HAL
open science

Peindre et dépeindre la peinture : d'une phénoménologie de la peinture et d'une représentation par mise en abîme

Azzeddine Habib

▶ **To cite this version:**

Azzeddine Habib. Peindre et dépeindre la peinture : d'une phénoménologie de la peinture et d'une représentation par mise en abîme. Art et histoire de l'art. Université de Strasbourg, 2016. Français. NNT : 2016STRAC041 . tel-01546787

HAL Id: tel-01546787

https://theses.hal.science/tel-01546787v1

Submitted on 26 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Strasbourg

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS

Unité de recherche : Approches contemporaines de la création et de la réflexion artistiques

THÈSE

Présentée par Azzeddine HABIB

Soutenue le : 9 Décembre 2016

En vue de l'obtention du grade de :

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Spécialité : Arts visuels

Peindre et dépeindre la peinture :

D'une phénoménologie de la peinture et d'une représentation par mise en abîme

Membres du Jury :

Président :
Mr. Jean-Marc LACHAUD professeur à l'université Paris 1
Rapporteurs :
Mr. Khalil M'RABET professeur à l'université de Provence, Aix-Marseille 1
Mr. Jean-François ROBIC professeur à l'université de Picardie-Jules Verne
Examinateur :
Mr. Germain ROESZ Professeur à l'université de Strasbourg

Direction de Thèse : Mr. Germain ROESZ

À mes parents.

Remerciement

À l'issue de la rédaction de cette recherche, je suis convaincu qu'une thèse est loin d'être un travail solitaire. En effet, je n'aurais jamais pu réaliser ce travail doctoral sans le soutien d'un grand nombre de personnes dont la générosité, la bonne humeur et l'intérêt manifestés à l'égard de ma recherche m'ont permis de progresser dans cette phase délicate de « *l'apprenti-chercheur* ».

En premier lieu, je tiens à remercier mon directeur de thèse, monsieur Germain Roesz, pour la confiance qu'il m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail doctoral, pour ses multiples conseils et pour toutes les heures qu'il a consacrées à diriger cette recherche. J'aimerais également lui dire à quel point j'ai apprécié sa grande disponibilité et son respect sans faille des délais serrés de corrections et de relecture des documents que je lui ai adressés. Enfin, j'ai été extrêmement sensible à ses qualités humaines d'écoute et de compréhension tout au long de ce travail doctoral. Sans lui, ce travail n'aurait pas pu voir le jour car il a joué véritablement le rôle de « *l'accoucheur* (*sage-homme*) » et m'a permis de faire naitre le corps de cette thèse.

Je souhaiterais exprimer ma gratitude à monsieur Jean-Marc Lachaud pour m'avoir soutenu à réaliser une thèse sur la théorisation et la pratique de la peinture. Je le remercie également pour son accueil chaleureux à l'amorce de mon travail, ainsi que pour ses multiples encouragements, notamment lors de ma première rédaction du projet de thèse.

Mes remerciements vont également à monsieur Mohamed Chihar pour avoir accepté de me lire quelques chapitres, de ne pas manquer à me donner des conseils et de me faire profiter de son expérience de chercheur et de sociologue.

Je souhaite aussi exprimer ma gratitude à Jean-Michel Alberola pour le temps qu'il m'a accordé, pour ses judicieux conseils, pour ses appréciations vis à vis de mon travail pictural, pour ses encouragements et pour ses orientations et suggestions. De par sa grande expérience – de peintre et dirigeant de l'atelier peinture à l'école des beaux-arts de Paris –, il a pu attirer mon attention sur des voies susceptibles d'être expérimentées et ainsi, attiser ma curiosité envers de nouvelles expérimentations.

Je tiens à remercier particulièrement mon auditrice Françoise Masson pour son soutien et les judicieux échanges que j'ai pu avoir avec elle autour de la peinture en général et la mienne en particulier. Mes remerciements vont aussi à tous les membres de ma famille pour l'aide et le soutien qu'ils m'ont apporté tout au long de la période de ma recherche et qui m'ont réconforté dans les moments les plus difficiles de ma thèse.

Je souhaiterais aussi remercier infiniment tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce travail et que grâce à eux, il est rendu possible. J'exprime ma gratitude aux autres professeurs qui m'ont accordé de leur temps d'écoute et pour l'intérêt porté et l'attention prêtée à l'égard de ma recherche. En ces termes, Je pense à Jean-Louis Hess, Éric Laniol, Jean Jérôme et j'oublie certainement d'autres que je prie de m'excuser.

Résumé

Une véritable peinture c'est celle qui fait voir, évoque, examine, remet en question et contribue à l'histoire de la peinture. Elle ne doit être ni réplique, ni redite, ni allusion à un peintre ou à des peintres. Elle doit être simplement tout cela en étant absolument autre chose ; un même qui est différent, un recommencement originel.

Ce travail de thèse porte sur *la question de la représentation picturale* (l'aspect *iconique* de la peinture) et celle de *la représentation de la peinture* (l'aspect *pictural* de la peinture) dans le contexte contemporain. C'est un travail sur la peinture, avec la peinture et de la peinture. Un travail sur la peinture puisque l'acte de peindre n'a de finalité que celle de feindre la représentation et afin de permettre à la peinture de défendre un espace pictural. Un travail avec la peinture car il est question de partage lors d'une représentation, c'est à dire : tenir compte d'une libération de la peinture à travers la figure. Et enfin, un travail de la peinture qui est mise en exergue de la réalité matérielle de la peinture (la picturalité).

Ma démarche a pour appui l'exercice d'une *dialectique* (acte de peindre et acte de peinture) et l'articulation d'un principe de la *transfiguration* (d'une figuration à une peinture figurée). De ce fait, j'opte pour une représentation qui ne s'élabore ni dans un *déterminisme* ni dans un *hasard* car je l'opère par jets, éclaboussures et giclures sur la toile. La *mise à distance* au sein de l'acte de peindre et vis à vis de la toile serait de mise dans ce processus.

De cette manière, les questions qui se posent sont : comment défendre un espace purement pictural en mettant la *représentation en crise* ? Comment faire en sorte que la peinture prend le dessus sur ce qui se représente ? Toutefois, l'enjeu est de peindre non pas pour le simple fait de réussir une représentation mais de laisser faire la peinture, de la faire contribuer et de la laisser se représenter et *se dépeindre*. Au cours de la présentation de ma problématique, j'évoque la question du *désapprentissage*, de la l'*irrévérence*, de la *désinvolture* vis à vis de l'exercice de la représentation. Cela n'étant pas chose simple car la question qui se pose est comment faire avec un *défaire*

? Et comment rendre une figure malgré tout reconnaissable tout en gardant cette volonté de permettre à la peinture de *prendre le dessus* sur ce qu'elle représente ?

En échafaudant mon travail sur un processus de *déconstruction* au sein du procédé de la représentation par la peinture (opter pour une représentation par *une mise en abîme*, par *dripping*, par défaut ; expérimentation procurant un certain dérèglement), comment permet-t-on d'établir un dialogue *phénoménologique* autour de la peinture ? Sans ce dialogue, la signifiance d'un acte de peindre serait pour moi sans grand intérêt. En effet, avoir la peinture comme sujet et la figure comme *prétexte*, le phénomène de la peinture par cette transfiguration ne serait que le fruit de *la traîtrise du fluide* et du contrôle manqué à vouloir représenter. C'est une volonté de ma part de revenir sur la chose picturale même. La question de *la phénoménologie* dans ma peinture figure parmi les enjeux majeurs de ma problématique. Elle se discute par le moyen d'une mise en crise de l'exercice de la représentation (la pousser jusqu'aux limites où le contenu imagé est tirée vers la peinture en permettant l'emprise de la peinture sur l'image et son débordement à travers ou par rapport à elle). Cette démarche est la manière par laquelle *l'affranchissement* de la matérialité s'effectue. Autrement dit, c'est tenter de faire apparaître la réalité de la peinture en tant que phénomène et au-delà de tout asservissement à un simple exercice de la représentation et à une simple affaire de figuration.

Mots-clés

Représentation picturale - représentation de la peinture - iconique - pictural - dialectique - transfiguration - déterminisme - hasard - mise à distance - représentation en crise - se dépeindre - désapprentissage - irrévérence – désinvolture - défaire - prendre le dessus - déconstruction - une mise en abîme - dripping - phénoménologie - traîtrise du fluide - affranchissement.

L'histoire de la *figurabilité picturale*[1], de l'imagerie *peinte* et de l'idée figurée – de son émulation présumée face à l'idée de la copie et en parallèle avec le réel, de sa simulation, de sa représentation et de son expérimentation –, semble utiliser tous les moyens possibles à ses fins. Or, depuis toujours, les peintres n'ont cessé d'essayer d'échapper à l'anodin par les propres moyens de la peinture. Ils se prêtent à défier leurs pré-acquis en anticipant sa renaissance, en contribuant à son caractère évolutif, ce qui l'actualise et la légitime. Chaque acquis exige son dépassement (déconstruction constructive). Chaque maîtrise peut être un risque et peut s'avérer conformiste : il se dit que « L'art est né de ruptures et de contraintes ». Notes de 2009

"C'est en postulant l'impossible que l'artiste se procure tout le possible."
Johann Wolfgang Von Goethe[2]

"Le vrai peintre, toute sa vie, cherche la peinture ; le vrai poète, la poésie, etc. Car ce n'est point des activités déterminées. Dans celles-ci, il faut créer le besoin, le but, les moyens, et jusqu'aux obstacles"[3].
"…Qu'il faut bien, et de toute nécessité, que notre esprit compte sur ses hasards ; fait pour l'imprévu, il le donne, il le reçoit. "[4].
Paul Valéry

[1] De ce qui est picturalement figurable. Cela concerne l'ensemble des sujets abordés par la peinture qu'ils soient figuratifs, ou abstraits et non exclusivement la fabrication de l'image et la représentation picturale. En d'autres termes, ce sens se rapporte au corpus pictural dans sa globalité ; à tout ce qui peut se figurer par la peinture sur une surface dont l'intention est de faire un tableau.
[2] Cité dans le livre « *L'espace littéraire* » de Maurice Blanchot., p. 97, (ouvrage référencé plus bas).
[3] *Ibid*., p. 107.
[4] VALÉRY Paul, *Œuvres I, introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris, Éd. Gallimard, 1957. p. 1207.

"L'art est lié à ce qui est "hors" du monde et il exprime la profondeur de ce dehors sans intimité et sans repos, ce qui surgit quand, même avec nous, même avec notre mort, nous n'avons plus des rapports de possibilité. L'art est la conscience de ce « malheur »"[5].

Maurice Blanchot

[5] BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*. Paris, Éd. Gallimard, 1955, p. 89.

SOMMAIRE

Introduction générale.

Dans le vif du sujet

Préambule à la contemporanéité artistique

1. *Essai sur l'art contemporain*
2. *la particularité contemporaine de la peinture*

Première partie : Peinture : entre approches philosophiques et histoires

Chapitre premier : la peinture et la phénoménologie (interaction et complémentarité)

1. *La phénoménologie Husserlienne, le retour aux choses mêmes*
2. *La phénoménologie selon Abellio, en rapport avec ma recherche*
3. *Merleau-Ponty, la proximité de la peinture*
4. *Henri Maldiney, la question de la visibilité d'un tableau*

Chapitre II : Histoire et histoires de la peinture

1. La peinture : Origines de ma recherche entre histoire et légende de la peinture:

- La légende du peintre Apelle : Hasard (Fortuna) et la peinture
- La recherche de Fra Angelico
- La méditation de De Vinci : Le « Senno »
- Le peintre Frenhofer du « chef d'œuvre inconnu » de Balzac
- La légende du peintre chinois et la commande de l'empereur

2. La question de la poïésis ou l'œuvre comme conséquence.
3. Le concept du diagramme à l'aune de l'analyse du fait pictural

Deuxième partie : Corporéité : de l'humain et du picturale

Chapitre premier : *Matiérité*[6], enjeux antérieurs de ma peinture

1. L'uniformité entre corps et espace
2. La projection des films et des nuances
3. Le souffle pictural comme réconciliateur
4. Le corps, raison de sa position d'objet

Chapitre II : pour une approche de la peinture à travers le corps

En introduction : La finalité de ma précédente recherche
1. Le déclic et le tournant d'une expérience picturale
- L'heureuse erreur
- L'échec libérateur
2. Sur la transmutation : de la masse corporelle à l'effervescence picturale
- Dérivés :
- Déconstruction constructive
- Anthropomorphisme et dissemblance
- Le fait visuel de l'image critique

Troisième partie : Picturalité : spatialité, radicalité et unité

Chapitre premier : La peinture via une phénoménologie et la radicalité de l'espace pictural

En introduction : La finalité de mon actuelle recherche
1. Un travail de la peinture
2. Un jeu sur la matière
3. Une certaine gestualité
4. De la radiation dans l'espace pictural
5. Mouvement et temporalité

Chapitre II : L'enlisement pictural et la communication dialectique

1. *Entre lisibilité picturale et allusion à la figure*
2. *Entre apparition et disparition*
3. *Un travail d'expérimentation*
4. *Une peinture communicative*
5. *L'ambigüité et la doublure de l'image dans la peinture*
6. *Peindre à mon sens*

---

[6] De matiérisme : Tendance de l'art pictural du XXe s. fondée sur l'accumulation et le travail d'une matière épaisse, constituée de peintures, pâtes, sables, tissus enduits, etc. (Ex : Fautrier, Dubuffet, Tàpies.)

Conclusion.

Bibliographie & Index.

INTRODUCTION

Rien n'a été autant inséparable de l'histoire humaine que l'art. À travers lui, on n'a cessé de définir des canons de beauté pour ensuite s'en défaire et de proposer des résolutions stylistiques et idéologiques nouvelles muables à leurs tours. Et cela, au rythme infernal de l'évolution de l'homme dans le temps. L'art est ontologiquement transgressif et régénérant. Il se définit selon une contextualisation permanente et progressive à l'encontre et à la rencontre de l'air du temps. Il est à la fois celui qui s'empare et celui qui se sépare ; l'art est ce jugé qui juge[7], cet offensif qui défend, ce mensonge qui insinue la vérité. Picasso disait à propos de l'une de ses œuvres majeures Guernica : « La peinture est une arme défensive et offensive contre l'ennemi »[8] et que chaque peinture est une mémoire circonscrite. Cette œuvre a fait dire à Malraux : « La guerre d'Espagne était et le Guernica est »[9]. Si l'art, par de telles postures manifeste ses principes fondamentaux, alors, il s'avère qu'endurer ce statut, déjouer les conformismes, l'anodin, échapper à la réplique, aboutir à l'originalité d'une manière générale – et particulièrement en matière de peinture comme « sorte d'art »[10] – afin de pouvoir la rénover de fond en comble, reste cependant une probable prétention de tout peintre post-moderne.

Il demeure que l'acte de peindre ne saurait s'approprier à la fin du XXème siècle un caractère d'originalité absolue (la variété des styles, la cohabitation des genres et la

[7] L'art est ce jugé dans la mesure où son produit (les œuvres) est considéré comme une proposition qui semble discutable, critiquable, blâmable ou acceptable et même louable. Et l'art qui juge dans le sens où son produit peut avoir comme fondement la défense d'une idée, la critique d'une société ou un positionnement social, politique et philosophique.

[8] DOMERGUE Jean-François, *Paroles de peintres*, Paris, Éd. Albain Michel, 1997, p. 33.

[9] MALRAUX André, *Les voix du silence*, Paris, Éd. Gallimard, 1951, p. 53.

[10] « Si on questionne la nature de la peinture, on ne peut pas questionner la nature de l'art […], c'est parce que le mot "peinture" est particulier. La peinture est une sorte d'art ». KOSUTH Joseph, *Art after philosophie*, trad. in Christian Schlatter, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, Paris, Galerie 1900-2000, 1990. Cité par Paul Ardenne dans « *ART, L'âge Contemporain* », p. 46, (ouvrage référencé plus bas).

multiplicité des propositions, ne font que relativiser tout jugement voulant confiner la peinture dans une catégorie ou l'attribuer à une école ou un mouvement comme c'était fréquent pour la peinture moderne). Comment échapper, donc, au conventionnel dans le domaine de la peinture ? Hormis sa faculté de captation de la tension du monde, et sa fonction – celle de soumettre le regard – on ne saurait répondre sans sous-estimer le risque de tomber dans la redite. Telles sont les interrogations qui m'animaient bien avant que j'entame la présente étape de ma recherche.

L'art pictural de la fin du XXème et du début du XXIème siècle s'assure une continuité active malgré toutes les détractations prononcées à son encontre. Grâce à son passé très lointain et son ancienneté immémoriale[11], assumant toutes les influences et endossant toute la responsabilité d'une légitimité émanant d'une tradition dans le champ de l'art, la peinture recèle toujours et encore nombre de questionnements, de propositions renouvelées et contribue davantage à un apport considérable dans le champ de l'esthétique. D'importants exemples de productions actuelles ne cessent de surprendre notre histoire visuelle et d'ébranler les certitudes des réticents en la matière. En somme, des formes de retournements, de détournements, de renversements donnant sur des délibérations singulières d'une pratique affectant même la nature de la peinture[12] ou revenant sur elle-même en tant qu'entité productrice et matrice créative.

Pour comprendre cela, il faut se rappeler des prémices d'une anti peinture[13] qui s'étaient déjà questionnées via l'impersonnel (l'exploitation de la matérialité et le dégagement du programmatique au sein de la pratique). Hasard et abstraction semblent aller de paire à Zürich dans les premières années Dada. L'abstraction proclame, alors,

---

[11] Je me réfère à cette expression de Michel Guérin dans « *L'origine de la peinture. Sur Rembrandt, Cézanne et l'immémorial* », Paris. Éd. Encre marine, 2013, Où il situe la peinture dans un passé partagé entre l'oubli et la mémoire, dans ce qu'on ne peut vraiment se rappeler, qui nous vient du paléolithique et peut être bien avant. Cette mèche que l'homme a pu allumer dans les galeries des grottes il y'a des milliers et des milliers d'années et qui résonne en un écho au plus profond de nous-mêmes. Il écrit : « La peinture étant associée à l'immémorial... D'une mémoire si profondément lointaine qu'elle a fini par s'oublier elle-même pour mieux refaire de la présence », p. 89.

[12] Matière colorée, médium et moyen mis au service d'une technique d'application sur un support. Réflexions qui pourrait s'établir autour de la *matiérité* et la matérialité, autour d'une peinture qui tente de se dépeindre. Une peinture qui devient porte-parole de sa situation, qui porte en elle ce qui la fait et ce qui lui fait advenir.

[13] Anti peinture est le dérivé de l'anti art dadaïste. Il s'agit de la peinture post-Duchampienne après la déclaration de la mort de la peinture.

l'autonomie de l'œuvre littéraire et plastique. La peinture, affranchie des contraintes d'antan, crée avec des matériaux bruts ou des formes géométriques qui ne parlent que de lignes, surfaces, plans et couleurs, tandis que l'écriture, libérée de l'emprise du sens habituel et retrouve un autre, retourne à la matérialité même de la langue. Les mots, assemblés selon des lois qui ne visent pas la communication mais une liberté fluide d'associations d'images et de sons, s'organisent en poèmes. Déjà Serner, Tzara et Arp (qui est aussi poète), se livrent en allemand à une écriture automatique qui n'admet pas de corrections[14]. La poésie phonétique de Raoul Hausmann ira encore plus loin dans la déconstruction de la langue, décomposant le mot même en éléments purement sonores, abstraits de tout sens et de toute représentation et reconstruisant un nouveau sens à partir de la langue comme matériau.

Rappeler aussi, la fameuse notion de « surréalisme », prônée par les surréalistes Philippe Soupault et André Breton, a pu affecter le travail de quelques peintres sans vraiment avoir une réelle concrétisation sur le plan plastique. Chez Dali, Magritte, De Chirico par exemple, l'idée surréaliste réside dans le contenu imagé, dans ce que véhicule leurs images. Mais sur le plan de la pratique de la peinture, c'est encore un exercice de représentation qui se contredit avec le principe surréaliste en soi. La correspondance entre l'écriture et la peinture n'était pas tout à fait évidente vu l'écart qui singularisait leurs rendus et leurs matérialités. Pour autant dire, il fallait attendre des artistes comme Robert Matta pour enfin identifier les prémices d'une relève picturale cohérente à ce mouvement. "*Il réinterprète les fondements du surréalisme, son vocabulaire, ses thèmes et ses mythes, dans un espace creusé, virtuellement sans limites et en apparente rupture d'équilibre* "[15]. Lui qui, à son arrivée du Chili en Europe a été reçu à bras ouverts par le groupe. Cependant, il ignorait ce que voulait dire « surréaliste » et que sa peinture correspondait très bien aux principes de ce mouvement à savoir : il développait une écriture picturale et non une image

[14] Hans Arp déclara : « Tzara, Senner et moi-même avons écrit au café terrasse une suite poétique intitulée « l'hyperbole du coiffeur de crocodiles et de la canne ». Cette sorte de poésie sera baptisée plus tard « poésie automatique » par les surréalistes. La poésie automatique jaillit directement des entrailles et autres organes des poètes qui ont accumulé les réserves appropriées ». ARP Hans, *Die Geburt des Dada, Die arche*, Éd. Schifferli. Zürich, 1957, p. 94, (repris dans les notes).

[15] *Matta du surréalisme à l'histoire*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition présentée au musée Cantini, Marseille. Belgique, Éd. Snoeck, 2013, p. 10.

surréaliste[16]. C'est après coup, qu'à partir de 1945, que des artistes comme Paul-Emile Borduas, Jean-Paul Riopelle ou encore Pierre Gauvreau groupés sous l'appellation « Automatisme » ont poussé la notion du surréalisme à son extrême et ont en exploré d'une manière judicieuse les préceptes picturaux. Cela veut dire qu'ils ont pu développer l'idée d'automatisme surréaliste en ne tenant compte dans leurs rendus que des considérations plastiques et picturales, à l'intuition, au geste et à la matière. Ce mouvement qui est né au Québec et qu'on n'a pas manqué de confondre souvent avec l'« expressionnisme abstrait » américain n'a duré qu'une dizaine d'années. Toutefois, que ça soit chez les automatistes ou les expressionnistes abstraits l'enjeu majeur était celui d'une approche intuitive et la prééminence du geste et de la matière sur le sujet, ce qui donnait un caractère abstrait à leurs peintures.

Entre biomorphisme et élaboration d'une plastique pure, l'œuvre affectionne le jeu, l'expérimentation et le hasard à la recherche d'un autre rapport de l'artiste à la nature : désormais un nouveau rapport s'instaure entre l'artiste et la nature. Il ne s'agit plus d'imiter la nature mais de travailler comme elle[17]. Idée si chère et mainte fois reprise par Picasso.

Encore une fois, depuis l'art moderne et après le ready-made ou la réinvention de la réalité artistique, la peinture ne se soucie plus de montrer le réel[18], mais se représente elle-même[19] (elle se produit elle-même, autour d'elle-même). Dès lors, la notion du tableau et du travail sur la peinture est vouée à se laisser développer à partir d'une expérimentation gestuelle et d'une logique visuelle, et cette corrélation résulte de décisions successives. Le hasard (Miro), la reprise (Morandi), la fragmentation

---

[16] Ce qui primait chez Matta, c'est de donner corps à une écriture à travers la peinture qui se place hors toute allusion au réel (justement surréaliste). L'expérience de la fabrication de l'image se trouve complètement éloignée. Ce qui subsiste et ce qui figure dans sa peinture, c'est des espèces de signes, de formes géométriques et un grouillement de choses non reconnaissables dans des fonds brumeux. C'est dans cette mesure que sa peinture correspondait parfaitement à ce qui se produisait dans la littérature surréaliste.

[17] Cette idée est Kantienne à la base, exposant l'artiste comme étant un être capable d'entrer en communion avec la nature et à qui elle dicte ses règles. Ainsi Kant écrit dans « *la critique de la faculté de juger* » : « Le génie est la disposition innée de l'esprit par laquelle la nature donne ses règles à l'art ».

[18] J'ajouterais aussi l'influence des nouvelles technologies et des nouveaux médias produisant un flux incontrôlable et un envahissement de l'image.

[19] La peinture redevient le sujet central ; elle occupe le centre d'intérêt des peintres. De par son entité sa présence et tout ce qui la manifeste et se manifeste avec/en elle, tout ce qui s'y représente passe au second plan.

(Picasso), l'échec (Giacometti), la surprise (Klein), l'engloutissement (Leroy), le détournement (Jorn), la tache (Hartung), l'impossibilité (Van Velde), l'indicible (Music), la banalisation (Warhol), le recouvrement (Soulages), le *dripping* (Pollock), l'expansion (Rothko), l'éclatement (De Kooning), le *zip* (Newman), la synthèse (Motherwell), la déformation (Bacon), la souillure (Basquiat), le brouillage (Cognée), le raclage (Richter), la mémoire (Kiefer)[20], l'inachèvement et le *work in progress* de l'approche picturale comme étape du processus de création et condition de « l'œuvre ouverte » ; du « livre à venir », des « œuvres à venir », pour reprendre Blanchot, le réajustement de ce qui surgit et tant d'autres déclinaisons, sans être des solutions définitives ou standardisées permettent cet accomplissement et que seule l'expérimentation assidue du médium justifie la proposition. Cette complexité de la peinture et cette perplexité face à elle est judicieusement commentée par Germain Roesz quand il écrit dans ses notes : « Peindre le commencement achevé et reprendre l'inachèvement originel »[21]. C'est ce qu'on peut estimer comme un *avancement à*

[20] Dans cette manière de lister des peintres et notamment les plus illustres à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, je voulais en un seul mot évoquer l'immense expérience qui singularise chaque peintre. Ces peintres sont à mon sens inclassables. Que ça soit Miro qui finit par privilégier le hasard et l'invite à participer à l'élaboration des ses peinture. Morandi dont l'œuvre solitaire était de repeindre et à chaque fois ses mêmes bouteilles avec une subtilité grandiose. Picasso qui s'éloigne peu à peu de l'emprise du cubisme avec un goût très prononcé pour une figuration fragmentaire, surréaliste où des réalités et des angles de vue se superposent d'une manière ingénieuse. Giacometti qui adopte une conception tout a fait nouvelle. Il démystifie l'acte de peindre en l'associant à une entreprise en échec le qualifiant d'un simple moyen qui permet au peintre d'approcher ce qu'il voit ou de mieux voir. Klein qui opère avec des pinceaux à l'échelle humaine en vue de saisir des empreintes anthropomorphiques ou son usage du feu comme médium et dont le travail est constitué par ce qui advient. Leroy qui, couche après couche, épaisseur après épaisseur, se voit basculer dans la matière et ainsi l'iconique se fait engloutir par le pictural ne laissant place qu'à des brumes tenaces suggérant des probables têtes ou silhouettes. Jorn qui agit avec un acte destructeur. Il peinturlure sur des anciens peintures achetées dans des brocantes afin de les détourner de leur statut anecdotique en les recouvrant de couleurs vives et en laissant paraître des détails de la peinture d'origine. Hartung dont l'expérience murit autour de la peinture gestuelle où coup de brosse et tache vont de paire en quête d'un équilibre pictural inouï. Une recherche d'une synthèse énergique qui émane du geste et qui se configure dans la tache. Bram Van Velde dont l'œuvre se confond avec la vie et où les frontières entre la vie et le travail de la peinture semblent disparaître, où la peinture est non une obligation mais une nécessité et où la peinture porte en elle la lutte de ces impossibilités. Music qui, face à l'innommable, à l'indescriptible a tenté d'entreprendre sa peinture. Cet indicible qui a surement quelque chose à voir avec sa perte de vue et qui se manifeste par sa vision en cendre et qui se traduit par la pauvreté du medium liquéfié avec des grandes quantités d'essence de térébenthine, ou de l'absence de la couleur qui se réduit à des gris, des bruns tons sur tons sur toile de jute vierge (non apprêtée). Warhol et sa transfiguration du banal pour dire après Arthur Danto. Par ses sérigraphies il transcende des produits de la grande masse au rang des œuvres artistiques, des idoles et des stars à une iconographie picturale et où la reproductibilité est l'essentiel du processus artistique. Soulages et ses recouvrements…

[21] DEBAT Michelle, ROESZ Germain, *Germain Roesz : peintures, 1970-2011*, Paris, Éd. L'harmattan, 2012, p. le quatrième de couverture.

reculade[22] – retour aux choses même, à ce qui peut être constitué par, avec et en peinture ; multiplier l'expérience sous l'instance de l'inépuisable, user des possibilités de la reproductibilité et atteindre l'opulence de l'œuvre[23] – afin de pouvoir soulever ce qui semble ne pas être encore sondé et à l'insu d'une démarche jugée épuisée.

Dans ce contexte pictural, mon projet prend pour centre d'étude, le côté *phénoménologique* de la peinture. Cette part sera défendue par une certaine distanciation au sein de l'exercice de la représentation due à un renoncement, et une mise en crise dans sa pratique. Ma peinture serait revue en tant que médium imprévisible et complice de production et de représentation (une peinture qui ne s'inscrit ni dans un *déterminisme* pur, ni dans un *hasard* triomphant). Il s'agirait d'une tentative de représentation par *dripping ;* une représentation vouée à une contrainte extrême et au-delà de ses limites[24]. En forme de coulures, de taches et de gouttes, un phénomène d'*incontinence*[25] se manifeste[26]; la peinture dans ce cas, traduirait une

---

[22] Expression poétique par laquelle l'aspect du verbe « avancer » correspond à approfondir la connaissance sur ce qui a déjà été exploré. Autrement dit, c'est revisiter, c'est revenir sur les choses afin d'aborder tous les recoins non expérimentés et essayer de les dévoiler.

[23] Je fais allusion à la seconde technique que Walter Benjamin développait dans son essai « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique» et qui sépare le temps sacrificiel et mystique avec celui de l'épopée du non définitif et de l'infini recommencement qualifiants l'œuvre à partir des modernes. La venue de la photo en était l'un des tournants majeurs de cette désacralisation de l'art et de cette ouverture d'un espace d'expérimentation sans précédent.

[24] De ce trait/tache que produit le *dripping* se joue la matière ; trait/tache qui se diffuse et se dissout avec les autres traits pour faire ressurgir la matière picturale et recouvrir l'espace. Je fais allusion à la différencie qu'il peut y avoir entre une surface peinte à l'aide de traits/taches égouttés et une surface peinte à l'aide de brosses ou pinceaux où il n'y a aucun rapport. L'exercice de la représentation sous un régime linéaire/tachiste n'est pas la même chose que celui qui est fait sous le régime formel. Évoquant cela, Je ne pense pas au maniérisme et au baroque où la question de ce qui est limité/cerné et ce qui se dissout/se propage se pose différemment par rapport à mon travail et au *dripping*. C'est à partir d'une accumulation de lignes/taches qu'une surface se recouvre. De ce point de vue, mon utilisation du mot *dripping* n'est qu'une façon d'affirmer l'usage de la peinture avec une certaine distance (une certaine façon de déposer la peinture sur toile et non une idée que je défens à tout prix ; un moyen pour faire comprendre une étape d'un processus et non une finalité en soi). Pollock n'est certainement pas le premier qui a utilisé cette technique car, dans les chantiers de peinture par exemple, on trouve au sol ou sur les murs la présence de la peinture en filament sous forme de coulures et traits égouttés dans différentes directions, ce qui prouve que ce phénomène émane de la peinture en tant que telle. Or, le fait que Pollock a pensé transcender ce phénomène et le hisser au rang de l'art (dédié à la définition d'un nouveau genre dans l'œuvre picturale) est ce qui est de révolutionnaire. C'est ce déplacement qui est à mon sens intéressant car, c'est avec cela que Pollock s'est radicalement singularisé. Certes, c'est une inauguration en soi mais ce n'est aucunement ni sa marque de fabrique ni une idée brevetée. Pollock n'a inventé ni la logique des fluide ni les lois de la physique qui régissent ce qui se révèle lors d'un égouttement de la peinture mais il les a tout simplement utilisé à son compte (au compte de sa peinture).

[25] Terme utilisé dans ma recherche pour justifier une sorte d'autodétermination de la matière hors toute volonté ou non de représenter de ma part (par le fait de biaiser l'exercice de la représentation par le simple fait de lui ôter ses moyens : le contact, l'outil, l'extension du corps comme lien possible avec la toile et gage de maîtrise sur elle) et en faisant appel dans un contexte phénoménologique à une picturalité via une sorte d'intuition.

marque de la traîtrise du fluide qui a échappé au contrôle accentuant le caractère de l'improbable pour ce qui est de la représentation dans le cas de ma recherche. L'idée est d'essayer de rendre compte de ce que la peinture peut donner à voir ; ce qui entre en ligne de compte, c'est un rendu de la peinture et une peinture qui prend le dessus et non un rendu de l'image et une simple démonstration d'un exercice de représentation.

Il est à signaler que cette recherche s'inscrit dans une continuité d'un travail réalisé depuis 2005 sur la *matiérité*[27] (ici, je précise que je parle bien d'un travail antérieur). Ce fut une quête d'un moyen de représentation du monde dont la faculté est l'uniformité des éléments (représentés et représentants/éléments et matière). J'avais cherché à établir un pont entre la matière picturale, corporelle et celle du monde par les moyens de la peinture. Cette étape était marquée par la volonté d'inscrire des questionnements d'ordre pictural. C'est une période où j'ai beaucoup regardé les peintures de Kiefer, de Dubuffet, de Tapiès et de Fautrier. Le but était de revenir sur la matière non pour reproduire ce qui me semblait déjà fait, mais pour en faire usage pour repeindre un monde, un espace et des corps imprégnés dans la matière. Alors, je partais d'un fond de couleur unie que je maculais à l'aide d'une matière de couleur blanche en gravant et en griffonnant des particules corporelles (fig 1). Après séchage, j'estampais le tout d'une couleur très diluée de la même gamme de celle qui est au fond. Et enfin, je faisais ressortir les traits gravés par rajout de la couleur et ce, en accentuant les contrastes et dégageant le ou les motifs et les stries du fond (fig 2). Ce fut une quête d'un consensus à travers cette *matiérité* qui met matière et pâte picturale, corporelle et celle du monde sur le même plan.

L'acrasie (ou encore akrasia, translittération du Grec ancien ἀκρασία) est le fait d'agir à l'encontre de son meilleur jugement. Ce concept philosophique est aussi souvent traduit en français par le terme « incontinence ». On parle aussi souvent, pour qualifier l'acrasie, de « faiblesse de la volonté » : ainsi, l'acrasie se manifesterait quand nous nous engageons dans des résolutions que nous n'arrivons pas à tenir. Toutefois, l'acrasie serait, au contraire, ce qui prouve l'existence d'une volonté distincte de la raison, et pouvant soit exécuter celle-ci soit s'opposer à elle selon sa force d'auto-détermination.

[26] Tels sont les principes fondateurs de l'esprit d'automatisme surréaliste, que Robert Matta inculquait à ses étudiants américains - parmi eux se trouvèrent Jackson Pollock et Arshile Gorky - à la *New York School* après avoir passé plus d'une dizaine d'années au côté des surréalistes et dadaïstes d'Europe.

[27] De matiérisme : Tendance de l'art pictural du XXe s. fondée sur l'accumulation et le travail d'une matière épaisse, constituée de peintures, pâtes, sables, tissus enduits, etc. (Ex : Fautrier, Dubuffet, Tàpies.)

Figure 1

Figure 2

Par la suite, un travail réalisé à partir de 2007 où une première approche d'une peinture par *dripping* portée sur la représentation du corps humain commençait à murir et à occuper une place centrale dans ma recherche (ici, je précise que je parle bien d'une étape précédente et que l'actuelle recherche en est la continuité). J'avais cherché à ajuster un acte de peindre me permettant à faire un basculement partant d'une représentation du corps à une ébullition picturale pour ensuite aboutir à une réflexion qui tenterait de *dessujettir* le sujet peint pour que la peinture devienne la priorité. Il s'agit actuellement d'examiner mes réalisations à travers une lecture qui associe le concret, à savoir les différents détours, contraintes, défis, et de les confronter aux concepts et aux réalisations des tendances picturales jalonnées et essayer d'en montrer la nuance. Cela étant, tout en indiquant que ma volonté est de *désapprendre*, de se *déssaisir*, culminant à un sacre de la peinture elle-même, au-delà des auteurs, et au-delà d'une maîtrise et d'un savoir-faire et à l'appui d'une forme de déduction fédérée par une forme d'intuition.

Mon présent projet porte sur l'exercice d'une peinture de *désapprentissage*, d'irrévérence et de désinvolture à l'égard de l'usage des modes et des techniques de

représentation. Et ce, en questionnant d'une manière ontologique la *figurabilité* de la peinture (matière médium faisant figure, fluide coloré pouvant figurer) et la *figuration* par la peinture (exercice de représentation d'une figure et les usages des moyens faits pour), une question s'impose : comment opter pour une perspective où la peinture soit abordée à la fois en tant que sujet et moyen ? Sans brosses ni pinceaux et à l'aide de cuillères, de bâtonnets et de pipettes, la main mise sur la technicité se perd dans les spécificités de la peinture[28]. Cependant, une certaine distance s'opère et la faculté de figurer demeurerait contraignante et serait discutée dans un champ de contingence[29]. Par ce fait, la peinture ferait figure, elle se figurerait et serait *dépeinte*. En effet, ayant recours à ce renoncement (irrévérence) dans les moyens et opérant dans un esprit de déduction, comment l'acte de peindre et avec la volonté de représenter pourraient-ils s'effectuer ? Ou, comment la peinture étant le sujet d'une dépossession de ses possibilités de figuration (de représentation), permettrait-elle encore de figurer ? Et dans le cas échéant, comment se figurerait-t-elle ou comment peindre en dépeignant la peinture ? En somme, dans un tel aspect chaotique, comment la peinture serait à son tour représentée, dévoilée, en délaissant toute charge systématique et programmatique de la représentation et comment contribue-t-elle au dessein d'une représentation ? Mise à distance : voulant représenter mais n'ayant pas de prise et de total contrôle sur la peinture et étant à distance par rapport à la toile – empruntant une facture qui n'est pas dans le mode tactile[30] –, la représentation serait outre ce que j'envisagerais, elle

[28] Ici, il est question d'une régression au sein de la technique et d'une approche intuitive et hasardeuse afin de peindre à but représentatif. Cela implique les spécificités de la peinture (fluidité colorée, non aplatie, échappant au contrôle se soumettant à l'aléatoire). Le but de ce travail, c'est de discuter un espace avec une représentation moins contrôlée afin de laisser faire la peinture et offrir la possibilité à la matière picturale d'agir et d'augmenter les chances de son action.

[29] Champ de contingence est celui qui désigne ce qui advient, ce qui s'offre dans une expérience. C'est celui des hasards et de qui peut venir de la peinture en tant que matérialité et consistance picturale. C'est aussi ce qui échappe à la nécessité lors de tout projet de peinture (il peut être bon ou mauvais, chance ou malchance, bien ou mal). En grosso modo, c'est ce qu'on ne peut pas prévoir ; ce qui est régis par des lois physiques, des circonstances, des conjonctions et des aléas.

[30] Ce que j'entends par cela c'est que je ne touche pas la toile, je ne pose pas les outils sur le support pour assurer une extension tactile, j'agis seulement en arrosant et giclant la peinture sur la toile. Mettre à distance dans mon travail, c'est de penser un exercice de représentation sans pinceaux, ni brosse c'est à dire, sans faire usage d'un outil où la main contrôle à cent pour cent le processus, sait où elle se pose, décide et rentre en contact avec la toile. D'une part, examiner ce que peut offrir la peinture dans de telles conditions ne sera pas possible sans le fait de faire un mauvais usage de ce qui nécessite un bon (ces propos sont explicités dans la partie « préambule art et peinture contemporains » où il s'agit d'adopter un geste irrévérencieux, de ne pas céder, d'aller à l'encontre…). D'autre part, opter pour un lâcher prise, exercer une réduction de la volonté, laisser faire, laisser être, sont des stratégies intrinsèques au processus qui caractérisent mon travail. En ces termes, je pense à la pensée de Schopenhauer où suite à ce qu'il a appelé l'étonnement scientifique et philosophique du

serait celle de la peinture. Alors, comment par ce biais arrive-t-on à défendre un espace purement pictural en mettant la *représentation en crise* ? Et, comment faire en sorte que la peinture prenne le dessus sur ce qui se représente ?

Toutefois, j'appellerais cette forme de mutation une *transposition* ou une *transfiguration*. Il n'en serait substitué que son impact et son écoulement sur la toile : des passages, des gestes, des rotations de bras et de poignet dont elle serait le témoin sur la toile avec la contrainte d'en faire une représentation et de ma part, une conscience de l'impossibilité d'une maîtrise sur les motifs dans une dynamique de *partage/départage*. Le processus de déconstruction au sein du procédé de la représentation par la peinture me permettrait d'accéder à une autre construction et cela en vivant une expérience avec la peinture, ce que Paul Ardenne a qualifié de formes de *transsubstantiation*[31].

Peindre serait alors pour moi inhérent à déconstruire[32] et peut s'avérer plutôt dépeindre la peinture ou la laisser se dépeindre. Certes, cette conceptualisation est emblématique dans la mesure où elle met en place un ascendant de la pensée sur le geste et de l'esprit sur l'œil[33]. Néanmoins, l'expérience picturale ne peut se concrétiser indépendamment des caractéristiques de la matière picturale sans pour autant réfuter l'indispensabilité de la réflexion préalable à l'expérimentation. Alors, je dirais que c'est un ascendant de la peinture développé par une pensée empirique dont il est question dans le présent travail.

