontanément », reproduire ce qu'il voit ou ce qu'il perçoit autour de lui. Comme le dit Etienne Souriau, il ne faut pas « oublier que l'enfant, s'il a beaucoup d'imagination, est aussi spontanément imitateur <sup>314</sup> ». C'est une justification supplémentaire au Closlieu, pour le détacher de l'influence du milieu. Mais est-ce suffisamment efficace ? Par ailleurs, on peut se demander si, dans ce nouveau *milieu clos* et compte tenu du fort investissement psychique de l'« éducateur » dans cette affaire, l'enfant ne reproduit pas ce qu'il sent qu'on « attend » de lui, quand bien même tout se passerait de manière silencieuse. Picasso qui prétendait n'avoir jamais fait de « dessins d'enfants » – ce qui n'est pas tout à fait vrai, comme on peut le constater au musée de Barcelone, par exemple – feignait l'incrédulité sur le sujet :

« On nous explique qu'il faut laisser la liberté aux enfants. En réalité on leur impose de faire des dessins d'enfants. On leur apprend à en faire. On leur a même appris à faire des dessins d'enfants qui sont abstraits... »<sup>315</sup>

Mais la pondération principale qu'il faut apporter au mythe de l'enfant-artiste tient plutôt à la faiblesse de l'enfance. Baudelaire a probablement été un des premiers écrivains à voir chez l'enfant les qualités requises pour la création. Son poème en prose de 1855, *Le joujou du pauvre* <sup>316</sup>, par exemple, témoigne de la vitalité qu'il perçoit dans l'inventivité enfantine. Mais il sait bien que l'enfant, quand il court, éprouve bien vite un point de côté qui rompt son élan :

---

<sup>314</sup> Etienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, « enfant/enfantin », Paris, PUF, coll. Quadrige, 1999, p. 657.

<sup>315</sup> Picasso, *op. cit.* p. 149.

<sup>316</sup> Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris*, Paris, éd. Garnier-Flammarion, 1987.

« *L'enfant voit tout en nouveauté ; il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant aborde la forme et la couleur. [...] L'homme de génie a les nerfs solides ; l'enfant les a faibles. Chez l'un la raison a pris une place considérable ; chez l'autre la sensibilité occupe presque tout l'être. Mais le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté, l'enfance douée maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et de l'esprit analytique qui lui permet d'ordonner la somme de matériaux involontairement amassée.* »<sup>317</sup>

## Enfance retrouvée

Ainsi ce n'est pas dans la nostalgie d'un état de nature perdu que l'artiste trouvera le chemin de la création. Il s'agit au contraire d'une « *enfance retrouvée* ». Cela suppose un travail de conquête sur soi-même. D'ailleurs, dans l'évangile de saint Matthieu, qu'on invoque souvent – implicitement en tout cas – pour conforter ce mythe de l'enfance, Jésus ne dit rien d'autre. Il ne s'agit pas de rester enfantin, ce qui serait simplement de l'*infantilisme*. Non plus de « *retomber en enfance* », comme on le dit du déclin involontaire d'un vieillard. Ce dont il est question, c'est d'un *retour* (de l'enfant prodigue?).

« *En vérité je vous le dis, si vous ne retournez à l'état des enfants, vous ne pourrez entrer dans le Royaume des Cieux. Qui donc se fera petit comme ce petit enfant-là, voilà le plus grand dans le Royaume des Cieux.* »<sup>318</sup>

Matisse aussi est un grand ami de l'enfance, à commencer par la sienne. On pourrait dire que tout son parcours apparaît comme l'histoire de ce retour, quand, au soir de sa vie, en 1952, en rentrant dans la chapelle de Vence, il dit au Père Couturier : « *Je sens que c'est moi tout entier qui suis là – enfin tout ce que j'ai eu de meilleur, quand*

---

<sup>317</sup> Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, op. cit. p. 462.

<sup>318</sup> Saint Matthieu, 18, 3-4, *La sainte bible*, École biblique de Jérusalem, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 1964, p. 1482.

*j'étais un enfant, ce que j'ai essayé de garder toute ma vie*<sup>319</sup>». Il semble même souvent aller puiser dans des souvenirs lointains « *les moyens les plus simples qui permettent le mieux au peintre de s'exprimer*<sup>320</sup> ». On en perçoit souvent chez lui l'écho, dans le geste enfantin de ses « découpages » de papier avec des ciseaux par exemple. Mais c'est le vieux Matisse qui dit cela. Plus jeune, il ne disait pas tout à fait la même chose. En 1914, Guillaume Apollinaire rapporte qu'il observait les dessins de ses propres enfants avec émerveillement...

*« Toutefois, je ne crois pas qu'il faut faire grand cas des dessins d'enfants parce qu'ils ne savent pas ce qu'ils font. »*<sup>321</sup>

Ce n'est cependant pas tant de « savoir » ce qu'on fait, qui permet d'opérer ce retour vers la simplicité et un détachement des habitudes. C'est quand il sera vieux et qu'il aura moins de force, que Matisse thématise ce besoin du courage :

*« Tout ce que nous voyons, dans la vie courante, subit plus ou moins la déformation qu'engendrent les habitudes acquises, et le fait est peut-être plus sensible en une époque comme la nôtre, où cinéma, publicité et magazines nous imposent quotidiennement un flot d'images toutes faites, qui sont un peu, dans l'ordre de la vision, ce qu'est le préjugé dans le domaine de l'intelligence. L'effort nécessaire pour s'en dégager exige une forme de courage ; et ce courage est indispensable à l'artiste qui doit voir toutes choses comme s'il les voyait pour la première fois : il faut voir toute la vie comme s'il était enfant. »*<sup>322</sup>

L'influence du cinéma, de la publicité et des magazines en 1953, date de cet entretien avec Régine Pernoud, était pourtant peu de choses à côté de celle de la télévision et des nouveaux médias en 2012. Le *courage*

<sup>319</sup> Matisse, *op. cit.* p. 273.

<sup>320</sup> *Ibid.* p. 51.

<sup>321</sup> Matisse cité par Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, éd. Gallimard, coll. Idées, 1981, p. 490.

<sup>322</sup> Matisse, *op. cit.* p. 321.

ou plutôt – pour évacuer la connotation moralisatrice – l'énergie à fournir pour pouvoir s'en abstraire aujourd'hui est bien plus importante encore. Et cette force invoquée est justement la qualité qui fait le plus défaut aux petits. Son expression parfois brutale est le monde des grands.

## Vision première

Le retour amène l'artiste à « voir toutes choses comme s'il les voyait pour la première fois » mais cette vision première n'est pas véritablement celle de l'enfant. Elle me suggère plutôt l'éblouissement soudain au sortir de l'obscurité, comme pour les captifs de la caverne de Platon<sup>323</sup>. Ne serait-ce pas alors plutôt la vision « ultime » ? Dans une formulation qui n'a plus rien à voir avec l'enfance, cette première vision était aussi pour Kirchner, l'enjeu de ses gravures.

« L'extase de la première vision – c'est ainsi qu'Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) nommait l'état d'intense concentration qui permet de trouver les forces primaires de l'évocation immédiate et infalsifiée d'un objet, d'un mouvement extérieur ou d'une représentation mentale. »<sup>324</sup>

L'extase de cette première vision, ou mieux du « premier voir » substantivé que permet la langue allemande, est l'intensité des choses dans leur plus fort voltage. Des gravures de Kirchner se dégagent une ambiance violente. Pas tant dans leur thème, souvent des portraits, des scènes de rue ou des paysages, que dans leur expressivité commandée par le geste agressif de la gravure en relief. Le terme technique lui-même en donne toute la teneur : au lieu du mot aseptisé « xylographie », ou du chaleureux « gravure sur bois », en français, on profère un *Holzschmitt*, en allemand, (littéralement : coupe, incision, entaille du bois). Le *Erstes Sehen* de Kirchner joue du couteau. Ce n'est plus un

---

<sup>323</sup> Platon, *La République*, Livre VII, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1993, p. 1101 et suivantes.

<sup>324</sup> Ernst Ludwig Kirchner, *Erstes Sehen*, introduction de H. T. Schultze Altcapenberg, au catalogue de l'exposition des gravures, Berlin, Städtliche Museen, 2004, p. 6 (ma traduction).

jeu d'enfant ou alors c'est un jeu cruel. Mais la découverte par Freud de l'enfant comme « *pervers polymorphe* » n'appartient-elle pas à l'aire germanique ? Si Klee, comme le *pâtre sur le rocher*, chante sur le versant ensoleillé, Kirchner en explore peut-être l'avers ombrageux. Nous voici alors avec une figure enfantine moins lisse, moins convenue et nous terminerons ce petit retour en enfance par Dubuffet et la « perplexité » dans laquelle le plongent les dessins d'enfants.

*« Au sujet des dessins d'enfants je suis perplexe. D'une façon générale je les aime beaucoup. Les enfants sont bien plus affranchis que les adultes des inhibitions créées par les prestiges de l'art homologué coutumier ; ils font ce qui les amuse sans souci de donner à rire. Ils se sentent exemptés de discerner le beau, d'avoir à faire bien, d'avoir à faire comme on doit faire, ils ont toute licence. C'est exactement la position indispensable à la vraie et saine création d'art et dans laquelle tout artiste doit être resté (ou se remettre) ; [...] On ne peut pas nier cependant que l'art des enfants soit, comme tout ce qu'ils font, un peu court et un peu pauvre. Les enfants abordent toutes choses superficiellement ; ils ne donnent, tant à ce qui leur est offert qu'à ce qu'ils élaborent, qu'une attention faible et fugitive ; ils ne sont pas à même de se passionner très fortement ni durablement pour quoi que ce soit, ni de se tenir bien fermement à une entreprise et de la conduire bien loin sans qu'elle déraile. [...] À quoi s'ajoute que le matériel d'information est aussi bien plus ample chez l'adulte comme est aussi d'ailleurs de même bien plus variée et plus ingénieuse sa capacité d'invention. »<sup>325</sup>*

C'est pourquoi, partant du principe que c'est l'interdiction du tabac qui entraîne le désir – et le plaisir ! – d'aller fumer aux toilettes chez les adolescents<sup>326</sup>, notre artiste misanthrope préconise, afin de fortifier sa vocation artistique, de punir un enfant quand on trouve dans son cartable un dessin – au pain sec et à l'eau !

---

<sup>325</sup> Dubuffet, *op. cit. Petites ailes*, t. 2, p. 54-55.

<sup>326</sup> Comme dans l'histoire de ces deux dames de la bonne société madrilène qui, savourant une pâtisserie particulièrement succulente dans un salon de thé, soupiraient en regrettant : « Quel dommage que ce ne soit pas un péché ! ».

## 11.

---

## INTELLIGENCE

---

L'enfant n'est donc pas un artiste, par manque de force, d'expérience, de volonté aussi. Le croire serait céder à une « maladie infantile », en amont de ce qu'on appelle aujourd'hui le « jeunisme » (plutôt à *droite*, tandis qu'à *gauche* on di(sai)t « gauchisme »). On ne peut nier bien sûr l'« *artisticité* » des dessins d'enfants par exemple, mais l'enfant lui n'en a aucune conscience. En revanche, tous les créateurs sont d'accord pour dire que l'artiste doit être un enfant, en ceci qu'il doit réactiver les conduites qui sont précisément celles qui font que l'enfant parvient très efficacement à se situer dans le réel et à construire sa personnalité. Il est donc logique de penser que l'étude du développement mental de l'enfant, telle qu'a pu la mener attentivement Jean Piaget en particulier, donnera des indications précieuses sur ce qui est opératoire dans les processus, les méthodes, les attitudes, qui constituent une posture d'artist

On a peut-être eu tendance à instrumentaliser la pensée de Piaget, à l'envisager d'une manière trop exclusivement technique. Elle s'y prête sans doute facilement, à cause du caractère « clinique » des observations sur lesquelles elle s'est bâtie. Peut-être aussi, la démarche du psychologue semble-t-elle empreinte d'une conception encore un peu positive de la science. Néanmoins, j'y perçois des éléments de réflexion qui me semblent pouvoir alimenter une pensée métaphysique. On a peut-être abordé ce qu'il dit de l'enfance en prenant comme point de référence la complexion finale de l'adulte qui apparaît, du coup, comme le comportement normal, et surtout comme une sorte de finalité de toute l'évolution d'un individu, dont tous les stades antérieurs sont comme des « *brouillons* » qu'on doit s'efforcer de faire disparaître quand on a « *recopié au propre* ».

Mais si on appréhende ce qu'il dit dans l'autre sens, en partant du début, en essayant de se mettre en empathie avec les conduites



de ces tout petits enfants qu'il décrit, alors les choses apparaissent différemment. On prend la mesure du potentiel cognitif de l'enfant, de la graine essentielle d'intelligence à partir de quoi il construit tout son être et dont l'intelligence normée, normative, restrictive, qui seule se trouve valorisée dans les apprentissages – lapsus : j'allais écrire les « embouteillages » – n'est qu'un des outils et sans doute pas le plus polyvalent, sûrement pas celui auquel on a immédiatement recours quand on doit faire face soudainement à un de ces problèmes les plus importants qu'on doit résoudre dans la vie.

### In-fans : histoire sans parole

Une fréquentation assez longue de l'école maternelle, en tant que formateur, m'a donné l'occasion de voir beaucoup de petits enfants dessiner et d'observer aussi leurs maîtresses et leurs maîtres les observer. Ces observations se prolongent encore aujourd'hui dans les ateliers que nous animons le mercredi avec Nathalie Wajeman (pour lesquels nous avons repris l'ergonomie de la table-palette d'Arno Stern). Je ne prétends pas établir le parcours universel du graphisme enfantin, mais certaines observations se sont avérées convergentes.

Il y a d'abord les premières marques. Les tout petits semblent d'abord absorbés dans la fascination qu'exerce sur eux le pouvoir qu'ils se découvrent de faire un geste qui laisse trace. Ce geste n'a souvent qu'une amplitude très réduite : la pointe d'un feutre ou une petite touche de pinceau qui pose son empreinte suffit. Souvent cela amène le tout petit enfant à repeindre à répétition sur la trace qu'il a produite, prolongeant à plaisir le pataugeage, et ce n'est que par débords successifs que la surface se couvre.

Les premiers tracés sont souvent latéraux (droite-gauche), si on dessine sur une table, de haut en bas s'ils peignent à la verticale, en raison de la pesanteur. Dans les deux cas, l'enfant semble prendre la mesure de son rayon d'action, de l'envergure de son corps quand il le fait en grand. C'est plutôt après que viennent les « gribouillages » qui, derrière le brouillage du déplacement erratique de la main, articulent en réalité plusieurs directions. Jusque-là les « instituteurs » ont tendance à considérer ces agissements comme une étape – un

mal – nécessaire, une sorte de « besoin » naturel. Leur attention ne s'active véritablement que lorsqu'on approche des phases suivantes.

L'enfant se trouve, un jour, à faire une boucle, une forme circulaire fermée sur elle-même. L'enseignant se frotte alors les mains : nous voilà en terrain connu, c'est déjà presque une lettre ! Quelques jours plus tard, cette boucle se voit agrémentée de lignes rayonnantes et c'est à ce moment – l'attente impatiente de l'adulte est enfin comblée – à ce moment précis que survient la représentation plus ou moins explicite du monde extérieur : la figuration. Ce n'est plus « n'importe quoi ». Cela devient quelque chose. Cette forme rayonnante se fait vite soleil, fleur... et personnage. Fréquemment cela se revendique aussi comme autoportrait. On fête la réussite, l'arrivée du *signe*. L'enfant comprend qu'il est devenu grand et que tout ce qui précédait était du ratage nécessaire mais désormais inutile. Or il m'a toujours semblé que tous ces préalables étaient fondamentaux, qu'ils constituaient pour l'enfant, petit à petit, l'expression graphique de son expérience corporelle et existentielle accumulée, une sorte de preuve de soi. L'enfant ne doit donc pas les « rater », de même qu'il ne doit pas rater l'étape de la reptation pour être ensuite bien campé sur ses jambes. En rapport avec son comportement général, cette boucle bouclée m'apparaît donc révélatrice du constat que l'enfant commence à faire de son existence comme sujet autonome. Elle signifie, par sa fermeture, une intériorité pleine, et les formes radiantes qui la complètent figurent les relations qu'il établit avec le monde, son rayonnement vers l'extérieur. Il n'est donc pas surprenant que, très vite, ces lignes se mettent à représenter ses membres, bras et jambes, qui en sont les instruments physiques.

Cependant, si l'enfant s'attarde à ce stade du « bonhomme têtard », l'inquiétude du pédagogue reprend le dessus. Le « schéma corporel » de l'enfant est en péril. On va donc, avec beaucoup d'insistance – sans bien se rendre compte que gommer le symptôme n'est pas traiter la cause ! – l'inciter à tirer de toutes ses forces sur cette boucle pour dissocier, dans une parthénogenèse pesamment assistée, la tête du tronc, et parvenir enfin au bonhomme réglementaire que tout enfant de trois ou quatre ans normalement constitué doit savoir dessiner. De cet acharnement pédagogique, l'enfant retire la certitude que ce qui compte c'est le calibrage de son dessin, la conformité au code. À l'inverse, tout ce qui en fait la substance et la

singularité lui apparaît vain, et même parasite, de nature à brouiller le message. L'enfant est fin prêt pour apprendre à lire et à écrire. Au lieu d'une vision sédimentée de la construction de son rapport au monde, dont chaque couche continue d'opérer, démultipliant ses capacités de saisie du réel – un peu à la manière de la peau dans ses épaisseurs – le message implicite qui lui est délivré est que seule la dernière couche, la plus superficielle, dans un contact digitalisé, pour ainsi dire, est digne de créance. Un simple exemple pour terminer : l'insistance de beaucoup d'enfants de six ou sept ans, parfois encouragés par leurs maître(sse)s, à dessiner, même les arbres ou les personnages, avec une règle, en témoignage de leur volonté de tracer une forme inorganique, seule preuve tangible, pour eux, de vérité, d'objectivité, comme si la souplesse de la ligne tracée « à main levée » était souillée de subjectivité. Au lieu de lui faire comprendre que toutes les portes restent ouvertes, en enfilade, pour pouvoir circuler à tous les niveaux de profondeur de son esprit, on lui fait penser que toutes les portes des pièces qu'il a traversées jusqu'ici doivent être solidement fermées pour éviter les interférences avec des choses qui n'ont plus de raison d'être.

Heureusement, rien n'est jamais définitif et il suffit d'une toute petite mise en relation avec le contexte pour que le sens profond d'un travail plastique semblant informel à première vue, soit perçu par les enfants, les enseignants ou leur supérieur hiérarchique. Je me souviens d'un inspecteur de l'Éducation Nationale rentrant dans une classe et regardant avec scepticisme un affichage de « gri-bouillages » au fusain, assez sales, sur des feuilles demi-raisin, et de son regard, tout à coup attentif et chaleureux, une fois connue la consigne à laquelle avaient répondu les élèves : il fallait rendre au fusain l'impression de la main qui caresse le pelage d'un petit chat.

## Assimilation et accommodation

Ces observations sont tout à fait sommaires si on les compare à celles qu'a pu mener de manière systématique un savant comme Piaget. Elles témoignent seulement d'un constat très palpable que j'ai pu faire du caractère élémentaire au départ, graduel et global du développement de la personnalité de l'enfant. Élémentaire, parce

qu'on a le sentiment de voir une structure simple au départ, mais qui déjà porte en elle la capacité à se modifier et à se complexifier. Graduel, parce que c'est par conquêtes successives que le processus semble avancer. Global enfin, parce qu'on perçoit le caractère indiscernable des domaines affectif et intellectuel.

La construction de la pensée est un processus perpétuel de remaniement. Depuis les premières expériences du nourrisson, jusqu'aux opérations conceptuelles les plus abstraites, les avancées sont toujours des remises en questions. Le stade de la pensée ne surgit pas tout à coup en invalidant les expériences antérieures, mais résulte au contraire de leur succession. D'ailleurs l'intelligence n'est pas à proprement parler une faculté autonome. C'est bien plus une conduite dans laquelle un individu s'adapte à un milieu. C'est à la biologie que Piaget emprunte son modèle : la situation y est celle d'un organisme dans un milieu. Le milieu influe sur l'organisme et réciproquement l'organisme agit sur le milieu. Il y a donc un échange qui produit un certain équilibre. Du point de vue de l'organisme, les deux actions qui concourent à son adaptation sont l'*assimilation* et l'*accommodation*. Le sujet assimile le milieu, c'est-à-dire qu'il en ingère la substance pour la transformer en la sienne propre. D'autre part, il l'accommode, c'est-à-dire qu'il va le filtrer par ses propres schèmes, le traduire dans ses codes pour pouvoir l'assimiler. Il n'y a donc pas un simple échange passif, comme c'est le cas pour les échanges thermiques, le chaud et le froid tendant vers une même température, mais une action. Celle-ci présuppose un embryon de conscience, l'existence d'un point de vue, aussi élémentaire soit-il, c'est-à-dire la vie, fait biologique par excellence.

Si c'est dans la biologie que le psychologue prend son modèle épistémologique, il le généralise et l'étend à des domaines beaucoup plus vastes. Il n'est donc plus question ici d'échanges physiologiques et les modifications ne sont plus substantielles mais fonctionnelles, mettant en cause la motricité, la perception et jusqu'aux opérations conceptuelles. Mais il est important de garder présente à l'esprit cette origine métaphorique du modèle pour le saisir plus concrètement. De la même manière, il me semble que l'analogie de l'*accommodation* visuelle dans laquelle l'œil (avec le cerveau) met au point l'image pour la faire coïncider avec la surface de la rétine, est un exemple éclairant de l'*accommodation*, du « codage »

du milieu par le sujet, qui rend possible son assimilation. On voit donc que ces deux actions sont étroitement imbriquées. L'intelligence est justement l'équilibre que le sujet établit entre assimilation et accommodation.

*« On peut appeler "assimilation", en prenant ce terme dans le sens le plus large, l'action de l'organisme sur les objets qui l'entourent, en tant que cette action dépend des conduites antérieures portant sur les mêmes objets ou d'autres analogues. [...] Réciproquement, le milieu agit sur l'organisme, et l'on peut désigner, conformément à l'usage des biologistes, cette action inverse sous le terme d'"accommodation" [...]. Psychologiquement, on retrouve le même processus, en ce sens que la pression des choses aboutit toujours, non pas à une soumission passive, mais à une simple modification de l'action portant sur elles. Cela dit, on peut alors définir l'adaptation comme un équilibre entre l'assimilation et l'accommodation, ce qui revient à dire un équilibre des échanges entre le sujet et les objets. »<sup>327</sup>*

Ce n'est pas le lieu ici de réexposer, dans ses développements techniques, toute la théorie très complexe de Piaget. Je voudrais seulement isoler deux moments qui me semblent les plus caractérisés et sur lesquels s'appuie mon argumentation qui, je le rappelle, pose la question d'une « pensée pré-rationnelle », mais déjà constituée, qui serait à l'œuvre dans la création artistique. Le premier et le plus fondamental c'est la germination initiale de l'intelligence sensori-motrice de l'être humain sur le terrain de l'expérience même de la vie, ainsi qu'il l'a observée dans les trois premiers mois du nourrisson. Le deuxième c'est l'articulation, beaucoup plus tard et jusqu'à l'adolescence, de la continuité entre cette intelligence sensori-motrice et la pensée conceptuelle.

---

<sup>327</sup> Jean Piaget, *La psychologie de l'intelligence*, Paris, éd. Armand Colin, 1967, p. 14.

## Conscience embryonnaire

Au départ le potentiel du nouveau-né est exclusivement celui de ses structures organiques héréditaires. Toutes ses actions sont d'abord instinctives et déterminées uniquement par des automatismes, à commencer par celui de la succion qui associe de manière complexe plusieurs mouvements réflexes. De manière générale, « *l'instinct est la logique des organes, et [...] parvient à des conduites dont la réalisation, sur le plan des opérations proprement dites, supposerait souvent une intelligence prodigieuse* <sup>328</sup> ». Cette conduite instinctive s'accompagne d'un état de la conscience totalement embryonnaire :

*« Du point de vue de la conscience, ce rapport primitif entre le sujet et l'objet est un rapport d'indifférenciation, correspondant à la conscience protoplasmique des premières semaines, lorsque aucune distinction n'est faite entre le moi et le non-moi. Du point de vue de la conduite, ce rapport est celui qui constitue l'organisation morpho-logico-réflexe en tant que condition de la conscience primitive. »* <sup>329</sup>

Bien que ce soit à une échelle beaucoup plus grande avec un niveau d'élaboration et de complexité infiniment supérieur, le bébé ressemble à une cellule biologique qui n'a pas à proprement parler de conscience, mais qui constitue, de manière infiniment élémentaire, un « point » de vue, au sens le plus « ponctuel » de ce mot. Au départ, le petit être humain est en situation de solipsisme existentiel. Le sujet est absolument centré sur lui-même et donc sans connaissance ni de soi ni des objets que présente le milieu. C'est le même paradoxe que l'égoïsme qu'on retrouve dans la pensée de l'enfant plus âgé :

*« C'est au moment où le sujet est le plus centré sur lui-même qu'il se connaît le moins, [...] égoïsme signifie à la fois absence de conscience de soi et absence d'objectivité, tandis que la prise de possession de l'objet va de pair avec la prise de conscience de soi. »* <sup>330</sup>

---

<sup>328</sup> *Ibid.* p. 179.

<sup>329</sup> Jean Piaget, *La construction du réel chez l'enfant*, Neuchâtel, éd. Delachaux et Niestlé, 1971, p. 312.

Progressivement cette conscience de soi et du monde va se constituer, s'expérimentant d'abord dans la reconnaissance des objets, ou plutôt des « tableaux », comme dit Piaget, car la reconnaissance est d'abord subjective avant de devenir la reconnaissance des objets qui va se mettre en place progressivement, comme une forme élémentaire de l'assimilation. Pour que le tableau reconnu devienne un objet véritable, il faudra ensuite qu'il se dissocie de l'action à laquelle le relie le sujet.

*« L'impression de satisfaction et de familiarité propre à la reconnaissance ne saurait ainsi provenir que de ce fait essentiel de la continuité d'un schème : ce que reconnaît le sujet, c'est sa propre réaction avant que ce soit l'objet comme tel. Si l'objet est nouveau et entrave l'action, il n'y a pas de reconnaissance ; si l'objet est trop connu ou constamment présent, l'automatisation propre à l'habitude supprime toute occasion à la reconnaissance consciente ; mais si l'objet résiste suffisamment à l'activité du schème sensori-moteur pour créer une désadaptation momentanée, tout en donnant lieu tôt après à une réadaptation victorieuse, alors l'assimilation s'accompagne de reconnaissance. »<sup>331</sup>*

Notons, au passage, la proximité de ce qui est envisagé ici avec le processus créateur tel que le décrit Anton Ehrenzweig, avec la frustration engendrée chez l'artiste par la « résistance » que le médium lui oppose. Ici c'est l'objet qui résiste aux schèmes de l'enfant qui finit cependant par l'assimiler « victorieusement ». Tout se passe comme si le mécanisme de la conduite créatrice était déjà virtuellement en place dans la structuration mentale du tout petit. Cependant Piaget dit bien que « cet univers primitif demeure phénoméniste, loin de constituer d'emblée un monde de substances <sup>332</sup> ». C'est un monde d'affects d'abord et le caractère affectif de la reconnaissance est particulièrement manifeste dans l'exemple d'un objet qui disparaît :

---

<sup>330</sup> *Ibid.* p. 6.

<sup>331</sup> *Ibid.* p. 11-12.

<sup>332</sup> *Ibid.* p. 16.

« En bref, les deux premiers stades sont caractérisés par l'absence de toute conduite spéciale relative aux objets disparus. Ou bien le tableau qui s'éclipse est aussitôt dans l'oubli, c'est-à-dire dans le néant affectif, ou bien il est regretté, désiré ou attendu à nouveau, et la seule conduite utilisée pour le retrouver est la répétition simple des accommodations antérieures. [...] le tableau disparu demeure, pour ainsi dire « à disposition », sans qu'il se trouve nulle part au point de vue spatial. Il demeure ce qu'un est un esprit occulte pour le magicien : prêt à revenir, si l'on s'y prend bien, mais n'obéissant à aucune loi objective. »<sup>333</sup>

L'enfant est donc dans une conduite magique, où la notion d'espace n'existe pas encore, ni *a fortiori* celles de causalité et de temps. La caractérisation de l'oubli comme « néant affectif » me semble très révélatrice. L'oubli est simplement une déconnexion psychologique d'avec la réalité. On peut d'ailleurs oublier aussi quelque chose qu'on a sous les yeux. Rappelons qu'en grec, la vérité se dit ἀλήθεια (a-léthéia = de *lèthè*, l'oubli précédé du *a-* privatif). La vérité est donc simplement *ce qui n'est pas dans l'oubli*. Ainsi, c'est une valeur finalement assez pragmatique que la langue grecque assigne à la vérité. Cela n'est d'ailleurs pas contradictoire avec le platonisme, qui la considère comme anamnèse, comme une réminiscence de l'idée.