---

raisonnement face à la recherche de la cause de la cause (une mise en abîme où il n'y a pas lieu à se demander), il relève une certaine absurdité. La solution est celle de l'acceptation du non-sens du monde, de laisser être, d'accepter l'absurdité telle qu'elle est. C'est l'*ataraxie* comme nous disent les grecs, le *nirvana* chez les bouddhistes, le *tissir* associé à une forme de *maktoub* quand à ma culture. Cette distance s'explique ainsi et non du simple fait de se poser des questions sur peut-on représenter ou non et réactiver des vieilles querelles. C'est bien au-delà.

[31] Expression empruntée à Paul Ardenne dans son livre : « *Art, l'âge contemporain* ». Paris, Éd du Regard, 2003, p. 47. Il écrit : « Imparable transsubstantiation où la matière-corps n'est rien sans la matière-peinture et inversement. Bien plus qu'un geste païen ou expressionniste. Une érotique ».

[32] La déconstruction est dans le fait de décider une représentation remise en question, contrariée et dépossédée de ses moyens.

[33] La recherche que j'ai entrepris et que j'ai décidé de creuser est avant tout le fruit d'une longue réflexion ce qui justifie la place de la pensée qui précède l'action ou le geste. En amont de toute action, des suppositions et des pistes valables se font évoquées par l'intermédiaire de l'esprit, et au moment de l'expérimentation, c'est à l'œil qu'on doit la validation ou non de l'entreprise.

L'art s'érige (se construit, se conçoit, s'aborde) en "*cosa mentale*"[34], en "*affaire d'esprit*" pour dire après Léonard De Vinci et ne signifie nullement qu'il n'est pas en même temps, de manière indissoluble, de l'ordre de faire dans une circonvolution partagé entre voir, faire et penser. De Vinci qui a réfléchi cinq siècles avant nous à une corrélation qui pourrait être féconde pour la peinture et ce, autour d'elle-même. Réflexion sur ce qu'il a nommé le "*Senno*" et qu'il n'a pas pu dissocier complètement des autres paradigmes rencontrés dans la peinture.

Est-ce une volonté de renvoyer la peinture à la peinture, et exercer une mise à distance, une réduction, une restriction dans la pratique peut-elle permettre le cheminement complexe et sans équivoque qui part de la représentation picturale pour basculer dans les termes d'une picturalité représentée ? Ou bien, étant dans une posture de moins confirmer ou de décider la configuration de toute facture picturale et de la manière dont elle pourrait être déposée, a-t-on la possibilité d'une peinture qui prend le dessus sur son contenu imagé et assoie un espace proprement pictural, un espace qui soit résolument de la peinture ? Si l'acte de peindre serait simplement une affaire d'intuition, comment la peinture, par taches, par égouttements et filaments en action pourrait-elle être au service d'une représentation ? Ou tout simplement, peut-on encore parler de rendu dans cette nouvelle approche de la représentation ? Et si c'est le cas, ne serait-t-il pas celui de la peinture plutôt que celui du contenu imagé ?

Cette volonté de mise à distance par une certaine mise en crise de la représentation renseigne sur autre chose que ce que peut renseigner la certitude d'un geste doté d'une maîtrise[35]. Elle permettrait néanmoins à la peinture de se répandre au gré de sa propre fluidité, de se défier des grammaires, des usages et des conventions traitant de la représentation. C'est un processus où le mouvement de la peinture à caractère égoutté décide de sa visibilité et se révèle sur les traces d'un contenu

---

[34] LANGLOIS Giacomo, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*, Paris, 1651, p. 16. Il écrit : « La pittura e cosa mentale » (La peinture est une chose de l'esprit).

[35] Éviter volontairement la main mise dans la pratique par cette distanciation est une condition sine qua non pour pousser les limites de la représentation et atteindre les faveurs de la libération de la peinture.

imagé[36]. Certes, c'est une constitution hasardeuse, approximative d'une représentation mais cela n'empêche pas la peinture à se donner phénoménologiquement à voir avec une décision qui m'échappe tant bien que mal par une probable gestion de représentation en crise et un rejet de la facilité. Ma mise en condition d'une presque impossibilité de représenter, d'une volonté de retrait cautionnent l'idée d'une autonomie partielle de la peinture entrent implicitement en ligne de compte au sein de cette démarche. Cette posture Beckettienne où des personnages se font soumettre à des situations entre impossibilité et obligation, cette affinité qu'on trouve chez Bram Van Velde[37] et qui caractérisait son expérience avec la peinture ont avec le présent projet une longueur d'onde similaire. En effet, mon approche oscille (dandine, se partage) entre la contrariété de peindre et les possibilités de la peinture, entre l'entrave de représenter et la libération de la peinture.

Pour autant dire, cette réflexion conceptualisant une pratique picturale émane de l'expérience et de l'expérimentation. C'est dans cette démarche empirique où dérive un approfondissement de la connaissance ; où les constituants picturaux subissent une déconstruction, une mise en pièce de la norme, une redistribution des rôles : sujet, objet, finalité, processus.

Pour mener à bien mon travail, un prélude sera l'occasion pour présenter les fondements et le contexte qui justifient le positionnement de ma recherche. Il sera aussi une manière d'entrer dans le vif du sujet. Il en sera exposé, d'une façon objective et directe, tout ce qui constitue les différents points abordés au cours de la réalisation de ce projet. Cette présentation sera centrée sur la finalité, les moyens et la démarche entrepris dans ma problématique.

Ensuite, un préambule sera consacré pour approcher une définition de la posture

---

[36] Le contenu imagé n'a de validité que parce qu'il sert de cadre et de mise en condition par lesquels un biaisement de la représentation est possible en faveur de la peinture.

[37] En affinité avec le travail de Van Velde, Germain roesz écrit : « je ne cherche pas systématiquement la précision. Cela ne veut rien dire. Au contraire, je cherche un tremblement, un dérapage, un affaissement, une contrariété. Je crois que Bram Van Velde cherchait en ce sens. Un geste relâché, oublieux de sa perfection, cassé dans sa dynamique, l'énergie d'un quotidien ». DEBAT Michelle, ROESZ Germain, *Op.cit.*, p. 56.

contemporaine dans l'art en général et s'intéressera à la particularité contemporaine qui caractérise l'art pictural. À caractère didactique, cet essai examine brièvement ce qui a fait l'actualité d'un art – ses origines, ses mutations –, et la pérennité que connaît l'art pictural après la peinture post-Duchampienne et suite à la post-modernité. Il sera développé autour d'une réflexion et de ma prise de position et permettra de comprendre les fondements artistiques me concernant et comment je m'y suis situé.

La première partie mettra en lumière un des aspects philosophique et théorique m'intéressant, notamment celui de la phénoménologie, d'Husserl, d'Abellio en rapport avec mon travail, de Merleau-Ponty et la peinture et enfin celle de Maldiney et la question de la visibilité du tableau. Cette partie reviendra aussi sur des considérations qui ont nourri ma réflexion sur la peinture de par son historicité, ses légendes, son ontologie, sa généalogie en se basant sur les acteurs les plus représentatifs d'une instauration originelle d'une pensée et d'un essor de la peinture. Cette partie abordera notamment une lecture de la peinture discutée entre la notion du *diagramme* au cœur du processus pictural et de la *poïésis* comme conséquence d'une recherche et processus de l'émergence de l'œuvre.

La deuxième partie sera consacrée à ma démarche picturale antérieure, à mon parcours initial et les prémices d'une recherche. Loin de toute linéarité, dans cette partie, seront exposées les étapes caractérisant les revirements et les orientations que j'ai pu mener dans la pratique de la peinture. Dans cette partie, je mettrais en évidence le changement et l'évolution des problématiques abordées auparavant, discutés dans une dualité théorique et pratique.

Et enfin la dernière partie sera entièrement dédiée à mes conclusions actuelles et l'examen d'une proposition d'une radicalité picturale[38] dans un contexte contemporain. Elle sera aussi l'amorce d'un dialogue exposant la finalité de ma

[38] C'est dans le sens où j'opte pour une peinture recentrée sur elle-même et loin des considérations que je privilégie auparavant. Il ne sera question ni de matière, ni de corps ni de quiconque sujet que celui de l'espace de la peinture (picturalité). La radicalité est le fait de déssujettir le sujet au dépens d'un déchaînement de la peinture et réunir les conditions afin qu'elle réalise son émergence.

recherche, les affinités et divergences avec des peintres représentatifs de la scène picturale d'aujourd'hui et des théories ayant un centre d'intérêt très proche du mien.

Loin de tout halo psychologique, de toute considération métaphysique ou de toute allusion à des discours sur la notion de la présence dans la peinture, à l'aura et à tous ces égards, ou encore à la notion de la création et à toute la dérive dépassée de la maîtrise et du saisissement créatif, cette recherche s'essaye tout simplement à une insertion dans une perspective phénoménologique, généalogique[39] et par extension, ontologique[40] de la peinture.

[39] De l'évolution de la peinture, de la suite des propositions des dispositions de la peinture, des nouvelles réponses à des problèmes de la représentation par la peinture.

[40] Le terme est utilisé ici pour évoquer la nature même de la peinture, son implication physique et son apparence primaire.

Au vif du sujet

Ce travail de thèse porte sur *la question de la représentation picturale et celle de la représentation de la peinture*[41] dans le contexte contemporain. C'est un travail sur la peinture, avec la peinture et de la peinture. Un travail sur la peinture puisque l'acte de peindre n'a de finalité que celle de feindre la représentation et afin de permettre à la peinture de défendre un espace pictural[42]. Un travail avec la peinture car il est question de partage lors de l'exercice de la représentation, c'est à dire : tenir compte d'une libération de la peinture à travers les traits de la figure[43]. Et un travail de la peinture qui est mise en exergue de la matérialité et de la réalité/vérité de la peinture (la picturalité). Ma démarche a pour appui l'exercice d'une dialectique[44] et l'articulation d'un principe de la transfiguration[45]. Comme je le développe tout au long de mon texte, La distanciation ou la mise à distance dans la pratique est envisagée par l'adoption d'un acte de peindre contrariant tout contact avec le support et à l'encontre de l'exercice habituel de la représentation. C'est en agissant ainsi que quelque chose se produit au sein de la peinture, faisant appel aux qualités et aux caractéristiques propres de la peinture et du médium en tant que matière.

[41] Dans le sens où je les utilise, la représentation picturale et la représentation de la peinture ne veulent pas dire la même chose. La représentation picturale est l'usage qu'on fait de la peinture pour donner lieu à une figure. La peinture est dans ce cas, considérée en tant que médium et moyen pour représenter et fabriquer une image. C'est avec un savoir-faire et une connaissance du métier de peintre qu'on accède à cet aspect. C'est au service de l'iconique que la peinture se soumet. Or, la représentation de la peinture concerne la peinture en tant que telle. C'est un renversement des rôles presque ; La peinture se représente à travers ce qu'on s'apprêtait à représenter au départ. C'est un au-delà du savoir-faire dont je fais appel. Dans ce cas, c'est au service du pictural que la peinture est engagée.

[42] Feindre est l'action par laquelle s'opère un détournement de la représentation dépassant le simple fait de figurer pour laisser place à ce qui est hors les limites et l'exigences des formes et ainsi, laisser émerger la peinture à travers ou en débordant les limites formelles.

[43] Les traits de la figure sont les éléments constitutifs d'une figure, ce qui la définit. Ce sont tous ses détails qui font son ensemble et qui la désignent en tant qu'apparence communicable et identifiable sur le plan du visible.

[44] Ce terme est utilisé ici pour désigner la nature de l'exercice de la représentation dans ma peinture. Elle est mise en crise et ce par ma distanciation dans l'acte de peindre et par un rapprochement de l'acte de la peinture (car je ne peins pas avec une facture confirmée en posant la couleur à l'aide d'une brosse ou d'un pinceau mais plutôt en *dripping* à l'aide de bâtonnets sans le moindre contact).

[45] De la figure à la peinture, de la représentation picturale à une picturalité représentée.

Certes, Le présent travail s'échafaude sur un processus de déconstruction au sein du procédé de la représentation par la peinture[46], mais, néanmoins, il permet d'établir un dialogue phénoménologique autour de cette dernière. Sans ce dialogue, la signifiance d'un acte de peindre serait pour moi sans grand intérêt. En effet, avoir la peinture comme sujet et la figure comme *prétexte*[47], le phénomène de la peinture par cette transfiguration ne serait que le fruit de *la traîtrise du fluide*[48] et du contrôle manqué à vouloir représenter. C'est une volonté de ma part de revenir sur la chose picturale même. La question de *la phénoménologie*[49] dans ma peinture figure parmi les enjeux majeurs de ma problématique. Elle se discute par le moyen d'une mise en crise de l'exercice de la représentation[50]. Cette démarche est la manière par laquelle

---

[46] Déconstruction car je déconstruis la façon de faire habituelle de représenter (rectitude du geste, pose de la peinture à l'aide de brosses, coteaux, pinceaux sur le support et contact) en la substituant par dripping (technique ou façon de faire liée à la peinture abstraite). Je vise à représenter et à exploiter un certain manque ou non adaptabilité à donner forme et faire de la figuration c'est en cela que je déconstruis ce que j'estime avoir construit tout au long de ma pratique de l'exercice de la représentation. Cette expérimentation procure en quelque sorte un certain dérèglement par rapport à l'ordre habituel de ma pratique.

[47] Depuis l'art moderne tout est prétexte à faire de la peinture. Le sujet représenté n'est devenu qu'opportunité au gré de la peinture, il perd sa notoriété anecdotique pour s'incliner devant la prééminence de la peinture. À partir de cet angle, dans ma recherche, la peinture est plus que jamais le sujet et le contenu imagé ne sont que moyens et prétextes pour accéder à ce statut. La peinture ayant ses propres caractéristiques physique et colorée, un exercice de la représentation n'est que l'occasion d'une mise en exergue de ses dernières et non une fin en soi.

[48] Traîtrise du fluide : l'usage de la peinture dans son état liquide projeté et l'espoir d'en faire une représentation, fabriquer une image et viser des formes et figures fixes sur le support m'oblige à composer avec cette part incontrôlable du liquide. C'est cela que j'appelle traîtrise du fluide. Face à cet aspect de la peinture, on ne peut qu'envisager et ne jamais décider ; on ne peut qu'être intuitif et ne pas être certain ; on ne peut qu'approcher et ne pas contrôler.

[49] À travers des lectures parcourant des textes d'Husserl, d'Abellio, de Meleau-Ponty, de Christian Bonnefoi, de James Guitet, d'Henri Maldiney et d'Éliane Escoubas, j'ai pu situer le périmètre de ma recherche. Sans aborder le lien qu'on a pu relever entre l'art et la phénoménologie d'une manière générale, je m'appuie surtout sur la définition primaire de la phénoménologie. L'*épochal* ou l'instance avant le jugement et avant la connaissance m'intéresse beaucoup dans la définition de mon approche de la peinture. En pratique et dans le cadre de la figuration, Cette dernière est revue dans sa forme originaire, avant l'instauration d'un savoir-faire et d'un usage perfectionné des outils permettant de la maîtriser. La présente approche laisse voir la peinture en tant que phénomène à travers le contenu imagé. Ce qui est représenté passe au second plan. Ce qui importe c'est cette part qui définit la peinture avant qu'elle ne soit ce médium réduit au statut d'un simple moyen. Je répète encore que mon approche se discute dans le cadre de la figuration (au du moins part de la figuration) et que je ne suis ni le seul ni le premier à avoir pensé cela sauf que je le pense d'une manière différente et peu radicale. En peignant, j'opère un recul et je laisse la peinture se développer sans la contrainte ou la soumission à aucune facture ou façonnage. Ainsi, la peinture est impliquée, renvoyée à ce qu'elle est (liquide coloré) et manifestée (représentée) à travers l'image. Enfin, d'une manière plus détaillée, j'ai consacré une bonne partie d'un chapitre à la phénoménologie en rapport avec mon travail.

[50] Mettre en crise la représentation : C'est la pousser jusqu'aux limites où le contenu imagé est tirée vers la peinture. C'est aussi permettre l'emprise de la peinture sur l'image ou son débordement par rapport à elle. Être abstrait ou pas : La question de l'abstrait et du figuratif ne se pose pas d'une manière directe dans ma peinture. L'enjeu de rendre quelque chose reconnaissable doit être émulé au détriment du pictural. Ce que je sollicite c'est une post-représentation ; ce qui provient d'un effort de dépassement de la représentation. Il ne s'agit pas de faire

l'affranchissement de la matérialité s'effectue. Autrement dit, faisant apparaître la réalité de la peinture en tant que phénomène et au-delà de tout asservissement à une *pure représentation*[51] et à une simple affaire de figuration.

En outre, la dialectique articulée entre tentative de représentation et déconstruction par la réduction des moyens et la mise en distance ne serait que le soutien d'une peinture qui se fait avec ce qui se défait par elle (rejoindre sa forme fluide et primitive). Il s'agit d'une part, de mal faire[52] la peinture à but représentatif (représentation picturale) et d'autre, laisser faire la peinture (picturalité représentée). Donc, une peinture se *représentant*[53] par récupération et par emprunt d'indices de l'image, tandis que l'acte de peindre ne devient que déduction contrariant toute charge programmatique et toute forme de systématisme. In fine, une dualité et une tension s'installent entre l'évanescence des figures et une mise en exergue du pictural[54]. De l'iconique au pictural : la peinture s'affirme à travers le contenu imagé[55]. Elle est

---

gicler, déposer et égoutter la peinture selon un certain ordre ou désordre comme dans le cas de la peinture purement abstraite, mais de le faire sous la contrainte d'une représentation. Le contenu imagé doit être enfoui dans la peinture et pris par elle. Donc, je peux dire que ma peinture n'est ni pure figuration ni pure abstraction. L'exemple de Leroy me paraît très adéquat pour illustrer ce propos.

[51] Cette pureté s'implique quand l'enjeu est de faire usage en bonne et due forme des modes et des techniques de représentation pour rendre telle chose reconnaissable ou telle anecdote lisible. Cette pureté ne minimise en rien la supériorité de la représentation par rapport à la mimésis. Car quand je peins, mon but dépasse de loin le souci de représenter, c'est d'une peinture qu'il s'agit, c'est d'une matière qu'il est question. Je prête attention à cet aspect de la peinture qui est à la fois brute et réel. J'estime que sans cet imprévisible de la matière, sans ce débordement de la peinture, sans ces valeur qui défendent un espace de la peinture (qui ne vont pas toujours dans le sens du contenu imagé, qui peuvent même le rendre erroné ou le détruire), le résultat reste sans grand intérêt. Car ce qui est sollicité c'est cette part picturale qui excède la part figurale, qui se manifeste à travers la figure et qui fait imprévisiblement irruption en débordant des formes. Ce qui compte à travers cette démarche, c'est de défendre un espace de la peinture.

[52] Mal faire la peinture figurative, non pas à la manière de la bad painting et non plus de celle de Picabia, de Derain, de Jorn, de Dubuffet ou de Barcelo mais au plus proche de ce qui fait peinture. Il s'agit ici, de réunir d'éventuelles conditions afin de laisser faire la peinture et être au plus proche de ce qu'elle est. Mal faire est l'action responsable par lequel ces conditions se déclenchent.

[53] En disant cela, j'appuie sur sa part phénoménologique dans la mesure où elle se définit par ce qu'elle est. Sa picturalité contribue à sa qualification et son apparaître originaire (taches, gouttes, éclaboussures, etc.) devient une priorité.

[54] Une tension s'installe entre l'évanescence des figures et une mise en exergue du pictural, c'est une dualité, tiraillement causant un amoindrissement vis à vis du traitement de l'image pour que la part picturale se réalise. Il s'agit de réunir les conditions pour permettre une émergence picturale à travers l'iconique.

[55] Entre l'iconique et le pictural il y a une grande différence. Pour expliquer mon propos je cite Daniel Arasse qui écrit dans son livre « *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture* » : « Il y a donc ce détail iconique qui est lié au message du tableau. Chez Crivelli, la mouche est évidemment la pourriture, le mal… Le deuxième détail, je l'ai appelé le détail pictural. Au contraire du détail iconique, il correspond au moment où la peinture « se montre », où le pictural de la peinture se montre. On pourrait dire, avec un terme un peu prétentieux, que la peinture se montre dans son état inchoatif, c'est-à-dire commençant à aller vers l'image dans sa puissance de figurabilité. Elle se montre dans cette puissance-là, et pas encore comme figure. C'est la tache, la

secondée par cette volonté de la représentation non d'une figure d'une manière prioritaire mais comme moyen d'accéder à sa propre représentation[56] (la mise en abyme).

L'acte de peindre serait régi par une mise à distance. Dans la pratique, ce qui importe c'est le fait d'y mettre un certain impersonnalisme (absence de la facture et d'action quand au dépôt de la peinture sur la toile) au profit de la facture de la peinture (qui se fait aux dépend de la nature de la peinture en tant que pâte et liquide coloré)[57]. Cette expérience résulte d'un besoin de faire le pont avec tout ce qui peut échapper au contrôle, tout ce qui est imperfection et approcher la nature picturale[58]. Cependant, lors du déploiement de la peinture sur la toile, c'est dans une posture comparative que je pense la représentation ; elle serait similaire au processus révélateur de la photographie argentique où l'image est reconstituée par le simple fait d'une déposition de la lumière

---

coulure… Ainsi, le détail pictural est de l'ordre de la tache de la macchia, et ne renvoie plus au message du tableau en général, comme le détail iconique qui condense le système du tableau, mais au contraire défait l'ensemble du tableau. Il a un effet dislocateur ». Tiré de l'ouvrage : ARASSE Daniel, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris, Éd. Flammarion, 2009, p. 189. Daniel Arasse se base dans son analyse sur deux tableaux. Pour parler de l'iconique, il a évoqué un tableau de Crivelli. Et pour évoquer le pictural il s'est appuyé sur un tableau de Zurbaran. Dans le premier il va aborder le détail qui affine l'ensemble de l'image figurée dans le tableau. Ici, le détail en l'occurrence était une mouche peinte dans un rebord du tableau d'un réalisme exacerbant. Dans le deuxième, il se base sur le tableau « Hercule mourant sur le bûcher » où le peintre n'hésite pas à faire gicler de la peinture pour simuler des mèches de feu.

[56] Dans ce sens, j'évoque une espèce de mise en abyme de la représentation : la représentation dans la représentation/ la peinture dans la peinture. La représentation au sens propre est l'opportunité que la peinture saisit pour y figurer, pour s'y représenter.

[57] Cela va dans le même sens de ce que j'avais évoqué plus haut puisque je n'ai aucune main mise sur la peinture et aucune confirmation gestuelle à l'aide d'un outil en contact avec le support. J'agis juste par une approximation à viser les formes imagées et ce qui surgit est de l'ordre d'un certain aléatoire généré par la peinture. En somme, je ne fais qu'assister un processus que seule la peinture décide et dont je ne fais que valider ou non le résultat après son arrêt. Et comme Clément Greenberg disait : « L'artiste reçoit ses jugements-décisions […] de son médium alors qu'il y travaille ». Phrase cité plus bas : DE DUVE Thierry, *Clément Greenberg entre les lignes*, Paris, Éd. Dis voir, 1996, p. 114.

[58] Quand je parle de la nature picturale, ce que je vise par cela, c'est la spécificité qui désigne la nature de la peinture hormis le rôle auquel elle est assignée, à savoir : servir à réaliser une représentation. La peinture ne se limitant qu'à cela, elle manque à exacerber sa picturalité. À ce propos je me réfère sur le constat que rapporte Hubert Damisch dans son ouvrage « *Théorie des nuages* » où il écrit : « En peinture, la dissolution du contour a pour corollaire l'exacerbation d'une picturalité irréductible à l'ordre de la figuration ». Tiré de l'ouvrage : DAMISCH Hubert, *Théorie des nuages. Pour une histoire de la peinture*. Paris, Éd. Seuil, 1992, p. 41. La consistance de cette nature tombe à plat quand la peinture est trop léchée. En développant une écriture picturale, j'avais compris que parfois, revenir sur les choses c'est les détruire. Auparavant, en maniant la peinture, il y avait toujours cette quête de l'ordre d'une rencontre avec ce qu'elle peut offrir de meilleur. En fait, ce qui prévalait avant tout, c'est approcher la nature picturale. Cependant, en délaissant brosse et pinceaux, la peinture atteint une totale dissolution. Elle est plus que jamais dans son élément pictural.

sur du papier sensible[59]. Toutefois, la représentation serait comme l'empreinte d'un acte, son objet serait pareil à une circulation hasardeuse, à un mouvement parcouru par jets et égouttements dans le territoire du motif. L'accumulation de la peinture, l'empâtement, la dissolution du fond et de la forme par les jets et les projections de la peinture sur la toile contribuent à occasionner juxtapositions, superpositions et transparences[60]. Autre aspect, en produisant la fusion des couleurs, leur dissolution, la peinture met du sien, bouge, et continue de travailler sur le support : des effets se décident par le simple fait de la fluidité de la couleur.

Dans ce dessein, il serait donc incontestable pour moi de penser cette peinture en faisant appel à une opération de *substitution*[61], elle ne serait que génératrice de traces d'un acte de peindre très approximatif. Penser que ce que je tente d'explorer évoque Lichenstein dans un sens – qui est, à priori à l'opposé de ce que je fais et que je dis : lorsqu'il peint une trace de pinceau, qu'on sait bien que ce n'est pas une trace réelle d'un geste mais bien d'un geste représenté et donc d'une peinture à distance du geste – , je dirais que dans le cas de mon travail, malgré la distance, le geste y est toujours et compte beaucoup et ce que je cherche à figurer c'est ce qui se produit à travers et avec lui et non sa mimétisation. Et si je procède en mettant la peinture dans certaines conditions, c'est pour que je puisse trouver quelque chose à exploiter. Et si c'était la représentation d'un geste qui m'intéressait – idée qui me semble aussi intéressante sauf que je la trouve quand même limitée – je n'aurais pas forcément la distance dont je parle. Cela m'obligerais à m'impliquer dans un travail de maquillage et de simulation d'un geste ou des gestes. Donc, distance et geste dans mon travail sont

[59] Le déroulement de mon acte de peindre me fait penser au processus révélateur de la photo argentique du point de vue du principe de la reconstitution de l'image. Ma comparaison concerne l'assise du geste et non la technique recensée. La lumière qui grave et dépose ces formes sur le papier est dans ce cas une sorte de référence. Je la vois telle une logique quand à la déposition progressive de la peinture sur toile. Je considère cela comme une manière de pister/rapprocher les formes avec une manière tellement incertaine de représenter.

[60] Certes, c'est le produit de mes intentions et de ma manière de faire mais cela n'exclut pas la complicité ou la nature de la matière qui est en grande partie responsable du résultat. J'agis en connaissance de cause mais je ne décide pas vraiment ce qui se produit par la suite. J'assiste à ce qui m'échappe et je poursuis ou j'arrête en conséquence de ce qui se produit. Je peux dire qu'il y'a des fois des accords et d'autres des différences. Ce que j'essaye de faire c'est juste supposer des directions. Or, la peinture peut prendre d'autres directions et me faire des surprises (bonnes ou mauvaises, à garder ou à abandonner).

[61] Substituer la peinture à ce qui est peint. Montrer le pictural dans l'iconique. Donner place à la peinture dans l'espace de la figure. Penser la toile comme espace de la peinture plutôt que celui du récit ou de la rhétorique de l'image.

abordés différemment que ceux de Lichenstein. Je dirais qu'il y a une divergence totale dans nos approches.

Il est à noter aussi, qu'ayant fait la révérence d'une maîtrise au sein des modes et techniques de représentation, une recherche d'adaptabilité et un exercice des arabesques seraient dérisoires. Le défi serait donc, de rendre une figure malgré tout reconnaissable tout en gardant cette volonté de permettre à la peinture de prendre le dessus sur ce qu'elle représente[62]. Et par cette volonté, je ne ferais qu'approcher un ultime recours moyennant une nécessité de peindre par mise en abyme des codes de la représentation et ainsi engager une distance qui permet de renseigner sur la part indomptable de la peinture. Une peinture pensée autour d'une phénoménologie, d'une pratique régie par un exercice chaotique dans l'ordre de la représentation : car il s'agit de peindre en contrefaisant la peinture, en figurant sans les moyens préconisés pour cette fin. Représenter par *dripping*[63] est une condition pour une mise à distance. Cela informe sur autre chose : sur une réalité du liquide coloré, sur un résultat d'une non maîtrise dans l'exercice de la peinture et d'un processus de déconstruction et enfin,

---

[62] Pour ce qui est des pionniers de cet éclatement de la peinture, je peux citer Manet et avant lui, Goya. Dans un chapitre de la dernière partie je parle de Cézanne qui est pour moi un des premiers à pousser l'idée à l'extrême. Je parle aussi de Dupré, Monticelli des artistes qui ont inspiré Van Gogh et ont pris une place considérable dans son œuvre et qu'on classait à défaut le premier dans l'école de Barbizon. Van Gogh reprend le principe audacieux de l'empâtement et expérimente une peinture épaisse et colorée mais néanmoins, il y rajoute une certaine déformation liée à l'idée de l'expression. Pour Monet et les impressionnistes en général, la question essentielle était surtout la lumière et la fragmentation du spectre. C'était aussi de capter des instants de la journée en analysant scrupuleusement les couleurs et le transcrire sur la toile. Le mélange optique des touches, des points, est une partie intégrante pour reconstituer le motif. Le rapport direct avec l'optique et ce qui se présente devant l'œil qui a fait que ce n'est pas par hasard qu'on les nommait les peintres du plein air.

[63] Le *Dripping* qu'on peut traduire littéralement par : dégoulinures, giclées, éclaboussures. Terme qui concernait l'espace ouvert « all over », qui consiste en une répartition uniforme des éléments picturaux dans un espace de manière à suggérer le hors champ et qui était issu d'un principe surréaliste « d'automatisme psychique » et qu'on attribuait les premières expérimentations à Janet Sobel. Ce principe a été appris chez Robert Matta quand il recevait beaucoup de jeunes Américains dans son atelier de New York dont Jackson Pollock et Arshile Gorky et que Motherwell qualifiait souvent de «principe créatif originel». L'artiste dans ces circonstances était censé trouver une technique qui permettait à l'inconscient créatif de s'exprimer sur une surface plane. Or, dans le cas de mon projet, avec le dripping je tente d'en faire usage dans l'exercice de la représentation. D'une figure, d'un paysage, d'un motif : c'est en eux que la peinture se projette avec une spontanéité contrariée, contrairement à l'automatisme surréaliste. Elle transcenderait cette représentation – par une non-uniformité – quelque chose dont la forme nécessite une homogénéité de la matière étalée, posée et non giclée ou égouttée. Il me serait obligé d'inscrire l'acte de peindre dans une posture dualiste : l'abandon d'un outillage et des moyens, opérant une distance et une appréhension par un savoir-faire très aléatoire, approximatif et intuitif. Et il me serait davantage nécessaire d'être attentif à l'exercice d'une déduction. Donc, Je composerais avec une régression dans le contrôle de la peinture, avec ses effets imprévisible frôlant l'exact, et surtout avec une constellation d'énergie d'une peinture en déconstruction, plongeante et gravitationnelle, une peinture qui coule.

d'une construction picturale dépendante de la nature de la peinture[64].

Ce faisant, dans une première étape, en déduisant d'un côté un acte de peindre plutôt que de juste faire un exercice de représentation et d'un autre côté, *en supprimant le châssis et en faisant une préparation incongrue du fond* [65], la peinture se laisse travailler, travaille et contribue au travail (*partage*)[66]. Le support n'était plus cette surface nivelée et plate, il avait des reliefs, des boursouflures, de légers froissements. Enfin, ces conditions ne feraient qu'accroître le phénomène de l'incontinence (ingérence, non prise en main, débordement) de la matière et rendaient la peinture beaucoup plus incertaine, contraignante et malgré tout complice. J'ai fini par revenir à une peinture sur une surface plane et moins gondolée afin de recentrer le travail sur la peinture plutôt que sur les effets externes qui peuvent perturber la lignée de ma recherche. Celle de basculer dans le territoire de la peinture par le biais d'une représentation poussée hors de ses limites et sans ses moyens.

Un peintre peignant est toujours un spectacle où se joue une sorte de partie improbable et aventureuse. Cette posture est à l'image du risque encouru par un jongleur ou un funambule lors d'une représentation poussée à l'extrême. Ce qui se joue, c'est surtout cet essentiel que le peintre manque à saisir en étant admiratif et critique à la fois au risque de prise de risques. Il n'est pas question de savoir et de savoir-faire mais plutôt d'une essentielle remise en question quand il s'agit de passer à

---

[64] Se développant selon les spécificités immanentes à la consistance de la peinture. Qui se fie à elle-même, qui n'est pas compressée et aplatie par l'effet d'un outil. Qui se répand sur la toile au gré d'un mouvement interne liée à sa fluidité et à la planéité gravitationnelle. Le peintre Léon Gischia affirmait dans son discours une certaine autonomie de la peinture : "*Depuis Cézanne, la peinture est devenue un moyen d'expression en elle-même et pour elle-même. A partir de Cézanne, le peintre fait concourir les moyens propres à son art, à l'expression la plus vivante et la plus intense d'une vérité spécifiquement picturale*". Propos tirés de l'entretien effectué avec CHARBONNIER Georges et publiés dans l'ouvrage portant le titre : *Le monologue du peintre*, Éd. La Villette, 2002, p. 230.

[65] Sans châssis, et avec un surdosage en colle de peau et en blanc de Meudon, la toile gondole, forme des boursouflures, des creux, crée des surfaces convexes et concaves. Le but était d'expérimenter ma manière de peindre dans de telles conditions. J'avais expliqué par la suite que cela ne m'a pas apporté grand chose ou du moins cela ne m'a pas aidé à pousser ma recherche dans le sens que je voulais. C'est pour cela que je me suis résolu à revenir à des toiles tiré sur châssis ou à des surfaces planes.

[66] Partage avec la peinture et échange avec la matière. Paul Ardenne désigne cette coopération entre celui qui fait et ce qu'avec quoi il fait dans l'acte artistique par *transsubstantiation* (expression déjà mentionnée plus haut et empruntée à Paul Ardenne dans son livre : « *Art, l'âge contemporain* »).

l'acte. C'est cette remise en question permanente qui assure une continuité et promet un espoir de faire avancer la recherche et d'expérimenter autrement la peinture. En somme, c'est ce dynamisme intrinsèque à l'activité artistique qui anime la portée créative du présent projet et que je tente d'entreprendre. En guise de transition avec mes précédentes recherches et dans un ordre progressif des choses, ce qui caractériserait mon récent travail, c'est ma volonté de pousser cette libération picturale hors de ses limites et la soutenir dans un axe essentiellement et résolument propre à la peinture. Le critique d'art Clément Greenberg affirmait : "*L'artiste reçoit ses jugements-décisions – son inspiration, si vous voulez – de son médium alors qu'il y travaille*"[67]. Il n'a de cesse de développer l'idée qu'une œuvre doit en principe dépendre uniquement d'une expérience qui soit étroitement circonscrite dans la nature du médium. Ainsi, il rappelle que la peinture est l'idée d'explorer les limites définitionnelles de la peinture ; de ce qui fait peinture. En effet, je tente d'expérimenter une peinture qui ne se suffirait plus de la limitation du corps ou des corps mais bien au-delà[68]. J'ai mis longtemps avant d'emprunter de nouvelles directions possibles à l'évolution de ma peinture. Au premier abord, cette résolution m'a semblé aventureuse – traiter un contenu imagé outre que ce que je faisais auparavant – mais une exploration assidue et acharnée du médium et avec le médium m'a ouverte la voie sur d'insolites possibilités.

La question de la *représentation par la peinture* se trouve au cœur de ce projet avec laquelle je tente de répondre à une autre question fondamentale de ma recherche, celle de la *picturalité représentée*. De ce fait, la peinture se situerait au premier plan, elle prendrait le dessus sur tout contenu imagé. Par cet essai, la peinture regagne en liberté et en complexité et le sujet représenté ne serait plus assujetti en prenant forme par elle mais il serait *déssujetti* au bénéfice de la propre manifestation de la matière

---

[67] DE DUVE Thierry, *Clément Greenberg entre les lignes*, Paris, Éd. Dis voir, 1996, p. 114.

[68] Cette phrase vient pour illustrer une transition et expliquer l'évolution de mon travail de peinture. Ma pratique était centrée sur le/s corps humain/s en tant que sujet iconique impliqué dans la recherche. La représentation se limitait/tournait autour de cet élément. Actuellement, vu l'angle de ma présente problématique, il n'est plus question d'une telle priorité. Mon choix de l'image comme point de départ peut être tout et n'importe quoi du moment où cela me motive/me donne envie.

picturale, à travers et en débordant les formes figurées. Michel Guérin explique que : "*l'intention artistique est caractérisée par le fait que la figure se cherche à même la matière. C'est en cela une forme qui se cherche elle-même dans la matière et c'est la forme qui se conquiert lentement dans la matière […] que dans l'instance artistique, le sujet doit se déssujettir, doit oublier sa prorogation et son avantage habituel du sujet* "[69].

De même qu'il y a des musiciens qui partent d'une trame pour que la matière musicale prenne forme (le Jazz à titre d'exemple), et que c'est la figure qui se cherche à même la matière, le contenu imagé dans mon travail serait considéré de cette sorte[70]. "*La peinture est donc un art de penser, de s'exprimer, de s'émouvoir à la faveur d'un jeu de lignes, de formes et de couleurs. Ces couleurs soient ou non en rapport avec une représentation du monde extérieur*"[71]. Cette définition résonne en écho avec celle

---

[69] Propos tirés de l'entretien avec le philosophe dans l'émission « les nouveaux chemins de la connaissance » sur France culture, animée par Adèle Van Reeth sous le titre : *comment fonctionne une œuvre d'art ? l'art du geste*. Le 28.10.2013. Qu'on peut réécouter en Podcast sur le site de la radio. Au moment de l'acte artistique, une forme de délibération interne s'organise. Le sujet ne devient plus la priorité et c'est la matière qui l'emporte sur lui. Il ne devient plus le centre, il se soumet aux exigences d'une façon d'être de la matière. Il se cherche dans la domination de la matière.

[70] Jouant de la musique moi-même et participant à des fusions, je sais qu'on doit se plier à des règles pour qu'enfin ce qu'on fait tienne debout. En effet, on ne peut avoir des sons intéressants sans se mettre d'accord sur un choix d'une mélodie, des accords, une gamme ou deux ou trois notes sur lesquels on se base ; à partir desquels on peut faire des balades, des va et vient. Cette trame est le pivot sur lequel gravitent tous les sons ; une sorte de repère pour faire proliférer le son, pour exalter l'instant d'une rencontre musicale. Et pour revenir à la peinture, cette similitude dont je fais allusion se situe dans la structure d'une image. Est-ce cela est de l'improvisation ? Je dirais, généralement toute peinture est improvisation du moment où on sait peindre et ce qu'est peindre. Et toute improvisation exige un pré acquis et un potentiel indispensables pour aboutir à quelque chose de valable. Toute la peinture moderne était basée sur ce paradigme. En disant cela, il m'est venu à l'esprit des dialogues qui ont eu lieu entre Backett et Duthuit (critique et historien d'art) dans les années 30, retranscrits dans la revue « transition », Beckett conclut son intervention en affirmant que pour la peinture moderne, son seul moteur est d'ébranler le principe du faisable, de dynamiter l'ordre du possible. Cette compréhension provient de son assiduité investigatrice et expérimentale en tant qu'écrivain et homme de lettres. Mais aussi de sa fréquentation d'un cercle de peintres qui fréquentaient à leurs tours la revue. Il s'agit de Tal-Coat, Bram Van Velde, Masson, Giacometti, Riopelle, De Staël pour ne citer que les plus importants. En effet, contrairement à ce qui caractérise un métier où l'artisan sait exactement ce qu'il doit faire, dans la pratique artistique en général, on ne sait pas vraiment ce qu'on va faire. Pour résoudre le problème, on passe forcément par une improvisation. Le fait de peindre sans savoir vraiment ce que cela va donner est une réalité qu'il faut admettre. Il n y'a rien qui assure qu'un tableau fonctionne ou tient debout, si ce n'est le fait d'être animé par une idée expérimentable selon les moyens dont on dispose. L'improvisation est au cœur du projet de la peinture depuis fort longtemps, c'est pour cela que je ne lui ai pas prêté un grand intérêt dans mon texte.

[71] DEGAND Léon, *Abstraction et figuration : Langage et signification de la peinture*, Paris, Éd. Cercle d'art, 1988, p. 76.

qui est donnée par le musicologue Jules Combarieu qui dit : "*La musique est un art de penser avec les sons, sans concepts*"[72].

Quand le peintre Léon Gischia affirmait dans son discours une certaine autonomie de la peinture et que "*Depuis Cézanne, la peinture est devenue un moyen d'expression en elle-même et pour elle-même. A partir de Cézanne, le peintre fait concourir les moyens propres à son art, à l'expression la plus vivante et la plus intense d'une vérité spécifiquement picturale*"[73]. Il illustrait tout simplement ce tracas qu'avaient toujours partagé les peintres d'une nouveauté indispensable à l'identité de leurs peintures qui n'a cessé d'évoluer et demeure après tout le pivot fondamental d'une recherche picturale. De Giotto à El Greco, de De Vinci à Raphaël, de Caravage à Frans Hals, Vélasquez et Rembrandt, De Poussin à David, de Delacroix à Cézanne, le sujet était toujours la peinture[74]. Un sujet scruté à l'aune d'une référence tirée du réel sous l'égide d'une représentation. Nicolas Poussin écrivait : "*La nouveauté dans la peinture ne consiste surtout pas dans un sujet non encore vu, mais dans la bonne et nouvelle disposition et expression, et ainsi de commun et vieux, le sujet devient singulier et neuf*"[75]. À cet égard, Le peintre Georges Joussaume commente pertinemment cette odyssée picturale en disant : "*si on se penche de près dans toute l'histoire de la peinture, on peut recenser une évolution au sein de la peinture elle-même*"[76].