Le rapport au réel est fondamentalement affectif. C'est vrai pour le nourrisson mais c'est aussi le mode de relation que l'artiste entretient avec le sensible. Aux matériaux ou aux objets qu'il transforme dans sa création, il attribue une « charge affective ». Il se comporte face à eux comme s'ils avaient une vie magique, une existence essentielle dans un au-delà ou un ailleurs imaginaire. Dans un tout autre contexte, évidemment, la sculpture de Picasso est un exemple transposé d'une telle attitude et l'analyse de *La Femme à la poussette*<sup>334</sup>, par exemple, dont la thématique interpelle notre archaïsme, en donnerait un très bon exemple.

---

<sup>333</sup> *Ibid.* p. 17-18.

<sup>334</sup> *Femme à la poussette*, bronze, 203 x 145 x 61 centimètres, 1950, Paris, musée Picasso. L'intensité de cette sculpture ne tient pas tant à l'assemblage des objets qui la constituent, à leurs qualités formelles ou spatiales, ni même à leur signification métaphorique en tant qu'objets, qu'à la « charge » affective qui les pose en convergence



L'action du sujet, complètement démuni au départ, d'une certaine façon, est d'autant plus « victorieuse » qu'elle n'aboutit pas seulement à une assimilation du milieu, mais, à travers elle, à la structuration de sa capacité à assimiler. En dépit du langage un peu technique du psychologue, l'exemple donné par Piaget de la recherche du tétou est révélateur.

*« Un nouveau-né nourri à la cuiller aura peine, ensuite, à prendre le sein. Lorsqu'il tète dès le début, son habileté croît régulièrement ; placé sur le côté du mamelon, il cherchera la bonne position et la trouvera toujours plus rapidement. Suçant n'importe quoi, il rejettera cependant vite un doigt, mais conservera le sein. Entre les repas, il sucera à vide, etc. Ces observations banales montrent que, déjà à l'intérieur du champ clos des mécanismes réglés héréditairement, il surgit un début d'assimilation reproductrice d'ordre fonctionnel (exercice), d'assimilation généralisatrice ou transpositive (extension du schème réflexe à de nouveaux objets) et d'assimilation cognitive (discrimination des situations). »<sup>335</sup>*

En focalisant sur les tout premiers stades de l'évolution de l'enfant tel que Piaget a pu l'observer, il me semble donc que la démonstration est faite que c'est justement la situation impossible dans laquelle il se trouve qui lui permet de construire le possible. C'est l'échec qui lui permet de réussir. Son solipsisme au départ est la condition de possibilité de son rapport au monde. Le spectacle de mes propres enfants, quand ils étaient tout petits, m'a, à chaque fois, bouleversé par le travail intense, surhumain, qu'ils étaient en train d'accomplir.

---

émotionnelle vers la figure maternelle associée au foyer (chenets pour les chaussures), à la chaleur (faïence de poêle pour l'empiètement de la robe), à la nourriture (moules à tartelette pour les seins, avec l'effet rhétorique antiphrastique du concave pour le convexe) et jusqu'au petit enfant fait de terre (anses et corolle de poterie) supposant encore la cuisson et le four. Ce sont les affects de l'artiste dont ils sont chargés qui les métamorphosent ou les transfigurent et c'est aussi cela qui peut émouvoir le spectateur.

<sup>335</sup> Piaget, *La psychologie de l'intelligence*, op. cit. p. 108-109.

## Work in progress

Si l'observation des premières semaines du développement d'un petit d'homme montre bien comment la vie elle-même est créatrice de l'intelligence sensori-motrice, il ne s'agit pas encore de l'intelligence opératoire qui caractérise la pensée conceptuelle. Et cela se fait beaucoup plus tard. Cela se précise autour de sept ans, l'âge de raison, mais commence dès deux ans, et se complète jusqu'à l'adolescence. Ici encore l'évolution est progressive. En quelques mois, l'enfant a déjà construit un système de schèmes permettant des combinaisons variées qui annoncent déjà celui des concepts et des relations logiques. Certains regroupements spontanés équivalent à la déduction, mais cela reste encore assez personnel. Je me souviens de mon fils de trois ans, voyant disparaître la tour Eiffel derrière les maisons tandis que nous descendions la rue Borromée en voiture, et demandant : « *Pourquoi elle a pris l'ascenseur ?* », ou de son aide alors que je posais du carrelage dans la cuisine et qu'il me tendait des ciseaux pour ajuster la coupe. Piaget raconte le même genre d'anecdote sur ses propres enfants. Le lien de causalité est bien là, mais il lui manque encore quelque chose. Ce qui manque encore, c'est une vue d'ensemble<sup>336</sup>. Mais c'est progressivement que l'enfant va l'acquérir.

*« Quant à son champ d'application, l'intelligence sensori-motrice ne travaille que sur les réalités mêmes, chacun de ses actes ne comportant ainsi que des distances très courtes entre le sujet et les objets. Sans doute est-elle capable de détours et de retours, mais il ne s'agit toujours que de mouvements réellement exécutés et d'objets réels. Seule la pensée se libérera de ces distances courtes et de ces trajets réels pour chercher à embrasser la totalité de l'univers,*

---

<sup>336</sup> La conception encore élastique de la causalité est en rapport aussi avec l'appréhension souple du temps, comme en témoigne, dans le jeu des enfants, l'usage de l'imparfait souvent pour le conditionnel, comme par exemple : « on disait que j'étais mort ». L'imagination énoncerait au passé, comme pour marquer l'extériorité de l'ailleurs dans lequel elle résiderait. J'ai fait le même genre de constatation avec une vieille et très chère amie malade Alzheimer. Au vu des interrogations de la physique contemporaine sur le temps, on pourrait aussi se demander s'il ne s'agit pas de l'exploration d'une autre temporalité.

*jusqu'à l'invisible et parfois même à l'irreprésentable : c'est en cette multiplication indéfinie des distances spatio-temporelles entre le sujet et les objets que consiste la principale nouveauté de l'intelligence conceptuelle et la puissance spécifique qui la rendra apte à engendrer les opérations. »<sup>337</sup>*

La pensée ne s'intéresse plus exclusivement aux résultats mais aux démarches qui les rendent possibles, et d'une certaine façon, pour y parvenir, c'est encore son « égocentrisme » que l'enfant devra pouvoir dépasser. L'intelligence sensori-motrice est encore une affaire individuelle.

*« Une seconde différence sépare ces deux types d'activité : l'intelligence sensori-motrice est une adaptation de l'individu aux choses ou au corps d'autrui, mais sans socialisation de l'intellect comme tel, tandis que la pensée conceptuelle est une pensée collective obéissant à des règles communes. [...] Que la pensée conceptuelle soit rationnelle parce que sociale ou l'inverse, l'interdépendance de la recherche du vrai et de la socialisation nous paraît indéniable. »<sup>338</sup>*

Mais ici encore, c'est aussi dans l'indétermination des prémices de la pensée conceptuelle, dans le jeu, dans la mobilité, dans la plasticité des associations qu'elle permet encore, à cause du caractère cloisonné mais souple, individuel mais libre, des schèmes qui la constitue que des pistes s'ouvrent à l'exploration. Peut-être les mêmes que celles qui sollicitent l'artiste avec force. La tour Eiffel qui prend l'ascenseur, cela ouvre tous les possibles.

---

<sup>337</sup> *Ibid.* p. 131.

<sup>338</sup> Piaget, *La construction... op. cit.*, p. 316.

## Bricolage

Cette intelligence pré-conceptuelle, avec ses avancées et ses limites, qui débouche sur la pensée intuitive et que Piaget appelle la pensée symbolique, précède la « grande » pensée conceptuelle. Elle en construit aussi les fondations. Mais elle ne se réduit pas à en être seulement le balbutiement. Elle vaut déjà pour elle-même. Elle ressemble beaucoup à cette *pensée sauvage* que Claude Lévi-Strauss appelle la pensée mythique et qui est à l'œuvre dans la magie par exemple.

*« La pensée magique n'est pas un début, un commencement, une ébauche, la partie d'un tout non encore réalisé ; elle forme un système bien articulé ; indépendant sous ce rapport, de cet autre système que constituera la science, sauf l'analogie formelle qui les rapproche et fait du premier une sorte d'expression métaphorique du second. Au lieu donc d'opposer magie et science, il vaudrait mieux les mettre en parallèle, comme deux modes de connaissance, inégaux quant aux résultats théoriques et pratiques [...] mais non par le genre d'opérations mentales qu'elles supposent toutes deux, et qui diffèrent moins en nature qu'en fonction des types de phénomènes auxquels elles s'appliquent. »<sup>339</sup>*

L'histoire de la science moderne, c'est-à-dire de la pensée conceptuelle par excellence, est sans doute encore trop courte pour que nous soyons en mesure de la comprendre vraiment. Peut-être réservera-t-elle des surprises aussi inattendues que ce que Lévi-Strauss appelle « le paradoxe néolithique ». Le Néolithique est, en effet, une période au cours de laquelle « l'humanité a accompli des pas de géant sans le secours de l'écriture<sup>340</sup> ». Or personne ne songerait à expliquer, par la seule suite de hasards heureux, la rigueur, la précision et l'efficacité avec lesquelles la pensée magique de la préhistoire a permis ces avancées décisives pour l'humanité qu'ont

---

<sup>339</sup> Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, éd. Plon, coll. Pocket, 2006, p. 26.

<sup>340</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, éd. Plon, 1955, p. 318.

représenté la poterie, le tissage, l'agriculture ou la domestication des animaux, autrement dit, la maîtrise du monde. Ce n'est pas rien. La fonction dominante de l'écriture ne lui semble d'ailleurs pas être d'abord la conceptualisation de la pensée qui – la preuve en est – lui semble pouvoir s'en passer, mais, bien davantage, la structuration politique de la société, avec la formation des cités et des empires qui l'a toujours accompagnée. Sans avoir besoin de recourir à l'écriture, la pensée mythique (ou magique) prend acte, d'une manière existentielle, avec un fort investissement de l'inconscient, de la vérité des phénomènes que la science tente, elle, d'expliquer. « *De sorte, dit-il, que le déterminisme serait globalement soupçonné et joué, avant d'être connu et respecté*<sup>341</sup>. » À l'inverse de l'abstraction conceptuelle, cette pensée mythique lui semble être donc avant tout une « *science du concret* ». Il y a une forme d'activité qui s'en rapproche, présentant le même caractère d'improvisé et d'hétéroclite. C'est le *bricolage*.

Alors qu'elle pourrait tout simplement être considérée comme subalterne, à côté du savoir-faire officiel de l'artisan, cette activité marginale retient, dès 1962, toute l'attention de l'anthropologue. Le développement que notre société post-moderne lui a donné aujourd'hui, à peine cinquante ans plus tard, avec l'essor des grandes surfaces qui lui sont consacrées, manifeste certainement un besoin tout aussi impérieux que celui dont témoigne le retour du fait religieux.

Si, dans son action, le bricoleur est animé d'une intention, il n'a cependant pas vraiment de projet. Il ne conçoit pas quelque chose dont la réalisation suppose ensuite des moyens qu'il s'efforcera de mobiliser. Comme le dit Lévi-Strauss, « *son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les moyens du bord*<sup>342</sup> ». Le bricoleur ramasse tout ce qui lui tombe sous la main. « *Ça peut toujours servir* » est sa devise. Il a une vague idée de l'usage des éléments qu'il recueille, sans pour autant qu'il en puisse prévoir l'usage précis qu'il en fera. Ce sont des opérateurs assez polyvalents. Pour Lévi-Strauss, ils partagent cette qualité avec les constituants

---

<sup>341</sup> Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, op. cit., p. 24.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 31.

de la pensée mythique <sup>343</sup> qui « se situent toujours à mi-chemin entre des percepts et des concepts ».

« Regardons le à l'œuvre : [...] il doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux ; en faire, ou en refaire l'inventaire ; enfin surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose. Tous ces objets hétéroclites qui constituent son trésor, il les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait "signifier", contribuant ainsi à définir un ensemble à réaliser qui ne différera finalement de l'ensemble instrumental que par la disposition interne des parties. »<sup>344</sup>

Ce qui est tout à fait caractéristique du bricolage, c'est que, d'une certaine façon, on ignore le problème à résoudre et que c'est en essayant des solutions qui marchent ou qui ne marchent pas qu'on le découvre. On pourrait dire que c'est la solution qui pose le problème. C'est ainsi que le même « cube de chêne » peut, sans qu'on le voie, servir de « cale » à une planche de sapin trop mince ou de « sode », dans quel cas il s'agira de « mettre en valeur le grain et le poli du vieux bois. Dans un cas, il sera étendue, dans l'autre, matière ». Le bricoleur est exactement dans la situation de l'organisme biologique qui s'adapte au milieu et ne fait rien d'autre qu'assimiler et accommoder. Et c'est

<sup>343</sup> En anticipant un peu sur le rapprochement entre la pensée mythique et l'art (et la peinture en particulier), envisagé plus loin, on pourrait établir une analogie de l'opposition entre *percept* et *concept*, faite ici par Lévi-Strauss avec celle faite par Nicolas Poussin entre *aspect* et *prospect* : « Il y a deux manières de voir les objets », dit-il, « l'une en les voyant simplement, et l'autre en les considérant avec attention. Voir simplement n'est autre chose que recevoir naturellement dans l'œil la forme et la ressemblance de la chose vue. Mais voir un objet en le considérant, c'est qu'outre la simple et naturelle réception de la forme dans l'œil, l'on cherche avec une application particulière le moyen de bien connaître ce même objet : ainsi on peut dire que le simple aspect est une opération naturelle, et que ce que je nomme le prospect est un office de raison... » Lettre à Sublet de Noyers (sans date), dans Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, éd. Hermann, 1989, p. 73. On sait par ailleurs que Poussin était lui-même bricoleur : quand il avait une idée de tableau, il se fabriquait de petites figurines en cire ainsi qu'une petite maquette dans laquelle il les mettait en scène sous divers éclairages.

<sup>344</sup> Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, *ibid.* p. 32-33.

ainsi qu'il conduit sa démarche. Même si la différence n'est pas absolue, car la démarche du scientifique, dans son aspect expérimental, tient souvent du « bricolage intellectuel », on pourrait dire, avec Lévi-Strauss, que, contrairement au bricoleur, « *le savant ne dialogue jamais avec la nature pure, mais avec un certain état du rapport entre la nature et la culture* ». Son champ d'investigation est déjà médiatisé.

La pensée mythique est une forme intellectuelle de bricolage dont les éléments sont des signes qui sont à mi-chemin entre l'image et l'idée :

*« L'image ne peut pas être idée, mais elle peut jouer le rôle de signe, ou plus exactement, cohabiter avec l'idée dans un signe ; et, si l'idée n'est pas encore là, respecter sa place future et en faire apparaître négativement les contours. »*<sup>345</sup>

Comme on le verra plus loin dans le contexte de l'Antiquité grecque, le mythe précède la pensée, mais, pour autant, la raison ne l'invalide en rien :

*« Le rapport entre diachronie et synchronie est donc inversé : la pensée mythique, cette bricoleuse, élabore des structures en agençant des évènements, ou plutôt des résidus d'évènements, alors que la science, "en marche" du seul fait qu'elle s'instaure, crée sous forme d'évènements, ses moyens et ses résultats, grâce aux structures qu'elle fabrique sans trêve et qui sont ses hypothèses et ses théories. Mais ne nous y trompons pas : il ne s'agit pas de deux stades, ou de deux phases, de l'évolution du savoir, car les deux démarches sont également valides. »*<sup>346</sup>

Et l'artiste ? Pour Lévi-Strauss, il est entre les deux. Il tient à la fois du savant et du bricoleur. Quel bonheur que l'amplitude ainsi ouverte à son esprit ! Je suis souvent atterré, je l'ai dit, de la maladresse de mes étudiants qui ne savent souvent pas même planter un clou. La figure de l'« intellectuel », à laquelle ils semblent vouloir se

---

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 36.

conformer m'apparaît souvent d'abord comme celle d'un handicapé « *manuel* ». Et je reste convaincu qu'un artiste doit avoir des aptitudes manuelles. D'abord, « *ça peut toujours servir* », comme dirait le bricoleur. Mais surtout, la liberté qu'elles donnent, dans le rapport au réel, me semble constitutive d'une posture d'artiste. Confusément je sais que mon destin d'artiste, je le dois, en grande partie, à mon grand-père. Il était à la fois menuisier et architecte DPLG : la carte de visite de la toute petite entreprise familiale fait sourire aujourd'hui : « *Toulouse frères, aménagement d'églises* ». Quand j'étais petit, j'allais chez lui, tous les jeudis pour apprendre la menuiserie. À la fois artisan et artiste – il a laissé une œuvre considérable de dessinateur et d'aquarelliste – c'était un bricoleur de luxe.

## Retour au dessin

Dans ses *Dialogues sur la peinture*, Francisco de Hollanda, contemporain de Michel-Ange, relate une intéressante conversation qu'il avait eue avec le maître, et dans laquelle curieusement il parle de « *la magnifique sépulture ou chapelle des Médicis, peinte [sic] en marbre par Michel-Ange à San Lorenzo de Florence* <sup>347</sup> ». Quand on connaît l'infériorité dans laquelle le grand sculpteur tenait la peinture, cette façon d'évoquer les tombeaux de Julien et Laurent de Médicis, qui, à la demande du pape Clément VII, avaient pourtant été une de ses plus grandes affaires, est pour le moins étrange. La conversation étant ouverte à d'autres interlocuteurs, un certain Lattanzio ne manque pas de relever la chose en lui disant : « *je ne sais comme il se peut que vous donniez à la sculpture le nom de peinture* ». Voici la réponse :

« *Les métiers qui comportent le plus d'art, de discernement et de grâce, sont ceux, vous le remarquerez, qui touchent de plus près à la peinture et au dessin. De même ceux qui lui sont le plus étroitement liés procèdent d'elle, et n'en sont que les membres ou*

---

<sup>347</sup> Francisco de Hollanda *Quatre dialogues sur la peinture*, portugais mis en français par Léon Rouanet, (...) Paris, éd. Champion, MCMXI, cité dans Jacques Charprier et Pierre Seghers, *L'art de la peinture*, Paris, éd. Seghers, 1957, p. 189-192. Il s'agit d'une précieuse anthologie où on trouve des textes rares.



*les parties : telle la sculpture ou statuaire, laquelle n'est autre chose que la peinture elle-même. Et bien que d'aucuns la tiennent pour une profession indépendante et distincte, elle n'en est pas moins condamnée à servir la peinture, sa maîtresse.»*

Suit une assez longue démonstration, dont l'argumentation dérive progressivement vers l'idée que tous les grands sculpteurs (par ordre de citation : Phidias, Praxitèle, Donatello, Pomponius Gauricus, Michel-Ange) dessinent et savent dessiner, avec le contre-exemple d'un sculpteur incapable de peindre à l'huile, un certain Baccio Bandini (?)<sup>348</sup>, qui ne semble effectivement pas avoir laissé un souvenir impérissable dans l'histoire de l'art. Si on est dessinateur, on peut être peintre, sculpteur, aussi bien qu'architecte, comme le montrent Michel-Ange, Raphaël et Balthazar de Sienne, ce dernier, «*après une brève étude*», surpassant même Bramante qui avait pourtant consacré sa vie à l'architecture. «*Mais je ne parle que des vrais peintres*», conclut-il, préparant ainsi le terrain au Maître :

*« Seigneur Lattazio, dit Michel-Ange, j'ajouterai, pour venir à l'aide de messer Francisco, que non seulement le peintre dont il parle sera instruit ès arts libéraux et autres sciences, telles que l'architecture et la sculpture, lesquelles sont proprement son métier, mais qu'il fera, si bon lui semble, tous les autres métiers manuels qu'on fait au monde avec beaucoup plus d'habileté que ceux-là mêmes qui y sont passés maîtres. Si bien que je me prends parfois à penser et à imaginer qu'il n'y a parmi les hommes qu'un seul art ou science : le dessin ou peinture, duquel tous les autres procèdent et sont membres... »*

Nous abrégeons la très longue démonstration michelangé-lienne qui se poursuit en annexant à la peinture tous les savoirs et métiers concernant ce qu'on peut voir dans les œuvres des peintres : les vêtements, les édifices, l'agriculture, la navigation à voile, l'art

---

<sup>348</sup> Il s'agit plus probablement de Baccio Bandinelli, un sculpteur de la même époque, qui était l'auteur de tombeaux dans le chœur de la chapelle de Sainte-Marie-de-la-Minerve et très certainement d'une confusion avec Francesco Bandini, un ami très proche à qui Michel-Ange avait donné sa pietà (dite Bandini) après l'avoir mutilée. Voir Forcellino, *op. cit.* p. 291 et p. 396.

militaire, l'organisation des funérailles ! Il est intéressant de noter que, tel que le rapporte Francisco de Hollanda, le schéma d'arborescence proposé par Michel-Ange est ensuite explicitement comparé à un réseau fluvial qui, au lieu de se jeter dans la mer, est, de la même manière que celui de la *Genèse*, étrangement ramifié à l'envers ! Ainsi la sculpture et l'architecture sont les fleuves qui naissent de la peinture, dont sont ensuite issus les ruisseaux des savoirs mineurs comme les arts mécaniques, jusqu'à cette « *dextérité inutile* » – Matisse appréciera ! – qui consiste à découper des formes avec des ciseaux, entre autres, parmi toutes « *les mares stagnantes, formées de l'eau qu'elle (la peinture) épandit lorsque, étant sortie de son lit, aux temps antiques, elle noya tout sous sa domination et son empire comme on s'en rend compte par les œuvres des Romains. [...] La noble dame Peinture était souveraine universelle et maîtresse de toutes leurs productions, métiers et sciences, et étendait son empire jusque sur les compositions écrites et sur l'histoire.* »

*« Ainsi donc, quiconque considérera avec attention et comprendra bien les œuvres des hommes, reconnaîtra sans aucun doute qu'elles ne sont rien que la peinture elle-même ou quelque partie de la peinture. Mais parce que le peintre est capable d'inventer ce qui n'a pas encore été trouvé, et de faire tous les métiers avec beaucoup plus de grâce et de gentillesse que ceux-là mêmes qui y sont passés maîtres, il ne s'ensuit pas que le premier venu puisse être un vrai peintre ou dessinateur. »*

La peinture est donc la source de tous les savoirs. Et dans la peinture, c'est plus précisément encore le *dessin* qui en est la colonne vertébrale. Cela est conforme à ce que dit Giorgio Vasari, qui se considère comme le porte-parole de la théorie de l'art du XVI<sup>e</sup> siècle : « *le dessin (disegno) ne désigne rien d'autre qu'une expression manifeste et une explication du concept qui se trouve dans l'âme, ou de ce qui se trouve imaginé dans l'esprit ou fabriqué dans la pensée* <sup>349</sup> ». Autrement dit, rien n'échappe à la juridiction du dessin. Il n'est pas ici question de la

---

<sup>349</sup> Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti...*, cité par Philippe-Alain Michaud, dans le catalogue de l'exposition « Comme le rêve le dessin », Paris, musée national d'Art moderne et musée du Louvre, 2005, p. 9. Cette très intéressante exposition tentait de mettre en évidence la puissance de transformation qui coïncide avec le « travail

conception d'idées claires et distinctes dont le dessin constituerait la *mimétique*, mais bien plus de la formulation de quelque chose d'assez insaisissable, plus proche de l'« *idée* » platonicienne que du concept, mais qui, à la différence de la première, posséderait cependant un aspect concret perceptible, n'ayant donc pas son caractère d'irreprésentabilité. Le dessin n'est pas ici la traduction univoque d'une idée abstraite, mais une opération *heuristique* qui vise à faire advenir quelque chose, en tentant de le saisir de manière tangible. Il doit donc aussi procéder à une exploration du rêve et de l'imaginaire.

Soulignons enfin que, pour la Renaissance, la « *théorie* » de l'art ne s'envisage exclusivement que du point de vue du créateur. Vasari était artiste lui-même. La position de l'observateur critique, en dehors du coup, est inconcevable. Dans la chute de cette apologie du dessin par Michel-Ange, on retrouve le thème connu de l'*ut pictura poesis*, mais dans le sens originel envisagé par Horace dans son *Art poétique*, qui enjoint au poète de procéder comme le peintre, et non, comme on le posera plus tard, exigeant que la peinture, au contraire, obéisse aux lois de la poésie, instituant de cette manière la primauté de la *peinture d'histoire* sur tous les autres « genres ». Toujours est-il que la peinture, c'est-à-dire en fait *le dessin*, apparaît ici comme la science fondamentale, pour les élites cultivées de la Renaissance, comme le savoir universel qui permet d'acquérir tous les autres. Il n'est évidemment pas question, dans cette conversation, de Léonard de Vinci, dont la rivalité et la détestation réciproque avec Michel-Ange est légendaire, mais la personnalité et le contenu de son œuvre – à peine une vingtaine de tableaux mais d'innombrables dessins<sup>350</sup> et les carnets de ses notes publiées très longtemps après sa mort (au XIX<sup>e</sup> siècle seulement) – illustrent parfaitement cette conception de la pensée ou de la connaissance<sup>351</sup>.

---

du dessin », en confrontant des dessins italiens des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle avec des œuvres graphiques contemporaines.

<sup>350</sup> Voir le très beau (et très lourd) livre de Franck Zöllner, *Léonard de Vinci, Tout l'œuvre peint et graphique*, Cologne-Paris, éd. Taschen, 2003, 695 pages (et 10 kilogrammes).

<sup>351</sup> « ... *Léonard de Vinci, qu'on doit considérer moins comme un artiste qui aurait une théorie que comme un philosophe qui, préoccupé de comprendre le monde, développe également une activité artistique.* » Panofsky, *La perspective...*, op. cit. p. 203.

## Art et connaissance

Revenons à Lévi-Strauss. Pour lui, l'art est à mi-chemin entre la connaissance scientifique et la pensée mythique. À la fois savant et bricoleur, l'artiste met en œuvre des moyens artisanaux, mais c'est pour constituer un objet de connaissance. Le bricoleur ne va pas jusque-là. Autre point commun : l'amour du « modèle réduit ». L'action du bricoleur réduit souvent son rayon. Il affectionnera particulièrement les « maquettes ». Il ne fait pas les choses en grand : plutôt qu'une maison, il fera plus volontiers un cabanon ou un abri pour le jardin, par exemple, comme pour réduire la question à une dimension modeste qui permette d'en faire le tour, pour pouvoir y répondre, puisqu'elle n'est posée que concrètement. Cela vaut aussi pour le « chef d'œuvre » de l'apprenti, qui est toujours une réduction de l'objet artisanal, pour mieux surplomber le savoir-faire et pour mieux le faire voir. Pour Lévi-Strauss, en dépit de son format monumental, la fresque du mur de la Sixtine elle-même est une réduction, puisqu'il s'agit du *jugement dernier* et de la fin des temps. Mais si on n'a pas toujours affaire à une réduction d'échelle spatiale, il s'agit toujours d'un arrêt sur l'instant. D'autre part, même « grandeur nature », le modèle est toujours réduit, parce que l'artiste doit renoncer à certaines propriétés. La peinture est bidimensionnelle et la sculpture renonce souvent à la couleur, dit-il. Mais fondamentalement la réduction qu'opère l'art est celle de l'objet à une image homologue. L'art est *métaphore* tandis que la science qui remplace l'effet par la cause est *métonymie*, pour Lévi-Strauss.

*« Toujours à mi-chemin entre le schème et l'anecdote, le génie du peintre consiste à unir une connaissance interne et externe, un être et un devenir ; à produire, avec son pinceau, un objet qui n'existe pas comme objet et qu'il sait pourtant créer sur sa toile : synthèse exactement équilibrée d'une ou de plusieurs structures artificielles et naturelles, et d'un ou plusieurs évènements, naturels ou sociaux. L'émotion esthétique provient de cette union instituée au sein d'une*

*chose créée par l'homme, donc aussi virtuellement par le spectateur qui en découvre la possibilité à travers l'œuvre d'art, entre l'ordre de la structure et l'ordre de l'événement.* »<sup>352</sup>

L'art suppose donc un dialogue avec le sensible – Ehrenzweig parle de conversation avec le matériau. Pour Lévi-Strauss, ce dialogue prend un tour particulier selon qu'il privilégie le *modèle*, la *matière* ou l'*usager*. Ces trois termes sont toujours présents, mais l'un l'emporte toujours sur les deux autres et Lévi-Strauss distingue des formes d'art différentes selon les priorités. L'art occidental, attaché à la *mimésis*, à l'imitation, fait porter l'accent sur le modèle. Les arts des sociétés primitives – ou « arts premiers » car sans doute Lévi-Strauss est-il responsable de cette appellation – sont centrés sur la matière et son exploration (encore que leur signification rituelle soit déjà un « usage »). L'usage ou la fonction, enfin, définit les arts appliqués (et sans doute faudrait-il préciser que l'usage est ici le plus souvent technique). On pourrait sûrement établir une typologie plus complète des différentes fonctions de l'art en lui « accommodant » le schéma de la « communication » que Jakobson<sup>353</sup> applique au langage. Dans le premier cas, la fonction serait « référentielle », dans le deuxième « poétique », dans le troisième « conative ». Mais le romantisme et l'art moderne n'ont-ils pas aussi produit un art puissamment « expressif », parce que centré sur la subjectivité du créateur lui-même ? Et certaines œuvres d'aujourd'hui, en explorant les ressources de la technologie et l'interactivité notamment, ne sont-elles pas centrées sur le « code » ou sur le « canal » ?