La posture que prend Bernard Buffet au sujet de la représentation est particulière. Dans un entretien avec Georges Charbonnier, il cautionne la force de la peinture

---

[72] COMBARIEU Jules, *Histoire de la musique*, Paris, 9 éme Éd. A. Colin, 1953, p. 7.

[73] CHARBONNIER Georges, *Op.cit.*, p. 230.

[74] La nouveauté dans la peinture s'inscrit dans cette continuité de la recherche autour d'elle. À chaque époque, les peintres tendent à répondre à des questions qui non pas encore été abordées jusqu'à lors avant eux. Ils ne font pas vraiment avancer ni régresser en proposant une construction picturale nouvelle, mais ils adhérent à l'idée de l'essence de la peinture qui ne cesse ni de continuer à être ni de devenir. Ils font voir cette diversité dans le même selon une recherche qui s'actualise selon le temps. Et si j'explique cela, c'est tout simplement pour affirmer que je ne prétends pas révolutionner la peinture mais tout simplement pour faire savoir que je me place sous le bon angle pour faire et parler de la peinture. C'est pour donner une Légitimité et une validité à ma recherche que j'estime placée non hors contexte.

[75] DOMERGUE Jean-François, *Op.cit.,* p. 18.

[76] JOUSSAUME Georges, dans un entretien, *Artogenèse*, un film de Jacques Epaud, site source : www.youtube.com/watch?v=aGafnzWc3cs

« réaliste » par le fait qu'elle seule permet de compromettre le spectateur et qu'elle le force à exister contrairement à l'abstraction qui dégage une certaine tranquillité. C'est la contrainte qui le force à exister, ce qui est pénible et qu'il ne supporte pas. À ce propos, Buffet donne l'exemple du poulet de Soutine en appui et son impact et que si on utilisait les même couleurs dans une disposition abstraite l'effet vis à vis de la réception ne sera pas le même. La question de la mimésis, de l'imitation et de la figuration se pose pour le peintre dans un sens particulier. Le rapport à la référence est émulation, agonie et certainement pas mimétique. "*Toutefois, l'obligation représentative a besoin de s'étayer dans la pulsion de la figuration qui monte le corps de la peinture* "[77].

Loin de tout débat désuet entre la figuration et l'abstraction et sans négliger leurs apports et leurs contributions à l'évolution de la peinture, cet angle de vue répond tout simplement à une exigence que j'essaye d'étayer dans ma propre recherche. D'une manière directe et comme je l'avais signalé auparavant, la question de la représentation me concerne, elle se pose au cœur de mon travail pictural. Elle représente une base et une manière pour opérer un basculement dans un espace purement pictural. "*La ligne figurative est chargée d'imagination quand le contour qu'elle devrait figurer est arraché à l'imitation fidèle et donne à l'objet même qui est figuré des déformations, plus au moins libres et audacieuses. Ces déformations moins optiques parfois que gestuelles, manifestent, sans référence à l'objet, une désinvolture, ou une émotion, ou une aisance, ou une insistance, etc, qui laissent toute la place à l'invention pure et simple des formes. Lorsqu'il n'y a pas de figuration, il devient impossible de saisir une déformation quelconque, faute de référence à quelle image « vraie » à laquelle le spectateur comparerait l'image « peinte »*"[78]. Cependant, c'est à travers les signes d'une représentation que j'opérerais pour un recul et un exercice de rébellion picturale. La peinture en tant que phénomène ferait une grande partie du travail. La représentation rimerait avec déduction et déambulations intuitives. C'est en cela qu'elle serait défaite de son sens rigoureux et exigeant. De même que ma prise de

[77] GUÉRIN Michel, *L'origine de la peinture*. Paris, Éd. Encres marines, 2013, p. 16.
[78] PASSERON René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Éd. Vrin, 1992, p. 279.

distance avec tout mécanisme de contrôle ferait qu'accroitre une forme de dépassement au détriment de la représentation et où la peinture serait l'expression de cet excédent. C'est le peintre Markus Lüpertz qui dit à propos de l'ambivalence et de la complicité entre abstraction et figuration : « Il faut sans cesse saisir une opportunité figurative pour faire de l'abstraction »[79]. C'est seulement dans ces conditions que la manifestation de la peinture en tant ce qu'elle est, à savoir : taches, gouttes, coulée, dripping, etc…pourrait s'approprier son propre espace et cela, à partir d'une trame d'un contenu imagé et d'un un aspect de la représentation.

Quand je fais allusion au cours de la présentation de ma problématique à un désapprentissage, à une distance, à une désinvolture vis à vis de l'exercice de la représentation, cela n'étant pas chose simple car la question qui se posait était comment faire avec un défaire ? Lors de cette expérimentation, faire usage d'une peinture dans de telles circonstances, viser des formes, traiter des nuances avec cette distanciation me paraissait presque impossible. C'est en persévérant dans la pratique et en insistant que quelque chose commence à avoir un sens. Avec une posture intuitive, j'approche une condition contrariant l'acte de peindre et le fait de représenter pour que la peinture puisse prendre. Cela étant, la peinture qui m'intéresse, c'est celle qui est en réalité manifestée dans sa forme originelle sous forme de taches, d'éclaboussures, de coulures, d'épaisseur, de transparence, de fusion de couleurs, ce qui se couvre et ce qui découvre. Une peinture qui transcende la figure, qui dépasse l'idée de représentation à intention figurative pour se réaliser dans sa picturalité. Bref, tout ce qui fait cette matière à l'état de l'indomptable, à l'état projeté, à l'état pur du liquide coloré. Globalement, mon projet insiste sur la revalorisation de cet espace de la peinture au-delà de toute construction et hormis tout souci de fabrication de l'image et de représentation d'intention figurative. Il s'inscrit dans une dialectique ou un duel entre ce qui est représenté (contenu imagé) et la représentation de la peinture elle-même (le pictural).

[79] LÜPERTZ Markus, tirée des citations de l'artiste accompagnants l'exposition qui s'est déroulée au MAM de Paris, du 17 avril au 19 juillet 2015. Commissaire : Julia Garimorth.

De surcroît, le résultat de cet essai pictural qui a pour objet la feinte de l'exercice de la représentation afin de basculer dans un espace de la peinture laisse émerger un autre aspect. Puisque la conversion picturale d'un contenu imagé est traversée par la dissolution des couleurs et le brouillage des formes, une sorte de persuasion visuelle s'installe. Un certain ordre jaillit de ce désordre produisant une vision sommaire et une persuasion par la couleur. Toutefois, Une communication s'établit, elle se passe de la planéité du modelé et du rendu précis de la forme. Dans cette perspective, la peinture approche à la fois cette primitivité de la couleur, cette puissance silencieuse dont parlait Delacroix à Baudelaire et cette sensation préalable à l'analyse et à l'identification du visible. Retrouver ce prime abord, cette harmonie qui communie avec notre œil avant que le cerveau fasse son travail d'identification, représente pour moi une question non sans intérêt. C'est en cela que la tâche dont laquelle je m'avise est celle de rendre une sensation visible, cette intuition du monde, de notre approche épochale au monde et ce, dans les limites de la représentation et au cœur de la picturalité.

Préambule à la contemporanéité artistique

1. *Essai sur l'art contemporain*

Le contemporain en matière d'art se définit par une part de volonté dévouée pour une continuité de l'esprit d'avant-garde que ce soit sur le plan des réalisations artistiques ou sur celui des pratiques assignées au champ esthétique. Il se définit aussi par un décloisonnement des périmètres artistiques permettant aux artistes de s'aventurer sur d'autres terrains. Cela leur a permis aussi de penser leurs pratiques en dépassant la frontière de ce que le sens commun considère comme étant de l'art, c'est-à-dire les arts plastiques, en expérimentant le théâtre, le cinéma, la vidéo, la littérature. Cela crée une "*confusion des repères artistiques, avec la prolifération des formes et des pratiques qui conduisent à un problème de délimitation des frontières. Photographies, performances, art numérique, design, installations, vidéo, etc. ont investi l'art*"[80]. Parmi les sources d'une telle émergence, on peut donc citer l'impact du readymade et sa faculté à mettre l'objet manufacturé au rang de l'objet de l'art et à intégrer l'artefact vulgaire dans le monde esthétique[81]. Ajoutée à cela, l'avènement du Pop art, du néo-dadaïsme et de Fluxus, courants considérés comme générateurs d'indifférenciation générale et annoncent le point de départ d'une nouvelle ère artistique. Robert Filliou annonce le « principe

[80] SAGOT-DUVAUROUX Dominique, MOUREAU Nathalie, *Le marché de l'art contemporain*. Paris, Éd. La découverte, coll. Repères, 2006, p. 3.

[81] Historiquement, la brèche ouverte par Duchamp est en quelque sorte assimilée et intériorisée au sein de la réflexion et de la pratique artistiques contemporaines. L'art contemporain en est le prolongement lointain. Le geste inaugural auquel Duchamp était responsable et qui fut à la fois une critique et une désinvolture envers le système institutionnel et envers le marché de l'art a pu faire valoir le geste artistique, la pensée et le discours pour redéfinir l'œuvre.

d'équivalence » : mettre au même niveau le « bien fait », le « mal fait » et le « pas fait » et enfin, le kitch des années 90 qui célèbre l'apologie du non style où l'ordinaire et banal devient extraordinaire et exceptionnel nourrissant l'imaginaire de l'individu désindividualisé des sociétés de masse et servant une singularité esthétique à l'insu de la consommation de masse. Cela se manifeste aussi par une fascination et une attirance d'une société – caractérisée par une perte de repères et vouée à une standardisation de ses individus, pour le "*Kitch et figures néoclassiques ou empruntées au répertoire religieux*"[82]. Ce kitch que Clément Greenberg met en opposition à l'avant-garde et qualifie d'infériorité et de manque de profondeur quand à la démarche artistique. Marc Jimenez s'appuie sur l'essai du critique intitulé « Avant garde et Kitch » pour élucider le sens et la portée qu'il peut y avoir dans l'œuvre avant-gardiste. À ce propos, il cite une de ses phrases qui décèle les caractéristiques qui marque la création poste-moderne et qui dit : "*Pour les artistes d'avant-garde – par exemple la peinture et la musique – n'ont d'autres enjeux qu'eux même, à l'intérieur de leur médium propre et avec leurs éléments spécifiques*"[83].

Il faut rappeler que c'est dans le domaine de l'architecture, dans les années 60 que le postmodernisme est né comme préalable à l'idée contemporaine. Sa naissance résulte d'un rejet des dogmes rationalistes et modernistes des New Bauhaus et des puristes. Il est né aussi d'un refus de standardisation des concepts esthétiques et d'un style commun et rationnel. Ces architectes s'inscrivaient dans une période postindustrielle qui ne correspond plus aux idéaux de l'entre-deux guerres. "*Opposée à l'abstraction des formes pures, elle réhabilite, l'ornement, la décoration, la façade [...] renoue avec la fonction symbolique et communicationelle des édifices. Ainsi, les architectes américains tels Charles Moore, Robert Venturi, ou européens comme Aldo Rossi, Oswald Mathias Ungers, remettent en vigueur ce qui avait été banni par le modernisme et renouvellent sous le vocable « postmodernisme » le vocabulaire et la*

[82] ARDENNE Paul. *Art, l'âge contemporain*, Paris, Éd. du Regard, 2003, p. 142.
[83] JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Éd. Gallimard, 2005, p. 113.

grammaire de l'architecture"[84]. C'est l'avènement de l'exposition consacrée au postmodernisme dans le cadre de la biennale de Venise de 1980 qui fait converger des aspirations et des voies artistiques regroupées sous le titre « présence du passé ». Parallèlement à cet événement, des manifestations consacrées à la Trans-avant-garde voyaient le jour. Ainsi, en un nouvel accord, le préfixe « Nouveau » laisse place à celui de « Néo » synonyme de renouvellement, de revivification critique du passé. Perdant peu à peu son intensité, le terme s'emploie de plus en plus rarement où la plupart du temps sans connaissance de causes et sans référence particulière à la modernité conçue comme processus dynamique vers un avenir meilleur. Petit à petit, le postmodernisme laisse place au terme contemporain qui est devenu beaucoup plus incontournable et notamment dès le début des années 90.

En effet, Le commencement de l'ère contemporaine de l'art avait été déclenché à partir des années 60. Et comme je l'ai mentionné plus haut, des mouvements comme le pop art, Fluxus, les happenings ou l'art vidéo en sont les représentatifs. Ces mouvements artistiques témoignent aussi de l'affirmation d'une rupture avec une époque jugée révolue, celle de l'art moderne. L'art contemporain est aussi synonyme d'une certaine démocratisation de l'art et de sa globalisation. La chute du régime communiste, la montée en puissance de la Chine, la capitalisation de l'art n'est plus désormais le monopole des villes comme Paris, Londres ou New York, elle s'étend bien à des égards vers d'autres territoires géographiques des pays émergeants en Afrique, en Asie ou en Amérique latine.

L'art contemporain, qu'on nomme aussi art actuel ou art du moment, dont le caractère peut s'aligner sur l'attrait à la nouveauté ou le déni de celle-ci ou avoir les deux postures à la fois, porte souvent sur une dialectique où deux situations complètement opposées coïncident. La contemporanéité dans l'art est souvent synonyme d'un attachement à un héritage classique avec la volonté inéluctable de s'en

[84] *Ibid.*, p. 138.

détacher. Jamais comme autant auparavant l'art n'a été tellement remis en question, mis en doute et mis à distance pour réfléchir de nouvelles issues. Une ère qui se veut des œuvres comme le fruit de désinvolture, de critique, d'ironie, d'irrévérence et de rupture avec ce qui a pu précédé.

Robert Hugues, critique d'art américain du magazine « Time » a trouvé le mot juste : *"Quand on parle de la fin de l'art moderne – et ceci est désormais inévitable, car la constatation que nous vivons dans une culture post-moderne est une évidence depuis les années 70 –, et cela ne signifie bien évidemment pas qu'on a atteint subitement un point d'arrêt historique. L'historique ne connaît pas de cassures nettes ; il se dégrade doucement, se dilate et casse comme une corde. La renaissance ne prend pas fin à un moment précis, elle est pourtant passée et révolue, bien qu'il reste des vestiges d'idées de cette époque dans notre culture actuelle. Il est ainsi avec l'art moderne, d'autant plus que nous lui sommes bien plus proche. Ses réflexes sont toujours bien vivaces, ses membres amputés sont toujours douloureux. Certaines parties existent encore mais tout cela n'est plus lié et ne fonctionne plus comme un ensemble vivant. Notre relation avec l'art moderne se transforme doucement en un intérêt archéologique"*[85]. Pour moi le temps historique de ces événements majeurs de la créativité est semblable à une roue qui s'avance sur des terrains à chaque fois différents. Elle prend dans l'un et dépose dans l'autre, de telle manière que si on en analyse ses interstices, on constaterait même les traces du premier terrain sans que celui-ci soit apparent. Le temps historique est fait de strates où on ne distingue que son contemporain dû à sa fraicheur temporelle et à son projet intrinsèque de détachement.

La question de prise de distance peut être vue dans la pratique artistique comme une façon de tirer la révérence à un certain activisme, un certain contrôle où l'homme se voyait au centre comme maître et possesseur où toutes les certitudes de son emprise manque de plus en plus de crédibilité et de sens, ou du moins deviennent désuètes. En cette posture, les artistes se dissocient des pratiques préétablies, se les réapproprient en

[85] HUGUES Robert, citation notée lors de mes lectures et dont je m'excuse d'avoir perdu la référence. Il s'agissait d'un essai sur les mutations qui ont caractérisé l'histoire de l'art et où l'auteur s'appuie sur cette citation pour appuyer son énoncé.

les mettant à distance. Ils sont néanmoins animés seulement par des questions avec un désintérêt pour ce qui est des réponses.

Par ce faire, le domaine de l'esthétique, qui demeure celui de la réflexion philosophique sur l'art et le rapport qu'instaure l'homme avec les œuvre, semble de plus en plus déconcerté ; voire bousculé par ce grand écart (esprit de distance) permanent qui fait de l'art contemporain un des fondement et le trait de caractère.

Mise à distance devient comme l'esthétique crédible de l'art contemporain. Le propos dénotant une ontologie de l'art et notamment contemporain du point de vue philosophique de Dominique Château me semble d'une pertinence analytique. Il dit : "*La philosophie de l'art n'a pas pour but de penser l'art en tant qu'il est contemporain. Son but est (...) de chercher à comprendre l'art contemporain (entre autres) en tant qu'il est art, ce qui implique à la fois la mémoire de ce qu'il fut, la conscience de ses métamorphoses et la confiance dans son futur*"[86]. À l'ère de la mondialisation, les artistes s'inspirent de l'histoire pour opérer une prise de position personnelle, de leur propre civilisation, autant que du passé, des techniques et des légendes d'autres cultures. "*Par ailleurs, l'art contemporain s'inscrit dans le monde trépidant : les styles et les courants naissent, évoluent et disparaissent à un rythme accéléré* "[87].

2. *La particularité contemporaine de la peinture*

Depuis la modernité, il faut savoir que la peinture a été autant affectée que les autres arts qui rentraient avec elle dans le champ de ce qu'on appelait communément les beaux-arts. Ainsi, l'élargissement effectué sous le nom des arts plastiques a rendu possible l'expansion et l'annexion de différentes pratiques (ready-made, installation,

[86] CHÂTEAU Dominique, *la question l'art*, Paris, Éd. L'harmattan, 2000, p. 241.
[87] Les nouveaux essentiels, *Histoire de la peinture*. Éd. National géographic, 2012.

vidéo, performance, in-situ...). Ce tournant est dû surtout aux audaces modernistes et aux apports des avant-gardes, à l'exploration de toutes les possibilités, à l'expérimentation assidue des voies picturales, à la succession frénétique des mouvements et des écoles de peinture, à l'engouement pour les propositions picturales radicales et aux approches audacieuse des peintres[88]. Symbolisme, nabis, impressionnisme, expressionnisme, surréalisme, cubisme, futurisme, les propositions se succèdent, s'enchaînent, se côtoient et se jalonnent.

En ce sens, la peinture était le maillon fort de ces investigations jusqu'à l'avènement du dadaïsme et notamment celui de Marcel Duchamp avec son geste qui se voulait radicalement anéantissant et prônant une espèce de table rase vis à vis de la peinture (anti-art, anti-peinture, peinture ridiculisée, peintre comme quelqu'un de bête, affaire de considérations rétiniennes en rapport avec le nerf optique, mort de la peinture)[89]. Cette atmosphère macabre et ce sort tragique endurés par la peinture n'ont fait qu'aguerrir les peintres et rendre la pratique de la peinture beaucoup plus complexe et dans un sens, beaucoup plus intéressante. Les peintres d'adossent des postures particulières, rentrent dans la résistance et commencent à se complaire dans cette charnière. Cela étant, toute peinture post-moderne et contemporaine porte en elle cette angoisse de la mort de la peinture, de sa possible désuétude, de son probable anachronisme et de son espoir porté sur ce qui ne peut être qu'auto dépassement. Ce qui donne une légitimité à cette pratique, c'est qu'elle est d'ordre immémorial[90]. Donc, vouée à un inachèvement qui puise ses sources dans l'originel car en rapport étroit avec la nature humaine et dotée d'une proximité anthropologique incontestable. Elle est aussi ancrée dans notre inconscience et remonte à une période qu'on ne peut pas cerner.

---

[88] À citer la revue anglo-saxonne « transitions » éditée à Paris dans les année 30-40, débats et réflexions partagés entre Beckett, Duthuit, Tal-coat, Giacometti, De Staël, Van Velde, Jean Paul Riopelle. Constats tirés de ce qui caractérise la modernité est l'ébranlement de l'ordre du possible, dynamiter le faisable.

[89] L'image que donne le cinéaste Ingmar Bergman à l'art colle parfaitement à celle qu'on a pu donner à la peinture. Il le compare à une espèce de mue de peau (exuvie) de sorte que ce qui fait bouger la peau ce n'est plus le corps de l'animal qui était dedans, mais c'est tout simplement ces petites bêtes qui grouillent dedans et qui font croire que l'animal bouge encore. Par cela, Bergman attribue à l'art de son époque une image spectrale et évanescente.

[90] Expression empruntée au philosophe Michel Guérin pour désigner l'origine de la peinture et où il dit qu'elle remonte à une période aussi lointaine qu'elle a fini par prendre racine en elle.

" Si l'art a eu une histoire et s'il continue à en avoir une, c'est bien grâce au travail des artistes et, entre autres, à leur regard sur les œuvres du passé, à la façon dont ils se les sont appropriées. Si vous n'essayez pas de comprendre ce regard, de retrouver dans tel tableau ancien ce qui a pu retenir le regard de tel artiste postérieur, vous renoncez à toute une part de l'histoire de l'art, à sa part la plus artistique"[91].

Dans la peinture en particulier, il y a cette confrontation inéluctable et querelle inusable entre anciens et modernes. Plus actuellement et dans le contexte contemporain, de plus en plus les artistes se refusent à tout conventionnel et ont du mal avec le regroupement sous le nom d'un mouvement ou d'un courant au risque de céder à des idéologies et adhérer à des idées au moment où leur engagement est plutôt du côté de l'œuvre dont ils consacrent la vie et la pensée. Et s'il y a un facteur commun très reconnaissable, c'est bien cette quête qui n'est nullement sans implication avec un contexte social, culturel et même politique dans un positionnement global et mondial et non régional et local.

Dans les années 70, la question de la peinture prend des allures politiques. L'image et sa fabrication servent à répondre à la mutation du monde social ; c'est l'époque du « salon de la jeune peinture », des « ateliers des beaux-arts », des mouvements « figuration narrative », « support-surface », « abstraction cinétique » et des grands débats sur l'art politique. L'artiste à cette époque devait endosser la responsabilité de l'officiel ou celui du révolutionnaire, c'est le temps où l'artiste projetait dans sa pratique et son art des intonations marxistes du changement radical de l'art au service des classes laborieuses. La posture politique des artistes était partagée entre utopie et confusion alors que le débat était de nature véhémente.

Au début des années 80, Le sculpteur et peintre autrichien Alfred Hrdlicka affirmait encore avec pugnacité et ironie :" *Dans les arts plastiques, la bombe à neutron a été amorcée depuis longtemps…les artistes ont réagi en éliminant l'homme*

[91] ARASSE Daniel, *On y voit rien*, Paris, Éd. Gallimard, 2003, p. 119.

de leur monde pictural. C'est une vision du monde sans vision de l'homme dominée par des carrés, des ornements, des structures, des plaques de tubes en Inox, des barres des boules, des dès et autres contenus imagés palpitant et dignes d'être représentés. Si l'on en croit les experts, les arts sont pionniers en la matière"[92]. C'est à ce moment et avec la « Zeitgeist Ausstellung » à Berlin qu'un nouveau genre artistique débute. Il s'impose ensuite au reste du monde artistique et refuse un art post-moderne ne présentant que des images minimalistes, difficiles, vides et dépourvus de présence humaine et à l'ambiance clinique, glaciale, indifférente digne des chambres froides et des salle de bains et toilettes publiques. Dans cet ordre d'enchainement et succession picturaux, René Passeron n'hésite pas à commenter cet engouement réactif pour la peinture. En ces termes, il écrit :"*On se remet à peindre sans souci de dogmes. On revient à la création brute. Après tout, depuis Wols et Dubuffet, avec « l'art brut », en passant par « Cobra », l'expressionnisme abstrait ou l'abstraction lyrique, la peinture n'a jamais cessé de donner de l'impétuosité individualiste. De Bellemer à Cremonini […]Et les nouveaux venus de la figuration libre, de « nouveaux fauves » (en Allemagne), de la « transavangarde » (en Italie), ou de New Image (aux USA), se moquent des gloses et des commentaires pour aller plus crânement que jamais à la maîtrise personnelle du pictural. Dans l'ensemble, ils pourraient faire leurs les affirmations de Pierre Nivollet : " Je pense qu'il faut essayer de trouver une façon de regarder la peinture contemporaine qui soit plus proche de l'ordre de la création picturale que des discours littéraires auxquels nous sommes habitués "*[93]"[94].

- ***La « figuration libre » et la « bad painting »***

La « figuration libre » est née dans les années 80 dans un climat où dominait l'art conceptuel et l'art minimal. Elle prend pour origines les formes d'expressions

[92] GREINER Rudolf, Paso ; Peinture, marlei, painting, Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition restrospective au Pôle culturel-Musée Paso de Drusenheim le 5 octobre 2013. p. 21.
[93] Cité dans Art actuel, Skira annuel, dans numéro spécial 1970-1980, Genève, Skira, 1980.
[94] PASSERON René, La Naissance d'Icare, Éléments de poïétique générale, Paris, Éd Ae2cq, 1996, p.15.

marginalisées et jugées esthétiquement sans intérêt. Parmi ses principaux acteurs, on peut citer Robert Combas, François Boisrond, Hervé Di Rosa, Jean-Michel Alberola.

Ces artistes ont été présentés pour la première fois par l'écrivain et critique Bernard Lamarche-Vadel dans une exposition qui s'appelait « finir en beauté » au début des années 80. L'événement était en soi l'expression d'une transition d'une époque à une autre, celle du modernisme à ce qu'on appelle par défaut le post-modernisme. "En octobre 1982, la galerie Swart d'Amsterdam organise la première présentation du « groupe des quatre » (*Figuration libre. Blanchard, Boisrond, Combas, Di Rosa*). À la suite des expositions des galeries Eva Keppel (Düsseldorf) et Pellegrino (Bologne), et surtout à partir de l'importante manifestation aux Pays-Bas du Groningen Museum (1983), ces artistes accèdent rapidement à une reconnaissance internationale"[95].

Cette forme de peinture se veut un décloisonnement et une interférence entre un art d'une haute et sous-culture, de cultivés et de non cultivés, d'occident et d'ailleurs. L'artiste Ben est l'un des premiers à trouver l'appellation du mouvement « figuration libre ». Il la considère comme l'expression d'une nouveauté qui prend forme d'une corrélation où se joint art brut, liberté picturale, posture anti-culture et folie. Cette volonté démocratisante de l'art est soutenue par un discours prônant une liberté de faire sans pour autant négliger une certaine aisance du dessin. Sa principale spécificité était d'aboutir à une singularité où on sent comme l'expression d'un nouage de ce qui peut substituer de l'art brut, du pop art et du graffiti. Décontracté et ludique, cette figuration s'appuie moins sur une recherche au sein de la question de la représentation ou de la peinture – comme fut le cas des nouveaux fauves que j'aborderai dans les paragraphes ci-dessous – que de promulguer un trait de caractère qui nait d'une expression qui survient d'un jet congédiant dessins stylisés et peinture colorée.

En parallèle à ce mouvement, la « bad painting » est apparue aux Etats-Unis comme en écho à la figuration libre dont Jean-Michel Basquiat, Jonathan Borofsky et

[95] Encyclopédie universelle.

Julian Schnabel sont les artistes représentatifs. Souvent pas pris au sérieux car ils véhiculaient une brutalité expressive qui déconcertait la critique des années 80. La polémique de cet effarement a fini par donner une notoriété artistique dans le milieu de l'art et quelques galeristes et artistes réputés (comme Andy Warhol) admettaient la qualité plastique et la ferveur expressive qui caractérisaient leurs œuvres.

Ce courant s'affirme beaucoup plus radical dans sa posture et ses artistes rejettent d'une manière ferme l'intellectualisme qui à leurs sens affecte l'art, l'inhibe et le fige dans une stérilité étouffante. C'est toujours dans la même posture critique de la « figuration libre » que les artistes repoussent un discours dominant du conceptualisme et du minimalisme jugé creux et consternant pour eux. C'est dans cette perspective de rupture que le groupe adopte un renouement avec des idéologies subalternes du graffiti, punk, rock, afro-américain jusqu'au hispano-américain.

Cette peinture est intéressante à mon sens car elle fait voir en elle l'état de cette culture underground par son caractère souillé et défavorisé. Il y'avait là une réelle position et une spontanéité artistique à aborder la question de la représentation et la question de la peinture en un esprit généalogique conjuguant césure et continuité ; et ce n'est pas pour autant que les premiers intéressés étaient des artistes et des acteurs du marché de l'art et que la critique a tardé de le reconnaître.

- ***Les « nouveaux fauves » et les « trans-avant-gardes »***

Les « nouveaux fauves », appellation de Wolfgang Becker, directeur du musée d'aix-la-chapelle et ce dans le contexte d'une exposition consacrée à des artistes comme Robert Kushner et Kim MacConnel[96]. Désignation reprise à propos des œuvres de Georg Baselitz, Markus Lüpetz, A.R Penck et Anselm Kiefer. En nommant ce

[96] Les deux artistes font aussi partie du « pattern painting ». Mouvement qui promeut l'idée d'un art qui ne se limite pas à l'héritage occidental mais bien au-delà. Il s'inspire des autres cultures et dont les artistes éprouvent un goût prononcé pour l'artisanal, l'ornemental et s'engagent dans une recherche visuelle et décorative.

regroupement d'artistes ainsi, Wolfgang Becker voulut faire une translation d'une histoire d'une peinture expressive allemande en fusion avec les principes esthétiques décrétés par Henri Matisse et dont la résonance d'un passage sur les influences de l'expressionnisme abstrait et de l' « Action painting » se fait sentir.

En somme, cette désignation se voulait comme une suite d'un processus généalogique d'un aspect d'une peinture partant du début du XX siècle jusqu'à sa fin. Hormis les tendances figuratives et expressives qu'on peut constater dans une catégorie de la peinture contemporaine, l'essor que connait la peinture des « nouveaux fauves » est dû à une tendance néo figurative trouvant source, comme on l'a expliqué plus haut, dans une peinture allemande, puis américaine qui puisait ses références dans la tradition d'un picturalisme européen. Néanmoins, cette appellation reste à mon sens très arbitraire et critiquable. Elle fait un raccourci et regroupe sous la même enseigne différentes vocations picturales où seul le contexte temporel les réunit et est justifiée surtout par une volonté de trouver une nomination et un besoin de classification. On peut dénoter au jour d'aujourd'hui dans la scène artistique une peinture jeune qui s'attache à une vision partant du réel (figurative dans un sens et abstraite dans l'autre) sans vraiment s'en contenter et insistant sur la réalité picturale. Je pense que des termes comme : expressivité, néo figuration, néo expressionnisme, sont tout autant des termes signifiant des enjeux très approximatifs et loin de la réalité de la scène picturale dans la mesure où il n'est plus question de ce genre de rendu qu'engagent les peintres d'aujourd'hui dans leurs recherches.

En parallèle aux « nouveaux fauves », des artistes italiens comme Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Marco Del Re, avaient été rassemblés sous l'appellation « trans-avant-gardes » que le critique d'art italien Achille Bonito Oliva leur avait donnée. Ils voulaient exprimer par cette posture, la revendication d'une identité picturale en réaction aux discours prônés par l'art minimal et l'art conceptuel (ces derniers estimaient mettre en avant la vérité de l'œuvre d'art dans un esprit d'extrême effacement individualiste). Les « trans-avant-gardes » prônaient un retour à la subjectivité créatrice, à l'identité individuelle et à l'affirmation

d'un soi inhérent à leur sens à toute œuvre. Encore une fois, un regroupement qui s'alliait autour de principes réactifs et retombait dans l'esprit de combat collectif dépassé. Puisqu'à côté de cela, on constate dans leurs recherches, l'émergence d'une peinture d'actualité qui semble intéressante par sa contribution picturale et ne défend en réalité qu'un espace de la peinture, qui explore plus profondément le registre de la picturalité.

- Le « Street art » ou l'art urbain

Historiquement, Le « Street art » ou l'art Urbain doit son apparition à des artistes comme Michel Basquiat et Keith Haring qui ont fait partie des premiers artistes à intervenir dans la rue. À leur époque le terme « Street art » n'était pas encore d'usage. Considéré comme l'expression d'une contre-culture, cette forme artistique apparaît comme le prolongement à la fois des formes « In Situ », de la peinture murale et du « Bad painting ». Le terme « Street art » est apparu dès la dernière décennie pour remplacer ce qu'on appelait communément graffitis et a fait passer les tagueurs au statut d'artistes. Il est en quelque sorte une espèce de réconciliateur de ce qui était auparavant jugé péjoratif. C'est une appellation salvatrice, qui rachète le mépris et le déni qu'exprimait une grande partie du public envers ces formes artistiques qui investissent les rues et qui se produisent loin des circuits habituels de l'art.

En effet, son terrain de prédilection et son espace de visibilité restent les lieux urbains, l'espace public et les sites désaffectés. Issu de la culture « underground », il développe une approche artistique presque clandestine. Cette posture est due au caractère vandalisant qu'on reproche parfois à ses artistes. Dans un premier lieu, travaillant dans l'anonymat, des graffeurs, des tagueurs, des aérographes, des usagers du collage et des pochoiristes développent chacun à sa manière un style propre et défendent une identité visuelle reconnaissable. Aujourd'hui, Les artistes du « Street art » s'approprient leurs villes et leurs milieux urbains pour affirmer leur filiation au grand art et revendiquer le fait d'être considérés comme des artistes à part entière. Par

leurs gestes et hormis le fait de s'exprimer, ils aspirent tous à une forme de célébrité individuelle. Pour cela, leurs supports se multiplient et les formats travaillés deviennent de plus en plus grands et le choix de l'emplacement de leurs œuvres n'en finit pas d'étonner.

Par ailleurs, dans la dernière décennie, le « Street art » commence à intéresser les galeristes et les collectionneurs et prend des allures d'une forme artistique digne d'intégrer les projets urbains des villes et des mairies. Petit à petit, il commence à susciter l'intérêt des villes et des mairies et à gravir les réseaux officiels de la communication et de la promotion d'arts promus par les institutions et valorisé par les commandes. Le marché commence ardemment à s'y intéresser et les côtes de quelques artistes commencent à connaître un réel essor.

Les artistes du « Street art » sont de tous les âges, on trouve des jeunes et des moins jeunes. Parmi les artistes les plus représentatifs de ce mouvement – qui font partie de la première génération –, on peut citer Ernest Pignon-Ernest qui est considéré comme l'un des précurseurs, Blek le rat, Jef Aérosol, Miss.Tic. Et des jeunes comme Banksy, JonOne qui reste l'un des artistes les plus convoités et les plus chers à tel point qu'on commence à recenser dans le marché des imitations de ses œuvres qui circulent.

Les mouvements et les courants cités témoignent d'une reconnaissance au près des acteurs culturels, des institutions, des galeries pour que le public à son tour soit informé. Cela émane aussi d'un vieux réflexe, celui de mettre des artistes sous une appellation, de penser l'art en catégories, de le classer par groupes. C'est la doxa qui en veut ainsi et ce, afin de faciliter la communication, cerner la complexité des œuvres proposés et édulcorer la portée individuelle et subtile de chaque artiste sous le regard généralisé de ce qu'on nomme mouvement. Cependant, rien n'empêche des artistes à développer leurs recherches et à mener un travail loin des manifestations collectives, du monde des connivences et d'une manière solitaire.

Le phénomène de la singularité de l'œuvre et de l'artiste solitaire a concerné beaucoup d'artistes qui, rejetaient toute idée de groupe et qui ne se voyait pas concerné par une pensée artistique commune. Cette catégorie d'artistes – malgré leurs immenses expériences, ils sont parfois oubliés, nargué par le marché et réduit au silence – développent et poursuivent leur combat. Parmi ces artistes – envers lesquels j'éprouve beaucoup d'affinités et dont l'œuvre m'intéresse énormément – je peux citer immanquablement et à titre d'exemple : Eugène Leroy et Paul Rebeyrolle. À mes yeux, ces deux artistes dont je me sens très proche, ont mis le doigt sur ce qui anime fondamentalement ma peinture. Car leur peinture porte sur la question de la représentation et la question de la picturalité : la première est mise en crise quand la deuxième est mise en avant. Toutefois, J'estime m'inscrire complètement dans la lignée de cette recherche. Un champ d'intérêt où représenter est synonyme de défaire, déconstruire, déduire, feindre, mettre à distance et où la peinture est sollicitée, travaille, contribue au travail, se laisse apparaître, se laisse être. En somme, dans cette optique, il s'agit de désapprendre, dé-maîtriser, se dépasser, se faire excéder, se surprendre être à l'écoute de la matière. En effet, je reviendrai sur ces deux exemples d'une manière détaillée dans la troisième partie où je dirai davantage et serai beaucoup plus explicite sur le dialogue de ma peinture avec la leur et, sur la portée de leur expérience sur mon travail.

Première partie :
Peinture : entre approches philosophiques et histoires

Chapitre premier : Pour une nouvelle approche de la peinture à travers la phénoménologie

1. La phénoménologie Husserlienne, le retour aux choses même

Le dessein de toute la phénoménologie, celui de son fondateur, est rappelé dès les premières pages du livre[97] de Pierre Rodrigo : « la description de l'expérience perceptive en tant que source ultime de l'attitude naturelle doit en fait nous extraire de cette attitude qui demeure naïvement appuyée sur l'évidence du "il y a" préalable au monde empirique dans sa réalité immédiate ». C'est à une critique radicale de ce qu'on a appelle « objectivisme »[98]que s'attaque la phénoménologie, dénonciation systématique de l'obnubilation provoquée par l'expérience sensible qui impose la croyance en un monde tout entier et exclusivement inclus dans cette dimension spatio-temporelle révélée par la sensation. L'*epokhè* husserlienne, c'est cela, la révocation de l'attitude naturelle, dont l'autorité n'a pas même été ébranlée par la théorie scientifique qui s'est développée à son tour sous l'empire de cette hallucination. La sortie du phénoménisme, c'est l'examen méthodique du "comment" de la phénoménalité comme telle, jusqu'à découvrir cette intentionnalité de conscience littéralement constituante qui précède et autorise les différentes esquisses d'un monde.

La croyance en l'immédiateté de la chose ordinaire a été philosophiquement dénoncée et réfutée dès l'année 1900-1901. Husserl a magistralement établi que l'être

---

[97] RODRIGO Pierre, *L'intentionalité créatrice, Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*, Paris, Éd. Vrin, 2009, p. 9.
[98] Ici désigné par les concepts d'empirisme ou phénoménisme.

de l'objet n'est pas davantage une donnée naturelle que l'être du sujet, et que ce sont d'ailleurs les deux versants de la même naïveté de le croire. Du point de vue phénoménologique, l'être de l'objet est constitué par une conscience qui, en retour, est corrélée à lui : c'est ce que Husserl appelle la « structure intentionnelle » sujet-objet, ou plus généralement la structure intentionnelle conscience-monde. Le point capital est que cette structure est plus originaire que l'objet, et aussi plus originaire que le sujet, car elle représente le lieu de la constitution du sens de tout ce qui est (sujet, objet, image, représentation). Il faut ici citer Husserl lui-même, pour bien situer la nouveauté de cette problématique philosophique : "*Nature et esprit n'existent pas d'avance à titre de thèmes scientifiques*"[99]. Partant des concepts de nature et d'esprit qui sont pour nous problématiques en tant que concepts régionaux des sciences, nous revenons au monde situé avant toutes les sciences et avant leurs intentions théoriques, à titre de monde de l'intuition pré-théorique, c'est-à-dire de monde de la vie actuelle, qui inclut en elle la vie faisant l'expérience du monde et théorisant le monde.

En l'occurrence, et en lien avec mon propre travail de peinture, l'intuition est dans le « faire » et la phénoménologie est dans la rencontre du résultat de ce « faire ». Déconstruire un savoir-faire et user des facultés intuitives pour répondre à un problème de représentation, c'est joindre une instance préétablie, précédant la connaissance de la matière picturale et la maîtrise de celle-ci. D'une manière frontale, j'appuie sur la phénoménologie en tant que la peinture porte en elle son propre assujetissement à sa situation ; et cet assujetissement définit simultanément l'attitude phénoménologique comme telle. Ce à quoi je fais appel dans une peinture, c'est sa manifestation en tant qu'entité qui s'auto-module et qui articule son paraître indépendamment à la référence de l'image et en tant que retour de l'expérience qui suscite sa réalité ; ou du moins, à travers la peinture et son exercice, j'essaie de l'approcher et de la faire tendre vers une configuration qui l'évoque en tant ce qu'elle est et au-delà des constructions tant érigées à son égard.

---

[99] HUSSERL Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Traduction : Paul Ricoeur. Paris, Éd. Gallimard, 1963, p. 187.

2. *La phénoménologie selon Abellio, en rapport avec ma recherche*

Le monde n'est plus considéré comme objet mais comme réalité apparaissant à partir d'un processus de conscience. Abellio cherche la grande alliance entre le monde et la conscience. Il trouve dans la phénoménologie de Husserl la clé possible pour accéder aux principes de cette union-là. Ce principe Husserl le nomme par le terme technique de noético-noématique[100]: il y a une intuition possible de l'essence des choses à travers une noétique de la raison. C'est une rationalité traversée. La raison chez Abellio procède par plusieurs modalités, elle ne rejette rien. Les sciences et ce qu'elles introduisent dans le réel pour lui a une nécessité. Le moment de la division est un moment nécessaire qui permet une intégration beaucoup plus importante sauf qu'à chacune des étapes de ce processus, il y a une modalité différente de fait pour la raison : La raison naturelle, la raison transcendantale, la raison intellective. La raison naturelle est celle qui se positionne en tant que besoin et nécessité de l'être pensant. Elle inclut le besoin de la connaissance de la vérité par ses premières causes. Cette modalité se distingue par une aspiration à une certaine sagesse, dont la philosophie est l'étude. Elle part de la vérité pour accéder à sa juste déduction. De caractère sceptique, la raison transcendentale vise un au-delà du sensible et du donné. La reconstitution scientifique et mathématique n'est en sorte qu'une élaboration de l'esprit humain. Elle rend la vérité tangible à travers un examen et une application de formules scientifiques. Le caractère universel de cette démarche implique l'homme dans un effort moral et l'aide à se forger une morale raisonnable dans un monde situé au-delà de celui de l'expérience sensible. La raison intellective relève de l'intellect ; elle ne se contente pas simplement de raisonner et de discerner mais se noue avec des valeurs telles l'imagination, la création d'illusion et aussi la pensée non objective, subjective et personnelle. Si cette raison est associée à la pensée, elle n'exclut aucunement l'apport de la mémoire accumulée suite à des expériences, réelles ou imaginaires,

[100] De noèse et de noème : la réalité psychique concrète sera nommée noèse et le sens qui vient l'habiter noème. Pour les phénoménologues, acte par lequel la pensée vise son objet, c'est-à-dire sa corrélation noématique.

emmagasinées dans le cerveau sous la forme de savoir. Cette modalité de la raison se justifie par le besoin d'un recul face aux théories et aux idéologies dominantes et fait appel aux facultés intuitives de l'esprit[101].

Comme je l'avais déjà signalé auparavant, le présent projet porte donc sur la question de la peinture (en tant que phénomène et pratique) et de la représentation (en tant que mode et non un contrôle). En articulant la question autour d'une réflexion sur la *transfiguration-transposition* (de la figure, du motif représenté à la figure de la peinture) et sur la *dialectique* (entre l'exercice de représentation mis en distance causant une réduction dans les moyens et une part de liberté gagné par la peinture la laissant faire). Réflexion qui porte sur une mise en exergue des renversements possibles dans la pratique picturale mise au service de la représentation ; d'une figure représentable à un apparaître, à une réalité[102] rendue présente par déduction d'un acte de peindre. La volonté du retour à l'essence des choses qui est l'un des fondements de la phénoménologie est un des aspects théoriques du présent travail. En ces termes, je me réfère aux études qu'Abellio a pu mener, qui s'appuie à son tour sur la pensée husserlienne. Je peux dire que j'éprouve un intérêt pour cette partie puisqu'il s'agit d'un enjeu compatible avec ma démarche, et ce que Husserl appelle « la corrélation originaire » entre le monde et la conscience, la redéfinition de la dualité (sujet/objet). Un processus de constitution s'opère par ce biais qui transcende l'objet au statut d'une réalité qui apparaît à partir d'une conscience et que la conscience ne peut avoir lieu sans objet.

En ce lieu, mon travail de thèse est concerné par des aspects théoriques de ce genre. Après avoir fait pas de mal de recherches sur la phénoménologie qui est à mon sens très complexe et très vague en tant que courant philosophique et vise aussi une

---

[101] Bien à des nuances près, Les philosophes ont toujours établi des distinctions caractérisant les catégories de la raison et de la connaissance. Averroès différencie trois méthodes pour approcher le monde de la connaissance : rhétorique (fondée sur des images), dialectique (où les choses discutent, se font discerner) et démonstrative (qui donne une affirmation close et une connaissance assurée et certaine). Spinosa distingue trois formes de connaissances pour accéder à la vérité : sensible, rationnelle et intuitive.

[102] Réalité physique du liquide coloré effectué par filaments, gouttes, taches, par *dripping*.

démarche scientifique, j'ai plutôt pu me référer aux études qu'Abellio a pu mené, fondées à leur tour sur la pensée phénoménologique Husserlienne.

L'objet est ainsi transcendé, et à travers la conscience qui dépend de lui, il bascule dans le statut et l'assise d'une réalité. Et comme dans ma réflexion et ma pratique je fais appel à l'intuition via un système de déductions, l'union à laquelle se réfère Abellio, je peux accéder à une intuition possible de l'essence des choses au travers d'une utilisation noétique de la raison. Abellio parle d'un au-delà de la raison ou une *transrationalité* comme l'évoquait Blanchot.

Loin d'être un spiritualisme, c'est simplement que la conscience vise le réel à travers des expériences très concrètes. C'est en somme le retour à l'expérience chez Husserl qui intéresse Abellio. C'est au cœur de l'expérience même qu'on peut saisir l'avènement d'une première grande unité qu'est l'essence des choses. Pour moi, cet angle de vue est en accord avec l'aspect que je vise à travers l'expérience et l'expérimentation. Le facteur empirique n'est sans doute pas une fin en soi, mais c'est en son sein que l'orientation de la recherche trouve un sens à même la matière. Ainsi, cette focalisation phénoménologique promeut et d'une manière frontale l'essence picturale. Au-delà de sa manipulation, de son exploitation, de la configuration qu'elle peut incarner la peinture en tant que caractéristique et en tant qu'étant (fluide coloré, corps physique, phénomène et essence picturale), occupe le rôle de prépondérant dans cette recherche. Donc, la corrélation, expérience afin de retourner aux choses même (picturalité) et l'approche phénoménale de la peinture permet de modifier le rapport et de défendre un espace picturale qui transcende la représentation. En somme, cela permet de reprendre l'examen des choses, d'opérer des reconsidérations et de nourrir une réflexion fondée sur la prééminence de la matière sur la figure.

3. Merleau-Ponty, la proximité de la peinture

Merleau-Ponty se voudra l'héritier de ce que Husserl a arraché ponctuellement : l'être à la dimension de l'objectivité. Il écrira en 1951 dans un essai intitulé « le philosophe et son ombre », qu'Husserl retrouve le sensible comme forme universelle de l'être brut. Le sensible, ce ne sont pas seulement les choses, c'est aussi tout ce qui s'y dessine, même en creux, tout ce qui y laisse sa trace, tout ce qui y figure, même à titre d'écart et comme une certaine absence[103]."*L'œil voit le monde et ce qui manque au monde peut être tableau*"[104]. Par extension à cette idée, la science renonce à habiter le monde contrairement à la peinture. De Descartes à Cézanne, la trajectoire de « l'œil et l'esprit » est une mise en exergue d'une phénoménologie qui tente de raccrocher le visible en le débarrassant de ce « il y a » préalable. Il fait appel à la phénoménologie entendue comme pour combler le hiatus entre la conscience cartésienne et le monde dont elle est séparée par un abîme. Cet essai de Merleau-Ponty parait comme une volonté de fléchir la pensée de Descartes vers une posture phénoménologique et où il s'agit d'habiter le monde tout en étant cartésien.

L'espace sensible où se dessine l'idée d'une invitation possible à l'occuper, la science, d'une certaine manière, contrarie. "*La science manipule les choses et renonce à les habiter*"[105]. Un abus de la théorie nous éloigne du monde faisait entendre Merleau-Ponty : le concept représente un risque d'enfermement de la prodigalité des phénomènes mais en revanche, habiter ces phénomènes c'est être attentif au jaillissement. En un sens, l'idée que Merleau-Ponty souhaiterait qu'on épouse c'est celle de moins parler des choses du monde (l'espace, la lumière) que de les laisser dire. C'est-à-dire opter pour un non récit des choses et rendre compte d'un fait du monde. Dans ma problématique, j'admets un point d'accord pertinent avec ce que je tente de développer vis à vis de la peinture. En écho à la vision phénoménologique de Merleau-Ponty, ma volonté est celle d'une non suprématie en terme de contrôle dans l'acte de

---

[103] MERLEAU-PONTY Maurice, *Le philosophe et son ombre*, Paris, Éd. Gallimard, 1959, p. 260.
[104] MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Éd. Gallimard, 1964, p. 25.
[105] *Ibid.*, p. 9.

peindre, ma *dé-maîtrise* dans l'exercice de la représentation m'aident à me rendre compte d'un espace d'expression propre à la peinture. En s'appuyant sur l'exemple de Paul Cézanne et sur sa peinture « la montagne Sainte victoire », l'auteur illustre la fécondité d'une posture, celle de « ne pas renoncer à habiter le monde ». Pour lui, Le but étant ne pas discourir sur, disserter sur, mais donner à sortir ce que les choses elle-même peuvent nous dire : On renonce à habiter le monde quand on se tient à l'écart, quand on est à distance, quand on le regarde de loin, quand on disserte à son égard. En revanche, on habite le monde quand on se laisse habiter par lui, quand on compose avec lui et quand on est traversé par lui, et quand on reconnait la part de nous-même qui doit son existence au monde. C'est en cela qu'il est question d'espace.

Merleau-Ponty donne deux sens à la spatialité : le premier est quand on se laisse habiter et hanter par le monde et le deuxième est plus profond, c'est quand on donne la parole au monde. Si nous n'essayons pas de nous saisir du monde, si nous n'essayons pas de nous rendre comme maître et possesseur et bien, dans ces conditions les choses viennent vers nous parce que nous en sommes, nous en faisons partie et c'est seulement en ces termes qu'on peut accéder à l'habitat du monde. Il y a là comme une sorte de parallèle que j'ai pu constater dans la démarche qu'empruntent les mystiques où ils s'approprient l'idée qu'il ne faut pas forcer le destin (dans le sens religieux du terme) et une conciliation avec tout ce qui advient.

En effet, la peinture est définie chez Merleau-Ponty comme une voie royale qui permet notre accès à l'être puisqu'elle représente une présentation en néantisation du concept. La référence à Kant est implicite dans cette perspective parce que "*est beau ce qui plait universellement sans concept*"[106].

Merleau-Ponty se base sur une réduction, sur un retour aux choses même, ce qu'elles sont. Il veut rendre compte du jaillissement, de la fulgurance du monde avant tout jugement et en réfutant tout préjugé. Cette volonté de coïncider avec un moment précédant toute maîtrise, tout procédé technique, toute analyse et toute synthèse est

[106] KANT Emmanuel, *La critique de la faculté de juger*, trad. Alexi Philonenko, Paris, Éd. Vrin, 1993, p. 83.

dans l'espace de la peinture, dans ce qu'elle permet comme retour au phénomène, mais hors de sa simple apparence. Au fond, ces considérations comptent beaucoup pour la démarche que je tente développer dans ma peinture. En optant pour un désapprentissage, en agissant avec une dé-maîtrise, en faisant appel à l'intuition, en laissant faire la peinture et en revalorisant la matière, je me laisse guider, me renseigner par la peinture dans sa dimension phénoménologique.

En exposant les choses ainsi, Merleau-Ponty s'oppose aux constructions cartésiennes dont l'ambition est d'annuler non le monde mais l'être au monde. C'est alors que la peinture est un moyen qui aide à nous replacer dans le monde sensible et comme il le dit : que pour le peintre, cette instance l'effectue avec son corps. "*C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture*"[107].

Dans cette situation d'être dans le monde, Merleau-Ponty évoque le primat de l'espace d'enveloppement sur l'espace tel que la géométrie le décompose, un espace qui est homogène et réflexif, subjectif et objectif. De ce fait, « on ne pense pas sans penser quelque part » serait une reformulation du cogito selon lui. C'est en sorte, arriver à concilier un naturalisme basique et un « transcendantale » où toutes subordinations aux faits scientifiques sont levées. Par ce fait, il émet une critique envers les sciences et manifeste une forme de rébellion et que, sans cela, connaître le monde et le penser serait inaccessible.

Négligence de l'existence, la nier au profit de son essence des choses matérielle. Descartes ne réussit pas à démontrer l'existence des choses matérielles. Le cogito de Merleau-Ponty a de la profondeur, de la chair et de l'épaisseur contrairement à celui de Descartes qui est transparent. Un cogito impur, impropre, qui n'efface pas l'incernable, la vie et la mort, le clair et l'obscur ; une pensée qui repose sur une bipolarité de l'existence. Dans un exemple évoqué par l'auteur, il s'appuie sur une observation assidue d'une piscine tout en convoquant la faculté non d'apercevoir le carrelage qui transparait au fond du bassin mais celle de se rendre compte de l'épaisseur de cette

[107] MERLEAU-PONTY Maurice, *Op.cit.,* p.16.

transparence, de ce qui scintille et qui émeut la subtilité de cette eau, ce qui fléchit et qui la transperce, ce qui affecte même le regard et l'invite à vivre par le regard la régénérescence et l'inconstance de ce spectacle au-delà de toutes idées qu'il se faisait auparavant de ce que peut être une eau dans un bassin. Une vision où il s'autorise une jonction avec le monde.

Pour le cas de Cézanne, c'est faire appel à une perspective à deux sens : transcender le monde mathématique, des lois, des règles et de la géométrie et faire droit à l'objet et à ce qu'il fait en nous. S'il fausse les règles de la perspective c'est parce qu'il vise un sens particulier. Il sollicite de l'objet ce qui ne relève pas de la représentation mais de l'expérience que nous pouvons en faire. Le doute de Cézanne réside dans la posture qui cherche à mettre en exergue ce que l'objet fait de nous. Sa peinture donne à parler, laisse dire les couleurs, les formes. Elle les laisse se répandre, s'empiéter les unes sur les autres. Giacometti disait à son propos : « Tout d'abord, il est sûr que Cézanne a joué un rôle énorme dans ce phénomène, Cézanne, qui ne voulait que peindre, donner sur une toile la vision qu'il avait de la réalité – une pomme, une tête, la montagne…– au plus près de ce qu'il voyait ; au plus vrai. D'ailleurs, il disait lui-même : « je pars neutre », faisant ainsi abstraction de toute idée préconçue, ne voulant rendre que sa vision ; au plus vrai »[108].

En un sens Merleau-Ponty pose la question : comment rencontrer le monde dont nous faisons partie ? La Phénoménologie permet à penser cela parce qu'elle emprunte au cartésianisme cette séparation du monde qui nous permet de le rencontrer et déconstruit suffisamment l'idée d'une conscience transparente à elle-même afin d'assumer notre appartenance au monde. Donc nous appartenons au monde tout en ayant les moyens de le rencontrer. Cette tension que Merleau-Ponty s'attache à ne jamais résoudre lui permet un accès à des choses que seuls les peintres, les poètes ou les musiciens sont capables de palper et de voir. C'est en cela que l'essai « l'œil et l'esprit » est une vraie tentative de tirer la philosophie du côté de l'art.

[108] CHARBONNIER Georges, *Op,cit.,* p. 129.

Toutefois, Merleau-Ponty dénote deux corps coexistant : Il y a d'un côté le corps objectif qui est un corps possible, une machine à informations, un entrelacs de chairs et d'organes et de l'autre, un corps « phénoménal »[109], actuel dans le monde, un entrelacs de visions, d'émotions et de mouvements. Il nous propose de lester notre corps transparent, de brouiller cette instance pour montrer que nous sommes solidaires à notre regard au monde qu'il appelle du terme de « vision ». Cette suggestion de mutation d'un corps objectif à un corps « phénoménal » qui prête attention à ce monde de vision et qui conçoit la matière comme un faisceau d'énergie et d'images, qui voit au-delà des règles préétablie qui se laisse traverser par ce qui l'entoure et qui ne se contente pas d'une définition du monde sous forme de formule, qui fait rencontrer ses visions avec ce qui se présente comme visible devant lui, ce basculement qui est non une abjuration au corps objectif mais qui nous replacerait dans la dynamique de la question : comment retrouver le contact naïf du monde qui nous permettrait d'élaborer un contact en deçà des constructions, des idéalisations de la science ? Comment retrouver cette ouverture originelle à l'être, à la vérité, cette immersion dans le monde qui éveille finalement le monde ? Comment notre corps pourrait-il atteindre la posture de celui d'un opérant, un actuel ? Merleau-Ponty essaye de mélanger dans sa lecture phénoménologique deux choses distinctes : l'existence personnelle et l'existence impersonnelle. Il mélange l'attitude à transcender le monde par la liberté dont on fait preuve, par la liberté de secréter du sens et la nature, c'est-à-dire participer de la nature dans lesquelles on s'y trouve. Cet esprit captif est mélange de deux dimensions de l'être que le philosophe convoque.

La phrase de Merleau-Ponty qui écrit : « Or, l'art et notamment la peinture puise dans cette nappe brute que l'activisme ne veut rien savoir »[110]. « Activisme » entendu ici comme volontarisme, volonté de façonner le monde dans un sens cartésien. Cette agitation – de notre quotidienneté et notre monotonie – fait mener une existence superficielle, pelliculaire. Cette modalité d'existence concerne celui qui veut imposer

[109] Qui prête attention à ce monde de vision, qui conçoit la matière comme un faisceau d'énergie et d'images, qui voit au-delà des règles préétablies, qui se laisse traverser par ce qui l'entoure et qui ne se contente pas d'une définition du monde sous forme de formules et qui essaie de coïncider ses visions avec ce qui se présente comme visible devant lui.

[110] MERLEAU-PONTY Maurice, *Op.cit.*, p. 12.

par la force de sa volonté, par son entêtement et sa propre approche la croyance que les choses ne peuvent être que forcées et de ne pas se laisser dicter par elle. L'activisme est la croyance en une maîtrise du monde, au désir de le prendre et de le saisir. Il représente tout ce qui éloigne l'immersion et le fait d'assumer celle de son corps dans le monde.

Or, toutes les informations jaillissent quand on accepte l'immersion de son corps dans le monde. Cela coïncide avec un moment de la double appartenance qui fait de soi voyant et visible à la fois. Contrairement à l'activisme qui est complètement dépourvu et démuni de ce que Bergson appelait « l'intuition philosophique », cette haute sentence acquise par la voie de l'humilité qui permet de voir le monde avec une modalité originelle et presque de virginité. De fait, s'inscrire dans un processus d'être au monde, de le rejoindre non pas par l'intelligence mais par l'instinct, par l'intuition.

4. Henri Maldiney, la question de la visibilité d'un tableau

"*Je serais bien en peine de dire où est le tableau que je regarde. Car je ne le regarde pas en son lieu, mon regard erre en lui comme dans les nimbes de l'être, je vois selon ou avec lui plutôt que je ne le vois*"[111].

Dans ce contexte, Merleau-Ponty désigne la spécificité et la caractéristique qui peuvent induire l'exercice du regard face à l'espace du tableau. Ce qu'il nomme le tableau n'est ni plus ni moins qu'un pur espace pictural, qui par toute sa complexité le différencie de toute autre espace. L'espace pictural n'est pas plus un espace de reproduction-représentation du réel qu'il n'est un après-coup ni une doublure du réel dans son être tel. La peinture est surtout une question d'un état de visibilité, d'une projection de visions, relatif à un contexte historique donné et en rapport avec l'évolution de la peinture-même. In extenso, en son espace se peignent les conditions

[111] *Ibid.*, p. 23.

de la visibilité selon leur modalité historiale et non la reproduction du réel. Cette réalité de la peinture se manifeste dans son « faisant apparaître » des choses et dans la configuration des choses et de l'existant à travers la peinture. "*C'est-à-dire qu'une analyse de l'espace pictural relève par essence d'une élaboration phénoménologique en tant que révélation, à chaque fois, de l'assise ontologique de l'exercice du regard*"[112]. *[...]"Aussi l'époché – moment où on laisse la chose à son déploiement – est-elle la condition pour que l'espace pictural ne soit pas déterminé par un travail d'objectivation ; mais qu'il soit la mise en œuvre de la manifestation*"[113]. Ainsi que le moment où on laisse la chose à son mode de déploiement, où on fait l'expérience de rendre compte de la réalité picturale distincte en celle représentée, le moment *épochal* apparaît dès lors comme moment inaugural pour l'espace en peinture.

L'idée essentielle est que la peinture rend visible l'invisible – les visions insolites et vraies des choses – et non une reproduction-représentation qui fait accéder au simple mode de voir. Elle n'invite pas à la simple identification de ce qui se représente par elle. C'est non les choses visualisables qu'elle fait voir dans leur non objectivité mais elle vise une invisibilité d'après la récurrence du visible (une vision dupliquée sur un fond de visibilité). Autrement dit, l'objet de la peinture n'a jamais été un simple concours de faire apparaître les choses ou mieux les faire ressortir, il est par ailleurs au-delà. La peinture fait voir ce qu'on ne voit pas ordinairement – ce qu'on ne voit pas du tout : elle peint à chaque fois la naissance du monde sous le regard – ce qui a toujours déjà commencé lorsqu'on commence à voir ce qu'il y a à voir. La peinture fait voir ce qui est traversé par le regard et ce qui permet le ressassement du même monde mais à chaque fois différemment. C'est pourquoi l'expression par laquelle Merleau-Ponty qualifie l'espace Cézanien : « l'espace rayonne » énonce aussi bien l'*eidos* de l'espace pictural en général ; la définition inaugurale de l'espace pictural et sa différence par rapport à toute autre espace. Là où la chose est laissée à son mode de déploiement, là où l'espace rayonne et là où l'espace rayonne, il y a espace pictural, il y a peinture.

---

[112] ESCOUBAS Eliane, *L'éspace pictural*. Paris, Éd. Encre marine, 1995, p.17.
[113] *Ibid.,* p. 24.

Henri Meldiney écrit :" *l'espace de Cézanne n'est pas un réceptacle. Ses éléments ou moments formateurs sont eux-même des événements : éclatements, ruptures, modulations, rencontres. […] La montagne Sainte Victoire surgit. Il n'y a pas de où préalable à son apparaître, où l'on puisse dire qu'elle ait lieu. Elle apparaît en elle-même, dans l'ouvert. Les deux en un. […] Elle rend visible l'invisible dimension de la réalité : le « y » du « il y a »*"[114]. L'exemple de Cézanne est un paroxysme en ce qui concerne la recherche via la peinture d'un regard témoignant la naissance d'un monde ("*sensation que lui voulait donner, et si plusieurs éprouvent la même sensation, cette sensation tend à devenir objective. Le subjectif devient objectif, Il y a quelque chose de valable pour plusieurs. Le subjectif devient objectif*"[115]). Sa peinture renoue avec l'existence visible de ce que la vision profane croit invisible pour dire après Merleau-Ponty. En effet, c'est à travers l'espace picturale que la possibilité de penser la visibilité confinée à un paradigme temporel a lieu. Cette possibilité incarne le propre du mouvement et de la dynamique de la peinture. "*…L'espace pictural est pluriel. Il met en œuvre les conditions de la visibilité selon ses modalités historiales – et non les conditions de reproduction du réel – et c'est pourquoi il n'est jamais pleinement « figuratif ». […]L'espace pictural n'est jamais une portion d'espace : c'est un mode de l'apparaître. Naissance et surgissement d'un monde sous le regard – sous le regard qui ne serait le regard de personne – là est l'énigme de la peinture*"[116]. En somme, un espace discuté à la fois dans un sens de l'impersonnalité du regard et de son universalité, de la non appropriation de ce regard et de son pluralisme, quelque chose qui survole et qui est pourtant au cœur de l'humain.

---

[114] MALDINEY Henri, Regard, parole, espace, Lausanne, l'Âge d'homme. Paris, Éd. du Cerf, 2012, p. 31-32.
[115] CHARBONNIER Georges, *Op.cit.,* pp. 129-130. Giacometti parlant de Cézanne.
[116] ESCOUBAS Eliane, *Op.cit.,* p. 36.

Chapitre II : l'histoire et les histoires de la peinture

1. La peinture : Origines de ma recherche entre histoire et légende de la peinture:

- *La légende du peintre Apelle : Hasard (Fortuna) et la peinture*

On se souvient du fameux coup d'éponge du peintre Apelle, célèbre peintre grec qui a vécu au IVème siècle avant J.C. (ce jet est paradigmatique déjà en ce qu'il est attribué à bien d'autres peintres, et la version que j'en donne, celle de Valère Maxime, ne nomme qu'un *praecipu aeartis pictor*, universalité quoique extraordinaire, ce jet, d'une telle « vesture » ou investiture du sens : « un peintre de grand talent avait, à force d'art et de travail, représenté un cheval revenant de l'exercice, auquel il ne manquait que la vie. Mais quand il voulut peindre l'écume des nasaux, voilà ce grand artiste arrêté par ce petit détail (*tamparvu la materia* : une si infime matière) et s'y épuisant en vain. A la fin, pris de dépit, saisit l'éponge imbibée de toutes les couleurs, qui se trouvait portée de sa main, et la lança contre le tableau, pour anéantir son œuvre. Le hasard (*fortuna*) dirigea l'éponge droit vers les nasaux du cheval et obtint l'effet que le peintre cherchait. Ainsi, ce que l'art avait été impuissant à produire, le hasard se chargea de le représenter.

Le jet est ici miraculeux dans la mesure où, hors-pinceau, il fait irruption à la suite continue, épuisante et vaine, des coups de pinceau auxquels le petit détail, l'infime matière, réunissait en quelque sorte à se déborder toujours. Le coup est miraculeux parce qu'il clôt un ensemble, de façon inespérée, et permet quelque chose comme un décompte, enfin. Décompter, c'est-à-dire calculer ce qu'il y avait à rabattre, dit-on ;

c'est en tout cas savoir distinguer. La question serait donc celle du distinct en peinture : question du partage et du départage, de la péréquation du visible, infime matière. Mais il n'est pas indifférent que la clôture des comptes puisse advenir, dans l'histoire du jet d'éponge, à travers un geste de néantisation, geste comme à l'aveugle, geste comme suicidaire, et renversement de ce geste dans la plus miraculeuse des « fortunes ». Les coups que l'impuissant pinceau ne sait encore porter, c'était cela, « la vie » qui manquait au tableau : une mixture réticulée, une fibrine, impossible à projeter, jetable seulement, d'humeurs blanches et rouges : écume et sang.

Ce que retiennent ici tout ceux qui s'exercent avec la peinture, c'est un éventuel ailleurs dépassant tout projet de bien faire, de faire sortir, de rendre un aspect défini, une réalisation parfaite ou un quelconque effet. Cet ailleurs peut se produire grâce à une pratique à l'encontre d'elle-même ; par convocation de ce qui est surtout à ne pas faire, ce qui est périlleux dans l'exercice de la peinture. Alors qu'il se trouve parfois que c'est l'expression ultime de la merveille de la pratique. En cela, c'est faire face à la peinture et laisser faire surgir en conséquence des caractères propres de la matière. Dans ce sens, un trait fondamental de ma réflexion est régi par cet état de basculement où j'essaie, tant bien que mal, d'approcher cette dimension de la pratique picturale. Et où les formes se décident à même la matière dont j'use qu'en forme d'intuition. Parfois, en examinant mes peintures, je me demande comment les circonstances ont fait pour que telle tache ou telle giclure qui se sont produites hors mon absolue décision soient définitives et représentatives mieux que jamais ? Et que dans d'autres circonstances ça aurait été différent. L'observation du processus de cet étalement, de cette projection et le constat de ce qui surgit restent mon seul recours. En somme, une peinture fondée sur le paradoxe : plus les choses se font de travers plus elles sont à l'endroit.

- ***la recherche de Fra Angelico***

Ce florentin du Quattrocento et contemporain de Masaccio et d'Uccello est l'un de ceux qui vont marquer une rupture avec l'art gothique après leur grand précurseur Giotto. Il témoigne non seulement de l'avènement d'un art de la renaissance dû à une recherche de perfectionnement sur le plan de la perspective, de l'utilisation des plans, des échelles mais de rendre plus réaliste ce qu'il représente, et bien au-delà. L'art de Fra Angelico exige une approche médiane, ou plutôt dialectique. Dépositaire d'un immense *savoir* – théologique, exégétique, liturgique –, l'artiste a dû forger une *poétique* singulière qui utilisait, voire détournait les formes « humanistes » aux fins d'une pensée ancrée dans le Moyen Âge. Et une telle poétique démontre toute sa génialité dans le jeu qu'il instaure, souvent paradoxal, d'une intense matérialité colorée aux effets toujours dorées et lumineux.

Il figurait parmi les premiers qui se sont intéressés à dépasser le simple fait narratif et récitatif de la peinture ; que cela soit au niveau des expressions des personnages, de l'intimité du merveilleux ou de la poésie à travers la couleur. Nommé « peintre de la lumière », il a su s'élever du sens littéral à un sens spirituel : signe d'une peinture constamment en quête de son au-delà.

Ce qu'on constate suite à des lectures autour des fins auxquels Fra Angelico s'était engagé, qui ont fait de lui l'un des premiers après Giotto qui s'était projeter dans une posture problématique vis à vis de la représentation par la peinture, c'est qu'il cherchait un au-delà de la peinture. Fra Angelico est allé jusqu'à vouloir représenter l'insaisissable, à mettre sur la toile le ressenti, l'émotionnel. C'est précisément dans ses derniers travaux où il atteint ce paroxysme pictural. Il y a chez lui comme une volonté de mettre la représentation en conflit, la mener vers un champ des impossibilités et la malmener. Et surtout, vouloir peindre des choses de l'ordre de l'invisible, des choses comme la lumière divine, la grâce, l'extase.

- ***La méditation de De Vinci : Le « Senno »***

La peinture pense. Comment ? Selon Georges Didi-Hubermann, il s'agit là d'"*une question infernale. Peut-être inabordable pour la pensée... Nous sommes tentés, d'aborder cette question comme la question d'une sapience du peintre, sa vocation de sagesse et sa vocation de science. Mais une telle question n'est peut-être pas moins retorse. Sans doute déplacée, seulement déplacée. Sagesse et science, de toujours, se sont infectées et perverties, se sont tressées, bref se constituent, avec le sens. Or le sens est lui-même un entrelacs, une perversité*"[117].

De ce fait, y penser suggère une pensée de la peinture elle-même. En ces termes, je pense au « *senno* », désignation De Vincienne, qui est supposée être comme un des paradigmes supplémentaires rencontrés dans la peinture. Mise à part la notion du « *sentimento* », mentionné dans son texte « *le traité de la peinture »* qui désigne aussi bien le sentiment, (le pathétique) que le « *senso* » : sensation, (l'esthétique) et signifiance (la sémiotique), le « *senno* » est finalement le jugement, en tant que la peinture elle-même se fait produire, fait production et critique de jugements. Il y a là chez De Vinci, comme une détection d'une part autonome de la peinture. Et il rajoute que dans cette expérience, il s'agit de prêter attention à cette part féconde de la peinture.

Didi-Hubermann considère que la peinture est le lieu de rencontre de trois paradigmes, ce sont les paradigmes du sémiotique (le sens-*sèma*), de l'esthétique (le sens-*aisthèsis*), et du pathétique (le sens-*pathos*) ». Chez De Vinci ces paradigmes, non seulement sont confirmés mais renforcés par la notion de « *Sentimento* » laquelle exprime l'extension et la perversité de ces paradigmes. Le *Sentimento* dans son texte paraît désigner tout aussi bien « le sentiment », (le pathétique) que le *senso* : sensation, (esthétique) et signifiance (le sémiotique) ; voire le *senno*, le jugement, en tant que la

[117] DIDI-HUBERMANN Georges, *La peinture incarnée suivi de : le chef d'œuvre inconnu de Balzac*, Éd. de Minuit, Paris, 1985, p. 9.

peinture elle-même fait production et critique de jugements. Or, dans l'une de ses méditations, Léonard va plus loin, mystérieusement : il semble nous suggérer que cet entrelacs pourrait bien ressortir à une structure de peau. Voici ce qu'il écrit : « *quanto piu si parleà colle pelli, veste delsentimento, tanto piu s'acquisteràsapientia »*. Plus tu parleras avec les peaux, plus tu acquerras sapience[118]. Il s'agit des peaux en tant que s'y conjoignent, dit-il, écritures, le *scritture*, et sens du toucher, *ilsensodeltatto* »[119].

Didi-Hubermann relève dans les propos de De Vinci : " *un trouble sémantique, le miroir, le fameux miroir léonardesque fait miroitement, c'est-à-dire éclat, tache, scotome ; ne serait-ce qu'en ce veste, (au sens de vesture), mot du XVIe siècle qui prête à écouter tant l'investiture que le vêtement ; et celui-ci donne « peau », c'est-à-dire aspect, mais aussi recouvrement, mise au secret. Vestir se dit enfin, à cette même époque, pour baisser les paupières*[120] "[121].

Quant à la sapience du peintre, selon *Didi-Hubermann*, elle passe : *" fatalement par celle, toujours paradoxale, de ses mouvements, de ses virements d'humeurs, son flegme, sa bile, son atrabile, enfin son sang. Il n'y a pas là affaire de psychologie de la création. Car c'est avant tout un paradigme historique, qui nous raconte la folle projection de l'humor (le liquide coloré) sur un panneau qui en devient figuratif. Projection : je veux dire jet"*[122].

La réflexion que De Vinci développait est celle de la peinture en tant qu'entité pensante et de sa probable action sur la production picturale. Par cela, il promulguait l'idée d'une certaine autonomie immanente à la peinture et dépassant la dimension objectale et instrumentale qu'on associe d'habitude à celle-ci. Cependant, Il insinuait aux peintres de reconsidérer la peinture et d'admettre sa part collaboratrice à l'égard

---

[118] Sapience. Sagesse. Pays de sapience est un nom donné par les écrivains du Moyen Age à la Normandie. Livre de la sagesse.
[119] RICHTER J.P., The literary works of Leonardo Da Vinci, Dover, New York, 1883, t. II, p. 369.
[120] Il est certes arrivé que le peintre baissât les paupières pour terminer son tableau. Du moins en ses légendes. Mais cela, pertinemment indique une distance que creusait la peinture, en sa pratique, entre sapience et prudence (traditionnellement conjointes par ailleurs, c'est-à-dire dans le bon sens philosophique). Souvent les légendes disent à leur manière le vrai.
[121] DIDI-HUBERMANN Georges, *Op.cit.,* p. 10.
[122] *Ibid.*, p.11.

de la construction du tableau. Ainsi, il les invitait de faire preuve d'humilité face à la matière colorée, d'être à son écoute, d'être attentifs et se fier à elle, de lui faire confiance, de se laisser guider par elle. En somme, De Vinci est l'un des premiers à ne pas être aveuglé par un orgueil de maîtrise et à aller au plus loin d'une pratique jusqu'à déceler cette part méconnaissable de la peinture (tout ce dont les peintres modernes frôlaient et que nombres d'artistes contemporains considèrent et en tiennent compte). Personnellement, entrer avec la peinture dans un rapport d'échange et de partage est au cœur de mon projet et c'est que je développe en filigrane tout au long de ma réflexion.

- le peintre Frenhofer du « Le chef d'œuvre inconnu » de Balzac

Frenhofer est ce personnage imaginaire que Balzac inventa et qui était porté par des questions incessantes telles que : comment retrouver la vibration de la vie dans l'art ? Comment penser ce qui est impossible par les moyens de la peinture ? Comment l'entreprise du peintre peut être « prise de risque », inaboutissement et même échec ? Pour lui, le peintre n'est guère réduit à la tentative d'imiter ce qu'il voit mais d'en faire le vecteur d'une expression. En ces termes, Balzac lui fait dire à ses élèves qui sont Porbus et Poussin : « le rôle de l'art n'est pas d'imiter la nature mais de l'exprimer ». Il s'agit de donner à voir ce qu'il faut sentir, le génie ne s'explique pas par une compréhension des bonnes règles, par un enseignement des bonnes manières, il est au-delà de toutes ces considérations. La réalité artistique consiste à retrouver le mouvant à travers le fixe.

Cette histoire dépeint un peintre épris de perfection qui préfère sa représentation du monde à la réalité ou du moins qui en extrapole le caractère vivant. Frehenhofer s'obstinait à vouloir voir à tout prix, dans un magma de couleurs et de lignes, l'essence d'une vie, la présence épidermique par excellence tandis que ses contemporains n'y voyaient qu'un entrelacs de couleurs, qu'un simple étalage de la peinture.

Son insatisfaction, tient à sa quête utopique de rivaliser avec la vie et d'en créer, sa déception et son suicide vient après s'être rendu compte que la peinture n'est en vérité qu'une peinture. Que celle-ci procure un espace de pensée, qu'elle peut incarner un réceptacle de revendication qu'elle peut pousser très loin ce qui nous ressemble et ce qui se rassemble autour de la vie et de l'existant et loin de générer quelque chose qui serait au-delà de sa simple nature, celle du fluide coloré.

Cette histoire, que Balzac nous enseigne, nous plonge dans les coulisses de la production artistique et nous décrit l'intensité qu'un peintre peut s'engager à chercher. Cela fait penser au roman de Zola « L'œuvre » avec son personnage central le peintre Claude Lantier qui partage avec Frenohfer la même ambition illimitée de vouloir se dépasser. Ces auteurs nous rappellent surtout cette tension que peut partager un peintre avec ses confrères. Elle est située à la limite du concevable et au bord du faisable. C'est cette quête qui est remise en question, ressassement de l'inachevé et postulat impossible qui promeut un accès à l'œuvre.

"À dix reprises, la figure fut commencée, abandonnée, refaite complètement. Une année, deux années s'écoulèrent, sans que le tableau aboutît, presque terminé parfois, et le lendemain gratté, entièrement à reprendre. Ah ! Cet effort de création dans l'œuvre d'art, cet effort de sang et de larmes dont il agonisait, pour créer de la chair, souffler de la vie ! Toujours en bataille avec le réel, et toujours vaincu, la lutte contre l'ange ! Il se brisait à cette besogne impossible de faire tenir toute la nature sur une toile, épuisé à la longue dans les perpétuelles douleurs qui tendaient ses muscles, sans qu'il pût jamais accoucher de son génie"[123].

- ***La légende du peintre chinois et la commande de l'empereur***

[123] ZOLA Émile, *L'œuvre*, Paris, Éd. Gallimard, 1983, p. 281.

Cette légende relate les faits d'une commande d'un empereur chinois faite à un peintre de renom dont la réputation est répandue partout en chine. Il lui commanda une fresque pour sa nouvelle salle de réception. Il voulait qu'y soit représentée une scène de nage de poissons chats, une représentation qui ne soit pas articulée ni en pictogrammes ni en calligraphies dans l'extrême finesse et l'émouvant jaillissement. Surpris et embarrassé, le peintre se doit accepter la commande en promettant de réaliser son chef-d'œuvre, de faire de son mieux, de puiser dans la quintessence de son art pour que son commanditaire soit satisfait, mais posa ses conditions : du temps, des vivres et des fournitures illimitées. Puis l'artiste emprunte le chemin qui va conduire sa quête.

Des mois s'écoulèrent sans nouvelle. Inquiet, l'empereur ordonna la recherche du peintre pour prendre des nouvelles de sa commande. Après des jours de recherches, les hommes de l'empereur ont fini par le retrouver. Il campait au bord d'une rivière et s'adonnait à des baignades en laissant jonchés carnets de dessin, toiles, pinceaux, brosses et encres sur la rive. Il informa aussitôt ses inspecteurs qu'il n'est pas prêt pour réaliser quoique ce soit, qu'il est question de temps et que l'empereur devra attendre encore. Mis au courant, l'empereur prend ce retour comme un mépris à son égard et mesure l'insouciance du peintre qui, à ses yeux, se livre à cœur joyeux à des loisirs tandis que lui est rongé par l'impatience et son attente sans délai.

L'empereur se laissa convaincre par ses conseillers que la nature de l'activité artistique exige une certaine oisiveté, que les artistes ont besoin de recul et qu'ils ne peuvent en aucun cas atteindre une originalité sans se faire un vide autour d'eux. Alors, il fit preuve de patience, décida de regagner son impassibilité et conclut de laisser plus de temps à son peintre. Toutefois, Il jura que son châtiment serait sans précédent si le résultat n'était pas comme il l'espérait.

Des mois et des mois passèrent jusqu'à ce que l'empereur commence à oublier sa commande et à ne plus croire à son projet. Soudain, un jour le peintre fait irruption dans le palais comme dans un état de transe. Aussitôt, il se dirige dans la grande salle

et ordonna aux courtisans d'apporter les rouleaux de toile et de les déployer devant chacun des murs. Il demande qu'on lui ramène des seaux de peintures de différentes couleurs et de larges brosses. Seau à la main et brosse dans l'autre, il se lança dans une chorégraphie en lançant des jets en arpentant les toiles. Devant une assemblée stupéfaite autour de l'empereur, il ne s'arrêta que pour reprendre un autre seau et changer de brosse pour entamer sa déambulation colorée. Des coulures, des jets, des frôlements, des coups de brosses laissent petit à petit deviner des profils d'une scène aquatique où des poissons chats surgissent et se côtoient. On y voyait le poisson dans tous ses états, dans toutes ses tailles, dans une perspective qui laissa apparaître jusqu'à l'infime détail de ceux du premier plan, la luisance des écailles, les bulles provoquées par son mouvement jusqu'à l'impression de nager avec lui et d'être parmi eux.

Essoufflé suite à sa majestueuse performance, tout maculé de peinture, le peintre pose son seau et sa brosse et se retourna vers l'empereur surpris en lui demandant si c'est à cela qu'il aspirait dans sa commande. Tout ému, l'empereur, ne trouvant plus les mots, se ressaisit devant sa cour pour demander subtilement une explication possible de tout ce temps écoulé avant de réaliser son travail qu'il jugeait comme un chef-d'œuvre. Il lui répondit que pour avoir tel résultat, digne de la commande de son excellence, il fallait avoir beaucoup de temps. Du temps pour sillonner étangs, lacs, rivières où ce poisson règne en maître, qu'il fallait l'approcher, nager près de lui, le voir se nourrir, s'accoupler, vivre ; qu'il fallait connaître ses humeurs, son caractère, sa hiérarchie, qu'il fallait l'étudier comme si il est le dernier poisson qui reste dans l'eau. Alors à ce moment-là, en son esprit se concrétisa une idée claire de cette espèce, sa représentation va de soi, elle serait non de le faire voir mais de le sentir et se sentir avec lui via « mon » expérience propre avec lui, elle coulerait d'emblée de ses brosses.