Une des caractéristiques dominantes de l'art occidental, que cherchait à isoler l'idéologie de *l'art pour l'art*, telle que s'en sont réclamés les Parnassiens autour de Théophile Gautier, par exemple, c'est que « *le peintre tend à faire de son œuvre un objet qui soit indépendant de toute contingence, et qui vaille en soi et pour soi ; c'est d'ailleurs ce qu'implique la formule du tableau de chevalet* »<sup>354</sup> qui n'a aucune raison d'être

---

<sup>352</sup> Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, op. cit. p. 40.

<sup>353</sup> Jakobson, op. cit. *Linguistique et poétique*, p. 209-248.

<sup>354</sup> Lévi-Strauss, *ibid.*, p. 43.

que lui-même et la satisfaction esthétique qu'il provoque. Ainsi l'objet de référence que représente le « tableau » pour la peinture, par exemple, apparaît-il comme une fin en soi. Mieux, en gommant toutes les déterminations sociologiques et idéologiques, il pourrait sembler « naturel » de peindre avec de la peinture à l'huile, sur une toile tendue sur un châssis ! Pourtant Victor Stoïchita<sup>355</sup> a bien mis en évidence l'archéologie de l'instauration du tableau, le processus historique de sa constitution comme objet épistémologique dans la peinture occidentale, depuis la Renaissance. C'est peut-être cette autonomie illusoire de l'œuvre d'art qui, en l'isolant du contexte dans lequel elle advient, la fait apparaître comme un objet ou plutôt un *signe* faussement « libre », un peu à la manière d'une idée, mais du même coup, elle apparaît aussi comme une idée confuse et donc peu fiable si on la rapporte à la connaissance scientifique.

## Kant à soi

Y aurait-il d'ailleurs deux régimes de pensée fondamentalement différents dans leurs modes opératoires ? Dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant établit une comparaison, entre le génie artistique et le savant. Il prend comme exemples Homère et Newton.

*« Ainsi on peut bien apprendre tout ce que Newton a exposé dans son œuvre immortelle, les Principes de la philosophie de la nature, si puissant qu'ait dû être le cerveau nécessaire pour ces découvertes ; en revanche on ne peut apprendre à composer des poèmes d'une manière pleine d'esprit, si précis que puissent être tous les préceptes pour l'art poétique, et si excellents qu'en soient les modèles. La raison en est que Newton pouvait rendre parfaitement clair et déterminé non seulement pour lui-même, mais aussi pour tout autre et pour ses successeurs tous les moments de la démarche qu'il dut accomplir, depuis les premiers éléments de la géométrie jusqu'à ses découvertes les plus importantes et les plus profondes ; mais aucun Homère ou aucun Wieland ne peut montrer comment*

---

<sup>355</sup> Victor Stoïchita, *L'instauration du tableau*, éd. Droz, Genève, 1999.

*ses idées riches de poésie et toutefois grosses de pensées surgissent et s'assemblent dans son cerveau, parce qu'il ne le sait pas lui-même et aussi ne peut l'enseigner à personne. Dans le domaine scientifique ainsi, le plus remarquable auteur de découvertes ne se distingue que par le degré de l'imitateur et de l'écolier le plus laborieux, tandis qu'il est spécifiquement différent de celui que la nature a doué pour les beaux-arts [c'est-à-dire le génie]. »*<sup>356</sup>

Ce qui distinguerait le génie du savant, c'est que le premier ne pourrait pas dire comment il a créé son poème, par exemple, parce que c'était imprévisible, alors que le scientifique serait, lui, en mesure d'expliquer la route qu'il a suivie et qui n'est finalement qu'une suite de déductions logiques dont on peut facilement reconstituer l'itinéraire après coup et qui, de ce fait, peut être transmise et enseignée. Kant me semble ici tomber dans le piège caractéristique de ce que Bergson appelle « l'illusion rétrospective<sup>357</sup> ». En effet, autant que l'artiste, si le savant peut expliquer *a posteriori* ce qu'il a découvert, il est souvent, sur le moment-même, incapable de comprendre comment il en est arrivé là. D'autre part, nombreux sont les créateurs, artistes, poètes, etc., nous l'avons vu dans la première partie de cet essai, qui ont su expliquer, après coup, leur cheminement. Kant semble donc ici victime d'un préjugé infondé qui perpétue l'aporie du génie créateur au lieu de donner des éléments qui permettraient d'en faire la critique, tâche qu'il s'était pourtant assignée.

La réapparition, dans les années trente, d'une malle contenant des écrits jusqu'alors inconnus d'Isaac Newton, notamment sur les spéculations en théologie et en alchimie qu'il menait en parallèle, jette un jour beaucoup plus obscur sur les certitudes de Kant à

---

<sup>356</sup> Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, traduction A. Philonenko, Paris, éd. Vrin, 1974, p. 139-140.

<sup>357</sup> « Au fur et à mesure que la réalité se crée, imprévisible et neuve, son image se réfléchit derrière elle dans le passé indéfini ; elle se trouve ainsi avoir été, de tout temps, possible ; mais c'est à ce moment précis qu'elle commence à l'avoir toujours été [...]. Le possible est donc le mirage du présent dans le passé. » Henri Bergson, *Le possible et le réel* dans *Œuvres*, Paris, PUF, 1970, p. 1340-41. Voir aussi l'article d'Olivia Bianchi, *Invention artistique et invention philosophique : approche bergsonienne* dans *Eurêka*, *op. cit.*, p. 63 et suivantes.

propos du mode opératoire de ce savant. Le double éclairage que propose le livre passionnant de Loup Verlet<sup>358</sup>, physicien lui-même et à la fois instruit en psychanalyse, ouvre des pistes de réflexions surprenantes sur les ressorts et les chemins d'une telle recherche scientifique. Cet ouvrage accrédite l'hypothèse qu'en dépit de différences d'intentionnalité, les processus heuristiques de l'art et de la science présentent bien des points communs et que l'intuition, l'imagination, la rêverie, et donc l'inconscient ont bien sûr une part importante dans la détermination des champs de recherche et dans les routes suivies. Il paraît que, lorsqu'il était enfant, Einstein s'imaginait chevauchant un rayon de lumière. En bonne méthode, invention technique, découverte scientifique et création artistique sont à analyser dans leurs différences mais aussi dans leurs ressemblances.

Pour le deuxième domaine de la comparaison, on fait grand cas de ce qu'a dit Kant sur l'esthétique. Comme dans les deux premières *Critiques*, la *Critique de la faculté de juger* a certes le grand mérite d'avoir fait, en quelque sorte, le tour du propriétaire d'une certaine rationalité. Mais il faudrait relativiser peut-être ce que Kant dit de l'art : que connaissait-il véritablement à l'art et plus encore, à l'art de son temps ? Si on le rapproche de Diderot, son contemporain, qui fréquentait les artistes et écrivait sur eux, qui sillonnait l'Europe, entre Paris et Saint-Petersbourg, Kant, lui, n'a jamais quitté Königsberg qui n'était pas à proprement parler un grand centre artistique. Il avait peut-être vu quelques gravures reproduisant des tableaux mais pas beaucoup, parce que les luthériens n'étaient pas très portés sur la peinture ! Il avait, en revanche, sûrement entendu au temple des chants, des chorals de Bach, peut-être. Mais c'est probablement tout. L'exemple le plus récent d'artiste qui lui vient à l'esprit est donc Homère dont on ne sait pas grand' chose, si ce n'est qu'on dit qu'il était aveugle, à moins qu'il n'ait peut-être jamais existé.

À titre d'exemple, son appréciation de la peinture, peu renseignée, semble assez sommaire. Pour Kant, la peinture est comme l'art des jardins, une activité finalement simplement décorative :

---

<sup>358</sup> Loup Verlet, *La malle de Newton*, Paris, éd. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1993.



« La peinture, seconde espèce des arts figuratifs, qui présente l'apparence sensible artistiquement liée avec des Idées, pourrait, à mon sens, comprendre l'art de la belle reproduction (*Schilderung*) de la nature et celui du bel arrangement (*Zusammenstellung*) de ses produits. Le premier serait la peinture proprement dite, le deuxième, l'art des jardins. [...] L'art des jardins n'est rien d'autre que celui d'ornez le sol avec la même diversité (herbes, fleurs, arbustes, arbres, des eaux mêmes, coteaux et vallons) que celle avec laquelle la nature les présente à l'intuition, mais en l'ordonnant d'une autre manière et conformément à certaines idées. Or un bel arrangement de choses matérielles n'existe que pour l'œil, comme la peinture; le sens du toucher ne peut procurer aucune représentation intuitive d'une telle forme. Je rangerais encore dans la peinture au sens large la décoration des appartements par des tapisseries et des garnitures, et tout bel ameublement simplement destiné à la vue; de même le fait de s'habiller avec goût (anneaux, tabatières, etc.). »<sup>359</sup>

Kant avait-il une vision prémonitoire de ce que serait être le land art ou la mode? C'est peu probable. Sa conception de la peinture semble un peu courte, et bien péremptoire pour quelqu'un qui ne la fréquente pas. Strictement décorative, c'est donc quelque chose dont on pourrait finalement fort bien se passer.

---

<sup>359</sup> Kant, *ibid.*, p. 151-152.

### Iconologie

L'œuvre d'art est un objet sensible relativement autonome puisqu'elle résulte d'un acte libre de création. En se détachant de l'artiste et en étant reçue esthétiquement par le spectateur, elle gagne même encore en autonomie. Ce que l'artiste y a mis et ce que le spectateur y trouve, ce ne sont pas les mêmes choses. Mais alors que partagent l'artiste et le regardeur ? Si l'œuvre n'est pas une simple idée, elle est cependant travaillée par l'idée. Panofsky a montré comment l'interprétation *iconologique*<sup>360</sup> met en lumière ce qu'il a appelé, après Cassirer, sa « valeur symbolique ». La méthode d'investigation qu'il a proposée, sonde différentes profondeurs du sens, sans toutefois – et heureusement ! – épuiser l'œuvre d'art et ses significations. Je rappelle brièvement les niveaux de son déploiement.

La simple perception visuelle, physiologique (formes, couleurs, matières en soi) est un niveau d'appréhension sans signification pour Panofsky. La signification de l'œuvre est une fusée à trois étages qui envisage d'abord sa signification « naturelle », factuelle et expressive, pour en identifier les « motifs », de sorte qu'on reconnaît des représentations d'objets naturels ou d'événements. L'enquête porte ensuite sur la signification « conventionnelle » de l'œuvre, qui permet (par empathie) d'identifier des « thèmes ». De manière générale,

---

<sup>360</sup> Sur les niveaux de signification de l'œuvre d'art selon Panofsky, voir l'introduction des *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, éd. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1967, p. 13-45.

l'articulation d'un thème avec un ou plusieurs « motifs » produit des « images », des « histoires » ou des « allégories ». L'agencement de plusieurs motifs est d'ailleurs ce qui définit l'*invenzione* à la Renaissance<sup>361</sup>. Ce deuxième étage reste celui de l'iconographie : on reconnaît, par exemple, saint Barthélémy, en associant la machette et la peau arrachée. C'est aussi le niveau d'une analyse formelle, telle que l'envisage Wölfflin, qui circonscrit les caractéristiques du style, renaissant ou baroque, par exemple<sup>362</sup>. Mais, pour dépasser ce niveau d'interprétation qui lui semble prisonnier d'une bijection stricte de la forme au contenu, Panofsky ouvre un troisième champ herméneutique, celui de la signification « *intrinsèque* » ou « *contenu* »<sup>363</sup> (dit-il quand même). Il entend par là les forces ou les formes sous-jacentes, les « schèmes », qui sont la substance mentale de l'œuvre. L'ultime objectif de l'historien de l'art est donc de mettre à jour ce qu'Aloïs Riegl avait appelé, avant lui déjà, le *Kunstwollen* c'est-à-dire la cristallisation de tout le contexte historique qui a déterminé l'œuvre.

Les études menées par Panofsky lui-même, ont toujours une extraordinaire précision d'enquête de détective. Mais, dans *Et in Arcadia ego*<sup>364</sup>, par exemple, « enquête » sur *Les bergers d'Arcadie*, il est beaucoup plus question, à travers un problème de traduction et d'exégèse philologique de cette épigraphe, de l'histoire érudite du thème arcadien depuis la Renaissance, que de la peinture de Poussin elle-même. On est assez loin d'un rapport sensible avec l'œuvre. Il me semble plus s'intéresser à l'élucidation du contexte qu'à la « re-création » du tableau qu'il dit pourtant avoir pour objectif.

<sup>361</sup> Voir sur cette question l'article de Bertrand Prévost, *L'invention : un concept périmé de l'ancienne théorie de l'art ?*, dans *Euréka*, *op. cit.*, p. 47 et suivantes.

<sup>362</sup> Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, Traduction de Guy Ballangé, présentation de Bernard Teyssède, Brionne, éd. Gérard Monfort, 1985. Rappelons les cinq grands critères stylistiques qui, pour Wölfflin, caractérisent le passage du classicisme de la Renaissance au Baroque : 1. le passage du « linéaire » au « pictural », 2. le passage d'une présentation par plans à une présentation en profondeur, 3. le passage de la forme fermée à la forme ouverte, 4. le passage de la pluralité à l'unité et 5. celui de la clarté absolue à la clarté relative des objets présentés.

<sup>363</sup> Panofsky, *ibid.* p. 13.

<sup>364</sup> *Ibid.* p. 278-302.

« Le savant, qui a affaire aux phénomènes naturels, peut d'emblée procéder à leur analyse. L'humaniste, qui a affaire à des actions et créations humaines, doit s'engager dans un processus mental de caractère synthétique et subjectif : il doit mentalement ré-accomplir ces actions et re-crée ces créations. C'est en fait par ce processus que les objets réels des "humanités" accèdent à l'existence. Car il est évident qu'un historien de la philosophie ou de la sculpture ne s'occupe pas de livres ou de statues en tant qu'ils sont dotés d'une existence matérielle, mais en tant qu'ils sont porteurs de significations. Et il n'est pas moins évident que le seul moyen d'appréhender ces significations est de re-produire, et par là, littéralement, de «réaliser» les pensées qu'expriment les livres, les conceptions artistiques qu'incarnent les statues. »<sup>365</sup>

À vrai dire, l'association de la philosophie et de la sculpture dans la même catégorie d'objets d'étude pour l'historien, est peut-être bien significative. Pour passionnantes qu'elles soient, les analyses de Panofsky me semblent concerner les « conceptions artistiques qu'incarnent ces statues » plus que les statues elles-mêmes. Dans un registre assez différent, la manière dont Rudolf Wittkower, à l'image du sculpteur lui-même taillant dans le bloc, cherche à dégager, comme nous l'avons évoqué, les « principes et procédures » de la sculpture est aussi tout aussi panofskienne dans son objectif et dans ses exigences. Elle me semble cependant beaucoup plus « en prise » avec les œuvres elles-mêmes. En tant que sculpteur moi-même – et en dépit de ce que Wittkower ne l'était pas – je trouve ses explications (au sens premier de quelque chose qu'on déplie) beaucoup plus « heuristiques ». Elles me donnent véritablement les moyens de cette « re-création ». On ne peut qu'être d'accord avec Panofsky quand il dit que « L'expérience re-créatrice d'une œuvre d'art ne dépend pas seulement de la sensibilité naturelle du spectateur et de son entraînement visuel, mais aussi de son équipement culturel (et qu') il n'existe rien de tel qu'un spectateur totalement "naïf" »<sup>366</sup>, mais ce n'est pas forcément être « naïf » que de partir de l'« existence matérielle » de l'œuvre.

---

<sup>365</sup> *Ibid.* p. 41-42.

<sup>366</sup> *Ibid.* p. 44-45.

S'il se démarquait d'une « *esthétique normative* » comme celle de Gottfried Semper qui lui semblait déboucher sur un « *rationnalisme puritain* », positiviste, pour ainsi dire, Panofsky était aussi en désaccord avec la « *spéculation arbitrairement constructive au sens où l'entendait Worringer*<sup>367</sup> ». Pourtant, même si la pensée de ce dernier peut paraître parfois excessive dans ses oppositions binaires radicales, il me semble qu'elle a le double mérite de mieux prendre en compte l'aspect sensible des œuvres et aussi de pouvoir s'appliquer à des objets d'étude qui sortent du champ d'application possible de la méthode panofskienne. Ce faisant, il faut signaler que notre optique a changé : nous n'envisageons plus spécifiquement ici les choses du point de vue du créateur, mais, de plus haut, si on peut dire, en tentant d'englober l'ensemble du système de l'art incluant le créateur et le récepteur, considérant qu'ils sont l'un et l'autre sous la détermination du *Kunstwollen*.

## **Einfühlung**

L'œuvre d'art s'offre à nous sur le mode d'une contemplation empathique. C'est ce qu'une certaine tradition esthétique allemande « psychologiste », depuis Kant déjà, formule avec les Vischer, père et fils, puis Theodor Lipps, à la fin du XIX<sup>e</sup> dans une théorie de l'*Einfühlung* dont Wilhelm Worringer entreprend la critique. Pourtant, si ce mot, qui apparaît en 1907 dans le titre de son livre, *Abstraktion und Einfühlung*, reste en allemand dans le titre français, c'est que sa traduction est rien moins qu'évidente : *sich einfühlen* pourrait se traduire par « s'identifier à quelqu'un », « se mettre à la place de l'autre ». Il s'agirait donc d'une adhésion intime, sensitive et émotionnelle. On ressent (-*fühlen*) ce que l'autre ressentirait à l'intérieur (*ein-*). Et c'est ainsi que l'œuvre nous procure une émotion esthétique. Il s'agit donc d'une projection, d'une interpénétration, d'une fusion, d'une communion... Il me semble que cette conception de la relation à l'œuvre est absolument homothétique de l'*amour*. On « aime » les œuvres. Pas seulement parce qu'on les goûte, comme quand on dit qu'on aime un

---

<sup>367</sup> Le concept de *Kunstwollen*, dans Panofsky, *La perspective... op. cit.* p. 198.

aliment qui n'est, malgré tout qu'une substance absorbée qui nous paraît agréable, mais au sens où on « fait l'amour » avec les œuvres, en tentant d'épouser leur altérité individuelle quasi-personnifiée qui renvoie à l'artiste, mais aussi collective, expression d'un *Kunstwollen* partagé de cette manière et qui en représente la part rationnelle. Le sentiment n'empêche pas qu'on ait des raisons d'aimer. Il ne s'agit pas seulement de satisfaction esthétique, mais de sentiment.

*« La formule la plus simple pour caractériser cette sorte d'expérience esthétique est la suivante : la jouissance esthétique est jouissance objectivée de soi. Jouir esthétiquement signifie jouir de soi-même dans un objet sensible, distinct de soi, se sentir en Einfühlung avec lui. [...] Alors que l'esthétique antérieure opérait avec les sentiments de plaisir ou de déplaisir, Theodor Lipps ne donne à ces sentiments que la valeur de tonalité de sentiment [...]. Ce qui est ici décisif, c'est moins la tonalité du sentiment que le sentiment lui-même, c'est-à-dire le mouvement intérieur, la vie intérieure, l'auto-activité intérieure. »<sup>368</sup>*

C'est de cette manière que s'exprime notre besoin esthétique. Notre *Kunstwollen* veut de l'*Einfühlung*! Traduction : notre culture et notre goût nous poussent à produire et à contempler des œuvres qui expriment le vivant et l'organique. Et nous appelons beauté le sentiment de bonheur qu'elles éveillent en nous. À travers elles, c'est bien sûr de nous que nous jouissons, de la même manière que les hommes et les femmes de la Renaissance, par exemple, savouraient le pouvoir nouveau qu'ils avaient conquis sur le monde en contemplant l'espace maîtrisé et continu de la perspective dans leur nouvelle peinture. Ce qui fait donc la valeur d'une ligne ou d'une forme, c'est la valeur de vie qu'elle contient. On peut voir là, par exemple, l'explication de la *line of beauty* de Hogarth que nous avons déjà évoquée. Worringer en conclut que le paradigme de l'art occidental est donc la forme organique et que c'est le sentiment vital qu'elle nous fait éprouver qui est pour nous le critère de la beauté.

---

<sup>368</sup> Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, trad. Emmanuel Martineau, présenté par Dora Vallier, Paris, éd. Klincksieck, 1978, p. 43.

Seulement ce sentiment est indissociable d'une conception mimétique de l'art et, comme il le dit d'une manière cinglante, « *notre esthétique n'est rien d'autre qu'une psychologie de la sensibilité esthétique classique. Rien de plus rien de moins* <sup>369</sup> ». Il faut donc remettre en question aussi ses présupposés philosophiques, d'Aristote jusqu'à Kant.

*« Les théories banales de l'imitation dont notre esthétique n'a jamais réussi, à cause de l'assujettissement de toute notre culture aux concepts aristotéliens, à secouer l'emprise, nous ont rendus aveugles aux vraie valeurs psychiques qui forment le point de départ et le but de toute production artistique. »* <sup>370</sup>

*« Que l'on se transporte au point de départ ou au point final (qui pour nous porte le nom de Kant), d'un point de vue comme de l'autre, toute notre culture européo-classique s'éclaire d'une étrange lumière et apparaît soudain profondément problématique. »* <sup>371</sup>

Il y a donc des choses pour lesquelles l'*Einführung* ne marche pas ! Pour Worringer, on n'appréhende pas de la même manière que la statuaire grecque, les sculptures en bois maoris ou les bas-reliefs assyriens. À cet égard, les pyramides égyptiennes ou les mosaïques byzantines lui semblent caractéristiques. Il y a tout juste un siècle, l'intérêt pour de tels objets ne dépassait le cercle des spécialistes qu'à titre de curiosité orientaliste ou exotique. Elles n'entraient pas véritablement dans les catégories esthétiques des Européens, parce que la pyramide est une forme morte et que l'art byzantin, pour des raisons théologiques justifiées, tourne le dos à l'illusionnisme de l'image et réprime la vie que nous aimerions voir s'y manifester. Ces œuvres répondent donc à un besoin tout autre que celui d'*Einführung* et que Worringer appelle « abstraction ». Il faut cependant nous « abstraire » de toutes les significations connues de ce mot qui, bien que traduit en français, est tout aussi peu évident que celui en opposition duquel il est posé.

---

<sup>369</sup> *Ibid.* p. 140.

<sup>370</sup> *Ibid.* p. 143.

<sup>371</sup> *Ibid.* p. 145.

« Alors que la tendance à l'*Einfühlung* a pour condition un rapport heureux et panthéiste de confiance entre l'homme et les phénomènes du monde extérieur, la tendance à l'abstraction est la conséquence d'une profonde perturbation intérieure de l'homme causée par les phénomènes du monde extérieur, et elle correspond, dans le domaine religieux, à une coloration fortement transcendante de toutes les représentations. »<sup>372</sup>

L'abstraction se caractérise justement par des formes inorganiques. Elle va dans le sens opposé à celui d'une représentation de la vie. Ce n'est plus un art de l'existence ou du mouvant, mais de l'essence et de la fixité. Il se caractérise par le recours à des formes géométriques, qui ne se trouvent pas dans la nature. Ce sont des signes qui tournent résolument le dos à toute expression de la vie, parce que les peuples en quête d'abstraction la ressentent, avant tout, sous un jour menaçant. C'est un art de l'instinct et non de l'entendement. La jouissance de l'*Einfühlung*, qui suppose stabilité et confort psychique, est inconcevable pour eux. Leur *Kunstwollen* est, à l'opposé du nôtre, un besoin d'apaiser l'angoisse qui domine et submerge l'homme « primitif », une tentative aussi d'exorciser les forces de la nature et de la vie. Il en résulte des formes d'expression transcendantes, marquées d'une forte dimension religieuse.

Un peu à la manière de Wölfflin pour l'histoire des styles en Occident, Worringer dégage une série de contraires qui caractérisent l'opposition entre *Einfühlung* et Abstraction qui, en reprenant le tableau<sup>373</sup> de Dora Vallier dans sa très synthétique préface, pourrait s'inventorier de cette manière :

---

<sup>372</sup> *Ibid.* p. 52.

<sup>373</sup> *Ibid.* p. 17.



EINFÜHLUNG	ABSTRACTION
individuel	collectif
naturalisme	style
monde organique	monde inorganique
espace tridimensionnel	plan-surface
arrondi	ligne droite
apparition optique	apparition tactile
vision lointaine	vision rapprochée
Grèce (et renaissance italienne)	Égypte

Notre rapport à l'art qui nous semble universel, ne l'est donc pas. Malgré son côté un peu dogmatique, le grand mérite de Worringer est sans doute d'avoir ouvert la voie à la réévaluation de formes d'art extra-européennes. On perçoit pourtant encore chez lui une certaine ambivalence à l'égard de ces « primitifs ». D'un côté, il est sous le charme, quand il dit, par exemple, que « *la vieille aristocratie cultivée de l'Orient n'a jamais pu abaisser les yeux sur ces parvenus de l'esprit que nous sommes sans que ce spectacle lui inspirât un mépris distingué*<sup>374</sup> » mais, de l'autre, il demeure l'eurocentriste du début du xx<sup>e</sup>, quand il dit que « *le style le plus abstrait, celui qui exclut le plus rigoureusement toute vie, est celui des peuples à leur niveau culturel le plus bas* ».

Comme le suggère Dora Vallier, il y a d'ailleurs peut-être, un quiproquo avec les artistes qui, comme Kandinsky et ses compagnons du *Blaue Reiter*, ont été les pionniers de l'abstraction et qui, d'une certaine manière, ont cherché à annexer la pensée de Worringer, comme fondement théorique de leur mouvement, alors que l'auteur demeure lui-même dans une conception très « figurative » de l'espace, par exemple, et qu'il n'imaginait pas véritablement d'autre forme d'art possible pour les hommes civilisés que celle de l'*Einfühlung*<sup>375</sup>.

<sup>374</sup> *Ibid.* p. 146.

<sup>375</sup> Engagé dans une œuvre novatrice, le penseur ou l'artiste est souvent enfermé en lui-même, incapable de voir chez ceux qui viennent juste après lui, la poursuite du mouvement qu'il a donné l'impulsion. On constate ce même genre d'incompréhension de la part

Tout au plus considérait-il que la société moderne ayant amené l'être humain à un stade d'épanouissement de la raison, elle pouvait lui offrir le luxe, pour ainsi dire, de s'éveiller de nouveau à « la chose en soi ». C'est ainsi – peut-être ? – que Worringer a pu manifester quelque intérêt pour le *Blaue Reiter*. Il ne faut cependant pas perdre de vue que le succès du livre de Worringer en Allemagne, dès 1907, a précédé l'art abstrait, puisque la première aquarelle « abstraite » de Kandinsky ne voit le jour qu'en 1910. Je me demande d'ailleurs si le caractère très géométrisé et un peu dogmatique de la peinture de Kandinsky, que je trouve souvent ennuyeuse à partir des années vingt, ne tiendrait à une volonté de systématiser dans sa peinture une théorie de l'abstraction qui s'était constituée sur un tout autre terrain.

## Phylogenèse et ontogenèse

On trouve déjà cette opposition entre deux modalités de l'art, thématisée par Hegel, pour qui l'art égyptien repose sur un « *symbolisme inconscient*<sup>376</sup> ». Il l'oppose à l'art classique, au moment grec, qui est celui du triomphe de l'esprit sur la matérialité, quand il l'a entièrement pénétrée pour se fondre et se retrouver en elle. On sait que pour Hegel, par exemple, la figure du Sphinx, typiquement « égyptienne » même transposée dans la mythologie grecque, représente « *le symbole du symbolisme*<sup>377</sup> ». Malgré le problème de pertinence qu'elles posent à l'historien, les notions d'« Égypte » et de « Grèce » de Worringer sont peut-être à comprendre comme les *moments* intemporels de deux modalités d'appréhension du monde et de l'art qui se font face et se complètent.

---

de Cézanne pour les artistes qui ont prolongé sa démarche, comme le relate Emile Bernard : « *Alors je lui parlais de ses continuateurs prétendus – sans doute les Fauves et Picasso – qui, à Paris, réussissent si bien, avec si peu de qualités, à tromper le public étranger et surtout les Allemands. Il me dit : "Tout cela ne compte pas, ce sont des farceurs."* » *Conversations avec Cézanne, op. cit.* p. 73.

<sup>376</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Le symbolisme inconscient, Esthétique, L'art symbolique*, trad. Wladimir Jankélévitch, Paris, éd. Flammarion, volume 2, 1979, p. 68 et suivantes.