Cette légende que j'ai essayé de transcrire de mémoire[124] décrit un processus de surpassement non par un ailleurs au premier abord comme on l'a évoqué dans le cas

[124] Cette légende est issue de l'imaginaire chinois, elle témoigne de l'intérêt qu'ont les chinois pour la peinture et leur appartenance à cette longue tradition. Elle est partagée et transmise à travers une culture verbale. C'est sous cette forme qu'elle m'est parvenue et c'est à partir de bribes que j'ai pu en recoller les morceaux et la reconstituer.

du peintre Apelle mais par un exercice assidu de l'observation et une totale immersion dans le sujet. Intériorisé, le sujet se *dessujetti* au gré du médium, au profit de la matière qui prime par sa nature et finit par prendre le dessus par la faculté de l'esprit du peintre. De fait, à un certain niveau de la pratique, le contenu imagé s'accommode à la peinture et non le contraire. Ruminé, il s'adapte à la fluidité et à la manifestation de la matière. L'enjeu majeur est de faire en sorte que la peinture soit ce qu'elle est sur les trames de ce contenu. Il laisse réfléchir le peintre pour résoudre la question non d'une simple représentation mais au-delà de ça : comment s'en défaire pour retrouver la complicité de la peinture ? Et c'est en cela que réside l'ailleurs, cette canalisation du hasard, cette instance intuitive.

Se tournant vers la peinture chinoise, Jean Grenier – grand connaisseur de la pensée orientale – n'hésite pas à examiner les œuvres contemporaines pour essayer de comprendre cette corrélation qu'il peut y avoir entre la figuration et la nature. *"Mais les aspects les plus éloignés de la figuration sont eux aussi des aspects naturels : les peintres chinois (surtout à l'époque T'ang) ont tant étudié et tant aimé la Nature qu'ils ont essayé de s'incorporer à elle ; ils n'ont eu pour ambition que de traduire les mouvements et non les formes des spectacles qu'ils avaient sous les yeux. C'est toujours la même Nature, mais, au lieu de voir l'arbre dans ses feuilles et dans ses fleurs, on le voit dans sa poussée vers le soleil et dans l'équilibre de ses branches. N'est-ce pas aujourd'hui le propos de beaucoup de peintres ? Ils ne se dérobent à la représentation de la figure des choses que pour en mieux saisir le rythme créateur "*[125].

2. La question de la poïésis[126] ou l'œuvre comme conséquence

[125] GRENIER Jean, La peinture non figurative exprime aussi la nature, L'Express, n° 155, novembre 1955, p. 65.

[126] Au sens grec de science du processus instaurateur de l'œuvre : poïei (faire), et poï (la création).

Le terme *poïésis* est un terme en rapport direct avec l'ensemble des pratiques et des théories d'accompagnement du déploiement des êtres humains durant leur existence par l'action créatrice. Le terme vient du mot grec poïésis qui veut dire émergence créatrice. Philosophes, historiens d'art et artistes ont eu tous cet intérêt d'ausculter et de questionner les voies créatives et les principes mis en jeu au service de la création et de l'éclosion de l'œuvre. Platon, Aristote et jusqu'à Heidegger, Paul Valéry, Henri Maldiney ou encore René Passeron étaient et sont tous concernés par cette question phare pour appréhender et comprendre l'approche créative qui est ni plus ni moins qu'une forme de volonté humaine, témoignage d'un ancrage dans la sphère de l'existence.

Pour René passeron, la poïésis est considérée comme une discipline philosophique autonome. Sa définition de celle-ci vient après celle de Paul Valéry qui décida d'orienter son enseignement sur le poème en train de se faire plus que sur la réception de l'œuvre. En ceci, dans toute approche philosophique de l'art, une différenciation s'impose pour séparer l'esthétique, qui concerne la réception de l'œuvre et la poïétique, qui étudie la mise en forme de l'œuvre. René passeron situe la poïésis du côté du devenir de l'œuvre et au niveau d'une connaissance au service de l'œuvre en naissance. Et d'une manière irréductible, il affirme son intérêt pour l'effet de celle-ci sur l'artiste plutôt que pour son impact sur l'œuvre.

La poïétique a pour objet l'étude des potentialités inscrites dans une situation donnée qui débouche sur une création nouvelle. En art, c'est plutôt l'étude de processus de création et du rapport de l'auteur à l'œuvre. Cette étude concerne les principes fondamentaux contingents ou non qui ont donné ou qui donne naissance à une œuvre. La poïétique est cette approche à l'identification en amont et en aval de l'éclosion de l'œuvre. Elle s'intéresse surtout à ce phénomène inéluctable qui accompagne et rythme l'évolution des sociétés dans le temps et qui se déclenche souvent par sécession ou césure envers toute forme traditionnaliste pour laisser place à de nouveaux principes artistiques, idéologique, épistémologique et esthétique. De ce fait, la poïétique engage l'étude d'une union post-rupture transcendée par une

séparation et assurant une continuité au sein de la production artistique. Elle vise ce moment, naissant en désaccord avec l'actualité et qui peut s'avérer en parfait accord avec et hors son temps d'où l'accession au caractère intemporel et pérenne que peut occuper l'œuvre. Gerhard Richter dit lors d'un entretien : *" L'origine d'un tableau a beau être négative et même destructive, le résultat reste quand même constructif "*[127].

D'une espèce de condensation, une nouvelle forme se manifeste et à partir de particules nait un « nouveau » dans un climat artistique désuet. D'une somme de propositions similaires et d'un esprit de répliques peut naître l'insolite, l'inouï et le déconcertant. D'autre part, un principe d'affranchissement est nécessaire pour appréhender le processus de déconstruction intrinsèque à l'élaboration de l'œuvre. Intervenant avant la condensation, ce principe permet de faire table rase de ce qui domine avant de laisser émerger le nouveau et de surcroit ce qui peut inauguralement advenir. En effet, cette approche peut se conjuguer entre un affranchissement et une condensation pour scruter de près le processus ouvrant par la mise en œuvre (cela dans un cadre d'analyse poïétique).

Pour Aristote la poétique tient à une constellation de trois paradigmes, celui de l'action de faire, de créer, celui de la potentialité active ou passive et celui de l'imitation. Néanmoins, c'est le premier paradigme qui relève du domaine de l'art au sens large (technè), lequel se définit justement comme une disposition ou capacité poïétique. Selon Aristote, cette disposition est classée troisième dans le rang des activités humaines derrière la connaissance et derrière la morale et l'agir politique. Ainsi l'art serait-il par définition *faisance*[128], mais qui demeure dirigée par un jugement de connaissance, fût-il implicite et non laissée au hasard et au caprice. Grosso modo, chez les grecs, l'art nommé poïétique nait d'une prédisposition à la mise en œuvre sous la caution indispensable de la raison.

---

[127] Entretien avec l'artiste lors de la conférence de presse à la fondation Beyeler, Bâle, le 16 mai 2014.

[128] Terme emprunté à la poétesse québécoise Cécile Cloutier. C'est pour designer à la fois l'invention et l'élaboration du poème (de l'œuvre), le faire poème (le faire œuvre) et le processus artistique en cours.

Chez Heidegger l'idée de la poïétique trouve son origine chez Aristote. Il la pense inséparablement de l'idée de l'origine de l'œuvre d'art. Par origine Heidegger entend source originelle et cause inéluctable qui hissent la chose du statut de sa *choseté* au statut de l'œuvre d'art. Cette origine aborde d'une manière distinctive l'étant de la chose en sa mouvance interne. Avant d'étendre le sens qui lie la poïétique et l'étude de l'origine de l'œuvre d'art, Heidegger insiste sur l'acte responsable et fédérateur de ce qui fait œuvre et donc de ce qui fait auteur et artiste. Autrement dit, Heidegger renverse la proposition en faisant penser que d'une autre manière c'est l'œuvre d'art qui fait qu'un individu est artiste. Par récurrence, l'idée même de l'art est redevable et dépend de cette dualité fondamentale qui est œuvre et artiste. L'art comme ayant pour seul référent la validité de l'œuvre afin que, à travers elle, se réalisent accession et rayonnement.

Dire à partir d'une chose, l'artiste fait transcender sa *choseté* au rang de l'œuvre, c'est admettre que le façonnement et le travail de cette chose sont faits sur un matériau donné. De surcroît, l'acte créatif a eu lieu au sein d'une matérialité. Cette *choseté* est désormais à double sens : elle englobe et le sens de l'objet et celui de l'œuvre en tant qu'elle est ouvrage dans la matière, avec la matière ou qu'elle est matière modelée. C'est sur ce deuxième sens qu'Heidegger insiste pour dire que l'œuvre est ainsi parce qu'elle dévoile, révèle et dit ce qu'elle n'est pas. Pour lui, l'œuvre est la constellation de l'allégorie et du symbole. Dans cette dimension, la valeur supplémentaire qu'apporte l'art poïétique à la matière façonnée n'est donc plus en premier lieu beauté comme chez Platon par-delà Aristote, mais signe. L'art serait par essence signification ou signifiance, ou encore *faisance* de signes. Selon Heidegger, ce que l'œuvre d'art signifie ou signale, c'est l'être même de la chose figurée.

Heidegger fait la démonstration de sa pensée en se basant sur l'exemple d'une peinture de Van Gogh (les vieux souliers de 1886) pour illustrer cette transfiguration au sein de la chose qui fait appel et convoque un ailleurs (les conditions de la vie rurale et paysanne). L'art poïétique chez Heidegger résulte dans cette faculté de transposition qui fait voir la chose dans la chose, qui dégage une vérité à partir de ce

qui semble loin d'en être. En effet, c'est cette mesure qui contourne ce qui apparaît pour faire voir ce qui y est dissimulé.

Là où on approche notre idée générale de la poïétique, c'est que pour Heidegger l'œuvre est plus que création artistique, elle produit un monde. Ce devenir œuvre qui est devenir et advenir de la vérité qui sur le plan historial assure le maintien créatif de la vérité dans l'œuvre. Alors, on peut déduire de la pensée Heideggerienne que la vérité en tant que condition de l'œuvre se manifeste dans le temps à travers l'étant de l'œuvre, à travers l'œuvre d'art en tant que réalité existante. En somme, il est toujours question d'un déploiement dans le temps d'un processus qui permet l'accession à une création en tant que renouvelée, renouvelante et répercutant sur le monde, non en le modifiant, mais plutôt en modifiant la vision de l'art sur le monde et sur lui-même.

Le discours de la méthode a fait sécession. La théorie de Newton, le mémoire de Gallois sur la théorie des ensembles, la vision picturale sur le monde de Turner, Pasteur et ses découvertes sur les infections ont fait sécession. Tous ces événements et bien d'autres ont marqué, selon le mot de Maurice Blanchot « la déchirure temporelle »[129].

Dans un de ses livre paru en 1955, Blanchot écrit aussi : " *Et pourtant, l'œuvre est histoire, elle est un avènement, l'événement de l'histoire et cela se produit parce que sa plus ferme prétention est de donner toute sa force au mot commencement* "[130]. Et que " *l'œuvre dit le mot commencement, et ce qu'elle prétend donner à l'histoire, c'est l'initiative, la possibilité d'un point de départ* "[131]. À lire ce passage, on se rend compte qu'il y a chez Blanchot un renvoi de l'œuvre vers une volonté de tissage de lien avec l'incommensurabilité du commencement et dans un autre sens la contribution à un espèce d'inachèvement originel du monde. Ce que je constate en ces termes c'est comme si l'œuvre vue par Blanchot était une forme d'écho d'une infinité de

[129] A propos de Mallarmé, Blanchot écrit dans « *Le Livre à venir* », Paris, Éd. Gallimard. 1959, p. 315, que l'œuvre intervient contre le temps historique « mettant en évidence le conflit, la déchirure temporelle, afin d'en tirer une clarté ».
[130] BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Éd. Gallimard, 1955, p. 304.
[131] *Id.*

commencements, une forme de parenthèse qui ne reprendrait que son ouverture, que l'ouverture qui réside en elle sans jamais définitivement la fermer au gré ou malgré le temps historique.

En effet, dans cette perspective, il est toujours question de querelle entre les anciens et les modernes ; la bataille d'Hernani, le scandale de l'Olympia de Manet ou celui du Balzac de Rodin, pour ne parler que de l'histoire de l'art. Mais, dans tous les autres domaines, il en va de même. Ils sont dus à l'imprévu qui est mise au monde d'une œuvre porteuse d'aura comme nous le rappelle René Passeron dans ses méditations « Poïétique et histoire ». La Poïétique se propage au sein du continuum généalogique et des spécificités ontologiques des arts comme des sciences. "*Dans la mesure où ce qu'on appelle le langage de la peinture, par exemple, est également maintenu, développé, et légèrement modifié par l'enchaînement des créations individuelles, celles-ci dépassent leur propre individualité. Les peintres – ceux justement qui ont marqué l'histoire (Geschichte) de la peinture en ce qu'ils modifient le pictural lui-même (comme les poètes modifient le poétique et le langage) – font plus qu'apporter leur œuvre propre au musée de la "richesse humaine", ils participent à la création continuée (et modificatrice, parce que vivante) de la peinture même. Ainsi, l'histoire de la peinture n'est-elle pas réductible à l'histoire des peintres*"[132].

C'est ainsi dire que l'aspect évolutif de la peinture n'est en somme que le fruit d'une cristallisation d'efforts individuels à vouloir, à la fois, rompre avec celle qui précède et en assurer la continuité. Cela n'est possible que par l'action des peintres, par leurs impacts sur une histoire proprement picturale. Dans ce dessein, la perception de la peinture en tant que telle est mise en jeu. "*En ceci, l'histoire de la peinture est plus sensible à l'intervention des grands peintres que celle des langues ne l'est à l'influence des grands écrivains. La langue est parlée par trop de monde, sa création continuée est profondément (obscurément) collective. La peinture, en son cheminement autonome n'est produite que par des groupes restreints, à qui les "consommateurs" des œuvres ne songent guère répondre par de la peinture. L'art (y compris la*

[132] PASSERON René, La naissance d'Icare. Paris, Éd Ae2cq, 1996, p 16-17.

littérature) tire à lui et individualise une créativité qu'il spécialise"[133].

Si le concept d'anti art amorcé dans un premier lieu par Duchamp et adopté par le mouvement Dada, se positionnait comme une revendication à l'encontre des circuits de l'art et de la récupération institutionnelle de la production artistique, il se voulait aussi comme une critique et un rejet des statures préétablies vis à vis de la fonction et du profil de l'artiste. Anti art contre la subordination du collectif face à l'individuel qui détient le pouvoir artistique et contre l'individualisme susceptible à porter atteinte et à altérer le langage artistique et hanter la conscience collective par cette espèce de pouvoir dû à une activité rétinienne. Duchamp en ces termes, disait que la peinture est cette espèce d'ornière que les peintres défendent et qui est à son sens considérée comme une activité dérisoire, voire dépassée.

Néanmoins, après tant d'années de résistance, les peintres commencèrent à se complaire dans cette ornière. Le principe d'anti art n'a fait qu'affiner et rajouter un attribut au corps artistique et a fini par se ranger petit à petit à son tour dans le camp des conservateurs. Dans le contexte du plein essor du mouvement anti-art, Picasso ne s'est pas empêché de trouver, ni Kandinsky de spiritualiser ni aux fauves d'oser, ni aux expressionnistes d'introduire leurs affects et leurs ressentis, ni à tant d'autres de surprendre en tant que peintres. C'est ainsi que l'anti art va d'un antagonisme à une complicité et contribue en un consensus avec la modernité à la naissance d'une contemporanéité artistique. Si on revoit l'art et plus particulièrement la peinture, on constate que l'idée anti artistique, désinvolte, rebelle, décloisonnante, insoumise, dissipée et sapant les fondements de tout ce qui précède, devient l'intrinsèque qualité assurant l'ascension de la production artistique au rang de l'œuvre. Voilà que la conjonction se fait au sein d'un domaine où les antagonistes se côtoient en alliés, où des idées opposées défendent la même cause. Ces phénomènes dialectiques se font tantôt prônés par les révolutions sociétales tantôt expérimentés par les évolutions artistiques qu'elles finissent toutes par être récupérées par le système institutionnel. C'est cette tension permanente qui fait que l'art et la peinture tentent d'échapper afin de

[133] *Ibid.,* p. 17.

réapparaitre là où on ne l'attend pas. Eugène Leroy nous dit que la peinture est rupture éternelle avec la modernité, quand l'art contemporain sera démodé hier, dégradé ce matin, périmé demain. La peinture est masque, elle est aussi miroir, elle n'est pas là où on l'espère, encore moins où on l'attend, elle est ailleurs tout simplement[134]. Dans le même sens, Jean Dubuffet dira en guise de définition sur l'art que celui-ci ne vient pas coucher dans les lits qu'on a fait pour lui ; il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom, ce qu'il aime c'est l'incognito. Ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s'appelle[135].

De ce fait, il y a d'une part, un temps de refus, de surprise, de compréhension, de rumination, d'acceptation et en dernier d'accaparement ; cela se déroule au niveau de la réception et d'autre part, dans un temps de travail, de méditation, d'évitement de tomber dans la redite, de rupture, de recommencement, et de parachèvement c'est ce qui se passe chez l'artiste. Ce deuxième temps est ce qui se rapproche plus au principe de la poïétique, qu'on peut également nommer différemment par *l'entreprise de l'œuvre et en œuvre*.

3. Le concept du diagramme à l'aune de l'analyse du fait pictural

Le mot diagramme qu'on entend comme une représentation graphique visuelle et simplifiée des concepts, des idées et des données statistiques ; qui est aussi considéré comme un outil d'analyse philosophique est emprunté, au sein de ce chapitre, pour désigner un concept qui permet d'assoir une véritable réflexion sur la peinture. C'est dans une série de conférences donnée à l'université Paris VIII en 1981 et consacrée à une analyse de la peinture à travers son histoire et appuyée sur le concept du diagramme que Gilles Deleuze développe une analyse du fait pictural.

---

[134] Propos recueilli à partir de l'émission Artracaille au titre : « Eugène Leroy, toucher la peinture », extrait tiré du livre d'Eric De Chassey *Eugène Leroy, Autoportrait*, site source : http://artracaille.blogspot.com/.
[135] Citation tirée de Wikipédia sur « l'art brut », site source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_brut.

Ce concept philosophique appelé pour définir les caractères picturaux est une mise en relation indispensable de deux idées essentiellement liées, celle du chaos et celle du germe. En effet, le diagramme serait pour lui le concept qu'il qualifie tantôt de *catastrophe-germe* et tantôt de *chaos-germe*[136]. Selon Deleuze, l'écriture, la musique et la danse n'ont pas de rapport si étroit avec la catastrophe que la peinture car pour lui, c'est avec celle-ci que l'acte de peindre semble éminemment affecté en son sein. Néanmoins, cette caractéristique ne s'accorde ni à un rapport formel de la toile ni de fond d'une manière systématique. De ce Chaos-germe, Deleuze semble solliciter une approche causale d'une fécondation qui fait surgir quelque chose de la toile et affirme que la présence de ce chaos dans la toile est une condition sine qua none pour que quelque chose en sorte.

Dans un deuxième lieu Deleuze se réfère à un petit texte de Jean Grenier écrit à l'occasion d'une exposition d'Henri Michaux qui a pour titre « un abîme ordonné »[137]. À cet égard, il reconnaît l'apport d'une corrélation que doit avoir la peinture avec l'abîme comme seule condition à l'étant d'une peinture. En un sens, L'ordre qui émane de cet abîme n'est pas dans la position de contradiction mais plutôt dans celle d'un excédent. Et en cela l'ordre prend forme à partir d'un abîme dans une légitimité non ordinaire. Donc, on peut parler d'une équivalence qui se fait entre l'expression de *chaos-germe* et celle d'abîme ordonné qui témoigne au fond du même principe.

Que l'ordre de la peinture soit le diagramme, quel est ce *chaos-germe* ? Et quels sont ses caractères ? Suivant son raisonnement qui se fait par rapprochement successif, Deleuze démontre que le diagramme est fondamentalement d'ordre manuel. Cela a un rapport avec la main sauf que celle-ci est moins dans une posture subordonnée. Elle est comme il le dit lui-même une « *main déchaînée*[138]». Il entend par là une variante qui peut se dérouler au niveau des rapports des sens lors de l'exercice de la peinture.

---

[136] Expression que Cézanne évoquait dans ses entretiens avec Gasquet pour désigner une forme de causalité caractérisant sa peinture.

[137] GRENIER Jean, *Henri Michaux. Un abîme ordonné*, texte écrit pour le catalogue Henri Michaux, choix d'œuvres 1946-1966, publié à l'occasion de l'exposition organisée à la galerie Le Point Cardinal en 1967.

[138] Expression que Deleuze emprunte à Goeringer dont je reviendrai dans une note plus bas.

D'habitude on attribue à la peinture une relation d'affinité avec l'œil, alors que sous cet angle, cette complicité laisse entendre que la main est selon lui dans une posture « enchaînée » car c'est en suivant, en exécutant et en étant à la disposition de l'œil qu'elle réalise. Ipso facto, la main déchainée c'est une main qui refuse la subordination aux exigences et aux coordonnées visuelles. Donc le caractère de ce diagramme, en tant qu'ordre dans la peinture, est lié essentiellement à des paradigmes d'ordre manuel.

Cela étant, en questionnant ces aspects qui concernent la peinture, des questions classiques de classification et de catégorisation de celle-ci retentissent. Est-ce que la peinture est un art visuel ou plutôt manuel ? Est ce qu'elle est les deux à la fois ? Quel rapport y a-t-il entre l'œil et la main dans la peinture ? Est-ce que ce genre de questionnement est général ou est-ce que cela varie d'un peintre à l'autre ? Et en quoi ces rapports peuvent changer selon les qualifications et les tendances qu'on peut attribuer à un peintre aussi abstraites ou figuratives soient-elle ?

Dans une suite interrogative, c'est par un biais que Deleuze déclare entrer au sein de ce problème classique et de cette trilogie œil, main, peinture. Il démontrera par la suite, dans une analyse justifiant la cohérence de sa réflexion, que le diagramme est particulièrement, en tant que chaos-germe, et essentiellement en définitif manuel. Cette importance du manuel qui caractérise le diagramme et qui permet d'aborder la « main déchaînée » est justifiée comme étant la seule cause de l'instauration d'un chaos sur la toile et comme l'acte de l'instauration même de la peinture. Ainsi, la main occupe une place centrale dans le fait pictural, elle agit en un acte de rébellion vis-à-vis de l'œil. Le diagramme est cet entrelacs qui se compose de caractères, de moyens et de causes, il est l'action qui permet de faire ressurgir quelque chose sur la toile[139]. Et dans cette immersion, Deleuze considère ce manuel insoumis à l'œil, qui ne suit pas l'œil comme la conséquence d'un aveuglement volontaire de la main. Il mentionne que hormis le rapport que le peintre élabore avec la part manuelle, que cela prend chez lui la forme de règles ou de sens ou de vecteur, le chaos du diagramme qui en découle

[139] Que quelque chose de plastiquement et de picturalement intéressant et valide apparaisse sur la toile (cette modalité est associée à une espèce de fécondité artistique ou de possibilisme permettant l'accession à l'œuvre).

implique l'effondrement des coordonnées visuelles[140]. Dans ce sens, Deleuze affirme que le diagramme est manuel et à ce niveau, le tableau n'est pas visuel, il est exclusivement manuel.

En scrutant un peu plus ce point, il ne parle pas simplement d'une forme d'indépendance de la main mais de dépendance renversée ou de retournement de la dépendance ; la main ayant revendiqué sa libération, elle entraine l'œil dans son projet. En ces termes il nous dit : « au lieu que la main suive l'œil, la main comme une gifle va s'imposer à l'œil ; elle va faire violence à l'œil. L'œil aura du mal à suivre le diagramme ». Cette tension qui va se créer entre deux organes génère un rapport tout à fait singulier à l'égard de l'ordre ordinaire des choses. Il prend l'exemple des tableaux où on peut distinguer cette émulation de la main sur l'œil qui ne fait que suivre comme si la main est animée d'une volonté étrangère[141].

Deleuze continue son analyse en abordant un autre point ; celui de la définition de la peinture en tant que système. Il fait acheminer ce point vers deux directions ; celle de système ligne-couleur et celle de trait-tache. Du point de vue de la connotation les deux formules ne partagent aucunement le sens. Il classe le système de ligne-couleur du côté visuel car la connotation renvoie à la vue et celui de trait-tache du côté manuel puisque la signifiance découle de l'action de la main.

Partant du fait que la peinture est quelque fois un véritable agencement qui résulte de l'injonction toile, chevalet, pinceau et couleur, ceci s'apparente plutôt à l'ordre visuel. Delueze dit que la question de la toile et de la bordure a toujours posé, tout au long de l'histoire de la peinture, de sérieuses questions. D'abord l'idée qui s'est faite autour de la peinture sur chevalet est le principe de la fenêtre. Deleuze revient sur

---

[140] Cézanne agit dans ce sens. Il fait appel aux facultés visuelles pour penser les assises de son motif pour qu'ensuite les ébranler et ce, grâce à un dépassement qui le puise du côté manuel. De fait, il opère un certain renversement dans lequel l'œil se subordonne à la main.

[141] C'est une expression que Deleuze emprunte à Goeringer pour désigner ce qu'il appelle la ligne gothique. C'est la ligne septentrionale ou gothique dont Goeringer se fera l'analyste au niveau de l'architecture, de la peinture et de la sculpture. Selon Deleuze, pour définir ce qu'est la ligne gothique, Goeringer va nous dire : c'est une ligne, à la lettre déchaînée, c'est une ligne manuelle, et plus une ligne visuelle, une ligne manuelle, qui bien sûr s'impose à la vue, mais s'impose à la vue comme si la main qui la trace, était animée par une volonté étrangère à la vue elle-même.

un texte de Virilio[142] qui est apparu dans les « cahiers du cinéma » qui traite le sujet de l'audiovisuel. Le texte expose le fait qu'il y a deux moments ; qu'il y a deux inventions liées à l'idée anthropocosmique de l'habitat. Que l'homme en construisant une maison, se construit une porte. La porte est ce qui permet d'accéder et de faire rentrer la lumière et donne un aperçu sur le dehors. La porte prend une dimension physique et donc, elle est à la fois manuelle et visuelle. Quand à la fenêtre c'est ce qui permet à la lumière de rentrer et donne une vue sur le dehors, c'est par cela que la fenêtre est assimilée à un ordre visuel. De l'accès à la maison par un orifice qui est porte-fenêtre (physique de l'individu) à l'accès de la lumière et du dehors par la fenêtre, Virilio, comme le confirme Deleuze nous rappelle l'idée de l'abstraction opérée dans les lieux de vie qui se chargent de l'isolement de la lumière. Ce fut la première idée de l'abstraction de l'ailleurs qui est hors champ et qui entraîne avec elle la crédibilité qui justifie le tableau. Cette invention précède cette espèce d'abstraction visuelle. Alors, quand la porte entretient des rapports aussi manuels que visuels, la fenêtre est résolument visuelle. Hormis la complexité qu'il peut y avoir entre l'œil et la main, Deleuze insiste sur la fausseté de l'imagination qu'on s'est faite à l'égard de la peinture et des peintres, qui confine ces derniers dans des attitudes tels que, à reculons, fermant un œil, tenant un pinceau et faisant sagement de leurs mains ce que leurs yeux dictent. Il continue en faisant une critique sévère du livre de Focillon[143] intitulé « Éloge de la main » qui dit que la main est vantée seulement du fait de sa position de servante idéale pour exécuter les coordonnées visuelles.

De fait, que des peintres gardent ou non le chevalet ne veut pas dire que l'appartenance de leurs toiles est vouée au visuel. Ceci se réduit à des questions de liberté et du droit des peintres sans que cela affecte la confirmation de la catégorie manuelle inhérente à la peinture. Deleuze prend l'exemple de Mondrian pour analyser le fait qu'il peut y avoir entre chevalet ou non chevalet, entre la toile, non dans le sens de la fenêtre, un rapport quasi mural de la peinture. Une peinture qui avait une

---

[142] Virilio Paul, urbaniste et essayiste français. Il a écrit notamment sur le cinéma et l'art.

[143] FOCILLON Henri, né en1881 à Dijon et mort en 1943 à Dumbarton Oaks ou à New Haven (Connecticut), est un historien de l'art français, spécialiste de la gravure et de l'art du Moyen Âge. Il a publié en 1934 *Vie des formes* suivi de *l'Éloge de la main*, Paris, Éd nouvelle. Puf, 2013.

aspiration à une concrétisation sur le plan architectural et qui ne fonctionne plus comme une fenêtre. Il prend par la suite l'exemple des impressionnistes et l'idée d'une peinture hors atelier où ils se sont confrontés à la contrainte du chevalet d'une part et d'autre part, à celle du pinceau. Voilà pourquoi la toile ne cesse pas de vouloir sortir du chevalet et le pinceau ne cesse pas d'être tout à fait autre chose. Évidemment que ces problèmes se sont posés auparavant chez des peintres comme Rembrandt ou d'autres sauf qu'avec les modernes, ceci devient de plus en plus apparent. Ils avaient recours à une expression qui se fait de plus en plus brute. Ils ont fait de plus en plus droit à ce qui prime dans la peinture et essayaient de radicaliser leurs actes jusqu'à une subversion visible dans leurs productions comme conséquence d'un tournant pictural éminent. Quand Deleuze aborde l'exemple de Pollock, il nous rappelle ce paroxysme qui se traduit par le hors chevalet (toile non tendue sur le sol) et par le hors pinceau (déploiement de la peinture sur la toile à l'aide de seringues de pâtisserie, bâtons...). De ces exemples, Deleuze fait la démonstration du fait que la peinture du point de vue de ces peintres, est une réalité moins visuelle que manuelle.

Deleuze poursuit son analyse en s'appuyant sur la définition du mot peintre et son étymologie. En allemand le peintre se dit *Maler ;* de *mal* qui est un mot de l'étymologie latine qui provient du mot *macula* qui veut dire « tache ». Donc en allemand, le peintre c'est celui qui fait des taches ou le tachiste. Cette définition du peintre évoque une réalité manuelle. Alors qu'on français le mot peintre vient de *pinctor*, altération du latin classique *pictor* d'après le verbe *pingere* « peindre ». Donc le mot *pinctor* implique une réalité visuelle. Il conclut sur cette comparaison par dire que la main et l'œil, quelque soient la tension, ne peuvent nier le problème fondamental qui se noue autour d'eux. Ainsi, il annonce le second caractère du diagramme dans ce sens comme étant un ensemble trait-tache et non pas du tout ligne-couleur et que cet ensemble est manuel.

Le second caractère est un prolongement du premier et c'est qu'il y ait chaos. Deleuze, après avoir abordé le digramme en tant que chaos fécond est favorable à la notion de resurgissement de quelque chose dans la toile. Il dénote de manière similaire

les caractères qui contribuent à ce passage de la toile au statut de l'œuvre. Il nous rappelle que ce diagramme est manuel car c'est une main libérée de sa subordination aux conventions et coordonnés visuelles et qu'il est un ensemble basé sur les traits non signifiants et de couleurs non différenciées. C'est en cela qu'on peut distinguer partiellement chaos et effondrement.

Le troisième caractère du diagramme nous dit Deleuze est l'extension du premier et du deuxième pour que le chaos aboutisse à sa totale finalité. Si le diagramme est trait-tache et s'il remet en cause les coordonnées visuelles par sa rébellion d'ordre manuel entraînant l'ensemble dans l'effondrement, il pousse à une définition du trait comme sinuosité picturale et la tache dans une dimension picturale de la couleur. C'est de cette approche de la couleur que le diagramme s'adosse à une dimension de « gris ». Le diagramme donne naissance à quelque chose, Deleuze dit que quelque chose sort du diagramme, à savoir, les couleurs picturales et les lignes picturales. Ceci renvoie à questionner l'état pictural des couleurs et des lignes. Pour expliciter cet état, Deleuze le justifie par ce qu'il nomme le « gris ». Dans ce cas, sont engendrées dans le diagramme deux formes de gris ; celui du noir et du blanc qu'il a défini comme le gris provenant de la lumière et le gris du rouge et vert qui est le gris de la couleur. À cet égard, ce qui sort du diagramme c'est la double gamme picturale provenant de la lumière-couleur. À titre d'exemple et pour élucider cette aspect diagrammatique, Deuleuze fait appel au texte de Paul Klee qui dit : « le point gris saute par-dessus lui-même, c'est le double gris, les deux aspects du gris : le gris du noir et blanc et le gris matrice de la couleur »[144]. En l'occurrence, Deleuze fait le lien entre le gris et l'autre aspect du diagramme qui est le trait. Ainsi, la tension ne se limitant plus entre l'œil et la main, elle se manifeste dans la tache-même. Du point de vue du trait, Deleuze le considère comme un élément de composition manuel de la ligne visuel de sorte qu'il est le composant tandis que la ligne est composée. Donc, le trait, dans notre cas, est défini à la limite comme une ligne sans aucun moment de direction constante ; une

[144] KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Édition et trad. de l'allemand par Pierre-Henri Gonthier, Éd. Gallimard, 1998. Il écrit également : « Établir un point dans le chaos, écrit Klee, c'est le reconnaître nécessairement gris en raison de sa concentration principielle, et lui conférer le caractère d'un centre d'où l'ordre de l'univers va jaillir et rayonner dans toutes les dimensions ».

ligne qui changerait de direction presque à chaque point. Deleuze distingue le diagramme de deux choses : son avant et son après. Il dit qu'il est en rapport avec un avant puisqu'il entraîne cet avant de la catastrophe qui est le monde visuel et en rapport avec un après par ce qui en sort c'est la peinture elle-même. Le trait-tache comme unité picturale manuelle et comme cause de la catastrophe visuelle donne naissance à un troisième œil. Du diagramme, l'éclosion d'un nouvel œil se manifeste d'un fait manuel se substituant à la fonction des yeux et les font disparaître.

Et l'analyse continue pour développer un quatrième caractère du diagramme qui se présente plus concret que les précédents. Il est en rapport avec son avant car il s'agit de défaire la ressemblance. Dans ce passage, Deleuze évoque la figuration en affirmant que d'ailleurs dans la peinture, il n'y a jamais eu de figuration dans la mesure où l'essentiel était toujours de défaire la ressemblance. Cette idée figure comme appartenant à l'artiste et exigence du tableau comme tel. Et si des artistes se réfèrent à la ressemblance, c'est parce qu'ils la considèrent comme fil conducteur et régulateur. En effet, elle est autant secondarisée dans la finalité du tableau que l'idée d'une peinture figurative s'y trouve récusée.

Deleuze place la ressemblance du côté de l'acte de peindre et sa défaite du côté du diagramme. Il cite la phrase de Cézanne qui disait : « au profit d'une ressemblance plus profonde […] pour faire surgir l'image ». En ce sens, il développe le principe diagrammatique qui dit que pour faire sortir l'image dans la peinture, la ressemblance se met en déroute. Autrement dit, c'est une action de défaire la représentation pour faire sortir la présence. La représentation c'est l'avant de peindre, la présence c'est ce qui sort du diagramme et ce qui en résulte c'est l'image sans ressemblance.

Pour commenter cette trans-substitution (image sans ressemblance), Deleuze ne s'empêche pas de s'appuyer sur cette idée inhérente à la théologie chrétienne. Il s'agit de cette formule que les catéchismes ont conservé et qui dit : « Dieu a créé l'homme à son image et ressemblance, et par le péché, l'homme a gardé l'image, mais il a perdu la ressemblance ». De ce fait, le péché est l'acte par lequel l'homme se constitue

comme image sans ressemblance, il a gardé l'image, mais il a perdu la ressemblance. Une image sans ressemblance, c'est bien cela que la peinture nous envoie. Elle nous donne l'image sans ressemblance. Dans une recherche de pur vocabulaire, Deleuze rappelle dans ce contexte la notion de l'icône comme image sans ressemblance. En effet, il ajoute que l'icône, ce n'est pas la représentation, c'est la présence et pourtant c'est l'image.

Ce qu'il voulait ici nous montrer, c'est simplement la dimension de la présence due à cette image sans la ressemblance, qui était telle une prouesse de la peinture et qui a fait ses premières preuves dans un cadre typiquement religieux. Pour revenir à l'objet de ce cours, notre confèrent nous rappelle que le diagramme est l'instance par laquelle la ressemblance se défait pour produire la présence en tant qu'image produite et non ressemblante. À l'instar de cette trans-substitution, il le situe entre un avant et un après dans un ordre trilogique qui est : les données, la possibilité du fait et le fait. De cet ordre, on peut énumérer les données comme coordonnées visuelles, le fait comme fait pictural et la possibilité du fait comme le diagramme. La consolidation de cette trilogie repose sur la fameuse formule de Bacon qui résume son propos au sujet de la peinture : « c'est de la possibilité du fait que nait une image sans ressemblance ».

"*...Les marques sont faites et on considère la chose comme on ferait d'une sorte de diagramme. Et l'on voit à l'intérieur de ce diagramme les possibilités de faits de toutes sortes s'implanter. C'est une question difficile, je l'exprime mal... Mais voyez, par exemple, si vous pensez à un portrait, vous avez peut-être à un certain moment mis la bouche quelque part, mais vous voyez soudain à travers ce diagramme que la bouche pourrait aller d'un bout à l'autre du visage. Et d'une certaine manière vous aimeriez pouvoir dans un portrait faire de l'apparence un Sahara, le faire si ressemblant bien qu'il semble contenir les distances du Sahara*"[145].

Deleuze nous rappelle encore que l'un des premiers peintres qui a imposé selon lui le fait pictural, cette mise en exergue d'une réalité brute, c'est bien Michel-Ange.

[145] SYLVESTER David, *Entretien avec Francis Bacon*, trad. Michel Leiris, Paris, Éd. Flammarion, 2013, p. 62.

Un peintre où on est face à un fait pictural, où il n'y a rien à justifier et où la peinture a conquis sa propre justification dans une mouvance dite maniériste. Et cela est valable pour d'autres peintres dans différents moments et tout au long de l'histoire de la peinture.

En guise d'exemples complémentaires, Deleuze développe sa vision du diagramme sur une chronologie fondée sur des exemples partant de la renaissance jusqu'aux contemporains. Il estime dans cet approche que si l'histoire a pu porter un intérêt particulier à l'égard d'une certaine peinture (non toutes les peintures), c'est parce que leurs auteurs (les peintres) ont en généralisé un certain déséquilibre ; et ont pu transfigurer le visible à leurs manières. Paul Claudel parlant de la peinture : il l'a confine à une forme d'ensemble ou de structure qui se déséquilibre, un amas qui se désagrège au moment de sa réalisation.

Le cas de Turner est assez explicite pour illustrer le propos. Ce peintre qui dans sa première période s'obstinait à vouloir transcrire des avalanches, des tempêtes, des brumes sur la toile et dans une deuxième (à partir de 1830) finit par entrer dans l'élément pictural. Et selon les dires de Deleuze, c'est une étape où ce qui est peint se fait engloutir dans l'acte de peindre. La peinture devient une sorte de fournaise où les éléments du tableau se fondent dans une espèce de fouillis ; où il n'y a plus de limites entre eux. En somme, une dissolution générale fédérée par la peinture.

Toutefois, Deleuze rappelle le caractère inhérent de la naissance de la couleur à la catastrophe, qu'ils sont en effet inséparables. Cézanne évoquait souvent ses tentatives et ses essais à vouloir voir la couleur monter et c'est en cela que la peinture passe par le chaos. Quand Cézanne observait, essayait de comprendre la conception du volume dans l'espace c'est pour en approcher la structure d'une montagne, c'est pour comprendre l'armature afin d'acquérir l'aisance de la déjouer dans une représentation, d'en faire un déferlement de la peinture, un effondrement de la couleur. Dans une série

de textes aménagés par Gasquet suite à des entretiens avec Cézanne, il dénote que pour le peintre, l'espace et le temps, sont des formes de "noèmes[146]" de la couleur.

Il explique notamment que les figures de Tintoret, Vélasquez, Michel-Ange avaient pour caractère un mélange d'extraordinaire efféminement et d'exubérance musculaire. Peindre ainsi, c'est arriver par le biais de la peinture de présenter des personnages forts et dotés de douceur. C'est en cela qu'il y a lieu d'une recherche d'une affirmation du fait pictural. Toutefois, pour Deleuze, il y avait chez ces peintres une préméditation pour produire un nouvel œil, celui de la peinture. Ce fut une avancée majeure et les prémices d'une aventure de la peinture en tant que peinture. Le cinquième caractère doit ou peut être seulement virtuel. Dans ce cas, Deleuze insiste sur le fait que le diagramme peut être à la fois dans le tableau et dans la tête du peintre. Le tableau néanmoins est comme l'affirmation d'un passage à un ordre qui émane d'un abîme et le peintre comme chargé de cette action. Deleuze revoie le tableau non dans sa condition spatiale mais plutôt dans sa dimension temporelle qui est temps d'avant et temps après le diagramme. Il évoque les dangers qui peuvent venir d'une *mise au maximum* du digramme et ruiner le tableau ou d'une *mise au minimum* du diagramme qui peuvent le qualifier sans intérêt[147].

Tout au long de cette analyse, Deleuze scrute les manifestations du diagramme à l'aune de ses caractères. Des caractères qui vont du manuel, au trait-tache, au gris, à la production de l'image sans ressemblance et jusqu'au virtuel. Il nous apprend que ce chaos-germe est ce qui se révèle dans l'effondrement des coordonnées visuelles, qui ne se confine pas dans une vision ligne-couleur, qui se constitue dans une tension des gris, qui se passe au niveau de la tache, qui défait la ressemblance en en produisant l'image et enfin, qui peut se révéler virtuel sans être un code.

---

[146] Objets intentionnels de pensée, de noèse qui est l'acte de penser (expliqué et abordé dans le chapitre de la phénoménologie).

[147] Ici, Deleuze évoque un certain rapport modérateur que les peintres doivent avoir avec l'idée du diagramme. Car sans cela, le tableau ne peut s'inscrire dans une vision valide et bascule facilement dans l'appauvrissement ou le négligeable.

Cet enseignement nous éclaire à travers une approche philosophique de ce que peut être la peinture. Des questions d'ordre ontologique de ce qui peut constituer le fait pictural qui s'établit à partir des données visuelles et qui se configure au moyen d'une possibilité du fait et dans un acte sous l'égide d'une peinture diagrammatique (issue d'une germination du chaos).

Deuxième partie :
Corporéité : de l'humain et du picturale

Chapitre premier : pour *une matiérité*[148], enjeux antérieurs de ma peinture

1. L'uniformité entre corps et espace

Je rappelle que cette recherche est située en amont de ce que je fais maintenant. Elle date de 2005 et 2006 et considérée comme étape antérieure. Les enjeux étaient toutes autres ; elles étaient autour du matiérisme qui prenait tout le tableau et à travers lequel je discutais une sorte d'uniformité entre pâte picturale, éléments corporelles et pâte du monde. La croûte picturale, la question de la mutualité et des parois étaient sous-jacentes dans cette quête. J'essayais d'établir un équilibre pictural et mural en faisant appel à l'épaisseur et aux rapports monochromatiques. Au cours de ces précédentes recherches, il était question uniquement de matière. La mesure prise était de dégager l'aspect textuel de la matière, de sorte à aboutir à un certain étalage *matiéré* et général.

Le motif, ou les motifs, n'étaient suggérés que par un ensemble de traces dans l'espace pâteux de la toile. Le ou les corps étaient inscrits dans un esprit de bas-relief. L'influence sculpturale et notamment celle du bas-relief n'était pas sans conséquence, car il s'agissait en premier lieu de modeler les éléments (corps et espace environnant) et non de les peindre (plâtre, sable, vinylique, colle en étaient les médias).

Partant de la toile comme une forme de *muralité*, un fragment d'une frise, le dynamisme se constitue sur une base non colorée. En outre, l'avant et l'arrière-plan se

---

[148] De matiérisme : Tendance de l'art pictural du XXe s. fondée sur l'accumulation et le travail d'une matière épaisse, constituée de peintures, pâtes, sables, tissus enduits, etc. (Ex : Fautrier, Dubuffet, Tàpies.)

trouvaient disposés au même niveau. C'est en cela où résidait pour moi toute la complexité de cet enjeu majeur tant examiné par la peinture depuis l'art égyptien, grec, byzantin, renaissant jusqu'aux confins de notre contemporanéité. Deleuze lors d'une conférence en juin 1981 à la Sorbonne analyse majestueusement cette subtilité en un dialogue entre figure, contour, fond, lumière, optique et tactile.

Ossature, Vinylique, colle, blanc de medon sur toile peinte, 170 x 98 cm, 2005/2006

L'uniformité que je tentais à travers la matière s'inscrivait sous forme de composite où seule la trace renvoie à l'identification. Composite où quelquefois un

corps ou d'autres font éclosion sur la surface par leurs aspects ou simplement par leurs attributs avec des petits reliefs.

Cette phase de base incarnait l'ossature de ce projet de peinture, elle décide par son caractère initial à élaborer une projection sur la succession de concepts et d'idées envisagés et les contraintes à venir. En effet, l'espace fictif n'existe pas – fondé sur la perspective – qui rappelle la profondeur, car l'ensemble est situé sur un seul plan. La toile se trouve comme un écran sur lequel les éléments font surface.

Dubuffet reprochait déjà à l'art académique cet engouement et exprimait son refus de l'illusionnisme tridimensionnel. Tout se passe dans un seul plan pictural, cette sensation d'enfermement, d'accablement des figures sont perceptibles. « Les passants » que Dubuffet représente dans les rues de Paris ne se détachent pas sur les murs des maisons, mais y semblent collés, incrustés (« Bocal à vache », 1943, « Métafysix », 1950, « Le voyageur sans boussole », 1952).

Jean Dubuffet, Le voyageur sans boussole, huile sur isorel, 118 x155 cm, 1952

Pierre Schneider écrit : *" Son penchant pour les façades et les murs ne justifie pas la réduction de l'espace à la surface : il est justifié par elle. En effet, même la vache en son enclos herbeux n'échappe pas au relèvement de l'horizon qui, pour un peu, transformerait le bonheur dans le pré en un champ de concentration (Bocal à vache, 1943). Face à des fonds qui, à la moindre occasion, adoptent une position strictement verticale et frontale et menacent d'éliminer le mince écart où l'on respire ménagé entre eux et le plan pictural, les figures – humaines avant tout, mais aussi bovins, arbres, jambons -, ne sont pas de taille. Elles seront battues à plate couture, la table engloutit les plats et les nourritures posés sur elle…"* [149] Cette mise en à-plat des êtres et des choses devrait faire son affaire ; à ce propos Dubuffet confirme à un correspondant que :*" Toutes mes peintures, quel que soit le sujet qui s'y trouve traité, sont constamment polarisées par ce goût très fort du mur"*[150] ; mur qui s'épanouit d'y porter les objets figurés *"changés en galettes"* [151].

Dans cette étape, il y a une volonté d'approche murale qui en résulte. Mur marqué, dessins rupestres, gravures suggestives, le rapport de la façade est omniprésent, cette façade qui fait corps suspendu, errant voire flottant dans l'espace. C'est aussi le fond initial d'une pré-réalité picturale, cette étape reste très importante car elle décide tout le travail qui vient par après. La conjonction de ces éléments de base dégage malgré les reliefs, une formes de neutralité, de repos visuel, de quiétude voire d'effacement pictural.

La phase primaire influera et suggérera une ultérieure révélation, un travail non loin du traçage de la gravure lors de la préparation avec une pointe sèche. J'agissais en faisant appel à des possibilités de reproductibilité usées par les graveurs, et les anciens imprimeurs. Le résultat restait toujours un visible aveuglé, c'est entre le projet et la tentative du projet.

---

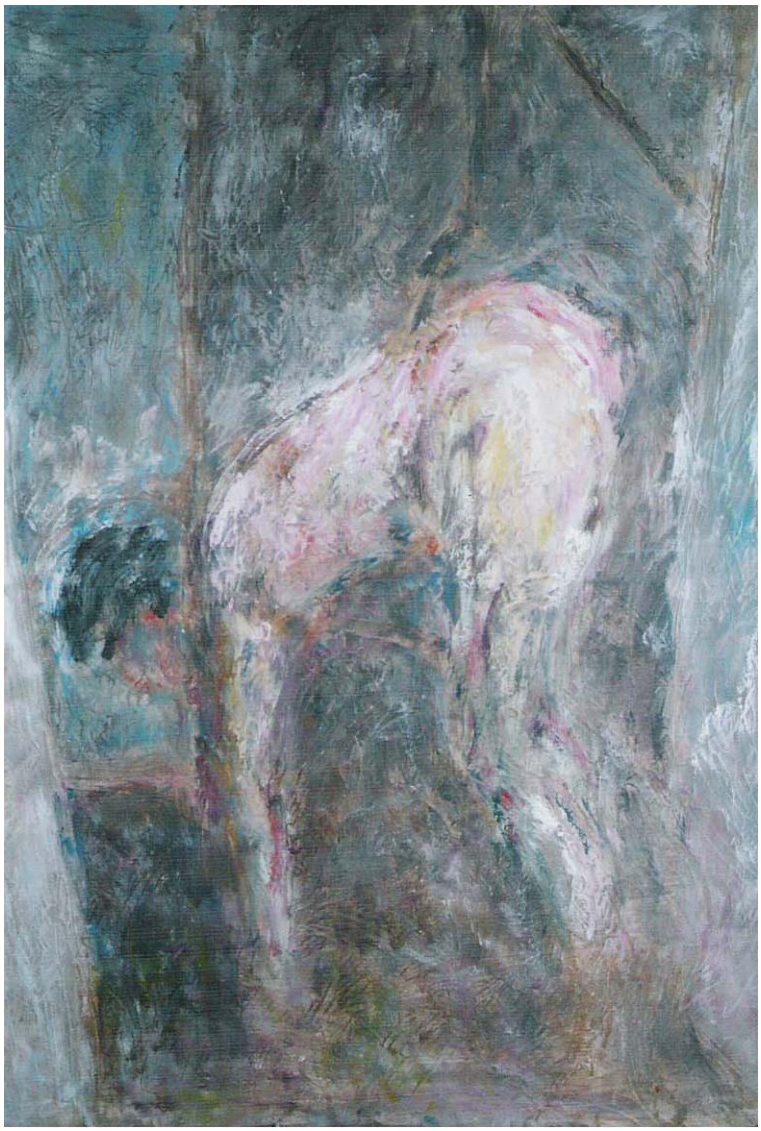
[149] SCHNEIDER Pierre, Petite histoire de l'infini en peinture, Paris, Éd. Hazan, 2001, pp. 402-404.
[150] *Ibid.,* p. 404.
[151] *Id.*

En effet, la suprématie du coloris effectue un manque ou comme un besoin d'éclosion. Le tableau se trouve comme dépourvu de sa vivacité et de son tonus. Il pose juste sa base première : Pei-Ming confirme que ce procédé évoque un absentéisme de la couleur ou bien sa saturation, sa peinture se présente comme exposée à une multiplication intense d'une lumière blanchâtre, il y a faculté de traiter la forme dans son éblouissement le plus lumineux, le plus radical. Partant d'un principe simple sur la lumière, son excès provoque l'absence de l'impression de la couleur et du volume, la lumière devient dans ce cas un voile ou un mur contre les éléments exposés au visible. Toutefois, explorer ces réalités en peinture est un des leitmotivs de Pei-Ming. Je soulève une sorte de minimalisme lyrique, réaliste de la peinture : minimalisme, en dépit de l'identification de l'objet par la lumière, la couleur ne se révèle que sous un aspect blanc – gris coloré. Ce sont des impressions d'accents qui dénotent le travail, aussi la représentation se fait-elle par la palette des blancs ou des gris.

Yan Pei-Ming, Champs de fleurs, huile sur toile, 130 x 112cm, 2009

Certes, une réflexion sur un tel enjeu demeure très intéressante pour alimenter la procédure de ma mise en scène. Or ma problématique s'ouvrait sur des questions autres que sur le bas-relief pictural ou l'expérience du visible tactile, ou la lecture à travers le mur de lumière. Cette approche n'a constitué qu'un initial pour l'expérience désirée.

Ma motivation était d'ausculter un univers dont le corps et l'espace fusionnent par le médium des spécificités picturales et par l'usage des matériaux plastiques. Comme je l'ai évoqué en introduction, je cherchais un certain compromis entre les choses ; un possible par l'ordre de la pâte (peinture, corps-chair et espace).



Sans titre, Technique mixte sur toile, 160 x 98 cm, 2005/2006

Il est toutefois à rappeler que ce traçage au sein de la pâte blanche, réalisé par des griffures, des rayures, et par des accents marquants, s'élabore dans une incertitude et une non-précision[152]. Je visais un déploiement de marques insinuantes et non une gravure représentative et identificatrice.

Pour ce faire, je me trouvais devant une expérience du couvrir – découvrir : dans la mesure où la découverte restait une position que j'anticipais par le biais de l'indéfini, du non définitif et de la juxtaposition des accents d'une ou de quelques formes corporelles ou même l'intégralité d'un corps. Je préméditais cet empâtement effaçant et formellement ambigu. Le rendu d'une telle recherche donnait sur un résultat telle que le corps ou les éléments corporelles s'incrustaient dans le fond et se faisaient happé par l'épaisseur de la matière. Corps identifié à son fond presque fond lui-même.

Donc, le corps redevient une forme allusive, dans une presque indistinction. Dans un autre aspect, l'exemple de Music Zoran me paraît explicite : avec une peinture dépourvue d'épaisseur, ses figures se font fendre dans le fond de la toile. Ils se font engloutir par une mise en exergue d'une matérialité. Ce que l'artiste discute, c'est une espèce de nudité matérielle puisqu'il privilégie un travail avec des jus et où la peinture est liquéfiée au maximum avec de l'essence de térébenthine excepté une partie centrale insinuant un corps et traitée avec des noirs, gris et couleurs de cendre. Le corps comme forme allusive et comme noyau d'une peinture se fait voir même à travers les mailles de la toile (matérialité de la toile et appauvrissement du médium).

[152] Entre volonté et exigence, des va-et-vient entre cernes, contours, et leur dissolution dans l'espace environnant, entre forme et dédoublement, entre montrer et masquer, entre voiler et dévoiler

Music Zoran, L'homme qui regarde en arrière, huile sur toile, 162 x 130 cm, 1996

Sans titre, Technique mixte sur toile, 122 x 82 cm, 2005/2006

Dès lors, à ce stade, l'effet de la toile restait inerte, absent et moins marquant ; ce qui m'avais poussé à renforcer l'ensemble de ces apports par la volonté d'une distinction d'effets et d'un traçage subtile. Il s'agissait là d'une étape qui renseignait sur une autre ; elle renvoyait à une suite complémentaire encore non lisible.

Je rappelle aussi que ma volonté était de tisser un univers pictural commun au motif et à son espace, ce que j'ai appelé *l'uniformité dans l'expression du réel*, et qui m'avait amené à penser, à pousser l'idée par l'intervention des lavis, estampes et autres interventions colorées.

2. La projection des films[153] et des nuances

L'absence de la couleur, la blancheur de cette squelettique peinture, de ces bas-reliefs comme faisant partie de l'apprêt de la toile, font appel à la vivacité et à l'animation de la couleur. Une phase seconde pousse à décider la gamme de cet entrelacs, elle se fait comme le liquide révélateur désignant corps, espace, dans un univers de matière commun.

L'utilisation des lavis, encres, et aquarelles représente à la fois la connivence – c'est-à-dire appartenir à un seul monde coloré – et la différence ; l'aspect spatial et l'aspect corporel. Ce film coloré procure une identité, une anti-neutralité et une vivacité à la toile. Les estampes mettent en valeur le côté textuel de la matière, elles rendent visibles sa richesse, et soulignent le dynamisme des tracés et des détours formels. Elles m'aidaient à découvrir ce que je n'avais pas pu voir auparavant. Elles renvoient à une mise en situation entre le pré-visible et l'imprévisible.

En effet, mon maniement et ma façon de travailler ces films liquides et colorés exigeaient du soin : chaque intervention devait appartenir à la même famille des gestes et d'esprit expressif. En tentant compte, tantôt d'une manière sûr, tantôt d'une manière doutée au déroulement et à ce qui en résultait, la décision coloristique tient au degré d'incrustation de la couleur dans la matière et à la saturation ou non de celles-ci aux dépens des formes aussi concaves ou convexes soient-elles.

[153] Les films sont cet ensemble de voiles transparents de couleurs qui se superposent, accentuent l'aspect textuel et augmentent les contrastes. Ils sont utilisés pour la mise en valeur des griffures et des stries au sein de la matière, augmente la profondeur et jouent des accords et font dialoguer la couleur. C'est un terme que j'utilise en échange au terme glacis qui à mon sens, concerne plus la surface plane que celle qui est rugueuse et matiérée.

Sans titre, Technique mixte sur toile, 170 x 98 cm, 2005/2006

Dans cette partie, le choix de la gamme décide l'aspect coloré où le tableau convient de se révéler, des bleus verdâtres, des violacés, des terres bitumes et rougeâtres. L'utilisation des chiffons et des éponges permettaient à la fois de couvrir de larges masses et de procurer des effets aléatoires, laissant les traces de leur désordonnant passage. Cela procure à la peinture une qualité d'effets qui convient parfaitement avec son esprit textuel et accroche par endroit, selon l'épaisseur et la rugosité de la matière.

Tel procédé est fréquemment utilisé par une multitude de peintres. Je souligne l'importance de cette intervention chez Anselm Kiefer par exemple : l'utilisation du film coloré transcende une saturation vers le sens d'une gamme ou d'une couleur définie. Ce film n'est pas moins important, car en plus de son accentuation et de son insistance sur les effets de matières et la richesse des textures, il crée d'autres effets, comme les coulures et les expansions assistées par les jets et conséquences de la pesanteur.

Anselm KIEFER, Terre des deux fleuves, acrylique, plomb, sel produit par électrolyse et condensateur de plaques de zinc sur toile, 416 x 710 cm, 1995

Cette tâche jugée très décisive pour l'élaboration du tableau, rend possible l'abolition de la neutralité et décide par la suite la désignation du champ coloré. Elle ébranle le silence de la blancheur pour un dynamisme de la couleur, et ainsi elle renvoie la toile à un destin coloré.

Dans l'uniformité première, celle du ou des corps et de l'espace environnant – ce que j'avais appelé l'*ossature* –, j'ai parlé de l'absentéisme de la couleur comme saturation de la lumière. J'avais aussi mentionné le mur blanc empêchant de regarder ou rendant le regard aveugle. Le travail ultérieur des films et des nuances vient pour opérer des changements, pour détruire ce mur si l'on veut. Il s'agissait d'effectuer une diminution de la lumière, et par la suite de découvrir la toile sous l'identité d'une

gamme ; c'est aussi soulever une dominance, une base débutante. La technique d'estampage privilégiée chez Marc Rothko offre à la peinture liquéfiée une liberté d'expansion. Elle dénote par la suite une certaine subtilité, du fait de ses couches vulnérables et faciles à fusionner, et de son pouvoir de dégager les infimes caractéristiques du support sur lequel elle est projetée. Rothko travaille sur d'autres possibilités : émulsion, glacis superposés, juxtaposition, va-et-vient et mouvement dans la frontière de la couleur en rébellion contre la forme.

Mark ROTHKO, Sans titre 7769, huile sur toile,83 x 100 cm, 1967

Néanmoins, cette complexité technique m'a profondément influencé lors de ma réflexion autour de la constitution de ce que j'ai appelé *la croûte picturale*, et a joué dans la réalisation, le rôle du facteur unifiant, le conciliateur entre forme et espace, l'élément qui opère le commun des choses. Cet aspect procure une similitude entre les

éléments formels et informels qui constituent la toile ; il anticipe une idée de rapprochement et d'appartenance à la même atmosphère, et véhicule un véritable trait d'union.

Sans titre, Technique mixte sur toile, 170 x 98 cm, 2006/2007

Tryptique, Technique mixte sur toile, 3 fois (122 x 82 cm), 2005/2006

En effet, ce stade reste aussi un préparatif pour un autre point. Un secteur où l'appel à une autre intervention demeure intrinsèque. Jusqu'à là, la toile évoquait toujours un sentiment d'inachevé, car elle ne renvoie pas complètement à la réponse de la problématique annoncée.

Cette similitude espérée entre la pâte de la peinture, la pâte du contenu imagé et la pâte de l'espace environnant restait encore non aboutie. La suite représentait une phase décisive car elle tentera d'orienter les accords de tous ces éléments en accentuant leurs possibles dissemblances. La superposition des masses corporelles saisie dans une ambiguïté de la matière et l'informel de l'espace contredisant tout aplat me renvoie à l'élément de la peinture dans son aspect le plus cru ; c'est pour cela que l'énergie exploitée provoque un désir de monter d'un cran pictural.

Sans titre, Huile sur toile, 135 x 95 cm, 2006

Dans les lectures poétiques de Paul Celan[154], on constate le sentiment d'aboutissement assimilatif jusqu'à la fin de chaque texte. Il utilise le vers comme on utilise une couche, quelque-soit sa dimension insignifiante, signifiante quand elle

[154] Sa poésie vise un au-delà du récit, l'expression d'un trauma dû à son expérience de rescapé des camps nazis. « La mort de ses parents dans les camps nazis et son propre passage dans un camp de travail l'ont profondément marqué. À la fois témoin et victime du nazisme, il contredit la fameuse formule, datant de 1955, d'Adorno, selon laquelle " Écrire un poème après Auschwitz est barbare…". Les poèmes de Paul Celan ne cherchent pas à enjoliver, ou à être agréables. Selon ses mots, ils veulent simplement "dire" les choses, le plus "précisément possible" […] Il considère avec ses amis poètes René Char, Edmond Jabès et Nelly Sachs, que le langage doit se libérer de l'Histoire, et doit être utilisé avec des mots qui répondent au silence imposé sur la situation terrible qu'il a vécu. Ses vers deviennent alors de plus en plus cryptés, fracturés et monosyllabiques, se comparant en cela à la musique de Webern. Toute la poétique de Celan tient dans son impératif, à la fois moral et esthétique, de créer ce qu'il appelait une "contre-langue", qui consistait en une mise en accusation implacable et définitive de la langue et de la culture allemandes dont la Shoah était l'aboutissement (cf : Jean Bollack, "Poésie contre poésie", PUF, 2001) ». Recueilli sur Wikipédia, site source : https://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Celan.

contribue à un enchevêtrement[155]. Celan, en décrivant, essaye de fuir le récit. Il fonde un paroxysme du verbe, et tente de graver le trauma d'un fait ; enfin, il persiste avec sa réflexion poétique, à confronter le lecteur avec l'impossibilité de décrire, et du coup, l'informe dit l'impact d'un fait ou plutôt le prépare à s'impliquer dans l'effet de l'émotion, dans ces choses qui dépassent le verbe, qui outrent la raison, qui rendent l'indicible possible, pour qu'enfin on en garde que la fissure du temps et l'inaccommodation de la réception. En guise d'exemple je cite le présent poème :

ORTSWECHSEL bei den Substanzen : geh du zu dir, schließ dich an,
bei verschollenem
Erdlicht,

ich höre, wir waren
ein Himmelsgewächs,
das bleibt zu beweisen, von obenher, an
unsern Wurzeln endang,

zwei Sonnen gibts, hörst du, zwei,
nicht eine —
jaund?

"*ÉCHANGE DES LIEUX, dans ces substances : va, toi à toi, attache-toi —*
au disparu, à
l'éclat terrestre,

je saisis, nous fûmes
un rejeton du ciel, ce reste à démontrer de son en-haut, à la

ligne le long de nos racines.

deux soleils, tu as saisi — deux,

pas un, — ah

et alors ? "[156]

[155] Chaque élément trouve son sens dans un ensemble ; pris à part, il perd sa signification. Et pourtant, si l'on ôte un seul de ces éléments à l'ensemble, celui-ci perd également son sens : tout est comme si Celan écrivait un texte déjà pré-écrit, dans une expérience quasi médiumnique, où il devient l'interprète du sens et de l'au-delà du récit.

[156] BOLLACK Jean, La redite. Sur un poème de Paul Celan, Revue germanique internationale, 1995. Traduit par François Turner, p. 147. Il écrit à propos de ce poème : « L'ouverture du poème *Échange des lieux* se réfère à une phase essentielle, dans la physique d'Empédocle. Les particules élémentaires peuvent être détachées de leur unité naturelle (il n'y a pas, comme chez Aristote, de lieux naturels) pour entrer dans des combinaisons

Une étape ultérieure s'avérait importante, puisqu'elle incarnait l'équilibre d'une trilogie et témoignait d'une complétude dans le sens de ma réflexion. Pour exalter cette osmose vivace, le pouvoir de la peinture, pâte cette fois-ci, pouvait alimenter la genèse de mes réalisations. Il ne sera pas question de conduite attentive à un non recouvrement des pré-acquis, mais plutôt d'une volonté de souffle pictural.

3. Le souffle pictural comme réconciliateur

La peinture reste ce début et cette fin dans le projet de la toile. La peinture dans cet ultime cas incarnait cette brique essentielle à ce bâti. Quand je disais peinture, je visais le rapport classique avec cette pâte déployée sur le support. Elle servait pour couvrir légèrement et faire découvrir amplement les finalités de cette recherche. J'exerçais ici comme un effet de rapprochement dans la mesure où j'intervenais avec un autre atout unificateur et nodal. Eugène Leroy inspirait et inspire encore mon travail parce que chez lui, ce qui prime la superposition permanente et acharnée de la peinture-pâte jusqu'à atteindre une épaisseur perturbante. Son motif du début disparaît mais réapparaît sous un autre aspect. Sa peinture prend le dessus sur son objet peint : ce dernier se rend insidieusement visible, il laisse la large place à la visibilité de la richesse insistante par la couche opulente de la peinture. Regarder l'œuvre de Leroy, c'est entrer en communication avec la peinture : du modèle (le corps peint), il n'est substitué et suggéré qu'une brume tenace dans une atmosphère purement de peinture.

---

hétérogènes, ou bien être arrachées à celles-ci pour rejoindre l'unité première par une "attraction des semblables". C'est ce déplacement qui est choisi par Celan ».

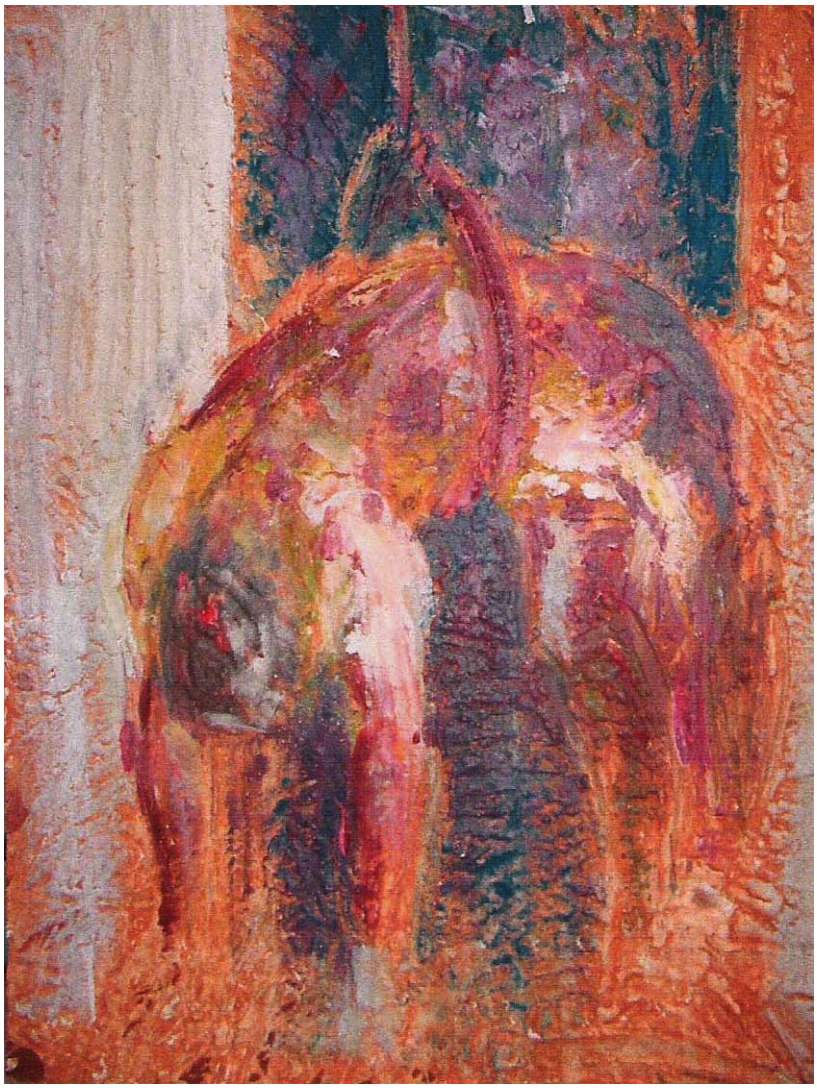
Eugène Leroy, Autoportrait, Huile sur toile, 180 x 90 cm, 1970/80

En effet, cette réflexion sur ce que peut la peinture n'était pas sans intérêt dans mon travail, car elle m'avait conduit à déceler d'autres accords pour la conception de ma peinture. Elle me renvoyait à ce jeu de faire disparaître, et par la suite, faire apparaître ; elle me procurait un recul possible qui faisait avancer mon travail vers le sens de ma réflexion.

Sans titre, Technique mixte sur toile, 160 x 90 cm, 2005/2006

Dans mon approche vis à vis du travail de Leroy, il y avait une émulsion recherchée dans la peinture, la matière redevient sujet : la peinture est un en-soi une source d'investigation et un espace de réflexion. Néanmoins, ce qui résultait dans mon travail, et surtout dans cette partie, c'est l'exercice que Leroy fait subir à ses modèles : ayant le souci de la peinture, il les rend intéressants dans leur *presque absence*, il les rend ne serait-ce que par des détours. Détours, errances, va-et-vient, sont devenus les mots d'ordre caractérisant l'action au cours de ma peinture. Avec une revivification colorée, un renvoi par des accents de couleurs primaires et un traitement incertain et inachevé de la voluminosité et des valeurs, avec la peinture, je tentais tant bien que

mal de confronter des réalités sous-jacentes qui étaient au cœur de cette problématique.



Sans titre, Technique mixte sur bois, 122 x 82 cm, 2005/2006

Ce déploiement final de la peinture sortant directement des tubes cette fois-ci, exerçait un effet d'animation, de conciliation, et menait par la suite à aboutir à des similitudes signalées entre corps, chair, espace, peinture. Cette osmose gérée par un seul mot clé qui est la pâte est le parcours, le révélateur, la soudure de toutes ces brèches de la réalité. Auparavant, ma tentative, partant d'une question autour d'une réunification des formes, des spécificités du réel et du picturale en un consensus, me semblait très incertaine. Or la peinture dans son large sens (matériaux possibles et

possibilités des matériaux[157], force des modes et des techniques de représentation, dé-maîtrise du traitement et des factures formels et informels) m'avait permis d'être sur la voie d'une possibilité effective. Je tirais de cette expérience l'exercice des libertés et des contraintes de la peinture (par exemple, l'expérience de l'aléatoire, de la distance, de l'échange – conçu comme partage-départage au cours des mises en scènes picturales). Une question s'était posée à cet égard : après avoir voulu me recentrer sur la peinture elle-même, comme pâte, j'ai voulu l'isoler, transcender avec elle une expérience de partage-départage, et par conséquent exercer l'effet de l'influence d'autres déclinaisons artistiques m'ayant précédé, sinon mes contemporains. En effet, le corps et son espace environnant ne constituaient que l'objet de cette recherche. Néanmoins, au cours de cette évolution, une objection commençait à se faire sentir dans mon travail en s'opposant à l'élan de ce projet. Ceci étant, c'est d'une insuffisance due à la limitation de la liberté picturale et de ce travail revenant systématiquement sur le même procédé que l'idée de réfléchir à d'autres directions commençait à voir le jour. Désormais, même si la mesure et la démesure dans l'acte de peindre restaient au cœur du projet de ma peinture qui succédait à celui-là, le corps de la peinture est devenu le sujet en question et non une recherche de consensus articulée entre le corps, la peinture et le réel.

4. Le corps, raison de sa position d'objet

Si le choix était porté sur le corps, c'est pour sa raison d'adhérer à la définition du monde, en plus de son caractère physique et sensori-moteur, il incarne cet élément où tout fléchit en lui et à son tour, il réfléchit sur les éléments et la nature qui l'entourent. Le corps est cette multitude de sens qui intercepte dans son milieu, qui

[157] Matériaux possibles est la somme des matériaux utilisés dans la présente recherche (peinture vinylique, acrylique, colles, blanc de meudon, liants, pigments et autres), que je me suis engagé à expérimenter et qui représentent tout ce que j'ai pu exploiter. Se limitant à cela sans autant faire usage d'autres matériaux par risque de détourner et de se disperser par rapport à mon axe de recherche et de basculer dans autre chose. Et possibilités des matériaux concernent ce qu'offre chaque élément pour arriver à un cheminement pictural et répondre aux besoins de cette étape de mon travail.

perçoit, qui reçoit et qui est mouvant par-dessus tout. Le facteur du mouvement est indispensable à la formation de ma peinture, c'est ce qui se traduit par l'éclatement et la dissolution de la couleur dans l'espace de la toile et le déplacement possible contredisant le figé de la posture avec la rigueur de valoriser le côté cinétique de la peinture. Le corps est l'ingrédient de l'action, de la réaction, de l'interaction et surtout de l'harmonie essentielle à l'être ; sur ce compte, il est capable d'anticiper une forme de médiation dans le sens spatial. Par son caractère sensible, tangible, intelligible, par ses spécificités humaines, il jouit du pouvoir d'échanges avec l'univers scénique, sonore, auditif, visuel et créatif.

Le corps humain est le lien avec le monde, il contribue au mouvement et à l'étant des êtres et des choses. Ce qui m'intéressait ici, c'était ses moments de vibration dans l'espace, ses dépassements par le facteur du rythme et l'au-delà de la monotonie de la pesanteur. Le corps dans la peinture, sa mise en vitesse, sa mise en élan, l'interprétation du déplacement, de la fusion avec un espace à temps différents et d'enrober la vitesse ; ce sont tous des aspects qui exigent une connaissance des postures et des corpus picturaux, et de la subtilité des couleurs traitant sa voluminosité et sa matière. C'est dans des proportions canoniques aux dimensions expressives et cinétiques se problématisait la recherche car aux atouts théâtralisant la mise en mouvement du corps devaient se substituer la latence picturale.

Toutefois, à ce stade de la recherche, le corps était considéré comme un champ d'événement, un paysage en bruissement, une scénographie animée en soi, un lieu de rendez-vous de la destruction du formalisme de la peinture avec une autre appréhension esthétique et constructive. Le médium de la peinture intervenait en tant qu'élément acteur dans cette scène qui est le corps ; par deçà ce statut, je tentais de représenter la ferveur latente du moment et non de l'instant et de l'immédiateté de l'acte et ainsi j'envisageais un déroulement d'une sorte de possible théâtralité picturale.

Chapitre II : Pour une approche de la peinture à travers le corps

En introduction : La finalité de ma précédente recherche

Mon travail s'inscrivait et s'inscrit encore dans un champ dialectique, il opte pour un enfouissement pictural de son objet et pour sa non finition (contraindre par la force picturale le maniérisme de tout rendu). La peinture se situe dans la mesure de la démesure, elle anticipe par paroxysme informel le mouvement de ce qui est statique, par émulsion le bruissement de ce qui peut être figé, par agglomération le fluide de ce qui est inerte, par juxtaposition et superposition les jets de ce qui forme une masse. La peinture se nourrit intrinsèquement du facteur de la dialectique faisant rythme entre acte de peindre et forme révélée. La finalité se manifeste grâce à une recherche d'harmonisation, à la faculté de contrebalancer le traitement figurable de la peinture sans la dépourvoir de son rôle et de son impact esthétique. Une mise en cheminement parallèle assistant la peinture, elle l'aide à éclore différemment, de sa provenance elle construit une identité picturale singulière et propre.

Dans cette étape, J'optais plus pour un travail pictural qui personnifie et incarne des éléments comme suivants : le prolongement du corps dans l'espace, les postures en leurs mouvements, l'animation du corps par le caractère pâteux et accidentel de la peinture, la décomposition qui contribue à une nouvelle forme de déconstruction, l'information énergétique de l'apparent, la libération de l'aspect des formes pour pencher vers la divisibilité des valeurs et nuances qui le constituent et l'acte de peindre avec celui de la peinture deviennent médiums et unificateurs de ses possibilités.

Répondre à la demande de mon sujet exigeait un certain engagement de la peinture, un certain traitement de l'objet peint (le corps) en son espace, donc une certaine mutation dans la fonction de l'image. Tels étaient l'enjeu et la préoccupation

majeurs ; s'approprier le dynamisme de la liberté picturale et de ses possibilités, chercher à dialoguer avec le sensible via une brèche de fréquence à travers le visible. La temporalité est éminemment importante, car la suggestion de tous ces composants renseigne sur le processus de l'élaboration de l'image picturale, sur la procuration de l'objet de son immédiateté dont l'expérience de la réception décide, et évoque le sentiment de l'intemporel. Une ouverture dans le temps, dans l'espace érigé par la peinture en acte rencontré dans l'espace de la toile. Je cherchais par ce biais, une présentation d'une forme de scène picturale, dans un déroulement à caractère théâtral ; où les verbes : voir, suivre, assister et vivre un moment ne feront qu'un dans le territoire de la réception (la surface d'inscription).

1. Le déclic et le tournant d'une expérience picturale

La peinture et son exercice remanient ma pensée et me laissent suggérer ce tournant par rapport à mon ancienne réflexion. Au premier abord, ce changement n'était pour moi qu'une possible continuité. Et par la suite, un nouveau champ permettant à des réflexions de se jalonner et à des réponses de se côtoyer. Par conséquent, dans cette issue, il n'était pas question de *matiérité*, mais d'une mise en scène élaborée via des étapes (échafaudage et exécution) ; ni d'une recherche de similitude ni d'uniformité entre média, entre motif et espace. Or mon questionnement à cette étape – qui sera prolongé en partie dans ma recherche récente – est rabattu sur une insistance vis-à-vis d'un certain visage de la peinture ; vis-à-vis de sa spécificité et sur son caractère personnel et propre.

En effet, cette tentative de faire coïncider la peinture avec son aspect physique, hors toute platitude de la facture[158] et systématisme reste toujours d'actualité dans mon

[158] Ce que j'entends par cela, c'est que la peinture ne sera pas écrasée, aplatie et uniformisé au service d'un plan, d'une surface ou d'une continuité d'un détail quelconque. Au contraire, elle sera superposée en filaments, égouttements et taches afin de rendre approximativement ce dont elle est supposée traiter. Quand on dépose la peintue à l'aide d'un pinceau, d'une brosse ou d'un autre outil, on décide en grande partie la manière, le

travail. Par métaphore picturale, je tentais de personnifier la peinture, en réalisant avec elle une expérience de mise en exergue, une forme de théâtralité picturale où le corps était l'élément central.

Mettre en scène des translations ainsi que des transmutations, engendrer une ambiance cohérente, exploiter le décor corporel, faire un éloge au mouvement en sa temporalité, et donner à voir une peinture renouvelée, telles étaient mes nouvelles motivations. Toutefois, cette démarche n'était pas moins périlleuse parce qu'elle exigeait une réévaluation de mes propres acquis, ou au moins de donner sur un projet m'amenant à revoir mon style de peindre, et pencher vers un essai de positionnement pictural novateur. Il s'agissait d'un début d'une expérience de *désapprentissage instructif* ou de *déconstruction constructive*[159].

positionnement, la surface et l'épaisseur qu'on veut atteindre. Ces dicisions oriente la figurabilté de la peinture dans un sens et ainsi, l'espace du déterminisme et du hasard se retrouve réduit.

[159] En guise de clarification, l'enjeu pictural ici est différent par rapport à celui que j'ai mentionné dans le premier chapitre. Il n'est pas question de matiérisme et d'uniformité sujet/fond/matière. Donc, c'est à ce titre que j'annonce un renouveau et un tournant propres à ma recherche picturale.

Étude, encre sur papier, 84 x 60 cm, 2006/2007

La spécificité de ce projet était celle de reprendre le corps humain comme objet, de lui attribuer le statut de support d'une certaine manifestation de la peinture. Il n'était question donc, que de peinture. Elle figurait déjà comme le sujet de cette partie décisive de mon travail comme elle l'est encore.

Sans titre, Huile sur toile, 122 x 82 cm, 2007

Durant cette expérience, il était abordé un ensemble de stimuli autour de la fonction de la peinture et d'une spéculation autour de ses limites. Je tentais d'aviser un échafaudage méthodique, basé sur différents points qui sont les suivants :

- déstabilisation par une action dualiste due à la distanciation opérée durant l'acte et à la peinture égouttée et réagissant à son propre gré par sa physique et à la pesanteur.
- omniprésence d'une tension provoquée par la confrontation de réalités antagonistes : celle qui doit apparaître comme bloc ou comme masse et celle de son traitement avec une peinture en filatures, liquides et sinuosités.

- des positions émulatives de la peinture semi-liquide : entre les couleurs comme entre les différents traces, un jeu se constitue à travers une alternance dans l'utilisation de la peinture en variant le niveau de la fluidité de la peinture (liquide, semi-liquide, épaisse)
- le soin d'ordonnance d'un certain désordre : il s'agit de gérer un certain désordre à partir d'une vision ordonnée. Il ne faut à aucun moment que cela tourne à n'importe quoi ou que cela se fige par l'exigence représentative qui peut tourner à son tour à l'illustration.
- la destruction de l'entité du corps (masse) : comme j'ai pu expliquer plus haut, la masse doit se désintégrer dans des caractéristiques purement picturale. Cette désintégration s'explique par un traitement de la représentation, non dans un sens monolithique, aplatie…
- la construction d'un dynamisme pictural (ébullition) : cela provient de cette désintégration des éléments qui constituent le côté massif, monolithique et volumineux. Il faut qu'ils se reconfigurent sous forme de taches, de lignes égouttées par la peinture.
- espace corporel / espace d'une centralisation picturale : le corps occupe le centre du tableau car le fond ne sert que pour le recevoir et le procédé que j'élaborais est en partie focalisé que sur lui.
- espace environnant / espace d'illusion de perspective ambiguë, côtoiement entre profondeur et plan, clair et obscur, fond et muralité, atmosphère et continuité, pan et écho : cet espace est exactement le fond qui reçoit la figure, or, il n'est pas neutre non plus. J'évoquais à son égard une espèce d'illusion de perspective. Il ne se définit pas à travers lui ni plans ni profondeurs ni un abîme. En le pensant et en l'élaborant, j'ai essayé d'éviter de m'assigner à aborder l'un ou l'autre. À ce compte, je visais à faire appel à un espace d'illusion de perspective ambiguë qui se perd entre plan et profondeur.