<sup>377</sup> Jean-Joseph Goux, *CEdipe philosophe*, Paris, éd. Aubier, *La psychanalyse prise au mot*, 1990, p. 170.

Certaines oppositions canoniques de l'histoire de l'art – celle du dessin et du coloris, par exemple – ne vont pourtant pas de soi<sup>378</sup>. De la même manière, la dichotomie qu'établit Worringer entre l'Égypte et la Grèce ne me convainc pas totalement. Je ne suis pas sûr que mon état d'esprit soit radicalement différent, quand j'aborde le *Sphinx* en granit, dans le sous-sol du Louvre, ou la *Victoire de Samothrace* en montant au premier étage. Dans l'Égypte, il voit le rapport archaïque au monde qui s'exprime dans l'*abstraction*. Dans l'art grec, il reconnaît l'empathie qui complète notre relation rationnelle avec l'univers. Mais il me semble que le regard que je porte sur les œuvres, quelles qu'elles soient comporte un peu de ces deux attitudes. J'ai en même temps qu'un point de vue civilisé et sensible, un «flair» de l'œuvre, plus animal ou plus animiste.

On peut aussi trouver discutable de faire de trois mille ans d'histoire des pharaons une seule entité, de la même manière que l'art cycladique ou minoen n'ont évidemment rien à voir avec celui de la période hellénistique, par exemple. La transposition atténuée et délocalisée de cette même opposition qu'il retrouve ensuite entre l'art byzantin et la ligne gothique paraîtra aussi excessive à l'historien. Et pour le coup, je crois bien être tout à fait le même en contemplant une icône ou les vitraux de Bourges.

La thèse de Worringer est peut-être le reflet – inversé comme un reflet – d'une vision conquérante et hégémonique de la raison. Or les historiens de la pensée, comme Jean Pierre Vernant<sup>379</sup>, ont bien montré la complexité du passage de la «pensée mythique» à la «raison». Le *λογος* n'a pas, un beau jour, délogé le *μυθος* dans l'esprit des Grecs. Le premier s'est d'abord édifié en prenant appui sur le second. De la même manière, on l'a vu, le développement de la personnalité d'un enfant est un phénomène graduel, où les

---

<sup>378</sup> Charles Le Brun est le chef des «dessinateurs» mais la composition et le coloris de son tableau, *La bataille d'Arbelle* (1673), huile sur toile, 470 x 1265 centimètres, Paris, musée du Louvre, sont-ils fondamentalement différents d'un Rubens? Inversement, son rival «coloriste», Pierre Mignard, qui lui succédera à la tête de l'Académie est-il si loin de Poussin dans son tableau *Le roi Céphée et la reine Cassiopée remercient Persée d'avoir délivré leur fille Andromède* (1679), huile sur toile, 189 x 247 centimètres, Paris, musée du Louvre?

<sup>379</sup> Jean-Pierre Vernant, *Du mythe à la raison dans Mythe et pensée chez les Grecs*, t. 2, Paris, éd. Maspéro, Petite collection, 1965.

étapes franchies ne s'excluent pas mais interagissent. D'ailleurs ce que, dans *L'almanach du Blaue Reiter*, Kandinsky et Franz Marc mettent en opposition à l'art classique n'est pas spécialement égyptien, c'est un « pot-pourri » de reproductions de toutes provenances, des œuvres « primitives », lointaines, anciennes, populaires, modernes et des dessins d'enfants.

*« Créer des formes, c'est vivre. Les enfants qui créent directement à partir du mystère de leurs sentiments, ne sont-ils pas plus créateurs que l'imitateur des formes grecques ? Les sauvages ne sont-ils pas des artistes, eux qui ont leur propre forme, forte comme la forme du tonnerre. »*<sup>380</sup>

Le parallèle a souvent été fait entre l'évolution collective de la « tribu », la *phylogenèse* et celle de l'être individuel, l'*ontogenèse*, comme si l'épopée de l'humanité se rejouait dans le destin de chacun. En ce qui concerne les représentations artistiques – graphiques en tout cas – il serait tentant de faire de même. Un dessin égyptien représente l'homme en montrant chaque partie du corps du point de vue sous lequel elle est le plus caractéristique : pour la tête, le profil permet mieux l'identification. Il faut la symétrie du torse pour pouvoir envisager la disposition dissymétrique des organes. La flexion des bras et des jambes suppose, en revanche, qu'ils soient montrés de côté, mais, alors qu'on dénombre les doigts qui servent à compter, c'est la stabilité de l'assise du pied qu'il faut marquer. J'ai souvent essayé de prendre cette position. Elle est difficile à tenir longtemps !

Un dessin d'enfant est assez naturellement « égyptien », par la multiplicité des points de vue sous lesquels il envisage son sujet. Quand il s'agit d'espace, les plans sont souvent rabattus et fractionnés. De manière générale, l'espace n'y est pas représenté comme un *continuum*. À moins que l'enfant ne soit spontanément « cubiste », ce qui revient peut-être au même. On raconte que, lors d'un banquet en son honneur (en 1908), le Douanier Rousseau avait trinqué à la

---

<sup>380</sup> August Macke, *Les Masques*, dans Wassily Kandinsky et Franz Marc, *L'almanach du Blaue Reiter*, Paris, éd. Klincksieck, 1987, p. 113.

santé des deux plus grands peintres du moment : « à moi ! », avait-il dit en levant son verre, « comme peintre moderne et à Pablo, dans le genre égyptien ».

## Hap-Op

Plus qu'une véritable conception de l'histoire de l'art, c'est la tension entre deux principes contraires qui est posée, pour rendre compte de la réalité de l'art, aussi bien pour le créateur que pour celui qui le reçoit. En amont de Worringer, c'est Aloïs Riegl<sup>381</sup>, quelques années à peine auparavant, qui introduit l'idée d'un art qui est d'abord tactile – « haptique », avait-il fini par écrire pour échapper à certaines critiques – avant d'être optique. Un art qui ne se donne pas d'emblée au regard, mais un art « tangible », à disposition du regard seulement, qu'il sollicite en référence à des valeurs tactiles. En opposition à un art « optique », c'est-à-dire celui où l'artiste (de même que le spectateur) projette la vitalité organique qu'il porte en lui sur la forme.

Cette idée de Riegl est directement reliée à la conception de la forme chez Adolf Hildebrandt, qui a publié *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, en 1893, quelques années plus tôt. Il est significatif que ce dernier soit un sculpteur. En dépit du caractère conventionnel de sa sculpture, il est, selon Wittkower<sup>382</sup>, comme on l'a vu précédemment, le perpétuateur de la méthode de Michel-Ange, qui consiste à attaquer frontalement le bloc. En cela il s'oppose à Rodin. Le sculpteur, dans la taille directe, entretient physiquement un rapport tactile immédiat avec la matière et, en même temps, mentalement une posture très « néoplatonicienne » qui consiste à aborder le projet dans sa virtualité. D'un côté, un lien presque d'aveugle, où il avance à tâtons, mais en éprouvant instinctivement et intensément les choses, de l'autre, une relation plus distancée mais qui en permet la saisie plus globale. À cette dualité du rapport à l'œuvre, il fait correspondre l'« image rapprochée », *Nahbild*,

---

<sup>381</sup> Dans son livre déjà mentionné *Die Spätromische Kunstindustrie*, en 1902.

<sup>382</sup> Wittkower, *Le dix-neuvième siècle*, Rodin Hildebrandt, *op. cit.* p. 255-273.

et l'« image éloignée », *Fernbild*. Pour qui pratique la peinture et la sculpture, cette vision duelle est une expérience immédiate. Il ne s'agit pas seulement du recul qu'on prend pour évaluer son travail, mais aussi de deux manières d'appréhender les choses. C'est peut-être aussi cette même opposition qui justifie celle du *coloris*, plus sensuel, et du *dessin*, plus mental. Cette dualité est perceptible par exemple dans l'œuvre de Picasso. Il représente souvent la femme en vision rapprochée, telle qu'on la verrait de très près, comme dans certains portraits de Marie-Thérèse endormie<sup>383</sup>. On a même pu dire qu'il le faisait de l'intérieur.

En prenant connaissance du livre de Gilles Deleuze sur Francis Bacon<sup>384</sup>, il y a une quinzaine d'années, j'ai d'abord eu un sentiment d'intérêt mêlé d'un sentiment d'évidence. Il me semblait dire des choses intéressantes, mais qui, pour un peintre, vont de soi. « *On n'écoute pas assez ce que disent les peintres* <sup>385</sup> », dit-il d'ailleurs. De la même manière qu'un moine mystique lisant un traité lui démontrant l'existence de Dieu, aurait certainement l'impression que l'auteur « enfonce des portes ouvertes » et que, ce qu'il dit, n'a aucune intensité, en comparaison avec l'extase qu'il ressent. Quand Deleuze explique, par exemple, la différence entre un gris « rompu », chromatique, fait de rouge et de vert mêlés, et un gris « produit du noir et du blanc », le premier étant haptique et le second, optique<sup>386</sup>, c'est un peu, pour un peintre, comme si on expliquait à un cuisinier la différence entre l'oignon bouilli et celui qu'on fait doucement fondre au beurre dans la poêle. Cependant on pourrait dire que, ce que cherche ici Deleuze, c'est d'avoir une *vision éloignée* de la *vision rapprochée* de l'artiste au travail. Pour le faire, il est obligé de traduire en mots, des évidences indicibles. C'est un peu paradoxal. Mais comment faire autrement ? Le titre même du livre, *Logique de la sensation*, comporte déjà un oxymore. Logique et sensation sont, en principe, deux mondes qui ne

---

<sup>383</sup> *Nu endormi*, (Boisgeloup, 4 Avril 1932), huile sur toile, 130 x 161 centimètres, Paris, musée Picasso.

<sup>384</sup> Gilles Deleuze, *Bacon – Logique de la sensation*, Paris, éd. de la Différence, 1996.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>386</sup> *Ibid.*, note p. 101.

communiquent pas. La « sensation » était déjà le propos de Cézanne, quand il allait à Aix, « sur le motif », explorer le sensible en quête d'intelligible. La tentative de Deleuze pour formuler cet *impensé* de l'art et l'explicitation qu'il propose de l'intuition picturale me semblent ici très justes. En tentant de saisir l'œuvre dans son instauration, il se place tout à fait dans le point de vue « heuristique » de l'acte de peindre. Pour lui, Bacon est « égyptien » et sa peinture « haptique ».

## Figural

*« En quoi consiste cet acte de peindre ? Bacon le définit ainsi : faire des marques au hasard (traits-lignes) ; nettoyer, balayer ou chiffonner des endroits ou des zones (taches-couleur) ; jeter de la peinture, sous des angles et à des vitesses variés. Or cet acte, ou ces actes supposent qu'il y ait déjà sur la toile (comme dans la tête du peintre) des données figuratives, plus ou moins virtuelles, plus ou moins actuelles. Ce sont précisément ces données qui seront démarquées, ou bien nettoyées, balayées, chiffonnées, ou bien recouvertes par l'acte de peindre. Par exemple une bouche : on la prolonge, on fait qu'elle aille d'un bout à l'autre de la tête. Par exemple la tête : on nettoie une partie avec une brosse, avec un balai, une éponge ou un chiffon. C'est ce que Bacon appelle un Diagramme. »<sup>387</sup>*

Tout d'abord, il me semble que l'attitude du peintre au travail que Deleuze décrit ici fait autant appel, pour reprendre la terminologie de Worringer, à une forme d'*Einfühlung* : « dans la tête du peintre », qu'à une capacité d'abstraction : « faire des marques ». On pourrait dire alors, que Bacon est gréco-égyptien. Mais ce n'est pas très important. Ce qui l'est beaucoup plus, et que Deleuze met en évidence ici, c'est le *Diagramme* du peintre, pour reprendre le mot employé par Bacon lui-même.

Beaucoup plus que par un geste volontaire, c'est sur le mode de la rencontre que le peintre se trouve mis en présence. La peinture se fait à partir de formes qui apparaissent sur la toile et même avant.

---

<sup>387</sup> *Ibid.*

On sait, par exemple, que, pour ses portraits notamment, Bacon préférait travailler, sans la présence perturbante du modèle, à partir de photographies<sup>388</sup>. Pas toujours soigneux quand il ne s'agissait pas de sa peinture, il lui arrivait fréquemment de poser une tasse sur son document. La trace circulaire ou les taches qui le marquaient alors, mettant en cause la certitude de l'image photographique, désolidarisant ses constituants, les rendait ainsi disponibles pour un réagencement ou un investissement différent. Le changement de registre est très net. On passe du strictement visuel au tactile, dans un surgissement de la *trace* dans le *tracé*, une irruption de l'*empreinte* sur le *signe*, un télescopage de l'*instant* avec la *durée*. Le diagramme c'est l'ensemble indifférencié des ingrédients d'image, en suspens.

« [...] on part d'une forme figurative, un diagramme intervient pour la brouiller, et il doit en sortir une forme d'une tout autre nature, nommée Figure. »<sup>389</sup>

Mais le *diagramme*, est aussi le résultat de l'ensemble des gestes proférés par le peintre lui-même. On pourrait dire qu'il est son « écriture », sa « technique », qu'il se matérialise aussi dans la touche singulière de chaque artiste.

« Le diagramme, c'est l'ensemble opératoire des traits et des taches, des lignes et des zones. Par exemple, le diagramme de Van Gogh : c'est l'ensemble des hachures droites et courbes qui soulèvent et abaissent le sol, tordent les arbres, font palpiter le ciel et qui prennent une intensité particulière à partir de 1888. »<sup>390</sup>

C'est aussi ce que Deleuze appelle le « *figural* ». Il ne s'agit ni d'*abstraction*, ni de *figuration*, au sens où on a pu les opposer tout au long du siècle dernier, mais d'une espèce d'entre-deux, qui constitue le terreau de la peinture.

---

<sup>388</sup> Voir Martin Harrison, *Francis Bacon et la chambre noire, La photographie, le film et le travail du peintre*, Arles, éd. Actes Sud, 2006.

<sup>389</sup> Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, op. cit. p. 100.

<sup>390</sup> *Ibid.* p. 66.



« L'essentiel du diagramme, c'est qu'il est fait pour que quelque chose en sorte, et il rate si rien n'en sort. Et ce qui sort du diagramme, la Figure, en sort à la fois graduellement et tout d'un coup. [...] »

Le diagramme n'était qu'une possibilité de fait, tandis que le tableau existe en rendant présent un fait très particulier, qu'on appellera le fait pictural. »<sup>391</sup>

La réussite de la peinture consisterait donc dans la sortie. C'est « le fait pictural » qui s'impose au peintre *as a matter of fact*. Curieusement l'exemple caractérisé de réussite que donne Deleuze, en conclusion de son livre sur Bacon, est une *peinture* de Michel-Ange, *La sainte Famille*, dans laquelle il voit une sorte d'explosion de l'organique, « une révélation du corps sous l'organisme ». Le maniérisme lui semble illustrer de manière particulière cette réussite du fait pictural. S'il s'agit du *Tondo Doni*<sup>392</sup>, comme c'est probablement le cas, il faut souligner que cette fulmination est d'autant plus puissante que le tableau est circulaire et qu'elle prend son appel sur une forme inorganique, une barre rectiligne<sup>393</sup> derrière laquelle se trouve le petit Jean-Baptiste, située un peu plus bas qu'à la moitié.

## Signe, forme, figure

Il me semble qu'on tourne toujours autour de la même chose, autour de cette rencontre de la *trace* et du *tracé*, de l'*empreinte* et du *signe*, que l'évocation de sa dimension tactile ou haptique a rendue plus concrète. La prise en compte du sens des mots dans leur histoire rend les choses plus tangibles encore. Erich Auerbach<sup>394</sup> souligne

---

<sup>391</sup> *Ibid.* p. 102.

<sup>392</sup> Michel-Ange, *La sainte Famille et Saint Jean (Tondo Doni)*, (1504), 120 centimètres de diamètre, détrempe sur bois, Florence, Galleria degli Uffizi.

<sup>393</sup> Voir la très bonne maîtrise de Noémie Pfeiffer sur cette question, sous la dir. de Jacques Morizot, Saint-Denis, université Paris 8, 2005.

<sup>394</sup> Voir l'article la *Note sur Figura d'Erich Auerbach* de Philippe Dubois, dans *Figure, Figural*, François Aubral et Dominique Château, Paris, éd. L'Harmattan, 1999.

que *figura* vient de la même racine que *ingere*, qui veut d'abord dire « façonner », « modeler », dans la cire par exemple. Le mot anglais et allemand *finger*, « doigt », serait-il de la même famille ? En tout cas, il est intéressant de noter qu'à l'origine, ce mot désigne une abstraction et une codification résultant d'un geste qui, en questionnant la matière, lui trouve du sens.

Quant à *forma*, elle signifie d'abord le moule. On retrouve cela, par exemple, dans l'étymologie de *fromage*, qui vient du *formage* auquel on soumet le lait caillé solidifié dans un moule. En amont de ces notions, ce sont des gestes de sculpteur qu'on retrouve. Il ne s'agit pas de ceux qui sont du côté de la taille directe, mais sur l'autre versant, celui du *modelage* qui invente le *modèle*, puis du *moule* (le travail du fondeur) qui le multiplie. Ces trois mots sont encore d'une même famille. La forme ne semble donc pas vraiment un fait premier, naturel, mais déjà le résultat d'une invention. Cette invention n'est rien d'autre qu'un produit de l'esprit, de l'imagination même, et *ingere* signifie aussi imaginer, comme dans *fiction*, voire jusqu'à pouvoir engendrer d'illusoires chimères. Il est vrai qu'Auerbach dit bien que les deux mots de *forme* et de *figure*, vont superposer, croiser, inverser même leurs significations, mais une certaine logique concrète du langage voudrait qu'à l'inverse de ce qu'on pense « spontanément », la forme ne préexiste pas à la figure, comme une chose en soi, mais qu'elle est, au contraire, le résidu d'une action figurante qu'on a peut-être oubliée mais qui la précède.

On a tendance également à considérer le *signe* comme une chose stable. Mais *signum* est avant tout, en latin, l'« empreinte », la « marque », et plus encore l'action même de marquer, comme dans la « signature ». Le signe est d'abord une action, comme quand « on se signe » de la main, c'est-à-dire quand, par superstition par exemple, on fait le « signe de croix » pour conjurer un mauvais sort, ou qu'on donne le « signal » de l'assaut. Ce n'est pas parce qu'il y a permanence de la trace que le signe devient « enseigne » du soldat. Signalons que *signum* est aussi le « présage », avec tout ce qu'il comporte de douteux et d'incertain. Les certitudes ne sont ici plus de mise.

## Le diagramme (encore)

Il est une autre sorte de diagrammes, ceux que dessinent les scientifiques pour approcher leur objet de connaissance, pour tenter, eux aussi, de la faire advenir, par une forme de pensée visuelle qui précède bien souvent le langage formel du mathématicien ou du physicien. Gilles Châtelet s'est intéressé de manière extrêmement précise et détaillée à ces surprenants témoins d'une pensée encore impensée. Le caractère évidemment très technique des savoirs qu'il faudrait maîtriser pour en saisir toute la portée, limite cependant ma compréhension personnelle et je ne peux que me contenter de les entrevoir. À titre d'exemple très particulier, voici ce qu'il dit du « diagramme d'Oresme ». C'était un savant du XIV<sup>e</sup> siècle qui a été un précurseur de la géométrie analytique et qui semble avoir été, lui-même, l'initiateur de l'usage du mot « diagramme ». Sans entrer plus avant dans le détail, ce qui en est dit ici, a une portée bien plus générale.

*« Il ne s'agit pas seulement de prendre acte historiquement d'un «outil» subsidiaire de la représentation d'équations, mais d'apprécier l'enjeu immense d'une dignité ontologique propre au figural qui rend possible la cinématique de la géométrie analytique bien avant la découverte du calcul différentiel. »<sup>395</sup>*

Le diagramme est donc la forme que prend l'intuition du chercheur. Ce qui est très frappant, c'est que, comme en peinture, il semble que le diagramme fonctionne aussi un peu à la manière d'une machine. Il a sa logique interne et fait souvent preuve d'une capacité à se réactiver lui-même, ouvrant la voie à une virtualité, parce qu'il condense en lui toutes les données du problème.

*« Lors d'une conférence prononcée en 2003 à l'ENS, Alain Connes explique que, pour un mathématicien, comprendre une démonstration ce n'est pas refaire, une à une, les étapes ou les*

---

<sup>395</sup> Gilles Châtelet, *Les Enjeux du mobile*, Paris, éd. Seuil, 1993, p. 34-35, cité par Alexis de Saint-Ours, voir infra.

*lignes qui la constituent, mais trouver un geste qui comprime, qui permette de saisir d'un seul coup l'ensemble de la démonstration. Or le diagramme est capable de condenser un ou plusieurs gestes, tout en "donnant la voix" à des opérations algébriques muettes. Il faut encore souligner que le diagramme offre la possibilité de désolidariser intuition et habitude en rendant familier, concret et parfois même sensible ce qui relève du contre-intuitif?»<sup>396</sup>*

Il semble donc bien y avoir, pour le scientifique aussi, une forme de pensée « non verbale » qui précède et qui rend possible toute formulation. Gilles Châtelet appelle donc à une attitude d'ouverture d'esprit proche de la position où se tient l'artiste :

*« Une philosophie offensive ne saurait se contenter de raisonner indéfiniment sur le "statut" des objets scientifiques. Elle doit se situer aux avant-postes de l'obscur, en ne considérant pas l'irrational comme "diabolique" et réfractaire à l'articulation mais comme ce par quoi des dimensions neuves peuvent advenir. »<sup>397</sup>*

Une autre expression, douloureuse celle-ci, prend acte de la même chose. C'est la voix d'Antonin Artaud. Du tréfonds de sa déchéance psychique, il perçoit des intuitions fulgurantes, dont il est sûr, bien qu'il ne puisse leur trouver d'application, à cause de sa maladie et des médications auxquelles on le soumet. Ce qu'il pressent c'est le caractère concrètement spatial de la pensée, qui équivaut à un diagramme.

*« J'ai toujours été frappé de cette obstination de l'esprit à vouloir penser en dimensions et en espaces, et à se fixer sur des états arbitraires des choses pour penser, à penser en segments, en cristalloïdes, et en chaque mode de l'être reste figé sur un commencement, que*

---

<sup>396</sup> Alexis de Saint-Ours, *Les sourires de l'être*, Saint-Denis, revue TLE n° 22, PU de Vincennes, 2005. Voir également son article *De la brutalité opérative de la science à la genèse de ses schèmes créateurs. Introduction à la pensée de Gilles Châtelet*, dans *Eureka*, op. cit. p. 57 et suivantes.

<sup>397</sup> Châtelet, *ibid.* p. 22, cité par Saint-Ours.

*la pensée ne soit pas en communication instante et ininterrompue avec les choses, mais que cette fixation et ce gel, cette espèce de mise en, monument de l'âme, se produise pour ainsi dire AVANT LA PENSÉE. C'est évidemment la bonne condition pour créer.* »<sup>398</sup>

## À la recherche de la Recherche

Le paradigme de cette « pensée latente » qui semble à l'œuvre aussi bien dans l'art que dans la science, se trouve, sans aucun doute, dans la méthode proustienne. De longues et savantes études ont été faites sur cet auteur, auxquelles il n'y a rien à ajouter. Je me limiterai à quelques commentaires des huit pages seulement du projet de préface à son *Contre Sainte-Beuve*, où il me semble que sont déjà formulées les principales intuitions qui préfigurent le monument de la Recherche.

« Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence<sup>399</sup>. » C'est ainsi que commence ce texte que Proust a écrit en 1904, en pleine célébration littéraire du centenaire de Sainte-Beuve, dont on vantait le travail et l'intelligence. C'est un déclencheur. Pour Proust, la méthode de Sainte-Beuve est mauvaise et absurde. Elle relève d'une attitude indiscreète d'abord, puisque, pour comprendre un auteur, il faudrait en connaître tous les petits secrets et, au lieu d'introduire à l'œuvre, elle en éloigne, en portant la lumière sur son contexte seulement. En fait de préface, Proust ne parle de son sujet supposé qu'à la fin, comme s'il se rappelait soudain de quoi il avait dit qu'il parlerait. Il le fait d'une manière incidente et sous la forme d'un dialogue fictif avec sa mère, dont la construction s'effiloche. C'est le type même du texte inachevé<sup>400</sup>. Mais le vrai sujet n'est pas Sainte-Beuve. C'est un besoin éruptif de déclarer

<sup>398</sup> Antonin Artaud, *Le Pèse-nerfs dans L'ombilic des limbes*, Paris, éd. Gallimard, coll. Poésie, 1968, p. 87-88.

<sup>399</sup> Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1971, p. 211-218.

<sup>400</sup> Une première édition critique du *Contre Sainte-Beuve* ne sera publiée qu'en 1954, à partir des fragments réunis.

une posture littéraire résolument alternative – la vraie vie est, pour lui, de l'autre côté – qui est déjà la graine de la *Recherche*, presque dix ans avant la publication de son premier volume, et à laquelle il n'avait pas encore *pensé*.

*« Chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence. Chaque jour je me rends mieux compte que ce n'est qu'en dehors d'elle que l'écrivain peut ressaisir quelque chose de nos impressions passées, c'est-à-dire atteindre quelque chose de lui-même et la seule matière de l'art. Ce que l'intelligence nous rend sous le nom du passé n'est pas lui. »*

Ainsi, le but de la littérature – de l'art en général même – est clairement annoncé : *« ressaisir quelque chose de nos impressions passées »*. Il ne s'agit pas de *raconter sa vie*, mais de tenter de *ressaisir* quelque chose qu'on a perdu et qu'il faut donc retrouver. L'idée platonicienne n'est pas loin, avec la conception de la *vérité* comme anamnèse. Comment procéder alors ? L'intelligence ne marche pas. Elle n'est pas l'outil de cette quête. Quant à sa raison, ou plutôt son enjeu, c'est *« atteindre quelque chose de soi-même »*. On n'est pas loin de Socrate, du *« Connais-toi, toi-même »*. C'est cela qui constitue *« la seule matière de l'art »*. On est très loin de Sainte-Beuve.

*« En réalité, comme il arrive pour les âmes des trépassés dans certaines légendes populaires, chaque heure de notre vie, aussitôt morte, s'incarne et se cache en quelque objet matériel. Elle y reste captive, à jamais captive, à moins que nous ne rencontrions l'objet. À travers lui nous la reconnaissons, nous l'appelons, et elle est délivrée. L'objet où elle se cache – ou la sensation, puisque pour tout objet est par rapport à nous sensation –, nous pouvons très bien ne le rencontrer jamais. Et c'est ainsi qu'il y a des heures de notre vie qui ne ressusciteront jamais. C'est que cet objet est si petit, si perdu dans le monde, il y a si peu de chances pour qu'il se trouve sur notre chemin ! »*

Il est question de vie et de mort, du temps qui passe et qui tré-passe et dont chaque segment défunt *« s'incarne et se cache en quelque objet matériel »*. Il faudrait alors le trouver. La difficulté tient à ce qu'il

y a tant d'objets dans le monde, qu'on ne peut pas savoir lequel est le bon, celui qui tient captive cette partie de nous-même, de notre âme, qui nous manque. Résonne l'écho lointain du chant d'Orphée cherchant son Eurydice. On se souvient aussi du vœu de Baudelaire d'un art *mnémonique, résurrectionniste*. Incarnation et résurrection. La tonalité serait presque *religieuse*. Ce qu'on doit retrouver est d'ailleurs de l'ordre du *lien*. Ce n'est pas l'affaire de l'intelligence. Elle ne sait pas faire cela. Il y a trop de possibles pour qu'elle puisse choisir. Comment faire ? Mais, puisque « *tout objet est pour nous sensation* », c'est de l'autre côté qu'il faut chercher. Du côté du sensible et non de celui de l'intelligible. Proust donne alors trois exemples de résurrection réussie.

Le premier, c'est une tartine grillée dans une tasse de thé qui déclenche une remémoration fulgurante : son grand-père, le petit déjeuner, la biscotte trempée. Elle deviendra *la madeleine*, plus digne, dans la *Recherche*. Le deuxième c'est le pavé disjoint d'une cour, qui deviendra celle de l'hôtel des Guermantes, plus chic, et sur lequel, manquant de trébucher, il est soudain envahi du souvenir d'un bonheur vénitien. Le troisième c'est le bruit de la petite cuiller tombant dans son assiette, et qui produit « *le même son que celui du marteau des aiguilleurs qui frappaient ce jour-là les roues du train dans les arrêts* ».

*« À la même minute, l'heure brûlante et aveuglée où ce bruit tintait revêcut pour moi, et toute cette journée dans sa poésie, d'où s'exceptait seulement, acquis par l'observation voulue et perdus pour la résurrection poétique, le cimetière de village, les arbres rayés de lumière et les fleurs balzacienues du chemin.*

*Hélas ! Parfois l'objet, nous le rencontrons, la sensation perdue nous fait tressaillir, mais le temps est trop lointain, nous ne pouvons pas nommer la sensation, l'appeler, elle ne ressuscite pas. En traversant l'autre jour une office, un morceau de toile verte bouchant une partie du vitrage qui était cassé me fit arrêter net, écouter en moi-même. Un rayonnement d'été m'arrivait. Pourquoi ? J'essayais de me souvenir. Je voyais des guêpes dans un rayon de soleil, une odeur de cerises sur la table, je ne pus pas me souvenir. »*

Les deux premiers exemples sont une réussite absolue. Ils opèrent dans un merveilleux effet de surprise. Le troisième est un peu mitigé. En effet, ce voyage en train, avec les arbres qui défilent, cela fait un bon moment qu'il essaye, sans y parvenir, de mettre la main dessus. Cette cuiller tombe à pic. Mais c'est une résurrection de rattrapage. Incomplète. Avec la poésie, il a « *l'heure brûlante et aveuglée* » de cette journée d'été, mais il n'obtient aucun des objets visuels auxquels il pensait dans ses tentatives antérieures, et particulièrement pas « *le cimetière de village et les arbres rayés* » dans lesquels manifestement résidait tout le *pittoresque* qu'il aurait bien voulu retrouver. Quant au dernier exemple, c'est un ratage : rien ! Il n'a rien obtenu. La déception est à la mesure du tressaillement qui l'avait animé. Tout le lot des occasions manquées est enfin évoqué. Il s'agit souvent de promenades, où la *vision* des arbres lui rappelle quelque chose. Il demande aux amis qu'on le laisse seul un moment. Il ferme les yeux « *pour reprendre des forces fraîches* ». Rien n'y fait.

*« Je reconnaissais leur forme, leur disposition, la ligne qu'ils dessinaient semblait calquée sur quelque mystérieux dessin aimé qui tremblait dans mon cœur. Mais je ne pouvais en dire plus, eux-mêmes semblaient dans leur attitude naïve et passionnée dire leur regret de ne pouvoir s'exprimer, de ne pouvoir me dire le secret qu'ils sentaient bien que je ne pouvais démêler. »*

Les sensations les plus fécondes sont ici celles qui sollicitent les sens les plus intimes. En premier lieu, le goût et l'odorat : « *et j'eus la sensation de son amollissement pénétré d'un goût de thé contre mon palais, je ressentis un trouble, des odeurs de géraniums, d'orangers, une sensation d'extraordinaire lumière et de bonheur* ». Le narrateur – il se confond d'ailleurs avec l'auteur, puisqu'ici, nulle fiction littéraire – est pénétré par une sensation que nous qualifierons d'« hyper-haptique », parce que c'est à l'intérieur de son corps que le sensible vient à sa rencontre. En deuxième, le contact du pied est une sensation déjà plus extérieure, moins forte, même si le déséquilibre du corps en augmente l'intensité. On pourrait la qualifier d'« hypo-haptique ». La troisième enfin est une demi-réussite seulement, parce qu'elle est aveugle. La sensation déclencheuse est d'ailleurs beaucoup moins « haptique », puisqu'il s'agit d'un *son*, ou plutôt d'un « *bruit* »



qui devient « *son* », sitôt identifié. Mais il est perçu de manière déjà plus distanciée. Il ne sollicite pas directement, physiquement, le corps. Il ne le *touche* pas. Dans les deux premières expériences, il y a *illumination* : « *sensation de forte lumière* » pour la tartine et « *un flot de lumière m'inonda* » pour le pavé qui est déjà « *brillant* ». La lumière de la résurrection proustienne est une image de l'invisible. Elle n'est pas un phénomène optique. Quand la transfiguration est pleinement réussie, elle débouche sur une « *vision* » et même avec une certaine précision : « *Ce fut tout un jardin, jusque là vague et terne à mes yeux avec ses allées oubliées ; qui se peignit, corbeille par corbeille, avec toutes ses fleurs, dans la petite tasse de thé...* » ou bien « *l'ombre qu'il y avait ce jour-là sur le canal où m'attendait ma gondole* ». Mais cette vision est le résultat final de la résurrection. C'est la vision douce, atténuée, *idéalisée* du souvenir. Ce n'est jamais le point de départ. Il y a ici une hiérarchisation très nette des sensations, au détriment du visuel. Cependant l'« *haptique* » est ici absolument empathique. Au point même que l'*Einfühlung* de l'écrivain parvient à donner vie à des arbres, agitant presque leurs branches, d'un air désolé, pour « *dire leur regret de ne pouvoir s'exprimer, de ne pouvoir me dire le secret qu'ils sentaient bien que je ne pouvais démêler* ».

Car il s'agit bien de « *démêler* » quelque chose. Et il me semble qu'on retrouve ici, implicite, l'idée du *labyrinthe*. L'objet sur lequel doit porter le travail de la sensation, l'objet qu'on doit donc trouver est, dit-il, « *si perdu dans le monde, il y a si peu de chances pour qu'il se trouve sur notre chemin !* ». Tout se présente donc comme si *sur notre chemin* nous étions confrontés à des choix d'orientation successifs, et qu'il était statistiquement peu probable qu'on prenne, à chaque carrefour, les bons embranchements qui conduisent à lui. Comme on sait que « *ces heures du passé ne vont se blottir que dans des objets où l'intelligence n'a pas cherché à les incarner* », ce n'est donc pas l'intelligence qui nous y aidera.

Et c'est là qu'intervient le *hasard* : « *Leur résurrection a tenu, comme toutes les résurrections, à un simple hasard.* » C'est le hasard qui va nous mettre sur la voie. C'est du moins sous l'aspect du hasard que cela se présente. Mais sans doute s'agit-il d'un sixième sens, d'une prescience et, pour déchiffrer ces sensations « *mortes pour l'intelligence* », il nous dit, à la fin, que « *l'instinct doit occuper la première (place)* ». C'est seulement ainsi que peut advenir la « *création de la réalité* ».

Cet *instinct* me semble très proche de ce qu'Ehrenzweig appelle, on l'a vu, le « *scanning inconscient* », si on se rapporte à une phrase qui me semble de la première importance : « *et les cloisons ébranlées de ma mémoire cédèrent* ». Il faudrait pouvoir décloisonner le labyrinthe de la mémoire pour trouver cet objet. Il faudrait avoir l'équivalent intuitif d'une *vue aérienne*. Et c'est le cataclysme bienheureux que produit la sensation.

Pourquoi alors Proust fait-il le projet d'engager son « *intelligence* » dans une entreprise de critique littéraire ? Tout simplement parce que « *si l'intelligence ne mérite pas la couronne suprême, c'est elle seule qui est capable de la décerner. Et si elle n'a dans la hiérarchie des vertus que la seconde place, il n'y a qu'elle qui soit capable de proclamer que l'instinct doit occuper la première* ». On ne va pas laisser toute la place aux Sainte-Beuve, quand même ! Mais on verra que la critique n'est pas son urgence. Le texte demeurera inachevé et l'œuvre littéraire la supplantera. Terminons ce rapide commentaire en précisant que, si ce n'est pas l'*intelligence* qui est le moyen de la quête, elle ne sera pas non plus déterminée par la volonté, au sens d'une force volontariste, délibérée qui est encore l'expression de l'intelligence. L'énergie proustienne se présente sous la forme de la fragilité. Il ne le dit pas dans ce texte, mais probablement quelques mois plus tard, en parlant de ses *Pastiches*, dans ses *Notes sur la littérature et la critique* :

« *C'est souvent quand je suis le plus malade, que je n'ai plus d'idées dans la tête ni de forces, que ce moi que je reconnais parfois aperçoit ces liens entre deux idées, comme c'est souvent à l'automne, quand il n'y a plus de fleurs ni de feuilles, qu'on sent dans les paysages les accords les plus profonds. Et ce garçon qui joue ainsi en moi sur les ruines n'a besoin d'aucune nourriture, il se nourrit simplement du plaisir que la vue de l'idée qu'il découvre lui donne, il la crée, elle le crée, il meurt, mais une idée le ressuscite, comme les graines qui s'interrompent de germer dans une atmosphère trop sèche, qui sont mortes : mais un peu d'humidité et de chaleur suffit à les ressusciter.* »<sup>401</sup>

---

<sup>401</sup> Proust, *op. cit.* p. 303.

Le texte qui nous occupe est lui-même un objet proustien. C'est la graine de la *Recherche*. On peut même lire déjà le filigrane du célèbre incipit, quand, dans le défilage du dialogue avec sa mère, à la fin, quand il la prie d'écouter son idée d'un article *Contre Sainte-Beuve* :

«— *Est-ce que je peux dire à Félicie d'apporter l'électricité ?*  
— *Non, non, je ne pourrais plus m'endormir.* »

J'aime beaucoup ce texte. Parce qu'il n'a encore aucun destinataire et qu'il surgit spontanément, comme l'expression immédiate d'une stricte *nécessité intérieure*. Il ne se préoccupe aucunement du *lecteur* ou du *regardeur*. Dans l'œuvre romanesque transparait toujours un peu un souci de paraître de l'écrivain. Il faut dire que, chez Proust, la mondanité et la superficialité de ses personnages et de leurs histoires m'ennuie parfois. Je trouve dommage qu'il n'ait pu appliquer sa merveilleuse méthode à de grandes histoires, ou bien, comme Virginia Wolf à des relations interindividuelles, à un « courant de conscience » dans lequel je me reconnaisse et me sente emporté. Ce n'est pas toujours le cas.

## Pensée du signe

Pour Deleuze, « *l'œuvre de Proust [...] rivalise avec la philosophie*<sup>402</sup> ». Il est notable que ce soit le philosophe qui le dise, parce que, comme la philosophie, c'est une recherche de la vérité. Mais, à la différence du philosophe qui préjuge de sa bonne volonté – il *veut* le vrai, il *veut* le bien – chez Proust, il n'y a pas cette préméditation. Il ne présuppose rien et la recherche de la *vérité* consiste seulement à la laisser se révéler. « *La vérité ne se livre pas, elle se trahit*<sup>403</sup> », dit Deleuze, et c'est en cela sans doute qu'elle est vraiment vraie. C'est la fin du *Temps retrouvé*. « *La recherche de la vérité est l'aventure propre de l'involontaire.* » C'est ainsi que Deleuze formule la morale de l'histoire. Mais il s'agit bien d'une forme de pensée.

---

<sup>402</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, « À la pensée », 1971, p. 186.

<sup>403</sup> *ibid.* p. 187.

« Ce qui force à penser, c'est le signe. Le signe est l'objet d'une rencontre ; mais c'est précisément la contingence de cette rencontre qui garantit la nécessité de ce qu'elle donne à penser. L'acte de penser ne découle pas d'une simple possibilité naturelle. Il est au contraire la seule création véritable. La création c'est la genèse de l'acte de penser dans la pensée elle-même. Or cette genèse implique quelque chose qui fait violence à la pensée, qui l'arrache à sa stupeur naturelle, à ses possibilités seulement abstraites. Penser c'est toujours interpréter, c'est-à-dire, expliquer, développer, déchiffrer, traduire un signe. Traduire, déchiffrer, développer sont la forme de la création pure. Il n'y a plus de significations explicites que d'idées claires. Il n'y a que des sens impliqués dans des signes ; et si la pensée a le pouvoir d'expliquer le signe, de le développer dans une Idée, c'est parce que l'Idée est déjà dans le signe, à l'état enveloppé et enroulé, dans l'état obscur qui le force à penser. »<sup>404</sup>

Ce que dit Deleuze ici à propos de Proust est tout à fait équivalent à ce qu'il dit du *diagramme* ou du *figural*, quand il s'agit de Francis Bacon. Le métal de la pensée serait ainsi plus pur, quand on la saisit à sa source, dans son jaillissement, comme signe, parce qu'il oppose une résistance et qu'il force à penser.

« Quel philosophe ne souhaiterait dresser une image de la pensée qui ne dépende plus d'une bonne volonté du penseur et d'une décision préméditée ? Chaque fois qu'on rêve d'une pensée concrète et dangereuse, on sait bien qu'elle ne dépend pas d'une décision ni d'une méthode explicites, mais d'une violence rencontrée, réfractée, qui nous conduit malgré nous jusqu'aux Essences. Car les essences vivent dans les zones obscures, non pas dans les régions tempérées du clair et du distinct. Elles sont enroulées dans ce qui force à penser, elles ne répondent pas à notre effort volontaire ; elles se laissent penser que si nous sommes contraints à la faire. »<sup>405</sup>

---

<sup>404</sup> *Ibid.* p. 190.

<sup>405</sup> *Ibid.* p. 193.



## 13.

---

### ÉLARGIR LA RAISON

---

L'artiste ne fabrique pas son œuvre *ex nihilo*. Que ce soit dans un exercice d'interprétation du *signe*, comme chez Proust, ou dans celui d'une transmutation de la *figure*, à partir du *diagramme*, comme pour Bacon, la démarche de l'artiste travaille le sensible d'une même façon. Elle l'interroge et tente d'inventer la relation qu'il entretient avec l'intelligible. Mon expérience d'artiste m'a amené à constater combien la réussite tient à une adéquation entre ce que j'ai appelé la trace et le tracé, entre l'empreinte et le signe. C'est quand elle a lieu qu'apparaît à l'artiste l'évidence de son œuvre, en accord avec l'évidence de lui-même. Cette évidence est plus forte que l'idée parce qu'on l'éprouve intensément. Comme si, sans le savoir, on avait visé juste. Elle semble cependant insaisissable dès qu'on tente de la traduire en mots. Inversement, les idées, qui peuvent être claires et distinctes, sont des abstractions détachées de ce qu'elles formulent et n'en restituent pas la teneur. L'art d'un côté, la raison de l'autre, travaillent chacun son champ. L'idée *claire et distincte* est accueillie par la raison comme de son règne, le signe *clair-obscur* de l'intuition artistique n'y est pas admis. Et pourtant il condense de la pensée. Mais si la pensée doit s'ouvrir, afin de pouvoir saisir les virtualités de sens du sensible, sans les réduire, le sensible ne doit pas, pour autant, brouiller la compréhension de la réalité, en la bornant à la conviction. Elle pourrait n'être qu'une illusion. La question qui reste ouverte est celle de l'articulation de ces deux domaines.

Il faudrait une pensée audacieuse, « *une pensée concrète et dangereuse* », comme dit Deleuze, « *une pensée offensive* », comme dit Châtelet, qui tente de l'établir. Cette pensée est, plus que jamais, nécessaire. Sans doute devra-t-elle élargir les catégories et les méthodes de la raison pour le faire. Mais cela n'a-t-il pas été le propre de toutes les

véritables entreprises philosophiques ? Cette pensée peut venir du philosophe. Elle doit venir aussi de l'artiste. Un peu à la manière des enfants qui creusent dans le sable un tunnel, par les deux bouts, pour gagner le bonheur des deux mains qui se serrent, mais seulement si l'orientation de leur excavation a su être juste. Il faut donc se risquer, avec, en guise de viatique, ce principe formulé par Merleau-Ponty, « *qu'on ne parle pas seulement de ce qu'on sait, comme pour en faire étalage, – mais aussi de ce qu'on ne sait pas, pour le savoir*<sup>406</sup> ».

Cette nécessité de la pensée est exigeante et c'est pourquoi on ne lui fait peut-être pas toujours face, lui préférant souvent « une pensée modeste », qui se résigne à la fragmentation et semble parfois avoir renoncé à la pensée elle-même. Une tentative *totalisante* semble d'emblée suspectée d'être *totalitaire*. L'actualité d'une telle pensée n'en est que plus forte. Ce qu'écrivait Jean-Pierre Vernant déjà en 1965 prend, quarante ans plus tard, avec la « mondialisation » et la « crise des valeurs », des accents prémonitoires :

*« Au cours des cinquante dernières années, cependant, la confiance de l'Occident en ce monopole de la Raison a été entamée. La crise de la physique et de la science contemporaines a ébranlé les fondements – qu'on croyait définitifs – de la logique classique. Le contact avec les grandes civilisations spirituellement différentes de la nôtre, comme l'Inde et la Chine a fait éclater le cadre de l'humanisme traditionnel. L'Occident ne peut plus aujourd'hui prendre sa pensée pour la pensée, ni saluer dans l'aurore de la philosophie grecque le lever du soleil de l'Esprit. »*<sup>407</sup>

Peut-être un des critères qui permettrait de la trouver serait-il qu'elle envisage la philosophie, à l'instar de celle des Grecs, comme « *une préparation à bien vivre* »<sup>408</sup>, ainsi que le suggérait Bergson. Comme l'art, elle serait alors duelle, du côté de la pensée et du côté de la vie. Je livre ici, à grandes enjambées, des jalons de ma réflexion.

---

<sup>406</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, 1983, p. 180.

<sup>407</sup> Vernant, *op. cit.*, t. 2, p. 96.

<sup>408</sup> Henri Bergson, *L'évolution créatrice* dans *Œuvres*, Paris, PUF, 1970, p. 1345.

## Œdipe philosophe

Si, après Freud, Jean-Joseph Goux voit en Œdipe, la figure paradigmatique du psychisme de l'Occident, en repartant des objections de Marie Delcourt et de Jean-Pierre Vernant, il considère cependant que Freud a commis une « erreur » en considérant que la figure d'Œdipe est *fondatrice* de l'imaginaire occidental. Pour lui, c'est au contraire « *par ce que l'Occident est œdipien que Freud a découvert l'«Œdipe»*<sup>409</sup> ». Le mythe d'Œdipe est une anomalie. Normalement le héros est mandaté par un roi pour tuer un monstre femelle et libérer la fiancée. Dans son combat, il est aidé par des adjutants surnaturels. À l'issue de sa quête, il épouse la princesse. Dans la structure habituelle du parcours initiatique royal masculin, le protagoniste doit donc se dégager de ce que Goux appelle « *le féminin sombre* » pour devenir pleinement un homme. Ici, il n'est mandaté par personne mais, au contraire, il tue le roi son père. Il vainc la Sphinge, le monstre femelle, sans aucune aide des dieux, au moyen de sa seule intelligence et par cette simple réponse : « *L'homme !* ». Et pour terminer, en fait de princesse, c'est sa mère qu'il épouse. À l'opposé de l'histoire de Jason, Persée ou Bellérophon, qui respectent la trame normale du « *monomythe* », il s'agit donc « *d'un mythe d'investiture royale raté, ou d'initiation masculine esquivée*<sup>410</sup> ». Si la figure d'Œdipe est le paradigme de l'homme occidental, ce ne serait donc pas, comme le pensait Freud, en vertu de l'universalité supposée d'un principe psychique, à cause d'un invariant anthropologique, mais seulement parce que l'imaginaire occidental est structuré sur ce dérapage. Le lien de cause à effet serait, en quelque sorte, à inverser. C'est donc un curieux personnage que cet Œdipe qui institue, pour Hegel, la posture de la philosophie.

*« Œdipe devant la Sphinge... Dans le face à face du monstre obscur qui pose des énigmes et de celui qui répond "l'homme" victorieusement, se condense un pas historique, décisif, un seuil de la pensée, un tournant de l'esprit. L'homme est enfin au centre.*

---

<sup>409</sup> Goux, *op. cit.*, p. 8.

<sup>410</sup> *Ibid.* p. 11-29.



*C'est pourquoi Hegel, de cet épisode mythique, a fait la scène primitive de la philosophie. Œdipe est l'inventeur de cette posture nouvelle, promise à un grand avenir, et qui singularise l'Occident. [...] C'est lui qui opère, par sa réponse à la Sphinx, le dépassement, la relève, du moment symboliste de la subjectivité, vers le moment grec, c'est-à-dire philosophique de la subjectivité.»<sup>411</sup>*

Œdipe est l'annonciateur du «*connais-toi toi-même*»<sup>412</sup> socratique et, bien au-delà, du «*cogito*» cartésien. En proférant : «*L'homme !*» devant le Sphinx, il *déclare* et institue le sujet auto-centré, fondateur de la raison, qui organise le monde, autour de lui, en une conception que Goux appelle la «*perspective*». Elle fait suite à ce qu'il appelle l'«*aspective*», c'est-à-dire à une appréhension magique du monde, celle des oracles ou de Tirésias, le devin aveugle, par exemple. Il est intéressant de noter que la réapparition d'Œdipe dans l'histoire de la pensée, intervient chez Hegel, de façon quasi-contemporaine du tableau, peint en 1808 par un Ingres de vingt-huit ans, sûrement enthousiaste, qui montre un Œdipe répondant au Sphinx tranquillement. Mais son air mollasson ne laisse pas préjuger d'une durable puissance. L'empire de Napoléon est alors tout neuf et l'homme providentiel qui mit fin aux insolubles contradictions de la Révolution, le «*tyran*», c'est-à-dire l'«*usurpateur*», comme le nommeront ses adversaires, qui, avec le code civil, a fondé son empire sur la raison, présente bien des ressemblances avec le personnage d'Œdipe. Jusqu'à son échec et sa fin de proscrit à Sainte-Hélène.

Ce qui est le plus frappant, c'est donc l'échec de cette aventure. En fin de parcours, que reste-t-il de cet Œdipe tout savant et tout-puissant ? Un clochard aveugle soutenu par sa fille. Du point de vue de la société : un paria. Pourtant, tel que Thésée le considère, c'est un ermite, un sage, un prophète. Lui qui, au sommet de sa gloire,

---

<sup>411</sup> *Ibid.* p. 169.

<sup>412</sup> «*Le Sphinx posait cette question énigmatique : "Qui est-ce qui le matin marche sur quatre pieds, à midi sur deux et le soir sur trois ?" Œdipe trouva cette explication fort simple : c'est l'homme ; et il précipita le monstre du haut des rochers. L'explication du symbole se trouve dans l'idée qui existe en elle-même et a conscience d'elle-même : dans l'esprit. C'est ainsi que la fameuse inscription grecque dit à l'homme : Connais-toi toi-même.*» Hegel, *op. cit.*, p. 72.

croyait tout savoir, s'est aperçu de son erreur. Il est même devenu clairvoyant au moment où il s'est crevé les yeux. Si le personnage d'*Œdipe à Colone*, suite à *Œdipe Roi*, écrite longtemps après par le vieux Sophocle, ouvre sur un horizon nouveau, elle n'en marque pas moins la faillite du jeune conquérant. Il semble d'ailleurs que cette suite tardive de la première tragédie soit une invention assez personnelle, une méditation peut-être, de l'auteur, natif lui-même de Colone, autour du récit mythologique traditionnel.

Pour Jean-Joseph Goux, l'échec d'*Œdipe* est à l'image de notre raison qui n'a pas tenu toutes ses promesses. Cet échec appellerait un dépassement, une nouvelle saisie du réel par l'homme. Il la nomme « *transpective* ». Après ces deux premiers moments que sont le temps mythique et « *le moment grec* » du passage à la raison, viendrait le moment dialectique de l'« *Aufhebung* », pour reprendre un concept hégélien, c'est-à-dire d'un dépassement de la raison qui renouerait avec la capacité englobante de l'aspective mais tout en intégrant les acquis de la perspective. « *Entre le Savant et le Saint, il y aurait donc une place pour l'artiste ?* »

*« La «transpective» se situerait, quoiqu'à un moment historique bien ultérieur, quelque part à l'aplomb de cette recherche ultime de Sophocle (dont j'opère la lecture sous l'éclairage de l'initiation retardée, ouverte). Cette position, ce déchirement entre deux Œdipe, celui victorieux de Thèbes et celui, dépossédé de Colone, est encore difficile à nommer d'un mot qui s'inscrirait dans le lexique contemporain sans trahir la nouveauté, le nouveau sujet qui se cherche ici. Comment se détermine le sujet de la transpective ? Comment penser le retour de l'aspective, mais après les exigences irréversibles imposées par le sujet cartésien ? L'artiste ? [...] à partir d'un certain moment datable (Mallarmé, Bataille, Artaud sont les noms qui viennent immédiatement à l'esprit), l'artiste s'est effectivement chargé de la tâche exorbitante imposée par l'effondrement du sujet auto-centré. »<sup>413</sup>*

---

<sup>413</sup> Interview de J. J. Goux par Jacques Henric, dans *Art press*, n° 154, janvier 1991.

## L'intuition

Il y a un siècle déjà, c'est probablement cette même modalité de la pensée que Bergson appelait déjà de ses vœux. Sa critique de l'intelligence fait d'ailleurs écho à celle de Proust, quand il dit...

*« que l'intelligence humaine se sent chez elle tant qu'on la laisse parmi les objets inertes, plus spécialement parmi les solides [...] que nos concepts ont été formés à l'image des solides, que notre logique est surtout la logique des solides, que par là même notre intelligence triomphe dans la géométrie [...] que notre pensée sous sa forme purement logique est incapable de se représenter la véritable nature de la vie. »<sup>414</sup>*

À ce solide, que la rigidité – mortifère, pourrait-on dire – de la pensée est seulement capable d'appréhender, il oppose le liquide : l'onde de l'être, son « serpentement » que seul conduit l'instinct. Mais l'instinct est muet !

*« L'intelligence est caractérisée par une incompréhension naturelle de la vie. C'est sur la forme même de la vie, au contraire qu'est moulé<sup>415</sup> l'instinct. Tandis que l'intelligence traite toutes les choses mécaniquement, l'instinct procède, si l'on peut parler ainsi, organiquement. Si la conscience qui sommeille en lui se réveillait, s'il s'intériorisait en connaissance au lieu de s'extérioriser en action, si nous savions l'interroger et s'il pouvait répondre, il nous livrerait les secrets les plus intimes de la vie. »<sup>416</sup>*

La faculté qui permet d'y suppléer est, pour Bergson, l'intuition. « Elle représente l'attention que l'esprit se prête à lui-même, par surcroît, tandis qu'il se fixe sur la matière, son objet<sup>417</sup>. » Autrement dit, c'est une manière de dépasser la dualité du sujet et de l'objet, en les incluant

<sup>414</sup> Bergson, *op. cit.* *L'évolution créatrice*, p. 489.

<sup>415</sup> Encore l'empreinte !

<sup>416</sup> Bergson, *ibid.*, *L'évolution créatrice*, p. 635.

<sup>417</sup> Bergson, *ibid.*, *La pensée et le mouvant*, p. 1319-1320.

simultanément dans le champ de la connaissance. Cela amènerait, de fait, à remettre en question le *cogito* fondateur de Descartes. C'est ce que tente de faire, dans son sillage, la phénoménologie d'un Merleau-Ponty :

*« C'est une question, et nous ne l'éviterons pas, de savoir comment le sentant sensible peut être aussi pensée. Mais ici, cherchant à former nos premiers concepts de manière à éviter les impasses classiques, nous n'avons pas à faire acception des difficultés qu'ils peuvent offrir quand on les confronte à un cogito qui, lui-même, est à revoir. Oui ou non, avons-nous un corps, c'est-à-dire non pas un objet de pensée permanent, mais une chair qui souffre quand elle est blessée, des mains qui touchent ? »<sup>418</sup>*

Cette opposition entre la vie et la pensée est en effet inséparable du *cogito* cartésien, mais Descartes, qui pose implicitement ce problème, fait cependant comme s'il ne se posait pas, en liant dans un même énoncé : *« je pense donc je suis »<sup>419</sup>*. En effet, il ne semble pas tenir compte du fait que ce sont deux choses qui n'ont rien à voir. *« Je pense »* est du domaine du *clair et distinct*, alors que *« je suis »* n'est qu'une évidence *claire-obscur*, fugace et insaisissable. Cette expérience intuitive est au cœur de la création artistique. Mark Rothko le dit avec intensité quand à un interlocuteur qui lui oppose la raison, il répond :

*« Pourquoi opposes-tu l'intuition ? L'intuition est le sommet de la rationalité. Pas opposé. L'intuition est l'opposé de la formulation. Du savoir mort. »<sup>420</sup>*

---

<sup>418</sup> Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 180.

<sup>419</sup> René Descartes, *Discours de la méthode, Œuvres et lettres*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1965, p. 148.

<sup>420</sup> Rothko, *op. cit.* p. 132.

## Individuation

Cela amène à une autre interrogation : celle de la nature de cette conscience qui pense, de son autonomie d'avec d'autres consciences, comme la sienne, qui éprouvent, comme lui, de manière confuse mais intense, le fait d'exister. Cela pose la question de l'individu.

« *Qui dira où commence et où finit l'individualité, si l'être vivant est un ou plusieurs, si ce sont les cellules qui s'associent en organisme ou si c'est l'organisme qui se dissocie en cellules ?* »<sup>421</sup>

La pensée de Bergson est souple, fine, subtile. Je le lis avec ravissement. Je lui trouve même un effet tellement apaisant, qu'il pourrait endormir mon désir d'interrogation philosophique. Cependant, un peu comme les quelques pages de Proust dont nous avons parlé, elle m'apparaît plus comme une bienheureuse méditation, que comme une spéculation efficace.