Alors, la peinture subit et fera subir dans une tension omniprésente une dislocation – tension est justement ce qui nourrit l'élan pictural –, si l'on suit Christian Bonnefoi, la fonction même de ce qu'il nomme la *sous-tenance* picturale. Il écrit

encore : *"La peinture se soutient et se pense à partir d'un fond d'indivisibilité qui est le point même d'invisibilité"*[160]. Entre sujet peintre et sujet peinture, il y a là pour moi, les prémices d'un questionnement autour d'un dualisme et d'un partage sur le fond de deux réalités, fondamentales et fondamentalement liées, de l'un dans l'autre et de *l'épiphasis/aphanisis*[161] (diaphanéité et intensité contradictoires).

Chez Giacometti, il y avait ce souci d'une non-rupture entre la présence et la représentation. Cette indivision qu'on trouve dans l'infaillibilité de l'art des enfants, s'explique par l'absence de toute rupture entre eux et les autres, entre ce qu'ils voient et ce qu'ils font. Giacometti revendique de privilégier la vue aux dépens des autres sens, et le consensus du voir et des choses vues ; il l'explicite par un besoin absolu de recréer des liens. Il se prononce en ces termes : *" La réalité me fuyait. Avant, je croyais voir très clairement les choses, une espèce d'intimité avec le tout, avec l'univers…Et puis, tout d'un coup, il devient étranger. Vous êtes vous, et il y a l'univers dehors, qui devient très exactement obscur… "*[162]. Ce fut là le besoin d'agir avec le dessin, la sculpture et la peinture, pour abolir ce hiatus. Giacometti part d'une réflexion qui est le fruit d'un conflit affectif, cognitif, et exigeant un troisième sensori-moteur (du geste, de l'éveil des sens…De la motricité manuelle, corporelle et de l'agilité visuelle).

L'usage du trait, le traçage des lignes, servent pour Giacometti à capter une certaine ressemblance ; il opte pour une soustraction de l'influence du toucher, et pour faire de l'image entièrement *« une pure expérience d'optique ».* Or, il n'est pas de procédé plus contraire à la nature qu'il s'est assigné de rendre fidèlement que le dessin au trait. Réaliser un dessin qu'à base de traits est désormais faisable. Or, le trait est tout ce qui se contredit avec la vision réelle de la nature. Certes, depuis la renaissance, le traitement des valeurs et de la nature à base de traits est ce qu'on peut trouver facilement en se regardant les dessins et gravures, mais le cas de Giacometti semble être complètement différent. Il ne traite pas avec des hachure, des traits machinaux et

---

[160] BONNEFOI Christian, *Sur l'apparition du visible,* in : MACULA n°3, 1979, p. 185.

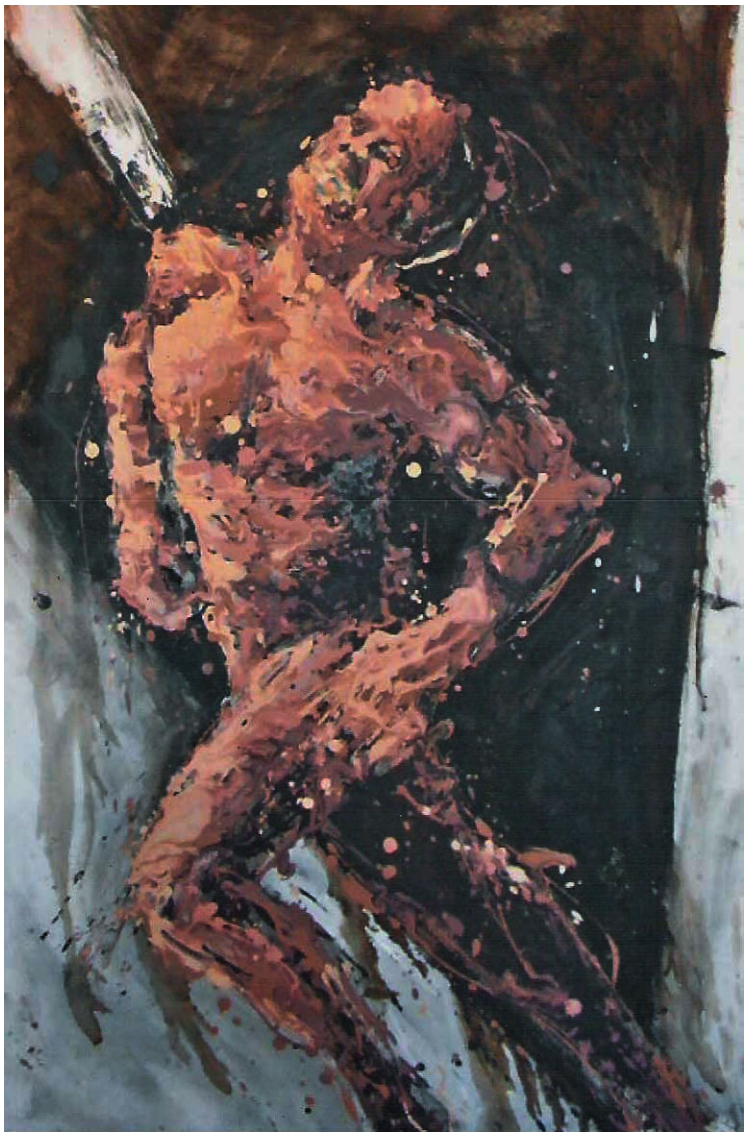
[161] DID-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, Paris, Éd. De Minuit, 1985, p. 25. Il écrit : « le passage coloré n'étant qu'une dialectique indiscrète, toujours imprévisible, de l'apparition (*épiphasis*) et la disparition (*aphanisis*).

[162] GONZALES Angel, *Aberto GIACOMETTI, Œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Éd. HAZAN, 2006, p. 51.

parfaits tels que des courbes parallèles interprétant le modelé, habillant les voulûmes en leur octroyant des valeurs et un jeu d'ombre lumière. Au contraire, ses traits se présentent comme une sorte d'errance sur le support, un va et vient, un survol des formes, un retour incessant sur les choses, une hésitation. Ses traits éloignent tout aspect systématique, répétitif et ordonné des choses. En somme, ils se présentent comme une sinuosité tâtonnante de la forme. Comme le rappelle le Frenhofer du chef d'œuvre inconnu de Balzac : *" Il n'y a pas de lignes dans la nature".* Les siennes ne sauraient donc faire illusion.

Le but est cette interdiction de tromper l'œil – avec des techniques artificielles, fuir l'artificialité – empêchant de retomber sous la coupe du toucher. En somme, le dessin que l'on voit Giacometti pratiquer à partir des années 40 n'est plus un dialogue entre l'œuvre et le toucher, mais entre l'œuvre et la vue.

Quant à ce stade de mon travail, je visais un autre dialogue ; celui qui réside entre l'œuvre et le sismique senti, l'œuvre et l'éclaboussé, et enfin l'œuvre œuvrant. Toucher exige une planéité, une inertie de la matière touchée, ou au moins une stabilité. Dans mon cas, face à une non planéité, vu le caractère *ébullitoire* suggéré, on pourra parler d'une expérience du regard trempé, regard baigné, en face d'un non inerte. En effet, le bouillonnement contredit en soi le figé, et peut renvoyer même à l'expérience de l'éclaboussé. Cette non stabilité picturale, puisque jaillissement, latence n'apparaît que sous forme d'agitation et d'un en-cours du mouvement sur la toile. L'agitation est le caractère dominant, et l'en cours du mouvement est renseigné par l'image.



Sans titre, Huile et bitume sur toile, 122 x 82 cm, 2007

Ma problématique, au cours de cette partie, était véritablement un bâti érigé par une prise de conscience du positionnement de la peinture à partir de la fin du XXème siècle. Conscience aussi de la capacité très relative du peintre postmoderne à pouvoir rénover la peinture. Paul Ardenne dit de cela : *"La dématérialisation de la figure, consommée avec Kandinsky, la réflexion sur le médium, menée avec brio par une multitude de peintres expérimentateurs de l'âge moderne, le rapport d'intimité à la matière sublimé par Pollock, l'expérience monochromatique même, bientôt proche d'une banalisation qui eut sans doute surpris Rodtchenko, son initiateur : autant*

d'ouvertures plastiques ou théoriques déjà faites, qu'on ne saurait mener de nouveau telles quelles sans tomber dans la redite"[163].

Par-delà l'histoire post-moderniste, je m'estime induit dans un mécanisme du lien entre le faire et le fait de la peinture : agir avec et par un geste de peindre, avec ou sans recours à une valise d'outillages. Il y avait là un essai de cohabitation entre corps dans l'espace de la peinture et vice versa : l'échange physique, la complémentarité des matières entre matière active du corps, matières chimiques ; de quoi est faite la peinture.

Qu'il s'agisse des Empreintes, réalisées par Antonio Recalcati, pour lesquelles il se fait maculer le corps de peinture pour une hasardeuse application sur la toile, et dont le sens littéral et symbolique n'est aucunement mineur, il entend voir unis dans le même espace sensuel : corps physique, acte de peindre, matériau et médium (l'homme est dans la peinture et inversement). Ou qu'il s'agisse encore de l'expérience du dripping que Man Ray, André Masson puis Jackson Pollock pratiquaient : il y avait là une part convoquée du hasard, et des aléas rencontrés sur la toile comme une résonance d'un ailleurs. Un ailleurs prémédité, imprévisible et complice : il y a là aussi une volonté de questionner des limites, contredisant parfois l'ordre rationnel de la composition, impliquant la matière en la laissant s'égoutter et se répandre sur la toile, et offrant une qualification positive du terme échec ainsi que la surprise de l'erreur. Choses évitées par excellence dans l'exercice soigné de la peinture académique.

[163] ARDENNE Paul, *Art, l'âge contemporain*, Paris, Éd. du Regard, 2003, p. 47.

Antonio Recalcati, Figure d'homme, Huile sur toile, 100 x 91 cm, 2008

En ces termes, Je reprends quelques constats partagés entre différents artistes, vis à vis desquels j'éprouvais un réel intérêt au cours de mes précédentes réalisations :

- ***L'heureuse erreur***

Paradoxalement, à mesure que Miro prend de l'âge, son œuvre gagne encore en hardiesse. Tout lui semble porteur d'une force créatrice, que cela ait été consciemment provoqué ou le fruit du hasard : une tache, une raclure, un défaut de la toile, une coulure, une éclaboussure… Nul ne l'a mieux expliqué qu'un autre catalan, Antoni Tàpies qui prônait le saut vers l'autre vie – qui pour arriver au meilleur de ce que peut lui offrir la peinture – n'hésite pas à voir, à revoir, à essayer, à expérimenter, à examiner tout ce qui est possible et tenter même l'impossible pour continuer ensuite avec plus d'efficacité.

Ceci inclut presque un goût prononcé pour l'erreur. Désormais, elle est acceptée comme source d'enseignements ; pour arriver au profit que nous tirons de notre faiblesse et du vide intérieur qui est, en réalité, et comme le dit la sagesse antique, ce qui fait avancer. Quoi de plus difficilement contrôlable que le jeu ? En ce sens, la brûlure qui a emporté une partie de la toile concrétise à merveille le pacte entre hasard et ce que peut prévoir le peintre. L'accident est éliminé, ignoré, dépassé, anéanti, par l'espace évidé dans le tableau. Le regard souligne un fait, mais ne se trouve renvoyé qu'à notre monde réel, celui des possibles erreurs, pourvu d'accidents.

Juan Miro, Toile brulée 2, Acrylique sur toile, 130 x195cm, 1973

De là, prendre un défaut pour une qualité est l'un des constats les plus miraculeux de la pratique artistique. Le défaut est cette face manquante dans un esprit perfectionniste, où on prétend que rien ne nous échappe. C'est même l'élément qui rappelle par sa présence, la complémentarité indispensable, voir l'harmonisation entre ce qui peut sembler prévisible par la mesure et imprévu par la démesure.

- ***L'échec libérateur***

L'échec est désigné, dans le cas de Giacometti en complicité avec Derain, comme une certaine vision projetée sur la pratique et sur la peinture, qui menace et fait jouir l'œuvre en réalisation. C'est Derain qui lui apprit que l'échec ne comptait pas ; mieux encore, que par tableau réussi [il faut entendre] celui qui ne se voit plus, mais pousse à en tenter d'autres. Ce que Freud appelait « l'impulsion à répéter » : tomber toujours sur

le même tableau. Pour Giacometti, toute œuvre était pour lui un échec, avant même de l'entreprendre.

Alberto Giacometti, Tête noire, Huile sur toile, 81,4 x 65 cm, 1957/1959

Sa complicité avec Derain transcendait le précoce désespoir de Cézanne, celui de l'incapacité de réaliser ses sensations - réalisation vouée à l'échec - ; mais il y avait encore dans sa lamentation une intonation romantique, la proclamation d'une *épos* de son propre échec que Giacometti écarte dans son portrait de Derain, si différent de celui que Balzac avait fait de Frenhofer et auquel Cézanne s'identifiait avec emphase. L'échec de Derain, la mise au hasard du jeu de la production, la conscience de la non maîtrise et des facteurs aléatoires ne constitueraient pas, comme celui de Frenhofer lui-même, un destin fatal, mais un témoignage de liberté.

Giacometti trouvait la liberté tant dans les « meilleures » œuvres de Derain que dans les « moins bonnes ». Un procédé, donc, fertile et jovial ; un échec qui est source de plaisir, de jouissance, simultanément contraignant, comme disait Derain à propos de son travail, Giacometti le pensait également. Il se considérait un Sisyphe, satisfait

de sa désespérante tâche d'avoir à tout recommencer sans cesse, pour finir par faire toujours la même chose.

À partir de cette approche de la fragilité et du paradoxe du travail artistique, je tire des conséquences qui ne sont que le fruit d'une direction m'aidant amplement à aborder le cœur de ma problématique.

2. *Sur la transmutation : de la masse corporelle à l'effervescence picturale*

Comme je l'avais anticipé, j'ai réparti cette phase de ma recherche en six points majeurs. Ils sont les éléments fondateurs d'une procédure théorisée et pratiquée, par lesquels j'essayais de détailler le centre d'intérêt de cette phase de mon travail :

- ***Dérivés :***

Mon projet de peinture prenait l'expérimentation picturale comme moyen sûr afin de générer de nouvelles orientations, et par la suite, de les exploiter avec un caractère de progression à sens. Il m'avait fallu donc, passer par une expérience de non maîtrise ; arriver à me défaire du formalisme généré par le classique atout de la facture et du traitement de la forme (cette mesure est surtout située au niveau du rendu : ronde bosse, effet de relief, dissolution des valeurs, graduation des tons du plus clair au plus foncé. Mesure qui exige pourtant une maîtrise des modes et des techniques de représentation, un contrôle des ambassadeurs de l'image peinte qui sont le pinceau, la brosse, le couteau…)

Mon choix était porté exclusivement sur le corps en lui inculquant la position d'objet et d'espace où les choses débutent leur déroulement. Et en lui, il y a cette

volonté de déstabilisation des formes[164].Le média de la peinture est ainsi sollicité pour son cadre hasardeux, accidentel et imprévisible[165]. Ces considérations sont toujours valables pour mon récent travail sauf l'objet n'est plus centré sur le corps comme exclusivité, ce qui était le cas dans cette étape.

Sans titre, Technique mixte, 122 x 82 cm, 2007

La deuxième expérience reposait sur le privilège accordé à l'erreur, au ratage et l'incertitude de l'échec : au niveau de l'application, il y avait comme un non

[164] Dont la lecture ne s'effectue qu'à travers un arrangement fondé sur la masse et sa continuité volumique sur un territoire défini que la peinture peine à définir.

[165] Tenant compte de toutes les possibilités de ce liquide coloré et vif dans sa forme fluide et mouvementée, mouvante. L'expérience du dripping est explicite dans ce passage volontaire.

rationalisme pratique qui agissait sur l'acte de peindre, dû à une facture hasardeuse. J'y approchais une jouissance anarchique et aventureuse de la peinture ; j'y éprouvais le sentiment d'inquiétude comme promesse d'une certaine satisfaction et d'un certain brouhaha optique. Cette double libération (la mienne et celle de la peinture) renseigne sur autre chose : elle contredit le figé et l'instantanéité, elle ranime le silence de l'image et plonge le regard dans l'examen de cet échange qui paraît à la fois incertain et pourtant semble juste. Paul Ardenne en dit : "*Imparable transsubstantiation où la matière-corps n'est rien sans la matière peinture, et inversement. Bien plus qu'un geste païen ou expressionniste*"[166].

- ***Déconstruction constructive***

Élaborer une déconstruction, c'est aussi replonger dans un retour de pureté que donner aux choses une continuité non définitive ; c'est titiller l'alternance entre *épiphasis* et *aphanisis*. En somme, c'est une forme de réhabilitation du fond dans une autre forme. De là, la déconstruction dans le sens pictural était aussi complexe que je l'imaginais, dans le sens de la chimie de la peinture (réelle) déployée sur la physique de la forme (fictive) de l'image corps. Il y avait là un aspect transcendantal dans les frontières du vrai et de l'illusoire. L'acte de peindre figurait une mise en scène, le corps était considéré comme une scénographie et la peinture se chargeait de l'interprétation. Cette répartition des rôles a fait clore un scénario non prémédité, seulement révélé au cours de la pratique.

Cette étape prenait comme la forme d'une gestation, due à une brutalisation de la peinture, et à un absurde rapport entre l'acte de peindre, la chose peinte et la peinture. Il y avait là une volonté de réveiller le tissu pictural par la mise en valeur des spécificités aléatoires (voire dérisoires dans le sens classique) et désorganisatrice de ce liquide légèrement compact et coloré. C'était aussi comme mettre des figures sous un effet vibratoire.

[166] ARDENNE Paul, *Op.cit.*, p. 47.

Toutefois, l'acte de peindre – ce geste décisif et pourtant incertain – exige de moi une autre posture physique[167], celle que j'avais nommé un esprit de *surf-painting*. Néanmoins, ce renouveau dans ma facture m'imposait tantôt une mise à distance, tantôt une proximité avec le support et ce, en variant la fluidité de la peinture.

Chez tous ceux qui ont procédé et procèdent encore dans cet esprit de dripping, parlent du pouvoir de la distance comme moyen propice ouvrant sur un champ de renseignements et de possibilités. Il y a quelque chose de mené-ramené (la peinture et soi) dans une mutualité constante. Dans *All over* de Pollock, le souci de l'effet esthétique n'est plus forcément l'ennemi de la réflexion, quand il agit par recouvrement total du tableau, vulgarisé à travers le dripping. Au-delà de l'énoncé visuel, contribuant à abolir le principe du regard centré, la force des œuvres de type dripping réside aussi dans l'énergie prompte à s'en libérer dans l'irradiation brutale et optique dont la toile peut devenir le foyer (*Bruit dans l'herbe*, 1946). L'énergie incarne les conséquences d'une déconstruction. Energie et irradiation sont à l'image d'une nouvelle construction, d'un nouvel apport fertile et dynamique qui caractérise un certain rôle de la peinture, ou du moins, le meilleur qu'il soit.

[167] Posture plongeante, car le jeu du dépôt de la peinture use de l'effet de la pesanteur, égoutter la couleur, la faire chuter, en changeant respectivement les hauteurs ; entre verser et frôler, entre éclabousser et donner des coups, entre tacher et tâter.

Jackson Pollock, bruit dans l'herbe, huile sur toile, 120 x 85 cm, 1946

Chez De Kooning, il y a une forme de déstabilisation et de construction apparentes ; il les dompte pour lui permettre d'introduire des éléments de nouveauté et de surprise qu'il ne trouvait pas forcément dans une langue picturale maniée de manière orthodoxe. Ses expériences revendiquent une certaine approximation : quand il dessine les yeux fermés ou quand il met plusieurs paires de gants les unes sur les autres, afin de ne plus savoir où sont ses mains, il sollicite avec brio une distanciation avec sa propre maîtrise et met la représentation en crise. Il cherche aussi un effet de bougé dans le langage pictural qu'il désigne par « bouffées de sensations qui viennent en passant » selon son expression, et qui sont des analogues de la sensation cézannienne ou du sentiment et de l'expression matissienne. Le tout est orchestré par son usage à la fois adroit et maladroit du terme et de la notion du regard fugitif jusqu'à inventer l'expression énigmatique et quasi intraduisible du « regard fugitif glissant ».

L'œuvre de Gerhard Richter apparaît comme une autre tentative réussie de perpétuer les apports de la peinture, d'en affirmer la valeur incomparable au moment

même où le goût dominant la considère surtout en état de désuétude. Influencé par Duchamp, comme le montre son tableau *Femme nue descendant un escalier* (1965), réponse au célèbre nu cubiste que présente Duchamp en 1913 à l'Armory Show de New York, Richter réalise durant les années soixante et soixante-dix une succession de travaux prenant de manière explicite la peinture pour thème ; peinture considérée ici encore plus comme un objet de réflexion sur la fabrique et la valeur des images que comme un genre.

De là l'intérêt de Richter pour la peinture en tant que telle, comme offre visuelle ; intérêt pour la peinture en tant que geste et pratique artisanale, ce qu'illustre jusqu'au paradoxe de la *peinture abstraite* qu'élabore Richter de façon méticuleuse. Cet ensemble d'œuvres de facture en apparence lyrique, où chaque tracé sur la toile résulte pourtant d'un geste maîtrisé et minutieux (Rot-Blau-Gelb). Intérêt également pour la peinture en tant que proposition équivoque, voici un autre recours à une conséquence de déconstruction picturale qui préoccupait sa démarche. Richter procède ainsi pour construire l'ambiguïté à son comble ; il montre dans ce cas des recours tactiques à un double registre contradictoire, simultanément exploité et exhibé. D'une part le corps, dans l'image, apparaît à travers elle : il est apparition. Et d'autre part il montre qu'il n'est pas le vrai corps, mais plutôt sa simple duplication. Dans un cheminement pictural et par la multiplicité des territoires qu'explorent ses peintures, Gerhard Richter revendique tant le rejet de la « *grande manière* » que l'instauration d'une peinture qui n'est plus représentation de la réalité mais simplement qu'elle soit ce qu'elle est : réalité.

Gerhard Richter, Rot-Blau-Gelb, huile sur Toile, 200 x 200 cm, 1973

Dans cette histoire de déconstruction constructive via la peinture, Sylvio Bossut, au début des années 90, dans les terribles *Broyeuses d'images*, affirme "*Faire valoir que quelque chose se perd de manière irrémédiable, mais pour un instant encore, devient comme matière et substance."* On veut en ces termes infirmer la valeur même de toute représentation ; c'est ce que semble faire l'esthétique "disparitionniste". *"Regard sur le corps tel que l'art s'en saisit au vingtième siècle, et tel qu'il le représente. Regard sur une histoire artistique du corps signalant une double évolution contradictoire, marquée autant par la présence radicale (la performance, l'art d'intervention…) que par l'évanescence ou le refus de soi (l'esthétique "disparitionniste", le post-humain…). Regard, encore, sur cette histoire faisant songer à l'arroseur arrosé, et qui est celle de la crise du corps moderne"*[168].

[168] ARDENNE Paul, *L'image corps, figures de l'humain dans l'art du vingtième siècle*, Paris, Éd du Regard, 2001, p. 9.

- ***Anthropomorphisme et dissemblance, une dialectique :***

À ce point de la recherche, La dialectique consistait à faire ressurgir de quelque chose qui est à la base constitué sous forme de masse un état de bouillonnement, d'éclatement et d'effervescence ; un écho de corporéité. D'une masse corporelle, il ne sera substitué qu'un amas en démorcèlement et de déchiquètement traduit picturalement par des filaments. Cette substitution est une conjonction d'un caractère purement pictural – le fait est qu'elle se configure par des taches, filaments et éclaboussures – avec une forme homogène et massive. Toutefois, le choix dans cette étape d'expérimentation était centré autour des possibilités qu'offre l'expérimentation de la représentation du corps humain. Le défi était : de faire gagner une espèce de fluidité à un solide, d'octroyer une apparence liquifiée à ce qui se présente comme substance et continuité formelle. Le but était de négocier via la peinture une représentation qui traduisait l'apparence corporelle par des spécificités d'ordre picturale (de la matière de la peinture sous forme de giclures, éclaboussures et égouttements). Je discutais un caractère vaporisant de la chose représentée. Dans ce cas, la peinture faisait subir à son objet une possible élasticité physique, une intervention sur la matérialité du corps. Elle tendait à donner une existence fluide et démorcelante du corps référence. En effet, par accumulation de jets, de traces et de fragments, une agglomération se condensait, et cela dans un détachement des contours, pour renvoyer à une présence cristallisante, pixellisante, du contenu imagé qui était le corps[169].

[169] Ceci étant, ce qui se décidait était plus en rapport avec la peinture sous sa forme déchainée car subissant moins de contrôle grâce à l'exercice de la représentation par dripping que le simple souci de rendre visible la cohérence d'une forme (le corps humain dans notre cas). En effet, une délimitation d'ordre picturale (de la matière) se faisait prévaloir et débordait/ébranlait la limitation d'ordre formelle (l'image d'un corps humain).

Sans titre, Technique mixte sur toile, 310 x 200 cm, 2007/2008

Toutefois, la question de la figurabilité (figurer et faire figure) et de ses enjeux représentent pour la dialectique d'amples préoccupations et non une mise en œuvre des contradictions, ni une quête des connotations communiquées par le biais du visible. *"Et dans ce jeu, elle joue avec, elle fait jouer constamment, la contradiction"*[170], nous dit Didi-Hubermann. Donc la dialectique, à chaque instant, expose l'opposition : elle la fait vivre et vibrer, elle la dramatise. C'est ce qui aide à rendre compte de la position verbale de l'image, de la dimension de son action et de son dynamisme, qui l'ouvre en déconcertant de manière permanente et en absence de repos. C'est ce qui fait un achevé inachevé ou un inachevé semblable à un achevé, mais ce qui importe, c'est l'émotion

[170] DIDI-HUBERMANN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éd. de Minuit, 1992, p. 85.

face à la non synthèse, à l'insaisissable présence – incessamment mouvant et modifié par le regard imposé. *"Fini le solide. Fini le continu et le calme. Une certaine danse est partout"*[171]. Donc une interactivité constante entre le flux et le reflux ; partout, la plongée dedans et la naissance dehors. Une certaine danse est partout – dans l'espace d'un corps, en sa périphérie. L'œuvre est un cristal mouvant, mais tout cristal se meut sous le regard qu'il suscite. Or ce mouvement n'est autre que celui d'une scission toujours reconduite, d'une danse des pétales picturales où chaque élément, chaque face, inéluctablement, tranche et assure la transition avec et vers l'autre.

Sans titre, Technique mixte sur toile, 310 x 200 cm, 2007/2008

[171] MICHAUX Henri, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Éd. Gallimard.1967 (nouvelle éd. Revue), p. 187.

De cette dialectique, de cette danse, l'œuvre se procure une identité – paradoxalement – exemplaire. Exemplaire par le fait de l'évidence dans l'ensemble qui est jugé par le regard, mais qui se met bien vite à devenir moins évident par la constitution détaillée de l'ensemble. Accessible, aussi, par cette association d'idées, par juxtaposition, tantôt maîtrisée, tantôt accidentelle, orientant le regard vers la non évidence dialectique de l'œuvre. Le regard sur ce type de peinture est orchestré par une approche *rhizomique* dans le sens théorique développée par Deuleuze. L'espace est appréhendé à travers l'œil sans début ni fin. Il est errance de celle-ci où il n'y a pas de point de centralisation ni d'idée de focalisation ou d'apport sélectif de partie/élément au détriment d'une autre. L'univers de la peinture permet d'aboutir à cette approche. Et dans le cas de ma peinture et notamment en ce qui concerne cette période, l'enjeu était majeur. Car, je variais le traitement entre élément représenté, fond et illusion de l'espace. Chacun était traité différemment par rapport à l'autre : le corps par dripping et giclures, le fond par coulures et empâtement et enfin, les plans étaient suggérés par des coups de brosse non ordonnés. Cette diversité de traitement est ce qui réussit d'une manière implicite la dite approche. L'œil va de l'un à l'autre, de périmètre à un autre, d'élément à un autre. La réception ne s'inscrit ni dans une linéarité, ni dans une centralisation, ni captation du regard par un seul détail en dépit d'un autre. L'espace est à la fois présent et absent, car il ne fait qu'allusion à un non-lieu de son objet. Cet extérieur donne rendez-vous à ce qui l'introduit ; sa spatialité est mesurable, issue d'une sensation du lieu, appréhendé en amont comme recours à une dialectique d'inclusion et d'équivocité. D'autre part, l'objet corporel dans son environnement manifeste un souci de rigueur, de décision formelle extrêmement reconnaissable ; il est pourtant véhiculé par une volonté contradictoire, destructive, spontanée, reniant toute notion programmatique de la forme.

La position que prend la peinture au sein de son objet, devant sa forme référentielle ; quelque chose d'autre pourrait bien y être dégagé ou enfermé. Alors, l'inquiétude ôte à l'objet toute sa perfection et toute sa plénitude. À cet égard, l'exercice du regard est géré par le soupçon de quelque chose qui manque à voir, qui semble tout à fait appartenir à la dimension littéralement privée. Cette dimension est

imposée à la sensation de déjà-vu, et là, je suggère la provenance reconnaissable de l'objet corporel qui devient le lieu de l'évènement. C'est le soupçon d'une latence qui contredit une fois de plus l'assurance tautologique du *"ce que je vois c'est ce que je vois"*[172], qui contredit aussi l'assurance de se trouver devant la chose même que nous pourrions refaire en pensée.

Alors, visuellement et du point de vue de la forme, la stabilité corporelle se trouvait ébranlée, instantanée fuyant l'immédiateté, laissant agir librement la fréquence de la peinture. Elle se mettait en abîme aussi parce que vouée à un stade du traitement dont le contenu restera toujours approximatif, jamais narrativisé, jamais sommé. La répétition à l'œuvre ne signifie plus exactement la maîtrise sérielle, mais l'inquiétude heuristique – ou l'heuristique inquiète – autour d'une évanescence, dans une reconnaissance toujours en cours. Sans aucune attention expressive et enlevant aux corps leurs dimensions de sujet, quelque chose surgit qu'on peut appeler un gisement de sens. Des jeux de langage, des flux ou des fluidités d'images, des affects, des intensités, frôlant les réalités physiques, les caractéristiques matérielles de l'étant (réalité et présence de l'être). Bref, une dialectique qui se justifie par un picto-morphisme manifesté à partir d'un anthropomorphisme.

- ***Le fait visuel de l'image critique***

L'image critique est un résultat inhérent de l'image dialectique. Parler de ces images, c'est jeter un pont entre la double distance des sens (les sens sensoriels et ceux de la sémiotique)[173]. Entre ces deux types de sens, il y a une distance et face à l'image, se creuse une autre. Dans le cas de l'image critique, cette distance nécessite un pont pour permettre l'émergence de l'image dialectique. Ce pont ou ce lien ne s'explique ni en tant que variance de la logique car il n'est pas démonstration de la raison, ni en tant que seconde phase de l'ontologique puisqu'il résulte de deux pôles et se caractérise par

[172] DIDI-HUBERMANN Georges, *Op.cit.,* p. 20. L'auteur parle d'une tautologie qui ne relève ni du questionnement ni de l'insatisfaction.

[173] Sens sensoriels : sens du point e vue des facultés humaines, ceux qui permettent l'appréhension, le contact et l'adhésion au monde. Sens de la sémiotique : ce que le sens prend comme forme vis à vis des choses en tant qu'éléments du monde apprêtés et prédestinés au contact.

un espèce de nœud qui se fait entre eux et ni en tant que suite chronologique car il est mise en forme circonstancielle. Ce que désigne l'image critique, c'est une rencontre et non une prolifération de l'un ou de l'autre dans le temps. Le pont en question se présente comme *originaire*, il résulte d'une expérience sensorielle avec celle qui est signifiance.

Ce dédoublement est ici allusion à ce pont originaire, et l'image devient par la suite originairement dialectique, donc critique. L'origine en tant que séquence historique n'a rien à voir avec la genèse des choses. *"L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin en même temps. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître [...] Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part quelque chose qui est par là même inachevée, toujours ouverte et [...] Par conséquent, l'origine n'émerge pas des faits constatés, mais elle touche à leur pré- et post-histoire"*[174].

En renvoyant cette optique à mon travail, la peinture dans sa figurabilité sur l'objet corporel, retrace l'histoire originaire et interactive. C'est-à-dire une origine qui, durant le traitement, anticipe les ontogenèses, les différentes modifications, les évolutions, changements, agissant sur sa morphogenèse inlassablement et informellement juxtaposée. D'une mise en valeur du caractère de l'émulsion et du foisonnement pictural, la peinture se présente ouvertement, originairement, comme la formule connotée de Walter Benjamin *« un tourbillon dans un fleuve »*, un continuel effervescent au sein de l'objet figurable, un détachement dans l'achevé, et non une subordination face à l'inachevé.

En ce sens, j'entends cette origine déjouée – comme dans le sens que Benjamin lui a donné – par ce qui ne relève ni d'une idée de la raison abstraite, ni d'une source

[174] BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. MULLER, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44.

de la raison archétypale ; ni près, ni loin ; je l'ai désignée comme une forme de fréquence du devenir et de ce qui est en train d'apparaître. La peinture, à cet égard, active une apparition symptomatique de ce qu'elle figure. C'est-à-dire une espèce de formation critique qui, d'un côté, bouleverse le cours normal du fleuve – *"c'est là son aspect catastrophe, au sens "morphologique"*[175] – et d'un autre côté, fait ressurgir des travers oubliés par le fleuve. Les éléments qu'elle restitue font apparaître, et se rendent visibles tout à coup mais momentanément : c'est là son aspect de choc et de formation, son pouvoir de morphogenèse et de nouveauté toujours inachevée, toujours ouverte comme l'a signalé W. Benjamin. Et dans cet ensemble d'images en train de naître, on ne voit encore que rythmes et conflits : c'est-à-dire une véritable dialectique à l'œuvre.

[175] DIDI-HUBERMANN Georges, *Op.cit.,* p.127.

Troisième partie :
picturalité : spatialité, radicalité et unité

Chapitre premier : La peinture via une phénoménologie et la radicalité de l'espace pictural

En introduction : La finalité de mon actuelle recherche

Certes, Le présent travail s'échafaude sur un processus de déconstruction au sein du procédé de la représentation par la peinture, mais permet d'aboutir à une recherche phénoménologique autour de la peinture. Sans cela, la signifiance d'un acte de peindre serait pour moi sans grand intérêt. En effet, avoir la peinture comme sujet et la figure comme prétexte, le phénomène de la peinture par cette transfiguration ne serait que le fruit de la traîtrise du fluide et du contrôle manqué à vouloir représenter. Une volonté de ma part à revenir sur la chose picturale même. En outre, la dialectique articulée entre tentative de représentation et déconstruction par la réduction des moyens et la mise à distance ne seraient que le soutien d'une peinture qui se fait avec ce qui se défait par elle (rejoindre sa forme fluide et primitive). Donc, une peinture se représentant par récupération et par emprunt d'indices de l'image, tandis que l'acte de peindre ne devient que déduction contrariant toute charge programmatique et toute forme de systématisme.

En effet, dans une posture comparative, j'ai en pensée l'effet analogique du processus révélateur attribué à la photographie argentique qui fait ressortir l'image par la simple déposition de la lumière sur un papier sensible lors du déploiement des jets et des coulées de peinture sur la toile. Donc, la représentation serait comme l'empreinte d'un acte, son objet serait le témoignage d'une circulation hasardeuse et d'un

mouvement parcouru par jets et par égouttements dans le territoire du motif.

Dans ce dessein, il serait donc incontestable pour moi de penser cette peinture en faisant appel à une opération de substitution car elle ne serait que génératrice de traces et de volonté d'un acte de peindre très approximatif. Comme j'ai pu le signaler concernant mon parcours, j'ai dû adopter une certaine distance pour ébranler toute maîtrise au sein des modes et techniques de représentation, sans se fier et se suffire à aucune recherche d'adaptabilité et ni à aucun exercice des arabesques. La primauté de la peinture est la prise du dessus sur ce qui se peint et qui ne se définit que par allusion et en second plan. Le projet de laisser la peinture transcender ce qui se peint en défendant sa propre exaltation met intrinsèquement en abîme les codes de la représentation et exige de ma part une distance capable de convoquer cette part indomptable et révoltée de la peinture. Ceci étant, ce revirement nodale dans l'acte de peindre n'est pensé qu'en songeant à l'aspect phénoménologique de la peinture en tant que réalité matérielle et physique. En même temps, d'une altération au sein de sa pratique et d'un exercice chaotique de la représentation, peindre serait contrefaire l'exercice habituel de la peinture, et figurer serait faire figure de la peinture. Représenter par *dripping*[176] est une condition pour une mise à distance. Cela informe sur autre chose, sur une réalité du liquide coloré, sur un résultat d'une non maîtrise dans l'exercice de la peinture et d'un processus de déconstruction et d'une construction picturale autonome.

Toutefois, au premier abord, en adoptant un acte de peindre au lieu de se contenter d'un simple exercice de la représentation par la peinture, j'avais agi sur des toiles sans châssis et avec une mauvaise préparation des fonds (faisant volontairement un mauvais dosage du blanc de Meudon, de la colle de peau, et d'autre liants et vinyles). Dans de telles conditions, la peinture se laisse travailler, travaille et contribue au travail (*partage*) car le support n'était plus cette surface nivelée et plane ; il avait

[176] Le *Dripping* qu'on peut traduire littéralement par : dégoulinures, giclées, éclaboussures. La complexité de cet exercice consiste à conjuguer deux antagonismes ; il s'agit d'une pratique qui émane d'une dialectique. En effet, le résultat ne peut se revendiquer ni comme déterminisme ni le fruit d'un pur hasard. Il serait plutôt d'une nature qui fait appel aux caractéristiques qui sont de la vie.

des reliefs, des boursouflures, de légers froissements. Une telle expérimentation rendait les choses beaucoup plus ingérables et procurent un débordement total, choses qui font basculer dans une subordination et une emprise du support sur l'expérimentation des possibilités de la peinture d'une manière centrée et radicale. Cela n'empêchait pas la peinture à être incertaine, contraignante et malgré tout complice mais j'ai fini par revenir à une peinture sur une surface plane et moins gondolée afin de recentrer le travail sur la peinture que sur les effets extérieurs qui peuvent perturber l'objet de ma recherche. Le but est de défendre un espace purement pictural à l'aune d'une déconstruction de la représentation ou d'une représentation poussée hors de ses limites et moyens.

Il faut admettre qu'à propos de la pratique picturale, il est indispensable et exigeant de déjouer l'ordre du faisable en ne se fiant aucunement/seulement aux acquis pratiques et théoriques. Être conscient de cela et en trouver l'équivalent en terme de pratique, c'est toucher du doigt autant la complexité que la subtilité de l'élaboration du langage pictural qui à mon sens, contredit toute facilité et échappe à toute convention et à tout conformisme. Et comme j'avais mentionné plus haut, il n'est pas question de savoir et de savoir-faire mais plutôt d'une essentielle remise en question quand il s'agit de passer à l'acte. La remise en question est une invitation à l'auto-surprise ; c'est en agissant ainsi que d'autres issues surgissent et que ce qui était à la base pensé par le peintre, se trouve émulé, dépassé, voire transcendé. L'insatisfaction qui caractérise souvent le jugement des peintres sur leurs peintures est synonyme d'une volonté de toujours mieux exprimer, de ne pas se cloitrer, de se découvrir et de ne pas interrompre un certain jaillissement de leur flux créatif. En somme, c'est ce dynamisme immanent à l'activité artistique qui anime la portée créative du projet entrepris par l'artiste. En outre, et en rapport avec mon propre travail et dans un ordre progressif, de mes recherches précédentes jusqu'au récent travail, ce qui domine, c'est ma volonté de pousser cette libération picturale hors de ses limites et de la soutenir dans un axe essentiellement et résolument propre à la peinture. Cette idée est défendue par le critique Clément Greenberg, qui promeut un rapport d'exploration des limites de la peinture et permet une extension de ses confins est au

cœur du présent projet. Après avoir privilégié un travail où le corps était souvent évoqué, je commençais à éprouver un certain embarras (enfermement) : celui de tomber dans l'esprit d'une thématique et de réduire l'exploration poussée de la peinture. En effet, actuellement, j'opte pour l'expérimentation d'une peinture qui ne se suffirait plus de la limitation du corps ou des corps mais bien au-delà. Certes, ouvrir ce champ de possibilités m'a paru au début d'une grande difficulté car il était pour moi comme une sorte de saut dans l'inconnu mais, ce n'est qu'ainsi que j'ai pu progresser promptement dans ma recherche. J'ai mis longtemps avant d'emprunter de nouvelles directives possibles à l'évolution de ma peinture. Au premier abord, cette résolution m'a semblé aventureuse – traiter un contenu imagé outre que ce que je faisais auparavant – mais une exploration assidue et acharnée du médium et avec le médium m'a ouverte la voie sur d'insolites possibilités.

À cet effet, la question de la représentation par la peinture reste ainsi déployée non pour la fin d'une représentation en soi mais bien au profit d'une autre plus fondamentale, celle d'une picturalité représentée. Par ce revirement pratique, je questionne l'espace de la peinture, sa présence, son apparition, débordant de la chose représentée en soi. De ce fait, la peinture se situerait au premier plan, elle prendrait le dessus sur tout contenu imagé. Par cet essai, la peinture regagne en liberté et en complexité et elle ne serait plus entièrement dévouée à ce qui prend forme en elle mais elle serait phénomène à travers les formes représentées et ensuite détournées à sa fin. Michel Guérin explique que l'intention artistique est caractérisée par le fait que la figure se cherche à même la matière. C'est en cela une forme qui se cherche elle-même dans la matière et c'est la forme qui se conquiert lentement dans la matière[177]. En effet, il résume que dans l'instance artistique, le sujet doit se déssujettir, et doit oublier sa prorogation et son avantage habituel du sujet.