La question de l'individu m'a toujours semblé une des grandes énigmes à résoudre pour la pensée. Sous un éclairage historique, c'était le sujet de ma maîtrise d'histoire, il y a bien longtemps déjà. Or une des questions centrales de la pensée de Georges Simondon est celle de l'individuation. Il ne présuppose pas l'autonomie ontologique d'individus constitués, mais il tente de comprendre comment, à partir d'un état *préindividuel* de l'être, qui est travaillé par des tensions, va s'opérer une différenciation permettant à des individualités potentielles de se dégager. Mais quel que soit le stade d'individuation de l'être, ce *préindividuel* continue d'interagir en permanence. Comment s'opère cette individuation ? Là est toute la question. Il s'agit d'un processus d'*information*. La notion d'*information*, dans le sens dynamique d'une élaboration, remplace ici la notion habituelle de *forme*<sup>422</sup>, qui supposerait l'existence d'un système stable.

---

<sup>421</sup> Bergson, *ibid.*, p. 490.

<sup>422</sup> Cela fait, pour moi, écho avec ce que disait Paul Klee, dans sa fameuse conférence d'Iéna, en 1924 : « [L'artiste] attache plus d'importance aux forces qui créent la forme qu'à la forme finale elle-même. Pour une part il est sans doute philosophe sans le savoir. » Klee, *op. cit.*, p. 92.

« [...] l'individu est ce qui a été individué et continue à s'individuer ; il est relation transductive d'une activité, à la fois résultat et agent, consistance et cohérence de cette activité par laquelle il a été constitué et par laquelle il constitue [...] ; il est ce qui fait passer cette activité, à travers le temps, sous forme condensée, comme information. Il emmagasine, transforme, réactualise et exerce le schème qui l'a constitué ; il le propage en s'individuant. »<sup>423</sup>

Il y a d'abord le problème de l'individuation physique. Pour en rendre compte, Simondon figrole une analyse, à caractère extrêmement technique, envisageant, depuis l'infiniment petit, des stades qui correspondent à des changements d'échelle<sup>424</sup> et semble reprendre l'idée d'une discontinuité qui généralise le principe de la théorie des quanta en physique. Pour lui, le monde physique n'est pas matière et substance, mais il contient « des systèmes où existent des énergies potentielles et des relations, supports d'information »<sup>425</sup>. C'est bien sûr en cela qu'il se différencie du matérialisme.

Il y a ensuite le problème de l'individuation psychique. Cela suppose bien sûr une conscience de soi, ou, du moins, une expérience intériorisée, aussi élémentaire puisse-t-elle être, autrement dit, le vivant. Ce qui caractériserait le vivant, serait une capacité permanente à s'individuer. C'est en ce sens qu'il y a un devenir de l'individu. Dans une autre direction de sa pensée, qui concerne la réflexion sur la technique, Simondon voit dans l'invention (technique) une manifestation et une condition de l'individuation. Le technicien serait ainsi « l'individu pur ». Pour en revenir à l'individuation des êtres vivants, il distingue une individuation intérieure, psychique, d'une individuation extérieure, collective par rapport à un groupe. Il envisage, là encore, la possibilité d'une individuation à des échelles différentes, que je trouve intuitivement très intéressante. Ainsi à l'égard d'un ensemble plus vaste, un groupe constitue aussi un individu. Dans une note, il donne l'exemple convaincant des termites :

---

<sup>423</sup> Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Grenoble, éd. Million, 2005, p. 191.

<sup>424</sup> *Ibid.* p. 130 à 153.

<sup>425</sup> *Ibid.* p. 159, note.

*« Ainsi les termites construisent les édifices les plus complexes du règne animal, malgré la relative simplicité de leur organisation nerveuse : ils agissent presque comme un organisme unique en travaillant en groupe. »<sup>426</sup>*

Cette conception de l'individualité « applicable à plusieurs étages » est fondamentale pour lui.

*« La première conséquence de cette manière de voir fait que le niveau d'organisation contenu dans un système physique est inférieur à celui d'un système biologique, mais qu'un individu physique peut posséder éventuellement un niveau d'organisation supérieur à celui d'un système biologique intégré dans un ensemble plus vaste. Rien ne s'oppose théoriquement à ce qu'il y ait une possibilité d'échanges et d'alternances entre un système physique et un système biologique ; mais, si cette hypothèse est valable, il faudra supposer qu'une unité individuelle physique se transforme en groupe biologique, et que c'est en quelque manière la suspension de l'être physique, et son analyse, non point une relation synthétique, réunissant des individus physiques achevés, qui fait apparaître le vivant. [...] »*

*Cette doctrine n'est point un matérialisme, puisqu'elle suppose un enchaînement depuis la réalité physique jusqu'aux formes biologiques supérieures, sans établir de classes et de genres. »<sup>427</sup>*

C'est une pensée très ingénieuse et, en dépit de la technicité austère des explications, cette idée organique d'une structuration par niveaux, pour ainsi dire, me semble faire sens. Signalons, par ailleurs, la somme formidable d'informations qu'on trouvera dans ce livre, dans le long et dense complément *Histoire de la notion d'individu*<sup>428</sup>. Mais cette machine philosophique complexe me donne

---

<sup>426</sup> *Ibid.* p. 157.

<sup>427</sup> *Ibid.* p. 158.

<sup>428</sup> *Histoire de la notion d'individu*, *ibid.* p. 339 à 502.

l'impression d'être comme en panne d'électricité. Il échappe au réductionnisme matérialiste, mais s'il envisage tous les niveaux possibles de l'individuation, il ne semble pas concevoir de rupture entre l'individuation physique et l'individuation psychique et je « bloque » à cet endroit. J'éprouve le même genre d'incompréhension que pour *L'homme neuronal* de Jean-Pierre Changeux<sup>429</sup>. Je ne vois pas comment on pourrait réduire à une donnée *quantitative*, pour ainsi dire, ce qui est un fait *qualitatif*, la différence ontologique fondamentale entre la réalité psychique et la réalité physique. Je trouve qu'il noie le poisson.

## -opsisme

L'aporie me semble toujours tenir à deux choses : pouvoir rendre compte de la dualité du physique et du psychique, et donner une explication de l'autonomie – dont on ne peut préjuger<sup>430</sup> – des consciences et des expériences, à quelque niveau que ce soit. Ce sont les deux grandes questions qui m'intéressent et auxquelles, plus ou moins directement, plus ou moins immédiatement, je me sens confronté en permanence, dans mon travail d'artiste, dans la relation d'altérité que j'entretiens avec celui dont je fais le portrait, par exemple, dans l'émotion très localisable que je ressens dans le choix d'une couleur, ou plus massivement dans le rapport que j'entretiens avec le bois quand je le taille...

Il me semble avoir trouvé un outil philosophique intéressant dans la pensée de Pierre Malifaud, et c'est la raison des entretiens que j'ai faits avec lui<sup>431</sup>. C'est une pensée originale et stimulante

---

<sup>429</sup> Jean-Pierre Changeux, *L'homme neuronal*, Paris, éd. Hachette, 1983.

<sup>430</sup> Leibniz, par exemple, pose d'emblée, au tout début de sa *Monadologie*, la monade comme un en soi autonome, ce qui est un présupposé lourd : « 1. La Monade, dont nous parlerons ici, n'est autre chose, qu'une substance simple, qui entre dans les composés; simple, c'est à dire, sans parties. » Gottfried Wilhelm Leibniz, *Principes de la nature et de la grâce, Monadologie*, présentation et notes de Christiane Frémont, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 1996, p. 243.

<sup>431</sup> Pierre Malifaud et Ivan Toulouse, *Décoder le réel – Dialogue*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. Eurêka & C<sup>o</sup>, 2012.



qui construit un objet intellectuel séduisant qui mériterait le débat. La solitude dans laquelle s'est tenu l'auteur a jusqu'ici empêché que ce soit le cas. La singularité de sa démarche tient à l'économie radicale de l'hypothèse à partir de laquelle elle s'est constituée. Un mot d'abord sur la méthode. Le discrédit de la philosophie spéculative tient à ce que les « systèmes » qu'elle a édifiés, l'ont été par des méthodes que la science moderne a rendu caduques. Or la science elle-même en arrive à reconnaître ses propres limites, ouvrant à des questions qui, dépassant son domaine, ne peuvent être qualifiées que de *méta-physiques*, au sens littéral du terme.

*« La question n'est plus alors de se demander pourquoi il serait souhaitable de tenter à nouveau une réflexion relevant de ces questionnements. Les aveux d'impuissance de la science l'appellent autant que les désarrois intimes des hommes. La bonne question est de se demander si c'est utopique à jamais, ou bien comment ce pourrait aujourd'hui être tenté sur des assises nouvelles. Étant entendu qu'il ne saurait s'agir de viser l'atteinte d'un absolu, mais d'essayer d'aller aussi loin que possible dans la voie d'un décodage dévoilant un niveau de réalité dont le nôtre procède. Et cela, non à travers des constructions purement conceptuelles, mais par des démarches donnant toute priorité à l'EXPÉRIENCE même de l'existence.*

*La question de la méthode est primordiale. »*<sup>432</sup>

Il ne s'agit pas d'une « doctrine », mais d'une *méditation* à laquelle l'auteur applique la méthode du physicien qu'il est également. Lorsque la science se trouve confrontée à une limite, elle prend ses distances avec l'expérience, pose un modèle et spéculé à partir de lui. Ce n'est que dans un retour ultérieur, que la théorie se trouve confrontée à la réalité. C'est ainsi qu'ont procédé Planck et Einstein, par exemple.

En partant du sentiment d'incomplétude que chaque être humain retire de son expérience immédiate, par exemple, on dresse

---

<sup>432</sup> Pierre Malifaud, *Métaphysique, Tentative de dévoilement du réel*, Paris, éd. Hommes & Groupes, 1997, p. 10.

d'abord le constat des *limitations* inhérentes à toute réalité expérimentée, ainsi que de la manière dont elle est traitée par notre raison naturelle. Cela amène alors à poser l'*hypothèse*, toute théorique, d'un modèle d'*expérience de soi* en plénitude, c'est-à-dire exempt de ces *limitations* – démarche ascendante. On cherche ensuite le processus modélisé qui rendrait possible, à partir d'un tel modèle *non limité*, la genèse de la réalité *sous limitation*, telle que nous l'expérimentons – démarche descendante. Par déduction, on en arrive alors à des résultats qui, mis en relation avec des observations, dans l'état actuel de la science, paraissent plausibles. C'est tout ! Si l'hypothèse est envisageable que notre monde soit l'«anamorphose» – c'est-à-dire la transformation structurale – d'un réel voilé, dont la structure du modèle posé est la représentation, l'aventure à laquelle nous sommes alors conviés est de le «décoder». Ce n'est donc pas une pensée dogmatique qui imposerait, après bien d'autres, son arbitraire, mais une perspective qui, en se démarquant des convictions bien ancrées, invite à une manière renouvelée d'envisager les questions inéluctables. Si cette pensée ne se départit jamais de la prudence épistémologique du «*tout se passe comme si...*», familière aux scientifiques, la logique de la démarche amène à indiquer dans différents domaines des voies qui ouvrent à des problématiques plus englobantes. L'auteur ne se prétend pas spécifiquement qualifié, mais suggère seulement un décloisonnement, une réflexion transversale, qui pourrait permettre des ouvertures dans les disciplines particulières.

Nous n'entrerons pas dans les détails qui entraîneraient des considérations techniques assez complexes. On pourra se référer au maître livre de Malifaud, dont la lecture est ardue, en s'aidant au besoin de notre *Dialogue*, qui voudrait en faciliter l'accès. Le but est simplement, ici, de donner les grandes lignes de cette pensée et de montrer en quoi elle me semble permettre une avancée. L'exemple du *cogito* a permis, plus haut, de mettre en évidence la limitation fondamentale d'une bipolarité entre la pensée *claire et distincte* d'un côté et de l'autre, l'expérience *claire-obscur* d'être vivant, intime et confuse, en rappelant que Descartes ne semblait pas en avoir mesuré toutes les conséquences. Plus généralement, c'est une *disjonction* fondamentale qui caractérise toute manifestation de la réalité, telle qu'elle peut être expérimentée dans l'univers. Cette disjonction constitue le fondement de toutes les limitations. Tout est soumis

à «opsis», à point de vue. On ne peut être simultanément *en point de vue* et *en point de mire*. Le *sujet* ne peut pas être *objet* pour lui-même, par exemple. Ce «monopsisme» qui nous caractérise, nous renvoyant toujours à notre *solipsisme*, conduit à le considérer comme la charnière de deux modalités de l'être : le «protopsisme» et le «polyopsisme». Je reprends ici les définitions accréditées par Pierre Malifaud, dans notre *Dialogue* :

«POLYOPSISME : Modalité d'appréhension du Réel dans laquelle un seul point de vue à la fois subsumerait la diversité d'ensembles. On pourrait illustrer le polyopsisme par l'image d'un régisseur de télévision qui visionne une dizaine de moniteurs vidéo, en supposant qu'il puisse simultanément les voir tous sans globaliser. Dans le cadre monopsiste de notre univers et de notre expérience, le polyopsisme est caché et se manifeste de manière compartimentée et discontinue. De même que le cinéma, qui donne pourtant l'impression d'une continuité, n'est en fait que la succession d'arrêts sur image.

PROTOPSISME : Modalité d'émergence du Réel où la diversité des aspects s'éprouverait comme un tout indissocié. Dans le cadre monopsiste de notre univers et de notre expérience, le protopsisme se manifeste comme un tout confus dans une durée illusoirement continue. »<sup>433</sup>

Au risque du raccourci très abrupt – mais il est seulement ici question de donner un aperçu –, le «protopsisme» est le domaine du *clair-obscur* du vivant qui s'éprouve, celui de l'instinct, de l'«inconscient». Le «polyopsisme» est celui du *clair et distinct* de la pensée, sans oublier qu'elle peut être latente, c'est pourquoi Malifaud parle de «subscscient». De l'un comme de l'autre, la limitation «monopsiste» à laquelle nous sommes assignés existentiellement, ne nous donne qu'une expérience tronquée.

Un modèle est alors posé, dans lequel, au lieu de cette *disjonction*, tout existerait en *conjonction*. Tout y serait, à la fois, pleinement

---

<sup>433</sup> Malifaud-Toulouse, *op. cit.*

polyopsiste et pleinement protopsiste. Le modèle est donc posé comme « transopsite ». On a ainsi, sur le mode riemannien d'une sphère finie mais illimitée – la structure de la géode au parc de la Villette peut aider à s'en faire une représentation – une structure hiérarchisée, mais non pyramidale, qui agence des niveaux de complexité croissante. Le niveau élémentaire  $\alpha$  est subsumé par des unions  $\beta$  qui regroupent à chaque fois deux éléments, elles-mêmes reprises à un niveau supérieur  $\gamma$ ... et ainsi de suite, dans une succession indénombrable mais finie de niveaux... jusqu'à une union sommitale  $\omega$  qui tient l'ensemble. Il ne s'agit pas d'une pyramide dans un plan mais bien d'un modèle sphérique dont deux portions sont, à chaque niveau, subsumées par une plus grande. Mais ce n'est pas un objet spatial pour autant, et les niveaux sont seulement hiérarchiques. La spécificité de ce modèle – *hors temps*, de la même manière qu'il n'a pas d'existence ontologique, puisqu'il s'agit seulement d'une structure – c'est que tout y coexiste à la fois en *union* et en *distinction*. Il y a plénitude. C'est en cela qu'il est fondamentalement conjonctif. Ce modèle est « transopsiste », c'est-à-dire que la diversité des aspects s'y éprouverait à la fois comme un tout indifférencié et un ensemble d'entités individuées, par opposition au « monopsisme » qui caractérise notre univers, où tout ce qui se manifeste (distinctement ou confusément) n'émerge jamais que comme un seul ensemble sous un seul point de vue à la fois. « *Nous nous baignons et nous nous ne baignons pas dans le même fleuve* <sup>434</sup>. » disait Héraclite.

La démarche consiste ensuite à introduire la *limitation* dans ce modèle pour tenter de *modéliser* ce que pourrait être la genèse d'un *existant sous limitation* à partir de ce modèle non limité. Il y a donc une *catastrophe* initiale, au sens où peut l'entendre René Thom <sup>435</sup>, une dissociation du modèle. Celle-ci se passe hors temps, hors réalité physique. Elle ne correspond pas au « big bang » de la physique, mais se situe logiquement dans son amont. Pour que la disjonction

---

<sup>434</sup> *Les penseurs grecs avant Socrate de Thalès de Milet à Prodicos*, traduction, introduction et notes par Jean Voilquin, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 1992, p. 75.

<sup>435</sup> Voir Hervé Barreau, *La théorie évolutionniste de la connaissance et la théorie des catastrophes*, dans *Logos et théorie des catastrophes (à partir de l'œuvre de René Thom)* dir. Jean Petitot, Genève, éd. Patino, 1988.

s'instaure, il faut donc que se casse la conjonction dans le modèle. Cela entraîne que les unions du premier ordre – les  $\beta$  – sautent, qui subsumaient deux  $\alpha$ . Ces résidus d'unions se retrouvent donc orphelins, « physifiés » de façon élémentaire, c'est-à-dire qu'ils ne se trouvent plus « sous point de vue ». C'est le tout début de la condition de possibilité de notre univers. Mais il est encore loin.

Cette première catastrophe met du désordre dans le modèle. Les résidus sont repris par les unions du niveau supérieur, elles-mêmes subsumées, et ainsi de suite. Sur les quelques premiers niveaux, la structure du modèle se recompose, sans les  $\beta$  cependant, partis *ailleurs*, mais la perturbation engendrée par cette physification élémentaire, permet aux niveaux inférieurs de faire exister, de manière disjonctive, de l'union ou de la distinction. Mais en remontant, disons, vers le niveau  $\epsilon$ , le traumatisme structurel serait, pour ainsi dire, cicatrisé, et, vers le haut, le modèle se remettrait à fonctionner de manière conjonctive. Cela n'est pas possible, puisque nous cherchons à modéliser la genèse, à partir du modèle en plénitude, de notre existant limité, donc disjonctif.

La solution trouvée par Malifaud, c'est de faire coexister les  $\epsilon$ , sans les faire coexister ! Ce ne sont pas deux  $\epsilon$  qui vont pouvoir coexister, mais deux états alternatifs. Sous le « lien sommital » de l'union ultime  $\omega$  qui reste toujours efficient, puisque sommital, ces états alternatifs pourront être « glués », en dépit de l'impossibilité pour  $\epsilon$  et  $\epsilon'$  de coexister. Ainsi,  $\epsilon$  existe alternativement comme  $\epsilon_1$  ou  $\epsilon_2$ . Quant à  $\epsilon'$  il est alternativement  $\epsilon'_1$  ou  $\epsilon'_2$ . Ce qui peut coexister, c'est l'état  $\epsilon_1$  avec l'état  $\epsilon'_2$  et l'état  $\epsilon_2$  avec l'état  $\epsilon'_1$ . Il ne s'agit pas d'une coexistence permanente, et l'auteur appelle cette existence alternative, intermittente, « coétance ». Autrement dit, ces deux états ne peuvent pas exister « **en même temps** » ! Et voici comment surgit, sur fond de physification élémentaire un embryon de temporalité. Au départ, il ne s'agit, avec cet « œuf de temps », que d'une temporalité très élémentaire, et surtout *réversible*. Mais, en remontant vers les niveaux supérieurs, la probabilité statistique fait basculer le temps dans un sens, plus que dans l'autre, et de niveau en niveau, une temporalité fléchée dans un seul sens, qui deviendra le temps thermodynamique de notre univers, s'instaure et se stabilise. C'est le temps qui induit alors l'espace – et non l'inverse. En effet, si un état ne peut pas coexister en même temps qu'un autre,

il faut bien que, pendant ce temps-là, il soit quelque part. Matière, temps, espace, les ingrédients de cet univers s'instaurent. Le risque de « court-circuit » est désormais endigué, et en poursuivant la remontée vers les niveaux supérieurs, la disjonction entre union et distinction correspond à notre univers « monopsiste ».

La catastrophe initiale a fait exploser le modèle. Aussi, la place de tous les constituants du modèle « anamorphosé », c'est-à-dire de ce qui s'est reconstitué, niveau par niveau, ne correspond-elle pas à la place occupée originellement dans le modèle. Le hasard rend même la chose des plus improbables. Il intervient pourtant dans cette genèse. C'est ainsi que certaines structures anamorphosées vont correspondre à celles du modèle, en dépit d'une infiniment excessive improbabilité. Plus haut cette martingale remontera dans les niveaux de hiérarchie du modèle, et plus l'anamorphose sera complexe et élaborée. Mais, même si cette correspondance retrouvée avec les structures modéliques ne concerne que des niveaux inférieurs – ce qui statistiquement est déjà considérable – ce sera déjà du **vivant**. On ne pourra certainement pas parler de conscience de soi au niveau d'une très élémentaire cellule biologique, ce sera néanmoins déjà de l'« ophis », de la polarisation. On imagine le nombre incroyable d'occurrences favorables, de réussites statistiques, qu'il aura fallu pour engendrer la conscience humaine, le « produit de pointe » de cet univers. Cependant, une fois sortie l'occurrence infiniment improbable, la génétique va la stabiliser et la rendre, au contraire, absolument déterminée. C'est ainsi qu'il est statistiquement immensément improbable que le dessin des ailes des papillons se confonde avec celui du feuillage sur lequel ils se posent, mais comme ce camouflage les protège des prédateurs, ce sont ceux-là seulement qui survivront et se reproduiront par la suite de manière tout à fait prévisible.

Voilà dessiné, à grands traits, le principe du modèle *malifaldien* du réel et de son anamorphose dans notre univers. L'hypothèse lui semblant plausible, l'auteur en tire ensuite un certain nombre de conséquences en essayant d'en voir, dans différents domaines, les implications. Il pourrait être d'abord tentant d'appeler ce modèle Dieu, et de voir, dans la genèse de notre univers monopsiste, un lâcher-prise délibéré. Dans sa plénitude, quelque chose manque encore : la diversité, l'individuation. Dès lors, dans un fiat absolu,

il abdique, il lâche. Advienne que pourra ! Il s'en remet au hasard. Malifaud trouve même des correspondances théologiques avec *la fin des temps*, quand toutes les virtualités auront été accomplies et que... les  $\beta$  reviendront prendre leur place dans la structure pour restituer la plénitude « transopsiste » du modèle, avec l'acquis cependant de l'individuation que cette genèse aura permis. Les correspondances avec les théories de la physique contemporaine donnent à ce modèle une certaine force de persuasion. C'est ainsi que, pour lui, la lumière est la manifestation du « lien sommital » dans l'univers monopsiste, et il démontre, en épistémologue et physicien, le pourquoi de la constance de sa vitesse, par exemple. Le grand intérêt de cette spéculation, c'est qu'elle propose une *théorie de la matière* que le matérialisme ne donne pas, se contentant seulement de la constater.

Dès lors que l'hypothèse de son existence est retenue, ce modèle devient une réalité ontologique : « le Réel ». Elle nous est cependant inaccessible. Nous pouvons seulement en tenter le « décodage » au moyen de notre raison, qui s'élargit par cette méthode. Cette tentative est ce que Pierre Malifaud appelle une « translimitation ». Outre cette tentative de dépassement par la raison, qu'il considère comme « besogneuse », il suggère deux autres formes de translimitation. L'une est « élégante » : c'est celle que permet l'art, qui vise à *impliciter* le Réel, en tentant d'en inventer le spectacle. L'art est en tension entre le polyopsisme et le protopsisme. La troisième voie est « expérimentale » : c'est la voie de l'amour et du mysticisme. Le savant, l'artiste, le saint.

---

## CONCLUSION

---

Au terme de cet essai, nous pensons que quelques arguments avancés permettraient d'envisager la pensée créatrice comme une conduite bien plus complexe que ce à quoi on la réduit souvent. En effet, le premier enjeu de ce travail est de démontrer qu'une approche réflexive qui s'articule avec le processus même de la création ouvre la voie à une compréhension que la seule interprétation rétrospective ne suffit pas à donner. Les implications qui pourraient s'en dégager pour une étude plus entière de l'art semblent très riches, tout comme apparaissent logiques les incidences pédagogiques qui pourraient inciter à repenser les contenus des enseignements artistiques mais aussi, de manière encore plus générale, à remettre en question des objectifs de l'éducation tout court, dont l'éducation artistique constitue peut-être le paradigme et le laboratoire. À cet égard, il faut espérer tournée la page du mépris dont elle a été l'objet de la part des pouvoirs publics, et du désengagement, au nom d'un assainissement – néanmoins nécessaire – du budget de l'État, alors que l'éducation devrait être le pivot de l'action politique à long terme. Et l'éducation ne se réduit pas une simple transmission de connaissances, à la seule « instruction » – sauf à prendre ce mot au sens le plus étymologique d'une structuration, d'une mise en évidence d'un ordre potentiel, d'un « ordre caché ». L'éducation est une question de survie pour nos sociétés.

Le deuxième enjeu de la réflexion menée ici est d'ordre philosophique ou épistémologique. Ce qui est dit de la création artistique est très probablement généralisable à toute activité mentale des femmes et des hommes et il serait nécessaire d'ouvrir l'esprit, d'élargir notre raison enfermée dans des logiques rationalistes souvent absurdes et toujours suicidaires. C'est peut-être cela qu'on appelle « la pensée unique », et au premier chef, à la prétendue



rationalité sous laquelle il nous faudrait plier, celle des « marchés financiers », au lieu de prendre le problème dans l'autre sens, le bon sens, et de se demander comment organiser notre planète pour faire ce qu'il y a à faire : nourrir, éduquer, soigner... tous ses habitants, étant donné qu'elle en a les moyens.

Cela nous mène au troisième enjeu, encore plus directement politique, de cette réflexion, car ce qui est à l'œuvre dans l'acte créateur, c'est l'*être* et non pas l'*avoir*, le qualitatif avant le quantitatif. Dans notre société d'hyperconsommation où, en moyenne, 100 000 des 700 000 heures qu'égrène une vie humaine (en comptant les heures de sommeil), sont passées devant la télévision, c'est-à-dire sous perfusion de violence et d'insignifiance, le recentrage sur l'énergie créatrice est sans doute la seule planche de salut pour redonner du sens et de l'espoir. C'est peut-être la chance et la responsabilité des artistes. Puisse cet essai y contribuer et ne pas être une petite bouteille perdue dans la mer.

## BIBLIOGRAPHIE

---

- APOLLINAIRE Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, Paris, éd. Gallimard, coll. Idées, 1981.
- ARAGON Louis, *La rime en 1940* dans *Le Crève-cœur*, Paris, éd. Gallimard, coll. Poésie, 1980.
- ARAGON Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 1981.
- ARAGON Louis, *Henri Matisse, roman*, Paris, éd. Gallimard, coll. Quarto, 1998.
- ARIÈS Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, éd. Seuil, coll. Points, 1975.
- ART PRESS, n° 154, janvier 1991, dossier Supports/Surfaces par Catherine Millet.
- ART PRESS, n° 233, mars 1998, dossier Robert Fillou.
- ARTAUD Antonin, *Le Pèse-nerfs* dans *L'ombilic des limbes*, Paris, éd. Gallimard, coll. Poésie, 1968.
- ARTAUD Antonin, *Van Gogh le suicidé de la société*, Paris, éd. Gallimard, coll. L'imaginaire, 2001.
- AUBRAL François et CHÂTEAU Dominique, *Figure, Figural*, Paris, éd. L'Harmattan, 1999.
- BACON Francis, *Entretiens avec Michel Archambaud*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 1996.
- BARTHES Roland, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, coédition Cahiers du cinéma – Gallimard – Seuil, 1980.
- BARTHES Roland, *L'Obvie et l'obtus, Essais Critiques III*, Paris, éd. Seuil, coll. Points, 1982.
- BAUCHAU Henry, *Antigone, Roman*, Arles, éd. Actes Sud, coll. Babel, p. 99.
- BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques, L'art romantique*, Paris, éd. Garnier, coll. Classiques, 1983.
- BAUDELAIRE Charles, *Le spleen de Paris*, Paris, éd. Garnier-Flammarion, 1987.
- BAZAINE Jean, *Le temps de la peinture*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 2002.

- BEGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, édité par lui-même, 1977.
- BELTING Hans, *Bild und Kult. Ein Geschichte des Bildes vor der Zeitalter der Kunst*. München, Beck, 1990.
- BELTING Hans, *L'histoire de l'art est-elle finie*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1989.
- BERGSON Henri, *Œuvres*, Paris, PUF, 1970.
- La BIBLE, Écrits intertestamentaires*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1987.
- BONAFOUX Pascal, *Les peintres et l'autoportrait*, Genève, éd. Skira, 1984.
- BOISSEL Jessica, *Quand les enfants se mirent à dessiner dans Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 31, printemps 1990.
- BRASSAÏ, *Conversations avec Picasso*, Paris, éd. Gallimard, coll. Idées, 1969.
- BRASSENS Georges, *Les chansons d'abord*, Paris, éd. Livre de Poche, 1993.
- BUSON, *Le parfum de la lune*, poèmes traduits du japonais par Cheng Wing fun et Hervé Collet Millemont, Moundarren, 1992.
- CHAISSAC Gaston, catalogue de l'exposition, éd. musée des Sables-d'Olonne, 1991.
- CEZANNE Paul, *Conversations avec Cézanne*, (P.M. Doran), Paris, éd. Macula, 1978.
- CHALEYSSIN Patrick, *James Mc Neill Whistler, Le Cri strident du papillon*, Bournemouth, Parkstow, 1995.
- CHANGEUX Jean-Pierre, *L'homme neuronal*, Paris, éd. Hachette, 1983.
- CHARBONNIER Georges, *Le monologue du peintre*, Neuilly-sur-Seine, éd. Guy Durier, 1980.
- CHARPIER Jacques et SEGHERS Pierre, *L'art de la peinture*, Paris, éd. Seghers, 1957.
- CHATELET Gilles, *Les Enjeux du mobile*, Paris, éd. Seuil, 1993.
- CHENG François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Paris, éd. Seuil, coll. Points, 1991.
- COHEN Jacques, *Arts plastiques en recherche dans Plastik*, revue du CERAP (Centre de recherches en arts plastiques), n° 2, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

- CORNEILLE Pierre, *Le Cid*, vers 1273, Œuvres complètes, Paris, éd. Seuil, coll. L'intégrale, 1963.
- DAIX Pierre, *La Vie de peintre de Pablo Picasso*, Paris, éd. Seuil, 1977.
- DANETIS Daniel (sous la direction de), *Pratiques artistiques et pratiques de recherche*, Paris, éd. L'Harmattan, 2007.
- DE KOONING Willem, *Une vision désespérée* (1949), *Écrits et propos*, Marie-Anne Sichère, Paris, éd. École nationale supérieure des beaux-arts, 1992.
- DELACROIX Eugène, *Journal*, le 15 mai 1824, Paris, éd. Plon, 1980.
- DELACROIX Eugène, *Michel-Ange*, Saint-Denis, éd. Novetlé, 1995.
- DELEUZE Gilles, *Bacon – Logique de la sensation*, Paris, éd. de la Différence, 1996.
- DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, coll. À la pensée, 1971.
- DERRIDA Jacques, *La vérité en peinture*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 1978.
- DESCARTES René, *Œuvres et lettres*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1965.
- DICKIE Georges, *The art circle*, New York, Haven, 1984.
- DIDEROT Denis, *Essais sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, éd. Hermann, 1984.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Paris, éd. de Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, éd. de Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN Georges, catalogue de l'exposition «L'empreinte», Paris, éd. centre Georges Pompidou 1997.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, Paris, éd. de Minuit, 1985.
- DUBUFFET Jean, *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1, réunis et présentés par Hubert Damisch, Paris, éd. Gallimard, 1967.
- DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 1994.
- DUMEZIL Georges, *Mythes et dieux indo-européens*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 1992.
- ECOLE BIBLIQUE DE JERUSALEM *La sainte bible*, éd. Desclée de Brouwer, Paris, 1964.

- EDWARDS Betty, *Dessiner grâce au cerveau droit*, Liège, éd. Mardaga, 1979.
- EHRENZWEIG Anton, *L'ordre caché de l'art*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, 1991.
- EMMERLING Leonard, *Pollock*, Köln, éd. Taschen, 2003.
- EPELBAUM Jean-Marc, *La preuve par le Beau, examen critique de l'ontologie mathématique*, thèse de doctorat soutenue à l'université Paris 8 en 2000.
- FERRIER Jean-Louis, *Paul Klee*, Paris, éd. Terrail, 1998.
- FLEISCHER Alain, 1970-1995, catalogue d'exposition, Barcelone, fondation Joan Miro/AFAA, 1996.
- FORCELLINO Antonio, *Michel-Ange, une vie inquiète*, Paris, éd. Seuil, 2006.
- FOULC Thierry, *Vingt ans de peinture potentielle dans le Magazine littéraire*, n° 398, mai 2001.
- FRANCASTEL Pierre, *Peinture et société*, Paris, éd. Denoël-Gonthier, 1977.
- FREUD Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Paris, PUF, 1976.
- GAUTIER Théophile, *Poésies complètes*, Paris, éd. Garnier, coll. Classiques, 1954.
- GIACOMETTI Alberto, *Écrits*, Paris, éd. Hermann, 1990.
- GLEIZES Albert & METZINGER Jean, *Du « cubisme »*, Paris, éd. Eugène Figière et C<sup>ie</sup>, 1912.
- GOETZ Adrien, *Ingres collages*, Montauban, Paris, coédition musée Ingres – Le passage, 2005.
- GOMBRICH Ernst, *Histoire de l'Art*, Paris, éd. Flammarion, 1992.
- GOUX Jean-Joseph, *Frivolité de la valeur, Valeur de l'art*, Art Press, n° 261, octobre 2000.
- GOUX Jean-Joseph, *Interview par Jacques Henric*, dans Art Press, n° 154, janvier 1991.
- GOUX Jean-Joseph, *Œdipe philosophe*, Paris, éd. Aubier, « La psychanalyse prise au mot », 1990.
- GUILBAUT Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1996.
- HADAMARD Jacques, *Essai sur la psychologie de l'invention dans le domaine mathématique*, suivi de POINCARÉ Henri, *L'invention mathématique*, Paris, éd. Jacques Gabay, 2007.
- HARDY Thomas, *Jude l'obscur*, Paris, éd. Albin Michel, 1996.

- HARRISON Martin, *Francis Bacon et la chambre noire, La photographie, le film et le travail du peintre*, Arles, éd. Actes Sud, 2006.
- HARRISON Charles et WOOD Paul, *Art en théorie 1900-1990*, Paris, éd. Hazan, 1997.
- HARTT Frederick, *Le David de Michel-Ange, le modèle original retrouvé*, Paris, éd. Gallimard, 1987.
- HEGEL G. W. F., *Esthétique, L'art symbolique*, trad. V. Jankélévitch, Paris, éd. Flammarion, volume 2, 1979.
- HEGEL G. W. F., *Principes de la philosophie du droit*, trad. de Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 1999.
- HEIDEGGER Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, «L'origine de l'œuvre d'art», Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, 1992.
- HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, éd. de Minuit, coll. Paradoxe, 1998.
- HEPWORTH Barbara, catalogue of the retrospective exhibition, London, Whitechapel Gallery, 1954.
- HOCKNEY David, *espace/paysage*, catalogue, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1999.
- HOCKNEY David, *Savoirs secrets*, Paris, éd. Seuil, 2001.
- HOGARTH William, *Analysis of Beauty (1753)*  
[http://www.tristramshandyweb.it/e-texts/hogarth/analysis\\_html](http://www.tristramshandyweb.it/e-texts/hogarth/analysis_html)
- HUGO Victor, *La légende des siècles*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1955.
- HUGO Victor, *Les contemplations, Œuvres poétiques*, tome 2, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1967.
- L'impressionnisme et le paysage français*, catalogue, Paris, éd. Réunion des musées nationaux, 1985.
- JUAN DE MENDOZA Jean-Louis, *Deux hémisphère, un cerveau*, Paris, éd. Flammarion, coll. Dominos, 1996.
- JULIET Charles, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Fontfroide le Haut, éd. Fata Morgana, 1978.
- JULIET Charles, *Entretiens avec Pierre Soulages*, Paris, éd. L'Échoppe.
- KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier (1912)*, Paris, éd. Denoël, 1969.
- KANDINSKY Wassily et MARC Franz, *L'almanach du Blaue Reiter*, Paris, éd. Klincksieck, 1987.
- KIRCHNER Ernst Ludwig, *Erstes Sehen*, (catalogue de l'exposition des gravures), Berlin, Stadliche Museen, 2004.

- KLEE Paul, *La pensée créatrice*, Paris, éd. Dessain et Tolra, 1973.
- KRAUSS Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, éd. Macula, 1993.
- KRAUSS Rosalind, *Passages, Une histoire de la sculpture moderne de Rodin à Smithson*, Paris, éd. Macula, 1997.
- LACAN Jacques, *Annuaire de l'École Freudienne de Paris*, 1977, Paris.
- LA FONT DE SAINT YENNE, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France (1746)*, Paris, 2001, éd. ENSBA.
- LANCRI Jean, *Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en arts plastiques*, colloque sur la *Méthodologie de la Recherche en Arts Plastiques à l'Université*, Porto Alegre, Brésil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 9 septembre 1997.
- LASKOWSKI Birgit, *Piero della Francesca*, Köln, éd. Köneman, 1998.
- LEBON Élisabeth, *Dictionnaire des fondeurs de bronze d'art, France 1890-1950*, éd. Marjon, 2003.
- LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Principes de la nature et de la grâce, Monadologie*, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 1996.
- LEONARD DE VINCI, *Les carnets*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, tome 2, 1987.
- LEMOINE Serge, *Dada*, Paris, éd. Hazan, 1986.
- LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, éd. Plon, coll. Pocket, 2006.
- LEVI-STRAUSS Claude, *Tristes tropiques*, éd. Plon, 1955.
- LEVINAS Emmanuel, *Éthique et infini*, Dialogues avec Philippe Nemo, Paris, éd. Fayard, 1982.
- LEVINSTEIN Siegfried, *Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr*, Leipzig, R. Voigtländer Verlag, 1905.
- LHOTE André, *De la palette à l'écritoire*, Paris, éd. Corrèa, 1946.
- LHOTE André, *Traité du paysage et de la figure*, Paris, éd. Grasset, 1979.
- LICHTENSTEIN Jacqueline, *La tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris, éd. Gallimard, coll. nrf essais, 2003.
- LO MONACO Louis, *La gravure en taille-douce : art, histoire, technique*, Paris, éd. Flammarion, coll. Arts et Métiers Graphiques, 1992.
- LUQUET Georges-Henri, Neuchâtel-Paris, *Le dessin enfantin*, éd. Delachaux et Niestlé, 1967.

- MALIFAUD Pierre, *Métaphysique, Tentative de dévoilement du réel*, Paris, éd. Hommes & Groupes, 1997.
- MALIFAUD Pierre et TOULOUSE Ivan, *Décoder le réel, Dialogue*, Paris, éd. L'Harmattan, 2012.
- MANN Heinz Herbert, *Marcel Duchamp 1917*, München, Verlag Silke Schreiber, 1999.
- MARX Karl, *Avant-propos à la Critique de l'économie politique* (1859) dans *Œuvres*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, Tome 1, 1963.
- MARX Karl, *La question juive*, préface de Daniel Bensaid, Paris, éd. La fabrique, 2006.
- MATISSE Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, éd. Hermann, 1972.
- MATISSE Henri, COUTURIER M-A., RAYSSIGUIER L-B., *La chapelle de Vence, journal d'une création*, Paris, coédition Cerf-Menil Foundation-Skira, 1993.
- MAUSS Marcel, *L'art et le mythe d'après M. Wundt* dans *Œuvres*, tome 2, Paris, éd. de Minuit, 1974.
- MELANCOLIE, catalogue de l'exposition exposition de Jean Clair, Grand-Palais, Paris, 2005.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, 1983.
- MICHAUD Philippe-Alain, catalogue de l'exposition *Comme le rêve le dessin*, Paris, éd. musée national d'Art moderne et musée du Louvre, 2005.
- MICHEL-ANGE, *Poèmes*, Paris, éd. Gallimard, coll. Poésie, 1992.
- MILLET Catherine, *L'art contemporain en France*, Paris, éd. Flammarion, 1988, p. 25.
- MILLET Catherine, *Les espaces utopiques de l'art*, numéro spécial d'Art Press, 1994.
- MOREL Etienne, *La plus mignonne des petites souris*, Paris, éd. Flammarion, coll. Père Castor, 1953.
- MORELLET François, catalogue de l'exposition, éd. Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 2000-2001.
- MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 1999.
- OULIPO, *La littérature potentielle*, Paris, éd. Gallimard, coll. Idées, 1973.
- PANOFSKY Erwin, *Idea*, Paris, éd. Gallimard, coll. Tel, 1989.



- PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie*, Paris, éd. Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1967.
- PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, traduction sous la direction de Guy Ballangé, Paris, éd. de Minuit, coll. le sens commun, 1975.
- PANOFSKY Erwin, *Les antécédents idéologiques de la calandre Rolls Royce*, Paris, coédition Le promeneur/Quai Voltaire, 1988.
- PASCAL Blaise, *Pensées, Œuvres complètes*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1976
- PASSERON René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, (3<sup>e</sup> édition), Paris, éd. Vrin, 1992.
- PASSERON René, *Pour une approche poïétique de la création, Les Enjeux*, tome 1, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1993.
- PERNOUD Emmanuel, *L'invention du dessin d'enfant en France à l'aube des avant-gardes*, Paris, éd. Hazan, 2003.
- PETITOT Jean (sous la dir.), *Logos et théorie des catastrophes (à partir de l'œuvre de René Thom)*, Genève, Patino, 1988
- PEVSNER Nikolaus (1956), *The englishness of english art*, London, éd. Penguin 1976.
- PIAGET Jean, *La construction du réel chez l'enfant*, Neuchâtel, éd. Delachaux et Niestlé, 1971.
- PIAGET Jean, *La psychologie de l'intelligence*, Paris, éd. Armand Colin, 1967, p.14.
- PICASSO Pablo, *A retrospective*, catalogue de l'exposition, New York, Museum of Modern Arts, 1980.
- PICASSO Pablo, *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, p. 25. Réunis par Marie-Laure Bernadac et Michael Androula.
- PICASSO Pablo, *Poèmes*, Paris, éd. Le cherche midi, 2005.
- PICASSO Pablo et CROMMELYNCK Piero, *dialogues d'atelier*, une exposition et un catalogue, Musée de la Vie Romantique, Paris, Ville de Paris, 2006.
- PIGNON Edouard, *La quête de la réalité*, entretiens avec Jean-Louis Ferrier, Paris, éd. Gonthier, 1966.
- PLATON, *La République*, Livre X, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1993.
- PLINE l'Ancien, *Histoire naturelle*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 1999.

- POINCARÉ Henri, *La valeur de la science* (1903), Paris, éd. Flammarion, coll. Champs, 2003.
- POUSSIN Nicolas, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, éd. Hermann, 1994.
- PREPARATION MILITAIRE SUPERIEURE Manuel de*, tome 2, Infanterie 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> années, Nancy-Paris-Strasbourg, éd. Berger-Levrault, 1939.
- PROUST Marcel, *Contre Sainte-Beuve* (1909), Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1971.
- REIHARDT Ad, *Art-as-art, The selected writings* edited by Barbara Rose, New York, University of California press, 1975.
- REY Alain, (sous la direction) *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, éd. Robert, 1992.
- ROTHKO Mark, exposition et catalogue, sous la direction de Suzanne Pagé, Paris, éd. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, janvier-mars 1999.
- ROTHKO Mark, *Ecrits sur l'art 1934-1969*, Paris, éd. Flammarion, 2007.
- ROUSSEL Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, éd. UGE, « 10/18 », 1977.
- RYMAN Robert, Exposition rétrospective et catalogue, Paris, coédition MNAM, Centre Georges Pompidou, 1981.
- SAINT IGNACE DE LOYOLA, *Exercices spirituels*, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 1963.
- SAINT-OURS Alexis de, *Les sourires de l'être*, Saint-Denis, Revue TLE n° 22, PU de Vincennes, 2005.
- La SAINTE BIBLE*, École biblique de Jérusalem, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 1964, p. 1482.
- SATO Jacques (sous la direction), *Pratiques et arts plastiques, Actes de l'université d'été, Du champ artistique à l'enseignement*, université Rennes 2, 1998.
- SCHEFER Jean-Louis, SAFFREY Henri-Dominique, LEBENSZTEJN Jean-Claude, *La création d'Ève*, Paris, éd. Desclée de Brouwer, 2001.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Parerga et Paralipomena, petits écrits philosophiques*, trad. et annotations de Jean-Pierre Jackson, Chécy (Loiret), Coda 2005.

- SCHOPENHAUER Arthur, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 2004.
- SCHUMACHER Emil, catalogue de l'exposition Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1997.
- SECKEL Hélène, catalogue de l'exposition *Les demoiselles d'Avignon*, éd. Musée Picasso, Paris, 1988.
- SIMONDON Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Grenoble, éd. Million, 2005.
- SIMONDON Gilbert, *L'invention dans les techniques*, Paris, éd. Seuil, 2005.
- SOULAGES François, *Esthétique de la photographie*, Paris, éd. Nathan, 1998.
- SOULAGES Pierre, *De refus en refus, Lettre ouverte n° 3*, recueil de textes réunis par Raymond Girard, Paris, octobre 1961.
- SOUPAULT Ré et Philippe, *Le mariage de la petite souris grise*, Paris, éd. Dessain et Tolra, 1983.
- SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, « enfant/enfantin », Paris, PUF, coll. Quadrige, 1999.
- STENDHAL, *De l'amour*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio, 1998.
- STERN Arno, *Le langage plastique, étude des mécanismes de la création artistique de l'enfant*, Neuchâtel-Paris, éd. Delachaux et Niestlé, 1963.
- STERN Arno, *Les enfants du Closlieu*, Paris, éd. Hommes et Groupes, 1989.
- STOÏCHITA Victor, *L'instauration du tableau*, éd. Droz, Genève, 1999.
- TIERCELIN Claudine, *La pensée signe, études sur Peirce*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1993.
- TOLNAY Charles de, *Michel-Ange*, Paris, éd. Flammarion, coll. Images et idées, 1970.
- TOULOUSE Ivan (sous la direction), *Euréka, le moment de l'invention*, Paris, éd. L'Harmattan, 2008.
- TOULOUSE Ivan, *L'évidence de la naturalité dans la représentation*, DEA sous la dir. de Bernard Teyssède, Marc Jimenez et Frank Molnar, Paris, université Paris 1, 1986.
- TOULOUSE Ivan, *Recherche sur la notion d'individu dans la législation et l'action révolutionnaire 1789-1795*, mémoire de maîtrise sous la direction d'Albert Soboul, Paris, université Paris 1, 1976.

TOULOUSE Ivan, *Voir en peinture, la recherche de l'évidence à travers une actualisation de la peinture d'histoire*, Thèse de doctorat sous la dir. de Bernard Teyssède puis de Jean Lancri, Paris, université Paris I, 1992.

VALERY Paul, *Degas, danse, dessin*, Paris, éd. Folio, coll. Essais, 2003.

VALERY Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Paris, éd. Gallimard, coll. Idées, 1972.

VALERY Paul, *Œuvres I*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1957

VAN GOGH Vincent, *Lettres à son frère Théo*, Paris, éd. Gallimard, 1953.

VARENNE Jean, *Aux sources du yoga*, Paris, éd. Jacqueline Renard, 1989.

VERNANT Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, tome 2, Paris, éd. Maspéro, coll. Petite collection, 1965.

VOILQUIN Jean, *Les penseurs grecs avant Socrate de Thalès de Milet à Prodicos*, traduction, introduction et notes, Paris, éd. Flammarion, coll. GF, 1992.

de VORAGINE Jacques, *La légende dorée*, Paris, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 2004.

WALLAS Graham, *The art of thought*, Londres, 1926.

WITTKOWER Rudolph, *Qu'est ce que la sculpture? Principes et procédures de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, éd. Macula, 1995.

WITTKOWER Rudolf et Margot, *Les enfants de Saturne*, Paris, éd. Macula, 1985.

WÖLFFLIN Heinrich, *Renaissance et baroque*, Brionne, éd. Gérard Monfort, 1985.

WORRINGER Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung*.

*Contribution à la psychologie du style*, présenté par Dora Vallier, Paris, éd. Klincksieck, 1978.

ZÖLLER Franck, *Léonard de Vinci, Tout l'œuvre peint et graphique*, Cologne-Paris, éd. Taschen, 2003.



## INDEX des auteurs et personnes citées

---

- Adami** 111  
**Aillaud** 111  
**Alberola** 180  
**Alexandre** 199  
**Altcapenberg** 261  
**Angelico (Fra)** 128  
**Antigone le Borgne** 200  
**Apelle** 197, 198, 199, 200  
**Apollinaire** 88, 260  
**Apollodore** 195  
**Aragon** 90, 98, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 127  
**Archambaud** 122, 337  
**Ariès** 255  
**Aristote** 30, 294  
**Arp** 70, 71  
**Artaud** 77, 307, 308, 321  
**Aubral** 304  
**Auerbach** 304, 305  
**Auguste** 198, 200  
**Austen** 72  
**Aznar** 203  
**Bach** 167, 287  
**Bacon** 122, 152, 301, 302, 303, 304, 315, 317, 339, 341  
**Balthazar de Sienne** 280  
**Bandinelli** 280  
**Bandini** 280  
**Baqué** 108  
**Barreau** 331  
**Barthes** 171, 205, 215  
**Basquiat** 110  
**Bataille** 321  
**Bauchau** 232, 233  
**Baudelaire** 63, 79, 80, 90, 127, 158, 159, 183, 215, 235, 258, 259, 310  
**Baudouin** 91  
**Bazaine** 121  
**Beauharnais (de)** 116  
**Beethoven** 92, 167  
**Béguin** 102  
**Belting** 184, 185, 186  
**Bergson** 57, 254, 286, 318, 322, 324  
**Bernard** 297  
**Beuys** 87  
**Bianchi** 286  
**Bigot** 134  
**Blanchot** 131  
**Boissel** 254, 255  
**Bonafoux** 17, 18  
**Bonnard** 75, 84, 172  
**Borgès** 176  
**Bouguereau** 99  
**Bourdelle** 241  
**Bramante** 280  
**Braque** 97, 114  
**Brassaï** 45, 122  
**Brassens** 85, 113, 202  
**Breton** 98, 118  
**Browning** 112  
**Buren** 88  
**Buson** 206  
**Cane** 88  
**Caron** 147  
**Cassirer** 289  
**Cavalieri** 230

- Ceccobelli** 111  
**Céline** 66, 110  
**César** 200  
**Cézanne** 122, 172, 204, 297, 302, 338  
**Chaissac** 101  
**Chaleyssin** 114  
**Changeux** 327  
**Charbonnier** 64, 122  
**Chardin** 157  
**Charpier** 279  
**Château** 304  
**Chateaubriand** 23  
**Châtelet** 57, 306, 307, 317  
**Chemetov** 204, 206  
**Cheng** 51, 206, 338  
**Chia** 111  
**Christophe** 50, 53  
**Clair** 59, 343  
**Clausewitz** 138  
**Clemente** 111  
**Clément VII** 279  
**Clouzot** 76  
**Cohen** 133  
**Colonna** 235  
**Condivi** 235  
**Connes** 306  
**Corneille** 127, 143  
**Couturier** 54, 99, 121, 144, 259  
**Cozens** 91  
**Crommelynck** 104  
**Cros** 100  
**Daguerre** 215  
**Daix** 76, 98, 99  
**Danétis** 131, 138  
**Darwin** 69, 254  
**David** 116, 155, 156, 157, 158, 182, 220  
**David d'Angers** 117, 118  
**Degas** 36, 84, 98, 128, 347  
**De Kooning** 101, 187, 198, 210  
**Delacroix** 37, 39, 80, 111, 122, 126, 158, 180, 193, 219, 235, 236  
**Delaroche** 158  
**Delcourt** 319  
**Deleuze** 132, 301, 302, 303, 304, 314, 315, 317  
**Démosthène** 100  
**Denys l'Aréopagite** 72  
**Derrida** 73, 137  
**Descartes** 323, 329  
**Dezeuze** 88  
**Diabelli** 92, 167  
**Dickie** 19  
**Diderot** 127, 157, 159, 287  
**Didi-Huberman** 28, 128, 158, 181  
**Donatello** 280  
**Doucet (Jacques)** 98  
**Doucet (Madame)** 98  
**Dubois** 304  
**Dubuffet** 30, 31, 51, 54, 64, 66, 122, 149, 172, 173, 183, 190, 202, 247, 248, 262  
**Duccio** 239, 240  
**Duchamp** 17, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 92, 95, 113, 154, 183, 193, 248, 251, 339  
**Duhem** 65  
**Dumas (Alexandre)** 235  
**Dumas (Marlène)** 38  
**Dumézil** 135  
**Duneton** 31  
**Dürer** 102, 168  
**Eco** 85

- Edison** 100  
**Edwards** 55, 56  
**Ehrenzweig** 43, 44, 48, 50, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 73, 85, 99, 119, 123, 175, 197, 233, 248, 270, 284, 313  
**Einstein** 113, 287, 328  
**Epelbaum** 57, 58  
**Ernst** 91  
**Escande** 132  
**Faure** 128, 147  
**Fénéon** 97  
**Feyerabend** 57  
**Fillou** 12, 114, 337  
**Fischl** 38  
**Flaubert** 125, 134  
**Fleischer** 214  
**Forcellino** 77, 280  
**Foujino (Marie)** 207, 211  
**Foujino (Paul)** 204  
**Foulc** 92  
**Fowles** 203  
**Francstel** 249  
**François d'Assise (Saint)** 196, 210  
**François I<sup>er</sup>** 100  
**Freud** 44, 59, 78, 262, 319  
**Garamond** 100  
**Gasiorowski** 116  
**Gautier** 62, 63, 284  
**Géricault** 111, 118  
**Giacometti** 96, 122  
**Gide** 24  
**Giotto** 196, 210  
**Gleizes** 188  
**Godard** 226, 227  
**Goetz** 196  
**Goldberg** 167  
**Goldreyer** 210  
**Gombrich** 28, 127, 194  
**Goux** 196, 297, 319, 320, 321  
**Goya** 102, 103, 104  
**Greco** 130  
**Guilbaut** 26  
**Gutenberg** 100  
**Hadamard** 50  
**Halbirk** 166  
**Hantaï** 93, 150  
**Hardy** 208  
**Harring** 110  
**Harrison** 47, 111, 303  
**Hartt** 234  
**Hegel** 21, 297, 319, 320  
**Heidegger** 9  
**Heinich** 20  
**Henric** 321, 340  
**Hepworth** 247  
**Héraclite** 30, 331  
**Hildebrandt** 241, 300  
**Hillemacher** 152  
**Hjlemslev** 69  
**Hockney** 130, 247  
**Hogarth** 83, 165, 199, 293  
**Hollanda** 279, 281  
**Holtzer** 63  
**Honnegger** 234  
**Horace** 282  
**Hugo (Victor)** 90, 91, 92  
**Ignace de Loyola** 75  
**Immendorf** 226  
**Ingres** 97, 152, 188, 196, 320, 340  
**Jacob** 84, 97  
**Jakobson** 132, 284  
**Jimenez** 136, 346  
**Jouvet** 100



- Juan de Mendoza** 55  
**Judd** 190  
**Jules II** 240  
**Julien de Médicis** 279  
**Juliet** 61, 73  
**Jullien** 220  
**Kahnweiler** 97, 188  
**Kandinsky** 53, 77, 78, 254, 296, 297, 299  
**Kant** 12, 285, 286, 287, 288, 292, 294  
**Khnopff** 152  
**Kirchner** 261, 262  
**Klee** 12, 51, 52, 53, 54, 254, 262, 324, 340  
**Kraft** 152  
**Krauss** 86, 88, 89, 106, 220  
**La Font de Saint-Yenne** 154  
**Lacan** 145  
**Lacasse** 204, 206  
**Lacourière** 104  
**Lancri** 120, 136, 137, 347  
**Lao-Tzu** 51  
**Laskowski** 150  
**Lattanzio** 279  
**Laurana** 249  
**Laurencin** 97  
**Laurent de Médicis** 107, 279  
**Lebensztein** 10  
**Lebon** 225  
**Le Brun** 298  
**Le Gac** 116  
**Le Gouic** 130  
**Leibniz** 327  
**Le Lionnais** 92  
**Lemoine** 71  
**Léonard de Vinci** 34, 36, 122, 282, 347  
**Le Sueur** 128  
**Lévinas** 18  
**Levinstein** 254  
**Lévi-Strauss** 78, 275, 276, 277, 278, 283, 284  
**Lhote** 156, 188  
**Lichtenstein** 221  
**Lippi** 17  
**Lipps** 292, 293  
**Litré** 195  
**Livie** 198  
**Lo Monaco** 102  
**Louis XIII** 255  
**Louis XIV** 127  
**Louis XVIII** 118  
**Louÿs** 24  
**Luquet** 254, 255  
**Macke** 299  
**Maillol** 226  
**Malevitch** 53  
**Malifaud** 327, 328, 329, 330, 332, 334  
**Mallarmé** 321  
**Manet** 154, 193  
**Mann** 87  
**Marat** 158  
**Marc** 299  
**Marie-Antoinette** 220  
**Marivaux** 73  
**Martin** 199  
**Martin-Dauch** 156  
**Marx (Groucho)** 170  
**Marx (Karl)** 20, 127, 186  
**Masson** 46  
**Matisse** 51, 53, 54, 70, 72, 97, 99, 101, 121, 122, 130, 131, 136, 144, 147, 190, 206, 211, 220, 248, 259, 260, 281, 337

- Matthieu (Saint)** 259  
**Mauss** 19, 20  
**Merleau-Ponty** 318, 323  
**Metzinger** 188  
**Meurice** 61  
**Michaud** 281  
**Michel-Ange** 40, 62, 76, 77, 107, 122, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 279, 280, 281, 282, 300, 304, 339, 340, 341, 346  
**Mignard** 298  
**Millet** 88, 182, 337  
**Miro** 64, 214, 340  
**Molnar** 136, 346  
**Mondrian** 53, 187  
**Monet** 135, 180, 193  
**Montand** 78  
**Moreau** 144, 152  
**Morel** 232  
**Morellet** 93  
**Morizot** 304  
**Mosset** 88  
**Moulin** 20  
**Namuth** 73  
**Napoléon Bonaparte** 116, 118, 152, 320  
**Néron** 198  
**Newman** 129, 180, 182, 183, 209, 210, 220  
**Newton** 68, 285, 286, 287  
**Nietzsche** 29  
**Oulipo** 92  
**Oupeinpo** 92  
**Pancaspé** 199, 200  
**Panofsky** 27, 28, 33, 34, 78, 135, 231, 250, 282, 289, 290, 291, 292  
**Parmentier** 88  
**Parrhasios** 197  
**Pascal** 58, 81  
**Passeron** 36, 37, 39, 45, 64, 69, 84, 255  
**Pattier** 134  
**Pécoul** 157  
**Perec** 92  
**Pernoud (Emmanuel)** 254  
**Pernoud (Régine)** 260  
**Pétrarque** 121  
**Pevsner** 135  
**Pfeiffer** 304  
**Phidias** 231, 280  
**Piaget** 263, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275  
**Picabia** 88  
**Picasso** 34, 40, 45, 46, 60, 62, 68, 70, 75, 76, 88, 96, 97, 98, 99, 102, 104, 105, 115, 116, 122, 123, 136, 168, 180, 187, 188, 189, 190, 219, 253, 258, 271, 297, 301, 338, 339, 346  
**Pierce** 182  
**Piero della Francesca** 129, 150, 211, 342  
**Pignon** 219  
**Pistoia** 236  
**Planck** 113, 328  
**Platon** 33, 107, 195, 230, 261  
**Pline** 195, 197, 198, 199, 200, 201, 227  
**Plotin** 230, 231, 232  
**Poincaré** 50, 53, 57, 58  
**Poiret** 98  
**Polke** 110, 180  
**Pollock** 26, 46, 73, 74, 75, 135, 169, 172, 180, 193, 340

- Pomponius Gauricus** 280  
**Poussin** 123, 277, 290, 298  
**Praxitèle** 280  
**Prévost** 162, 290  
**Protogène** 197, 198, 200, 201  
**Proust** 119, 125, 308, 310, 313, 314, 315, 317, 322, 324, 339  
**Ptolémée** 200  
**Queneau** 92  
**Ramage** 147  
**Raphaël** 280  
**Rauschenberg** 198, 210  
**Reinhardt (Ad)** 112, 221  
**Reinhardt (Django)** 100  
**Rembrandt** 18, 102, 103  
**Renoir** 72  
**Rey** 96  
**Reynal** 169  
**Richard** 134  
**Richter** 116  
**Riegl** 250, 290, 300  
**Riemann** 331  
**Rimbaud** 18, 191  
**Rodin** 86, 106, 107, 196, 226, 241, 300, 342  
**Roi de Rome** 152  
**Rorschach** 253  
**Rothko** 6, 130, 169, 170, 171, 172, 180, 323  
**Rousseau (Henri)** 299  
**Rousseau (Jean-Jacques)** 299  
**Roussel** 88, 89, 90, 120  
**Rubens** 151, 298  
**Ryman** 196, 197  
**Sabartès** 96  
**Saffrey** 10  
**Sainte-Beuve** 119, 308, 309, 313, 314, 345  
**Saint-Ours** 306, 307  
**Salle** 110  
**Salmon** 97, 98  
**Sangallo** 249  
**Sartre** 134  
**Schaeffer** 158  
**Schefer** 10  
**Schnabel** 110  
**Schopenhauer** 141  
**Schumacher** 114  
**Seckler** 182  
**Seghers** 279, 338  
**Semper** 292  
**Serre** 132  
**Sibony** 57  
**Simondon** 57, 65, 162, 324, 325  
**Smithson** 86, 106, 342  
**Socrate** 30, 233, 309, 331, 347  
**Sophocle** 321  
**Soulages (François)** 215  
**Soulages (Pierre)** 61, 72, 73, 112, 201, 341  
**Soupault** 232  
**Souriau** 9, 37, 258  
**Spiller** 51  
**Stein** 97  
**Stella** 113  
**Stendhal** 181, 205, 235  
**Stern** 255, 256, 257, 264  
**Stoïchita** 285  
**Stokes** 64  
**Sublet de Noyers** 277  
**Sweeney** 86, 88  
**Tàpies** 72  
**Téna** 147  
**Teyssèdre** 27, 41, 136, 142, 290, 346, 347  
**Thom** 331, 344

- Tiercelin** 182  
**Tijus** 57  
**Timanthe** 197  
**Titien** 116  
**Toroni** 88  
**Toulouse (Jean-Baptiste)** 274  
**Twombly** 111, 171, 205  
**Valéry** 36, 127, 128, 253  
**Vallier** 293, 295, 296, 347  
**Van Der Rohe** 112  
**Van Doesburg** 187  
**Van Gogh** 56, 77, 106, 123, 131, 172, 303, 337  
**Van Velde** 61, 341  
**Varenne** 53  
**Vasari** 229, 235, 240, 281, 282  
**Vélikovic** 111  
**Verdeguer** 131, 136  
**Vernant** 298, 318, 319  
**Véronèse** 128  
**Viallat** 88  
**Vian** 10, 117  
**Vierny** 226  
**Vischer** 292  
**Vollard** 97  
**Voltaire** 31, 135, 344  
**Voragine (de)** 211  
**Vouet** 255  
**Walesa** 29  
**Wallas** 57  
**Waller** 56  
**Warhol** 84  
**Weiner** 63, 111, 113  
**Whistler** 114, 120, 207, 249, 338  
**Wittkower** 106, 107, 196, 230, 233, 240, 241, 291, 300  
**Wöflflin** 290, 295  
**Worringer** 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 302  
**Zervos** 75  
**Zeuxis** 195, 196, 197  
**Zola** 236  
**Zölller** 282

# INDEX des figures mythologiques et iconographiques

---

- Abel** 153, 222, 223, 237  
**Abélard** 95  
**Abraham** 129, 231  
**Adam** 10, 11, 153, 229  
**Agathe (Sainte)** 26  
**Andromède** 298  
**Anges** 153, 160, 164, 221  
**Antigone** 152, 153, 200, 232, 233, 243, 337, 349  
**Antoine (Saint)** 129  
**Apelle** 197, 198, 199, 200, 349  
**Ariane** 6, 40  
**Arlequin** 188, 189  
**Athéna (Minerve)** 21  
**Atlas** 240  
**Barisat** 231  
**Barthélémy (Saint)** 79, 290  
**Bellérophon** 319  
**Bergers d'Arcadie** 290  
**Bethsabée** 153, 227  
**Booz** 90  
**Bourgeois de Calais** 241  
**Brutus** 155  
**Butadès (Dibutade)** 227  
**Caïn** 153, 222, 223, 237  
**Cassiopée** 298  
**Charlotte** 95  
**Cid (le)** 143, 339  
**Claire (Sainte)** 129  
**David** 116, 153, 182, 227, 228, 229, 233, 234, 240  
**Dieu** 9, 10, 11, 68, 129, 182, 187, 215, 231, 232, 301, 333  
**Esprit (saint)** 130, 318  
**Étéocle** 153, 232  
**Eurydice** 310  
**Ève** 10, 11, 229, 240, 345  
**Famille (sainte)** 304  
**François d'Assise (Saint)** 196, 210  
**Gabriel (Archange)** 228  
**Gavroche** 85  
**Hélène (de Sparte)** 196  
**Hélène (Sainte)** 211  
**Héloïse** 95  
**Hercule** 118, 119  
**Hersilie** 156  
**Iseult** 95  
**Jason** 319  
**Jean-Baptiste (Saint)** 129  
**Jésus (Christ)** 76, 128, 153, 259  
**Jocaste** 232, 233  
**Juliette** 95  
**Laïos** 59  
**Laurent (Saint)** 26  
**Marat** 158, 352  
**Marie-Thérèse (Walter)** 301  
**Marilyn** 84  
**Marumath** 231  
**Minotaure** 45  
**Narcisse** 215  
**Nicodème** 76  
**Œdipe** 59, 119, 151, 152, 159, 232, 297, 319, 320, 321, 340

**Orphée** 310  
**Pancaspé (Campaspe)** 199,  
200, 353  
**Persée** 298, 319  
**Pierre Martyr (Saint)** 26  
**Polynice** 153, 232, 233, 243  
**Poséidon** 23  
**Pygmalion** 200  
**Quichotte (Don)** 176  
**Roméo** 95  
**Romulus** 157  
**Ruth** 90  
**Sabines (les)** 155, 156, 162  
**Sisyphe** 227, 236, 242  
**Sphinx (Sphinge)** 152, 297, 298,  
320  
**Tartarin** 68  
**Térah** 231, 232  
**Thésée** 40, 320  
**Tirésias** 320  
**Tristan** 95  
**Ulysse** 23  
**Veau d'Or** 231  
**Vénus (Anadyomène)** 200, 202  
**Véronique (Sainte)** 128  
**Vierge Marie** 76, 116, 129, 130,  
153, 161, 167, 228, 243  
**Vulcain** 226  
**Werther** 95



# TABLE DES MATIÈRES

---

## **9 INTRODUCTION**

---

## **15 PREMIÈRE PARTIE**

### **LE POINT DE VUE DU CRÉATEUR**

- 23 1.**  
Itinéraires
- 23 Aller-retour
- 28 Traduire
- 32 Théorie versus pratique ?
- 35 La poïétique
- 39 Heuristique versus herméneutique
- 43 2.**  
Recherche créatrice
- 43 Chaos apparent
- 48 « Scanning inconscient »
- 51 La concentration, le vide, le plein
- 55 L'organisation cérébrale
- 57 Les différents moments de la création
- 61 Une éthique de la création
- 67 3.**  
Principes
- 67 Invention et intention : la bascule mentale
- 70 Le choix ou le discernement critique
- 73 Construction, destruction, reconstruction
- 77 La tension féconde



- 81 4.**  
Méthode
- 81 Le jeu (la question des *ready-mades*)
- 88 Contraintes, règles, système
- 95 5.**  
Sagesse
- 95 Impossibilité et nécessité
- 95 Réussi ou raté
- 99 Le travail
- 102 La technique (la gravure en exemple)
- 105 La question du savoir-faire
- 108 « Bien fait, mal fait, pas fait »
- 110 Ni fait ni à faire !
- 114 La fin
- 116 Le début
- 121 6.**  
Écriture
- 121 L'indicible
- 123 Conversations
- 125 Difficulté d'écrire
- 126 Difficulté d'écrire sur l'art
- 131 Difficulté d'écrire sur l'art qu'on fait soi-même
- 136 Des thèses en arts plastiques ?

## **139 DEUXIÈME PARTIE**

### **UNE POSTURE D'ARTISTE**

- 147 7.**  
Peindre
- 147 Désir
- 148 Histoire de peinture
- 151 Peinture d'histoire
- 154 Religion
- 157 La chair

- 158 **Narration**
- 160 **La série**
- 164 **b-a – ba**
- 166 **La gravure (encore)**
- 169 **La trace et le tracé**
- 174 **12 portraits**

## **181 8.**

Du style et du contemporain

- 181 **Signe ou empreinte ?**
- 184 **L'Histoire (la vraie)**
- 187 **Style**
- 191 **Contemporain**
- 195 **Antiquité contemporaine**
- 201 **Professionnalisme**
- 203 **Réception**
- 204 **Paul Foujino : un geste d'artiste**
- 207 **Homicide involontaire**
- 209 **Assassinats**
- 211 **Résurrection**

## **213 9.**

Sculpter

- 213 **Instant ou durée**
- 216 **Au jour le jour**
- 220 **Modeler**
- 224 **La fonderie**
- 227 **Tailler – Outils et matériaux**
- 229 **Soustraction**
- 233 **Modèle retrouvé**
- 235 **Légende**
- 236 **Panne d'électricité**
- 238 **Réduction**
- 239 **Faire front**
- 241 **Tâtonnements**
- 242 **Après tout**

---

## 245 TROISIÈME PARTIE

### UNE PENSÉE INDIFFÉRENCIÉE

#### 253 10.

Dess(e)in

- 253 Une manière de penser
- 254 Art de l'enfance
- 255 Un invariant anthropologique ?
- 257 Enfance de l'art ?
- 259 Enfance retrouvée
- 261 Vision première

#### 263 11.

Intelligence

- 264 In-fans : histoire sans parole
- 266 Assimilation et accommodation
- 269 Conscience embryonnaire
- 273 *Work in progress*
- 275 Bricolage
- 279 Retour au dessin
- 283 Art et connaissance
- 285 Kant à soi

#### 289 12.

Champ du signe

- 289 Iconologie
- 292 *Einführung*
- 297 Phylogénèse et ontogénèse
- 300 Hap-op
- 302 Figural
- 304 Signe, forme, figure
- 306 Le diagramme (encore)
- 308 À la recherche de la *Recherche*
- 314 Pensée du signe

<b>317</b>	<b>13.</b>
	Élargir la raison
319	Œdipe philosophe
322	L'intuition
324	Individuation
327	-opsisme

---

## **335 CONCLUSION**

---

## **337 BIBLIOGRAPHIE**

---

## **349 INDEX**

# eurêka & c<sup>ie</sup>

*création, imaginaire, épistémologie*

**Collection dirigée par Daniel Danétis et Ivan Toulouse**

Déjà parus :

n°1 *Technique et création*, ouvrage collectif sous la direction d'Ivan Toulouse

n°2 *Décoder le Réel, dialogue*, Pierre Malifaud et Ivan Toulouse, préface de Claude Hagège

n°3 *Parler/créer ? – Pensée critique et création artistique*, Daniel Danétis

n°4 *Clair-obscur – Essai sur la pensée créatrice*, Ivan Toulouse

A paraître prochainement

n°5 *Théories de la pratique – Ce qu'en disent les artistes*, Miguel Angel Molina et Ivan Toulouse

n°6 *La fable et le protocole*, André Scherb

# Les Beaux Arts

## aux éditions L'Harmattan

### **HISTOIRE DES ARTISTES NOIRS DU SPECTACLE FRANÇAIS**

#### **Une démocratisation multiculturaliste**

*Coutelet Nathalie*

A la fin du XXe siècle, des artistes noirs commencent à se produire dans le spectacle français. Ils s'inscrivent dans le dialogue entre les cultures et dans le questionnement du système républicain universaliste. Le Clown chocolat, Habib Benglia, Féral Benga, Joséphine Baker en sont quelques exemples. Quelle est la situation des artistes noirs de France, leur traitement médiatique et artistique, leur insertion professionnelle ?

*(Coll. Univers théâtral, 17.00 euros, 166 p.)* ISBN : 978-2-296-96228-6

### **DÉMOCRATISATION DU SPECTACLE ET IDÉAL RÉPUBLICAIN**

*Coutelet Nathalie*

La démocratisation du spectacle est un vaste mouvement qui dépasse celui du théâtre « populaire » et englobe également des formes plus politiques. Les tentatives qui visent à rendre le spectacle accessible à tous et à en faire plus qu'un divertissement sont légion. Elles portent en elle les bases de l'idéal républicain : progrès, éducation, universalisme... Elles engagent donc une vision profonde des rapports entre art et société.

*(Coll. Univers théâtral, 25.50 euros, 256 p.)* ISBN : 978-2-296-96232-3

### **TECHNIQUE ET CRÉATION**

*Sous la direction d'Ivan Toulouse*

Considérée longtemps comme un frein à la création, la question technique se trouve aujourd'hui radicalement reposée par l'irruption soudaine du numérique. Plus présente, elle est aussi plus mobile, plastique, ludique, ouverte... En écho avec la très ancienne idée grecque de la tekhnè qui ne les distinguait pas, art et technique devraient-ils alors être aujourd'hui à nouveau pensés ensemble ?

*(Coll. Eurêka et cie, 33.00 euros, 332 p.)* ISBN : 978-2-296-99115-6

### **WESTERN (LE)**

#### **Grandeur ou décadence d'un mythe ?**

*Le Bris Louis*

Depuis *La Chevauchée fantastique* (John Ford, 1939), le western a muté à plusieurs reprises. Si le mythe demeure, sa saveur identitaire, culturelle et fondatrice se perd. Hier enjeu sociohistorique d'une nation, il est aujourd'hui le jouet de nombreux réalisateurs. Alors *Dead or Alive ?* À la fois miroirs de leur époque et révélateurs du regard des Américains sur leurs ancêtres, les films « de cowboys et d'Indiens » s'adaptent à l'air du temps en adoptant de nouveaux archétypes.

*(Coll. Inter-National, 12.50 euros, 106 p.)* ISBN : 978-2-296-96965-0

## **ENTRETIENS AVEC UN EMPIRE (Volume III)**

### **Rencontre avec les artistes Disney – Disneyland Paris raconté par ses créateurs** *Noyer Jérémie*

Fort de ses plus de 250 millions de visiteurs depuis son ouverture il y a 20 ans, Disneyland Paris, première destination touristique d'Europe, ne cesse d'accumuler les records et d'exciter les passions. En quoi le Resort francilien se distingue des autres parcs à thème ? Comment et pourquoi a-t-il trouvé sa place dans le paysage touristique mais également économique et culturel européen ?

*(Coll. Cinémas d'animations, 22.50 euros, 216 p.) ISBN : 978-2-296-99122-4*

## **MONDE (LE) D'ETTORE SCOLA**

### **La famille, la politique, l'histoire**

*Brunet Catherine*

Le cinéaste italien Ettore Scola est reconnu comme l'un des plus brillants représentants de la comédie à l'italienne avec des films particulièrement corrosifs comme *Affreux, sales et méchants* (1976). Il est également l'auteur d'une oeuvre plus dramatique, peut-être moins connue. Il est le cinéaste par excellence de la famille, celle de la bourgeoisie comme celle du sous-prolétariat romain, il saisit la complexité des relations qui s'y nouent, témoignant d'un profond humanisme qui se révèle intact jusqu'à son dernier film, *Gente dio Roma* (2003).

*(Coll. Champs visuels, 38.00 euros, 382 p.) ISBN : 978-2-296-96766-3*

## **CINÉMA ET AUDIOVISUEL SE RÉFLÉCHISSENT**

### **Réflexivité, migrations, intermédialité**

*Amy de la Bretèque François, André Emmanuelle, Jost François, Moine Raphaëlle, Soulez Guillaume, Trias Jean-Philippe*

Si la «réflexivité» était la marque du retour d'un art sur lui-même, aujourd'hui les migrations d'images et de sons nous obligent à élargir le regard. Quatre axes structurent cette étude : un retour sur l'histoire et le contexte socioculturel de cette réflexivité ; une réflexion sur la notion et les usages de l'intertextualité, une mise en relation du cinéma et de l'audiovisuel avec les autres arts ; une analyse des nouvelles formes d'intermédialité.

*(Coll. Champs visuels, 26.00 euros, 252 p.) ISBN : 978-2-296-96750-2*

## **CHAGALL, FUNAMBULE DU RÊVE**

*Dotoli Giovanni - Dessin : Michele Damiani*

«Je méveille», annonce Chagall, après avoir suivi «l'air bleu» des anges. Sa peinture se révèle comme une vision qui narre l'infini. Chagall est le poète du rêve en peinture : rêve dans la vie et rêve dans l'art. C'est son rêve qui a gagné, heureusement : le rêve du funambule est le rêve de l'avenir. L'auteur de ce livre rêve et s'envole avec lui, au seuil de l'éternel.

*(20.00 euros, 96 p.)*

*ISBN : 978-2-296-55746-8*

## **HENRI VERNEUIL**

### **Profession conteur**

*Le Gal Vincent*

Que reste-t-il d'un des plus grands réalisateurs français ? Plutôt méconnu du grand public malgré ses succès, Verneuil, le plus américain des cinéastes

français, a pourtant filmé les plus grands. De Fernandel à Delon, de Belmondo à Gabin, en passant par Montant, comment a-t-il dirigé ces légendes du cinéma français ? Pour répondre à ces questions, la parole est laissée à ses proches : Françoise Arnoul, Claude Pinoteau, Pierre Mondy, Jacques Bar, Patrick Malakian, Robert Hossein, Costa-Gavras...

(20.00 euros)

ISBN : 978-2-296-56760-3

### **PHILIPPE GARREL (VOL. 1)**

*Courant Gérard*

«Ce dvd comporte deux films : *Philippe Garrel à Digne (Premier voyage)* (1975, 1h43) et *Philippe Garrel à Digne (Second Voyage)* (1979, 56 minutes). À l'occasion des rencontres cinématographiques de Digne, « Pour un autre cinéma », qui organisèrent deux rétrospectives de l'œuvre cinématographique de Philippe Garrel («La Cicatrice intérieure», «Le Révéléateur», etc.), ces films sont la captation sonore par Gérard Courant des deux rencontres que Garrel a eues avec le public...

(25.00 euros)

ISBN : 978-2-296-56729-0

### **PHILIPPE GARREL (VOL. 2)**

*Courant Gérard*

«Ce dvd comporte deux films : *Passions (entretien avec Philippe Garrel I)* et *Attention poésie (entretien avec Philippe Garrel II)*, qui sont les captations sonores, enregistrées les 6 et 8 juin 1982, des premier et deuxième des quatre entretiens que Gérard Courant a réalisés en 1982 avec Philippe Garrel. Ce dernier parle de ses films, du cinéma en général (Godard, Warhol, Akerman, Eustache), de la psychanalyse (Freud) et de la politique (Mitterrand, Cohn-Bendit, Marx, Baader)...

(25.00 euros)

ISBN : 978-2-296-56730-6

### **DIALOGUES, TEMPS MUSICAL, TEMPS SOCIAL**

*Chang Melis Leiling*

Les pratiques musicales mettent en jeu l'ensemble du monde vital du sujet et activent ses mécanismes fonciers : la foi en l'avenir, la peur de la mort, l'angoisse du futur, le regret du passé, l'ancrage dans le présent... tout un univers existentiel qui ne touche pas seulement la musique mais la vie humaine dans toute sa magnitude. Qu'il s'agisse des dispositions psychologiques profondes ou de la fuite virtuelle devant des contraintes inévitables, telles que la mort elle-même, l'art musical secoue l'affectivité.

(Coll. Univers musical, 13.50 euros, 124 p.)

ISBN : 978-2-296-99586-4

### **COLÈRE NOIRE**

**Et autres textes de Brigitte Fontaine**

*Avec Emmanuelle Monteil et David Aubaile ; Création musicale : David Aubaile*

Emmanuelle Monteil nous emmène dans l'univers de Brigitte Fontaine, cabarettiste, chanteuse, romancière, musicienne, poète, artiste et femme, plein de colères, d'humour et... de tendresse. Les textes (extraits) de Brigitte Fontaine : «Colère noire», «Genre humain», «Le bon peuple de sang», «Nouvelles de l'exil», «Portrait de l'artiste en déshabillé de soie (inédit)».



« Entre théâtre et cabaret - violence rageuse, tendresse fragile, humour et gravité se conjuguent dans un spectacle éclaté et déjanté. » (*Télérama*).  
(15.00 euros) ISBN : 978-2-296-56780-1

### **IMPRÉVISIBLE (L') DANS L'ART**

*Sous la direction de Berthet Dominique*

Dans le domaine artistique, l'imprévisible n'est pas nécessairement envisagé de manière inquiétante ou négative. L'incontrôlé, l'imprévisible, l'aléatoire peuvent être des moteurs de création. Il s'agit d'accepter leur surgissement et de s'en servir. L'imprévisible est à la fois inquiétant, troublant, incontournable et déterminant.

(Coll. *Ouverture Philosophique, série Esthétique, 20.00 euros, 206 p.*)

ISBN : 978-2-296-56987-4

### **PHOTOGRAPHIE (LA), MYTHE GLOBAL ET USAGE LOCAL**

*Collectif sous la direction d'Ivaylo DITCHEV & Gilles Rouet*

De quelle manière certaines photos locales peuvent-elles avoir une portée mondiale au point d'engendrer, ou du moins de participer à des mythes globaux ? Comment ne pas passer de l'interrogation photographique locale à des usages idéologiques globaux ? Les différents chapitres de ce volume fourniront quelques éléments d'histoire de l'évolution des pratiques de la photographie, notamment en Bulgarie, et une réflexion de portée plus générale sur la situation actuelle de l'image photographique et de ses usages.

(Coll. *Local et Global, 24.00 euros, 238 p.*)

ISBN : 978-2-296-96843-1

### **CINÉMAS (LES) D'AFRIQUE DES ANNÉES 2000**

**Perspectives critiques**

*Barlet Olivier*

Le relatif effacement des cinémas d'Afrique sur la scène internationale durant les années 2000 ne saurait masquer les profondes ruptures à l'oeuvre : nouveau rapport au réel, nouvelles stratégies esthétiques, émergence d'un cinéma populaire postcolonial. Olivier Barlet dégage ici les questions critiques que posent ces évolutions. Il livre ainsi une vision personnelle des récents développements de cinématographies encore méconnues qui luttent pourtant pour prendre leur place dans le cinéma mondial.

(36.00 euros, 441 p.)

ISBN : 978-2-296-55760-4

### **IMAGINAIRE (L') DE L'APOCALYPSE AU CINÉMA**

*Join-Lambert Arnaud*

Les films apocalyptiques soulèvent les questions des fins dernières. Cet imaginaire apocalyptique est ici étudié par des chercheurs de diverses provenances (spécialistes de l'expression artistique et théologiens), offrant une approche plurielle et critique, à la mesure de la richesse et des enjeux de ce type de cinéma. L'oeuvre de réalisateurs marquants (Tarkovski, Herzog, Kieslowski) est entre autres abordée.

(Coll. *Structures et pouvoirs des imaginaires, 21.00 euros, 198 p.*)

ISBN : 978-2-296-96971-1

**L'HARMATTAN, ITALIA**  
Via Degli Artisti 15; 10124 Torino

**L'HARMATTAN HONGRIE**  
Könyvesbolt ; Kossuth L. u. 14-16  
1053 Budapest

**ESPACE L'HARMATTAN KINSHASA**  
Faculté des Sciences sociales,  
politiques et administratives  
BP243, KIN XI  
Université de Kinshasa

**L'HARMATTAN CONGO**  
67, av. E. P. Lumumba  
Bât. – Congo Pharmacie (Bib. Nat.)  
BP2874 Brazzaville  
harmattan.congo@yahoo.fr

**L'HARMATTAN GUINÉE**  
Almamyia Rue KA 028, en face du restaurant Le Cèdre  
OKB agency BP 3470 Conakry  
(00224) 60 20 85 08  
harmattanguinee@yahoo.fr

**L'HARMATTAN CAMEROUN**  
BP 11486  
Face à la SNI, immeuble Don Bosco  
Yaoundé  
(00237) 99 76 61 66  
harmattancam@yahoo.fr

**L'HARMATTAN CÔTE D'IVOIRE**  
Résidence Karl / cité des arts  
Abidjan-Cocody 03 BP 1588 Abidjan 03  
(00225) 05 77 87 31  
etien\_nda@yahoo.fr

**L'HARMATTAN MAURITANIE**  
Espace El Kettab du livre francophone  
N° 472 avenue du Palais des Congrès  
BP 316 Nouakchott  
(00222) 63 25 980

**L'HARMATTAN SÉNÉGAL**  
« Villa Rose », rue de Diourbel X G, Point E  
BP 45034 Dakar FANN  
(00221) 33 825 98 58 / 77 242 25 08  
senharmattan@gmail.com

**L'HARMATTAN TOGO**  
1771, Bd du 13 janvier  
BP 414 Lomé  
Tél : 00 228 2201792  
gerry@taama.net



# CLA IR.

Quels régimes de la pensée sont à l'œuvre dans la création ?

En deçà des mots, à travers des gestes, des pensées en actes ou des actes manqués, des idées esthétiques, des décisions intuitives, des frustrations, des résignations ou simplement du laisser-faire...

À l'inverse de la visée rétrospective, dont le nom dit bien que les choses y sont prises à rebours, l'attention est portée ici sur la création dans son jaillissement même, à la fois claire et obscure.

Au-delà de la seule création artistique, la réflexion menée ici est peut-être plus générale : elle se prolonge dans la question éducative, tout comme elle sollicite l'épistémologie pour explorer, dans son mouvement, la pensée humaine.

**Peintre, sculpteur, Ivan Toulouse est professeur des Universités  
au département Arts Plastiques de Rennes 2.**

Photo de couverture © 2011 sylvain mesnard / dadatof all rights reserved

**36,50 €**

ISBN : 978-2-336-00280-4



Agence Nationale de la Recherche



9 782336 002804