Dans différentes formes artistiques, l'idée d'une trame à l'aune de laquelle le processus se développe est inhérente. Souvent, c'est d'une manière indirecte que les choses se font et que la figure se cherche à même la matière. D'une manière plus

[177] France culture « Les nouveaux chemins de la connaissance ». *Op.cit.*

précise et en ce qui me concerne, le contenu imagé dans mon travail serait considéré de cette sorte. Il est serait revu en tant que catalyseur et non une fin en soi. "*La peinture est donc un art de penser, de s'exprimer, de s'émouvoir à la faveur d'un jeu de lignes, de formes et de couleurs. Ces couleurs soient ou non en rapport avec une représentation du monde extérieur*"[178]. Cette formule dénote avec pertinence l'enjeu auquel je me rattache pour penser ma peinture.

Le peintre Léon Gischia que j'ai cité plus haut décrivait amplement le tournant apparent qu'a pu connaître la peinture depuis Cézanne. Certes que les prémices d'un intérêt pour la réalité/vérité picturale a commencé bien avant, mais c'est à travers des efforts radicalement déployés depuis les modernes que l'affirmation a pris de l'ampleur. Ce tracas qu'avaient toujours partagé les peintres d'une nouveauté indispensable à l'identité de leurs peintures n'a cessé d'évoluer et demeure après tout, le pivot fondamental d'une recherche picturale. De Giotto à El Greco, de De Vinci à Raphaël, de Caravage à Frans Hals, Vélasquez et Rembrandt, De Poussin à David, de Delacroix à Cézanne, le sujet était toujours la peinture. Un sujet scruté à l'aune d'une référence tirée du réel sous l'égide d'une représentation. La pratique de la peinture n'a de crédibilité que lorsqu'elle engage en son sein son évolution. Quoique, cette succession est contrariée tout au cours du siècle dernier par l'affirmation de la mort de la peinture et de l'anti-peinture. C'est en effet qu'on a pu assister à une prolifération d'une panoplie de déclinaisons et de propositions qui, autrement, n'aurait jamais pu voir le jour. C'est dans ce climat qu'on n'a jamais pu faire autant et qu'on ne cesse de scruter le moindre détail qui pourrait donner lieu à une possibilité valable pour peindre. Le peintre Christophe Cuzin rétorque à ce sujet : « Reconnaître une filiation, cela voudrait dire que la peinture n'est pas morte… Elle est morte. La peinture est morte au moins quinze fois. Les seuls peintres tolérés sont ceux qui en font l'illustration : on annonce la mort de la peinture »[179]. Abstraits ou figuratifs, les peintres après ce sort enduré par la peinture, empruntent tous les chemins possibles pour témoigner à leurs façons de leurs considérations sur l'état de la peinture.

[178] DEGAND Léon, *Op.cit.*, p. 76.
[179] BRIAN-PICARD Claude, CUZIN Christophe, PERROT Antoine, *Peindre ? enquête & entretiens sur la peinture abstraite*, Paris, Éd. Positions, 1996, p. 16.

Quoiqu'à un certain degré, les enjeux semblent très différents, l'écart n'est pas pour autant néfaste, ni stérile à l'égard d'une propulsion au sein d'une recherche proprement picturale.

La posture que prend Bernard Buffet au sujet de la représentation est particulière. Dans un entretien avec Georges Charbonnier, il cautionne la force de la peinture « réaliste » par le fait qu'elle seule permet de compromettre le spectateur et qu'elle le force à exister contrairement à l'abstraction qui dégage une certaine tranquillité. Et que c'est la contrainte qui le force à exister, ce qui est pénible et qu'il ne supporte pas. A ce propos, Buffet donne l'exemple du poulet de Soutine en appui et son impact sur le regard et que si on utilisait les même couleurs dans une disposition abstraite l'effet vis à vis de la réception ne sera pas le même. La question de la mimésis, de l'imitation et de la figuration se pose pour le peintre dans un sens particulier. Le rapport à la référence est émulation, agonie et certainement pas mimétique. C'est une autre nature de faire usage de la peinture et le langage plastique se munit ainsi d'autres moyens. "*Toutefois, l'obligation représentative a besoin de s'étayer dans la pulsion de la figuration qui monte le corps de la peinture* "[180].

Loin de tout débat désuet entre la figuration et l'abstraction et sans négliger leurs apports et leurs contributions à l'évolution de la peinture, cet angle de vue répond tout simplement à une exigence que j'essaye d'étayer dans ma propre recherche. D'une manière directe et comme je l'avais signalé auparavant, la question de la représentation me concerne, elle se pose au cœur de mon travail pictural. Elle représente une base et une manière pour opérer un basculement dans un espace purement pictural. "*La ligne figurative est chargée d'imagination quand le contour qu'elle devrait figurer est arraché à l'imitation fidèle et donne à l'objet même qui est figuré des déformations, plus au moins libres et audacieuses. Ces déformations moins optiques parfois que gestuelles, manifestent, sans référence à l'objet, une désinvolture, ou une émotion, ou une aisance, ou une insistance, etc, qui laissent toute la place à l'invention pure et simple des formes. Lorsqu'il n'y a pas de figuration, il devient*

[180] GUÉRIN Michel, *Op.cit.,* p. 16

impossible de saisir une déformation quelconque, faute de référence à quelle image « vraie » à laquelle le spectateur comparerait l'image « peinte »"[181]. Cependant, c'est à travers les signes d'une représentation que j'opérerais pour un recul et pour l'expression de rébellion picturale. La peinture en tant que phénomène occupe une grande partie du travail. La représentation rime avec déduction et déambulations intuitives - choses qui peuvent caractériser la peinture abstraite - , c'est en cela qu'elle serait défaite de son sens rigoureux et exigeant. De même que ma prise de distance avec tout mécanisme de contrôle ne ferait qu'accroître une forme de dépassement au détriment de la représentation et où la peinture serait l'expression de cet excédent. C'est le peintre Markus Lüpertz qui dit à propos de l'ambivalence et de la complicité entre abstraction et figuration : « Il faut sans cesse saisir une opportunité figurative pour faire de l'abstraction »[182]. C'est seulement dans ces conditions que la manifestation de la peinture en tant que telle, à savoir : taches, gouttes, coulée, dripping, etc, pourrait s'approprier son propre espace et cela, à partir d'une trame d'un contenu imagé et d'un certain aspect de l'exercice de la représentation.

1. Un travail de la peinture

Une grande part laissée à la peinture, pour se déployer hors de tout contexte de création ou de maîtrise est l'enjeu primordial de ma présente recherche. Simon Hantaï parlant de son travail, exprime cette forme de retrait au profit d'une matière où il n'est pas moins qu'un simple témoin et observateur. "*le refus de la notion de « création » au profit d'une insistance farouche sur le motif d'une peinture se faisant seule, par l'effet des opérations matérielles, singulièrement du pliage, de l'imprégnation ou de toute autre forme d'exécution pour lui réputée mécanique (comme la copie de texte)…disant qu'il s'agissait pour lui d'une grâce, me souvenant d'une de ses paroles*

[181] PASSERON René, *Op.cit.*, p. 276

[182] LÜPERTZ Markus, tirée des citations de l'artiste accompagnants l'exposition qui s'est déroulée au MAM de Paris, du 17 avril au 19 juillet 2015. Commissaire : Julia Garimorth.

que je lui cite dans une lettre : on peint pour Dieu…l'expérience de s'être trouvé ou reçu en tant qu'artisan de ce qu'on nomme l'« art » de peindre"[183].

Une presque expression médiumnique par une mise à distance dans la pratique qui permet moins de confirmer ou de décider d'une quelconque facture ou d'un sens de configuration préméditée lors de la déposition de la peinture. Sur la toile, cette distance implique la contribution de la peinture ; elle lui permet de se répandre au gré de sa propre fluidité, de travailler sur la toile avec ses propres caractéristiques. C'est une phase ou le mouvement immanent de la peinture liquide décide de sa visibilité. Certes c'est une constitution hasardeuse, mais c'est là où le phénomène de la peinture se donne à voir et de surcroit, laisse travailler la peinture et la fait accéder à la boucle de cet incessant inachèvement de ce qui est à jamais achevé.

Simon Hantaï, Étude, huile sur toile, 114 x 75 cm, 1969

[183] NANCY Jean-Luc, *Jamais le mot créateur, Simon Hantaï, correspondances (2000-2008)*, Paris, Éd. Galilée, 2013, p. 19.

Dans son ouvrage « Le détail, *Pour une histoire rapprochée de la peinture* » – que j'avais cité plus haut dans une note de bas de page – Daniel Arasse propose la distinction de deux conceptions pour appréhender la notion du détail dans la peinture. Il les a nommé le détail iconique et le détail pictural. Pour illustrer ce propos, l'auteur s'est référé sur une œuvre de la renaissance italienne pour l'exemple de l'iconique et une œuvre du siècle d'or espagnol pour l'exemple du pictural. Ce qui a attiré mon intention et qui coïncide avec le sens de ma recherche, c'est l'intérêt que peut avoir le détail dit pictural. La dichotomie qu'il peut y avoir dans la peinture entre ce qui est de l'ordre iconique et celui du pictural a bien été illustrée dans sa phrase. Il a fait d'elle l'objet de son étude pour aborder l'ambivalence et la subtilité qui caractérise le détail. "*Au contraire du détail iconique, il correspond au moment où la peinture « se montre », où le pictural de la peinture se montre. On pourrait dire, avec un terme un peu prétentieux, que la peinture se montre dans son état inchoatif, c'est-à-dire commençant à aller vers l'image dans sa puissance de figurabilité. Elle se montre dans cette puissance-là, et pas encore comme figure. C'est la tache, la coulure… Ainsi, le détail pictural est de l'ordre de la tache, de la macchia, et ne renvoie plus au message du tableau en général, comme le détail iconique qui condense le système du tableau, mais au contraire défait l'ensemble du tableau. Il a un effet dislocateur*"[184]. Cet aspect est en rapport direct avec ce que je convie via la matière de la peinture. En effet, cette cohérence ne se limite pas dans mon travail pictural dans le détail mais prend l'espace de tout le tableau. Toutefois, cette figure généralisée où la peinture se dévoile en se désintégrant du propos imagé, ne gardant que cette puissance de figurabilité qui dépasse le projet de la représentation et qui s'en rebelle en même temps. De ce fait, un dehors de la représentation rentre dans l'élaboration d'un dedans de la peinture et un ailleurs purement pictural se substitue au façonnage technique servant à toute fabrication de l'image.

En l'occurrence, dans le travail de Pierre Dubrunquez, la question de la figuration et de la picturalité se pose en quelque sorte différemment. Il propose une peinture qui déborde de la représentation. En ce sens, on dénote une tension provoquée

[184] ARASSE Daniel, *Op.cit.,* p. 230.

par une volonté de dépassement du sujet par une prise de dessus de la peinture sur le contenu imagé. Le résultat est non loin d'une approche qui cherche à rendre le côté fantomatique des choses. C'est dans une ambiance brumeuse où on peine à identifier l'intégralité des corps suggérés qu'une certaine libération de la peinture s'effectue. Il dit : « ce qui m'intéresse, ce n'est pas de peindre un corps mais c'est de peindre le nœud d'énergie qu'articule un corps. Il y a vraiment une sorte de circulation d'énergie secrète qui va organiser le tableau indépendamment des figures qui deviennent comme une sorte d'ombres, de fantômes »[185]. Ceci étant, la peinture aborde le sujet tout en essayant de lui échapper. L'enjeu est de feindre la représentation pour basculer dans un aspect charnel de la peinture. La peinture se conjugue en un fouillis, un entrelacement poussiéreux et brumeux. Ce qui m'intéresse dans sa recherche, c'est qu'il frôle les limites de la représentation pour questionner les possibilités inexplorées de la peinture.

Pierre Dubrunquez, Étude pour un gisant, Huile sur toile, 146 x 114 cm, 2007

[185] DUBRUNQUEZ Pierre, Extrait d'un entretien à l'occasion d'une exposition à la galerie Christian Croset, Courant d'art, 2011, visualisé sur le site : www.7octobre.com/blog/?page_id=106

Pierre Dubrunquez, Disparition de figures, Huile sur toile, 180 x 122 cm, 2011

J'éprouve une certaine affinité avec cette peinture. Or, ce qui la diffère de la mienne, c'est qu'on sent chez lui le mouvement et l'éclatement de la peinture opérés par des coups de brosse tandis que moi, je cherche cette contribution de la peinture en la laissant agir à son gré et en sollicitant sa propre propagation. Au fond, mis à part quelques similitudes, la distance que j'adopte quand à ma pratique et par rapport à la toile de ma part et la proximité et le contact qui caractérisent le travail de Dubrunquez explique le point de divergence.

Étude d’après Mona de De vinci, Acrylique sur toile marouflée, 160 x135 cm, 2011

Étude d'après l'autoportrait de Rembrandt, acrylique sur toile marouflée, 250 x 123 cm, 2011

2. Un jeu sur la matière

La peinture est reconsidérée en tant que peinture, en tant que phénomène – la fluidité, la matérialité, la réalité de la peinture, le sujet de la peinture étant impliqués – par une mise en abîme au sein de la représentation. Par mon approche, je laisse se développer un travail sur l'apparition de la peinture et non sur l'apparence d'une image, sur la manifestation picturale et non sur la définition figurale.

Comme je l'ai évoqué précédemment, les enjeux majeurs de ma problématique sont la question d'une mise en avant d'une phénoménologie de la peinture par le biais d'une mise en abîme dans l'exercice de la représentation. Cette démarche serait le mobile pour s'affranchir de la matérialité. Autrement dit, faire apparaitre la réalité de la peinture en tant que phénomène et au-delà de tout asservissement lié à un exercice de pure représentation et à une simple affaire de figuration. L'accumulation de la peinture (matière), l'empâtement, le problème du fond et de la forme, la non différenciation du traitement de la peinture seraient tous des considérations dont je dois tenir compte dans le développement de mon travail.

Les jets et les projections de la peinture sur toile constitueraient des accumulations, des juxtapositions de la couleur et des transparences. Ce qui se feraient et se décideraient par la peinture ce sont des fusions et des dissolutions des couleurs les unes dans les autres. Toutefois, cette partie est consacrée uniquement au travail de la peinture et de la couleur par le simple fait de la fluidité et du caractère physique de celle-ci. La peinture, après être projetée, bouge, fusionne, convoque ses effets et décide indépendamment de mon intentionnalité. Cet après coup de l'action picturale me permet de faire le constat d'un processus non volontaire soit en le validant ou en le réessayant à nouveau.

Encore une fois, c'est une prééminence de la matière qui serait en jeu ; elle se décide, se fait, se propage au gré d'elle-même et au-delà de la contrainte de la

référence et de l'assujettissement aux figures. Par la peinture, une autre figure se déciderait, se chercherait à même la matière. Par ce basculement, je cautionne une ouverture sur la matière qui primerait sur la forme, qui la libérerait de la charge due à l'obstination représentative. Néanmoins, cet exercice n'est pas une simple affaire car cela apparait comme ayant une idée sur le motif mais n'ayant aucune sur le mobile que la peinture imprévisiblement s'élabore. Quand j'avais fait allusion au cours de la présentation de ma problématique à une *dé-maîtrise*, à une distance, à une désinvolture dans l'exercice de la représentation, cela n'étant pas une chose simple car la question qui se posait était : comment faire avec un défaire ? Lors de la mise en expérimentation, faire usage d'une peinture dans de telles circonstances, à savoir : viser des formes, traiter des nuances, travailler les volumes avec une telle distance paraissait presque impossible. C'est en persévérant dans la pratique, en expérimentant d'une manière assidue que quelque chose commence à prendre forme et avoir du sens dans cette quête. Cela m'avait conduit à faire appel à un instinct du métier de peindre et à endosser une posture intuitive où j'essaie d'approcher une sorte de conciliation picturale pour que la peinture « puisse prendre ».

Étude de tête N°7, Acrylique sur toile marouflée, 174 x 124 cm, 2014

Étude de tête, Acrylique sur toile marouflée, 105 x 80 cm, 2012

Dans ce contexte mon attention est retenue par le travail d'Helmut Dorner, peintre de l'abstraction qui poursuit une recherche de l'impression, de l'ouverture à un monde sensible fait de matière et de lumière. Il est l'un des premiers à avoir peint sur le plexiglas pour jouer sur les effets de transparence et en étudier les liens implicites afin de créer une harmonie *synesthétique*. La laque est posée liquide sur le panneau de plexiglas disposé à plat. Les couches se superposent les unes aux autres au fur et à

mesure du séchage, créant une matière compacte, ou plutôt opaque. La peinture et le support entrent alors dans un conflit : l'un invite à la transparence, l'autre produit de l'opacité et invite d'être vu en recouvrant son subjectile[186]. C'est cette dialectique que le peintre cherche à mettre en évidence, en tissant des liens entre le support et la matière, mais également avec le mur où les ombres picturales se reflètent. Alors, l'affinité avec mon travail consiste dans l'appui sur l'exercice de la dialectique. Elle se traduit chez moi par cette tension qui se produit au contact d'un fluide égoutté sur un support où la matière se détache de la forme tandis qu'elle est engagée à la produire. La peinture produit ses propres effets malgré ce qui est censé être représenté. Et comme dans le travail de Dorner, la peinture et le support entrent alors en conflit sauf qu'au niveau de la pratique, dans le cas de mon travail, avec le *dripping* et des coulées et jets de la peinture, la contrainte est de discuter une représentation et faire un usage improbable de la figuration. Cette posture renvoie à un autre conflit et ainsi ma démarche se démarque avec celle de Dorner et prend une autre voie.

Les couleurs utilisées par superposition sont ainsi démultipliées à l'infini. La surface est un jeu de plus en plus complexe de teintes d'où se dégage une force ainsi qu'une grande énergie que chacun éprouve physiquement. Cependant, cette énergie semble s'arrêter dans la brillance de la laque. Chacun est libre alors de se projeter et de continuer le mouvement induit par Dorner. L'artiste ne propose pas d'idées préexistantes mais, suggère une expérience visuelle, une expérimentation qui ne relève pas du hasard, mais de l'incertitude[187]. L'essentiel du travail de Helmut Dorner est de retrouver un certain lyrisme et une certaine expressivité de la peinture, de trouver une tension, un rythme entre couleurs et transparence. Il s'agit pour l'artiste de rendre à la peinture son rôle substantiel : l'expérience visuelle directe.

---

[186] Le regard est partagé entre voir la peinture ou à travers les réserves (espace non atteint par la peinture) voir en dessous, à travers et hors le support.

[187] Certes, la peinture est un objet de connaissance mais ne suggère pas des solutions extra visuelles et hors contexte plastique. Donc l'artiste ne propose pas des idées préexistantes. Il se positionne avec des questionnements et afin de mieux voir ou de se rendre compte d'une vision, il s'appuie sur la pratique. Ceci dit, dans la peinture, il s'agit bien d'une pensée à particularité visuelle, sensationnelle, perceptive, esthétique, mais dialogue, nourrit et se nourrit de la pensée dans sa forme la plus générale.

Helmut Dorner, Cœur de papillon, Laque sur plexiglas, 140 x 130 x 7 cm, 2004

Par ailleurs, Paso (de son vrai nom Paul Klein) est un parmi les peintres qui a retenu mon attention par sa manière de déléguer une certaine affirmation à la matière picturale en la laissant agir en dépit de la représentation. "*L'artiste a développé des méthodes permettant à la peinture de s'exprimer. Il fait confiance au corps, à cette « enveloppe terrestre », qui, selon lui, est tout à part capable de s'exprimer. La peinture est plus intelligente que le peintre, c'est elle qui le guide pas l'inverse*"[188]. Pour parvenir à ce résultat, l'artiste a conçu des techniques ou un outillage particuliers. Dans ses œuvres, le spectateur cherche le moment où la figure humaine parvient à naître d'énergie abstraite. Le travail de Paso fait penser à celui de Helmut Dorner et notamment par la manière auquel la peinture se répand sur la toile, de l'aspect que

[188] GREINER Rudolf, *Paso. Peinture/Malerei/Painting*, Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition rétrospective au Pôle Culturel – Musée Paso de Drusenheim, 2013, p. 15.

prend celle-ci pour apparaître sur la toile, des phénomènes picturaux résultent en laissant agir librement la pâte, la tache, et la giclure de couleurs différentes les unes sur les autres. Ce point commun qui revient sur le charnel de la couleur, sur sa nature, sur ce qui ne peut se déterminer que par sa physique et sa fluidité. Une phénoménologie qui ne se fait pas vraiment d'une dissolution volontaire du peintre mais plutôt d'une alchimie des pâtes colorées qui se fait en un travail commun les unes sur les autres, les unes dans les autres. Cette manifestation coloriste est le résultat d'une latence provenant d'un mouvement du jaillissement, d'une logique propre au fluide, au liquide pâteux.

Toutefois, à la croisée avec mon champ d'étude, je partage avec les deux peintres cette affinité libératrice de la matière quand il s'agit de la couleur et donc de la peinture hormis le contenu qui s'y trouve émulé dans chacune de nos peinture. Tout compte fait, les deux peintres se séparent dans le fondement de leur picturalité. L'un est peintre abstrait, l'autre est à la frontière entre la figuration et l'abstraction. Paso d'abord, reconnu en Allemagne, rattrapé par le courant « Néo expressionnisme », proche de Baselitz, Lüpertz, Salomé ou Castelli plutôt que celle des artistes français de la « figuration libre », qui trouvaient l'inspiration dans les cultures des masses et autres sous-cultures, dans des graffitis et des pictogrammes.

Paso, Sans titre, Acrylique sur toile, 24 x 33 cm, 2008

3. Une certaine gestualité

Une lutte contre l'effet pompeux du beau ou contre la ruse du laid (faire faussement brute) par la gestualité, par l'énergie déployée est un procédé qu'on trouve chez des peintres comme Pollock[189]. Ils optent pour une peinture non systématique et qui n'obéit à aucun mécanisme maîtrisé et répétitif. Le geste est essentiel, il est manuel, surprend et dépasse les principes et coordonnées visuelles de l'artiste[190]. La

[189] D'une part, la finalité de mon travail n'étant pas la recherche d'embellissement ni de sophistication esthétique ni d'épatemenent visuel. D'autre part, chercher à accrocher le regard et prêter de l'intérêt envers un renversement et un basculement dans le territoire du laid ne rentre certainement pas en ligne de compte dans ma recherche. Faire faussement brut, maquiller la peinture, reproduire et reconstituer des effets de la peinture, ôter la part du hasard et limiter, confiner l'action de la peinture sont tous autant de pièges dans lesquels il ne faut pas tomber.

[190] Dans ce genre de processus, la main semble déchainée et se rebelle. L'œil en ayant une idée vague de ce qui peut surgir sur la toile se fait excédé par cet énergie manuelle, découvre et s'étonne en même temps que l'artiste.

main gicle et arrose, à l'aide d'une cuillère, d'un bâton le champ et le hors-champ de la toile. Le traitement ne se fait qu'approximativement et dans le seul souci de la peinture plutôt qu'une pure représentation des choses (une certaine façon d'apparition et de manifestation de la peinture sur la toile). Cette permanence dialectique dans l'acte de peindre est contradictoire. Elle privilégie dans cette intensité, le geste intuitif et non instinctif. Un geste qui fait déborder les formes imagées et qui fait appel à une certaine forme primitive et véridique de la peinture (phénoménologiquement parlant).

Le geste n'est plus héroïsé comme dans le cas de l'action painting ou de la peinture gestuelle, celle de Marfaing, de Soulages des années 60-70 ou d'Hartung, il est au contraire l'expression par défaut comme conséquence de dé-maîtrise et d'une dépossession. Un geste qui sollicite un certain ordre qui émane d'une mise en abîme de la représentation et d'un fouillis qui structure la picturalité, d'un chaos qui s'impose à l'ordonnance visuelle que peut dégager la peinture. Cette positivité picturale de ce qui se défait en tant que figure est pour moi l'issue de cette possible complexité.

Mon présent travail opte pour une déconstruction de l'unité et de la continuité[191]qui caractérisent la voluminosité des formes imagées, une construction de la peinture par le geste de la lumière et une juxtaposition et superposition de jets et de coulées de la peinture. Cela étant, afin d'essayer à retrouver cette émotion première, cet esthétisme par le seul fait de la peinture, ce que Van Gogh et Pollock cherchaient à conserver. Afin de joindre cette émotion esthétique dont parlait le peintre Georges Joussaume à propos de son dernier travail. Ce dernier qui approuve dans un entretien qu'après des années d'expérience : « peu à peu, c'est la peinture qui vous dit que ce que vous faites est assez proche de la peinture ou pas », quand Soulages dit : « c'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche ». Ces témoignages prouvent une espèce de maturité que le peintre doit en jouir en bousculant de l'autre côté de celui qui décide, qui œuvre et qui contrôle tout. Cette part est due à un lâcher prise et à un geste excédé par les caractéristiques de la matière et ses imprévisibles surprises. Ce qui

---

Ce dernier par le regard, prend du recul, revoit et choisit de continuer, s'arrêter, valider ou recommencer. Toutes ces actions sensorielles et de l'esprit se déroulent d'une façon simultanée et intuitive.

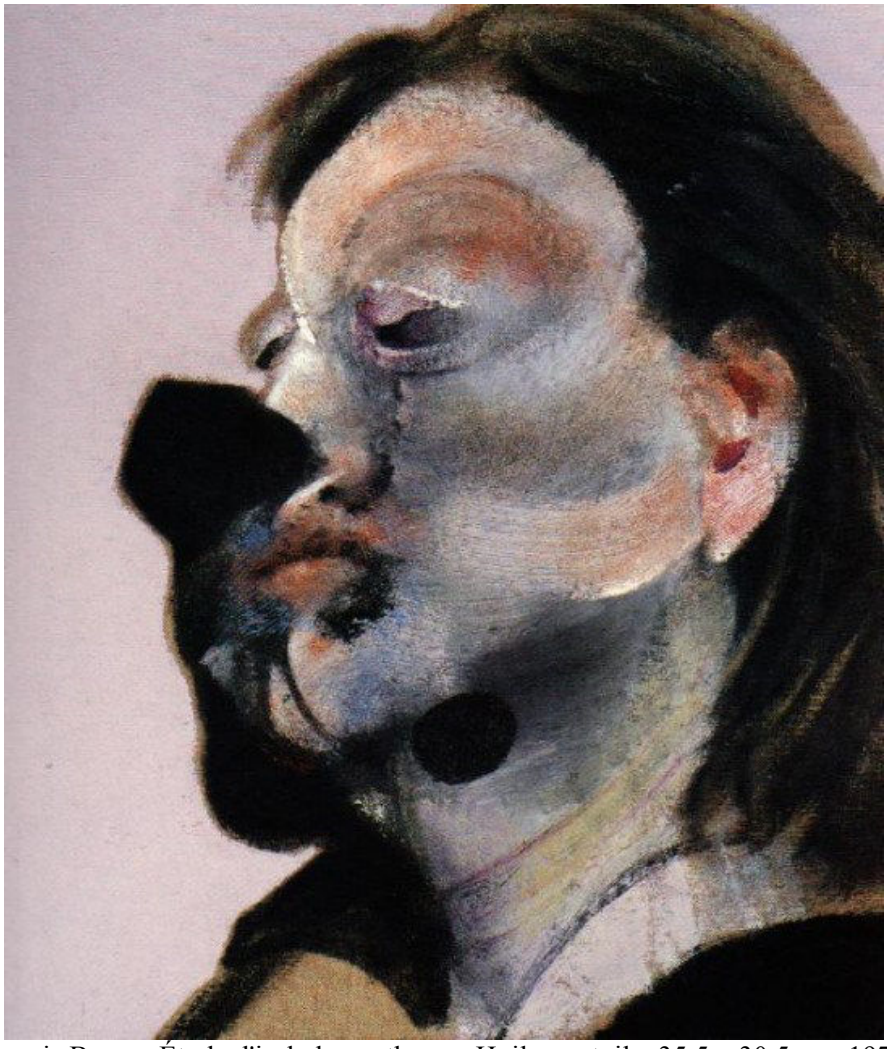
[191] Du point de vue de la couleur et des valeurs.

prime par-dessus tout dans cette instance, c'est non seulement le fait de se fier à une libération d'ordre manuelle surprenant le visuel mais à un pur accord avec la matière.

Georges Joussaume, Aile, Huile sur toile, 150 x 150 cm, 2010

Le geste artistique est toujours une prise de risque, quelque chose dont on n'est pas toujours sûr et qui se fait dans les limites des moyens dont l'artiste dispose. C'est la matière qui prend le dessus, c'est elle qui décide. C'est le peintre Francis Bacon qui l'exprime dans les entretiens qu'il a accordés à Michel Archimbaud. Il dit : "*Quand on fait de la peinture à l'huile, il peut se produire des événements qu'on ne maîtrise pas. On peut faire une tache, tourner le pinceau d'une façon ou d'une autre et cela va*

produire des effets chaque fois différents. Cela va changer toute l'implication de l'image. Tandis que l'on travaille dans une direction, on essaie d'aller plus loin dans cette direction ; c'est souvent alors qu'on détruit l'image que l'on avait faite et que l'on ne retrouvera plus jamais mais c'est alors que surgit quelque chose que l'on n'attendait pas et qui arrive inopinément. On sait, on voit quelque chose que l'on va faire mais la peinture est tellement fluide que l'on peut rien ôter. Le plus étonnant c'est que ce quelque chose qui apparaît comme malgré soi est parfois bien meilleur que ce qu'on était en train de faire. Mais ce n'est pas toujours le cas malheureusement. J'ai souvent détruit en les reprenant, en les poursuivant, des tableaux qui était au départ bien meilleurs que ceux à quoi j'aboutissais"[192].



Francis Bacon, Étude d'isabel rawsthorne, Huile sur toile, 35,5 x 30,5 cm, 1970

[192] ARCHIMBAUD Michel, *Entretien avec Bacon Francis*, Paris, Éd. J.-C. Lattès, 1992, recueilli sur radio France Culture dans l'émission les nouveaux chemins de la connaissance au titre : « Comment fonctionne une œuvre d'art » du 28.10.2013

En un sens, Le processus artistique est un appel à l'accident, au hasard et à une association avec les imprévus et les préalables matériels que sont taches, coulures et giclures. Ce processus s'inscrit comme engrenage facultatif indissociable à l'identité et à la qualité du travail artistique.

Tête de singe, Acrylique sur toile marouflée, 152x105 cm, 2011

4. *De la propagation dans l'espace pictural*

De cette transmutation-transsubstantiation des réalités, du fictif[193] à un réel (réalité picturale), et du réel représenté à un fictif anticipé et imaginé (prétexte pour questionner à la matière), – de l'homogénéité formelle à l'hégémonie picturale, de la mise en avance de la peinture grâce au traitement des masses et des plans par la fluidité et l'empâtement, du volumique et du modelé à leur dissolution – s'articule une immense possibilité me permettant d'effectuer un ébranlement sur le plan pictural. Que ce soit le sentiment d'une captation du mouvement et la brèche éclose d'une sensation de temporalité, ou la variance de l'expérience optique et du résultat sensationnel, – dû à la frontalité avec l'œuvre lors de la réception – il reste à soulever d'autres questions. Cette fois-ci, à caractère global, quelque chose qui sous-entend l'atmosphère, l'ambiance du tableau ou la question de la continuité entre les éléments constitutifs du tableau et le fond.

Sans doute, La grandeur de Barnett Newman, doit beaucoup à son recours au *colorfield* (Champ de couleurs) répandu sur la toile en rendant la peinture chatoyante et d'une présence inouïe. Elle aide à la délimitation du tableau acquise par des traits, éléments structurants, captant le regard du spectateur pour le promener dans l'œuvre selon un plan réglé.

Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimus, Huile sur toile, 240 x 540 cm, 1950/1951

[193] Le mot fictif désigne ici le caractère que peut avoir une image qu'elle soit photographiée ou fabrication picturale. Elle rejoint un réel qui en relation avec la réalité picturale et à la matérialité de la peinture. Donc, parant de ce qui peut être limité dans un contexte reproductif et imagé, je vise à prêter attention et laisser place dans l'acte de peindre à une phénoménologie de la peinture.

Dans ses peintures, Il est question de rythme et de mouvement, ainsi qu'une forme de fréquence activée par le décodage du regard. Cet essai de capter l'espace d'une radiation, de saisir une sensation de va-et-vient, d'un rapprochement et d'un éloignement procure un certain effet qui va du visuel au vécu (une modification passe au sein de l'expérience de la réception ; il y a là déplacement du passif à l'actif). Voir quelque chose et vivre un moment se rejoignent amplement dans le spectacle de la peinture. Le paradoxe rejoint l'harmonie, et du moins, la cohabitation, la coprésence de deux réalités antagonistes. De voir sentir, ou de voir vivre, du sens à la sensation, du sens à l'expérience, s'inscrivent autant d'atouts, d'objectifs mis à l'exercice, au cours de mes derniers travaux.

Barnett Newman, Concord, Huile sur toile, 228 x 136 cm, 1949

Dans un contexte similaire, Le caractère maladroit et voulu d'une forme de maîtrise (approximative et au-delà de la maîtrise, généralisée dans l'espace du tableau de De Kooning) plonge le regard tant bien que mal dans un glissement pictural et dans une réception mouvementée. La radiation serait cette conséquence qui émane du motif et qui se propage dans tout l'espace environnant. Voir un De Kooning, c'est assister à une expérience de pulsation via l'exacerbation des coups de brosses, à un éclatement via le traitement à la fois incertain et sûr de la peinture, à un repos via l'agitation gênante et exaltée des formes. Ces déductions à partir de ces singularités d'une expérience

picturale dédoublant le temps (le temps réel et celui de la toile), et identifiant un autre sentiment qu'un simple mouvement, s'impose une attention qui laisse éprouver un énorme intérêt visuel qui exerce un attrait visuel sur tous ceux qui regardent.

Willem de Kooning, Door to the River, Huile sur toile, 203.2 x 177.8 cm, 1960

Revenons à l'explicitation du tableau de Newman ; il y a en réalité, et souvent, une énigme : paradoxe de simplicité et de complexité de la construction. Tenant compte de la géométrie, de la monumentalité, et de l'effet produit, la morphologie géométrique s'élève au statut de matrice en tant que cause d'une jouissance visuelle. À ce propos je partage une certaine nuance avec le travail de Newman, dans la mesure où je vise ce statut de matrice à jouissance ou à sensation visuelles, mais élevé par une certaine

morphologie gestuelle et picturale qui se dresse dans un registre de la représentation (figuration). Là où il y a silence de l'image, j'essaye de faire son par sa représentation et là où il y a calme je négocie avec la peinture un bruissement. J'essaye surtout d'évoquer une représentation allusive à des éléments du réel et je laisse voir tout l'aspect informel de la peinture déposée et égouttée qui se traduit par une sorte de déchainement.

En ces termes, et à propos de mon travail, je tente ici d'extraire ou de rendre vivable ce que j'estimais comme latence, celle de l'union entre un temps et un impératif du mouvement et que j'ai nommée fréquence, celle d'une union d'une séquence (temporalité) et d'une agitation (mouvement).

Dans cette étape de mon travail, on remarque sur mes toiles une utilisation négligée de la perspective, du fond, et de la répartition des plans. On ne reconnaît ni plan, ni profondeur ; ou du moins, on ne sait les situer. C'est l'illusion ambiguë de l'illusion (la représentation d'un espace en fouillis pictural). Turner parlait du trou dans le trou, du profond dans l'infini et Pierre Schneider en l'évoquant parle du « fond perdu » pour désigner les figures du fond dans sa peinture[194]. Ce qui est surtout intéressant chez ce peintre, c'est représentation quasi spectrale où tout semble s'engloutir dans les méandres du fond, ajoutée à l'expression d'un mouvement de chaos organisé. Quant à mon modeste travail, j'arpente dans la peinture une forme de *proche dans le lointain*, ou inversement. J'essaye de provoquer dans l'espace environnant une mise en abîme des plans. Je les laisse se lire ou se coder à travers des possibilités probables telles que : l'inachevé, le détérioré, le suggéré ou le voilé, le lieu ou le non-lieu, le plein ou le vide, le fini ou l'infini, le décor ou le vrai, le fond ou les conséquences d'une radiation et le clair ou l'obscur. En dualisme permanent, l'espace confirme également cet état dynamique et général d'échanges et de dédoublement, de réalités et de percepts. Ma

[194] Pierre SCHNEIDER dit : *" [...] Turner n'a qu'en apparence, et par les apparences, sa place dans un ouvrage traitant du fond, et singulièrement du fond perdu. Certes celui-ci se donne volontiers à voir les espèces de la mer, mais ne se confond pas avec elle. Bien qu'elle fonctionne comme figure du fond, elle n'est pas la seule à jouer ce rôle. Elle ne le joue pas en toute circonstance. Sa fonction n'est pas tant de définir l'infini, que de conduire le peintre par des chemins connus jusqu'au seuil où il se découvre – mais trop tard pour revenir en arrière – face à l'inconnu dévoilé."* SCHNEIDER Pierre, Petite histoire de l'infini en peinture, Paris, Éd. Hazan, 2001, p. 59.

volonté est d'unir des états antagonistes et paradoxaux ; tels sont les défis que je me suis engagé au cours de cette approche picturale complexe.

William Turner, Snow strom, Huile su toile, 120 x 85 cm, 1842

Au cours de cette partie, celle où je viens d'exposer les fins et les moyens mis en œuvre, j'éprouve un énorme désir de répondre à d'autres questions qui m'ont été posées.

Chaque analyse me renvoie à un enjeu, et chaque peinture semble me renseigner sur une autre. À cette étape de mon travail, j'ai articulé avec les moyens qui me sont acquis, une volonté d'explicitation et d'implication autour de mon sujet : un infini possible de la peinture. Cette matière semble ressembler au plus loin et dissembler au plus près à mes aspirations d'exprimer et d'expérimenter, à mon espoir de dire ; sans jamais la placer au rang des choses achevées, mais plutôt au rang des choses qui nous ressemblent, des choses humblement humaines et qui ne font que nous enfoncer dans une histoire en perpétuel recommencement. L'actuelle recherche traite des considérations d'ordre pictural et coloristique de plus en plus radicales. Certes le cœur de cette actualité de ma recherche reste attaché à ce basculement au sein de la question de la représentation. Cette phase est un pas en avant vers de nouveaux horizons d'expérimentation où le dessus de la peinture prend la place du sujet central. C'est

d’un sentiment d’insatisfaction que nait un besoin d’expérimenter autrement les choses, de prendre d’autres directions vis à vis de sa peinture. Cela étant, en espérant donner un nouveau souffle à son travail de peintre et en se faisant la promesse réconfortante du prochain tableau qu’on se coltine cette impression stimulante qui fait penser irrémédiablement qu’on peut mieux faire.

Vanité, Acrylique sur toile non apprêtée, 142 x 117 cm, 2014

5. *Mouvement et temporalité*

Dans son livre « *le mouvement dans la peinture* »[195], Marcelle Wahl signale une certaine nuance différenciant l'œuvre musicale qui se présente totalement restituée et reçu dans son stade ultime de sa création. Contrairement à l'œuvre picturale qui pour un récepteur non averti ne révèle pas ce même déroulement dans le temps qui précédé à son exécution. Elle rajoute que c'est par l'accommodation de la compréhension de ce processus ; que la pénétration profonde dans le tableau peut avoir lieu. C'est là l'unique objet de son livre. Elle trace une identification du mouvement intérieur hormis la mouvance relative à la notion du coloris ou de la facture picturale qui fait naître des rapports vibratoires à partir des taches et accumulations colorées.

Marcelle Wahl mentionne un essentiel entre l'émotion dégagée avec la continuité des lignes expressives du mouvement. Le rythme qui introduit l'observateur lors de la réception de l'œuvre, dans une certaine continuité et durée, fait naître une mélodie visuelle, élément abstrait qui le fige dans le temps. L'autre mouvement qui le contraste c'est le mouvement de la vie. Par une perpétuelle mobilité, ce dynamisme, cette vitalité s'annulent et rejettent l'ordre de cet élément abstrait. C'est toujours dans ces deux postures contradictoires que l'artiste œuvre. Voilà encore une contrainte qui se formalise en une forme de lutte et qui a caractérisé l'histoire de la peinture au cours de l'art moderne et relativement de quelques écoles qui l'ont précédé comme le romantisme à titre d'exemple.

Afin d'entamer un lien avec mon propre travail, je vise en particulier le mouvement pictural au sein du contenu imagé et de son espace. L'intérêt que porte Wahl à la part cinétique de la peinture est soutenu par l'étude des lignes et des courbes fondatrices du contenu des œuvres. L'accord et le choix de son étude colle parfaitement avec sa méthode sauf que dans mon modeste travail, j'essaye de rentrer en interaction avec ce qui s'y oppose et se configure sous forme de contrainte. Une mesure qui ébranle même la notion de la ligne ou de la courbe que j'évite dans ma

[195] WAHL Marcelle, *le mouvement dans la peinture*. Paris, Éd. Presse Universitaire, 1955

peinture. Ces derniers se refont à travers le constat de la forme qui s'articule dans l'émulsion. C'est-à-dire que chaque détail doit conduire à cette lecture en dynamisme continue. Je tente d'instaurer une forme d'éclatement qui dépasse la surface et qui tend à procurer le déplacement. Dans ce cas rien ne préconise l'immobilité dans le temps dans l'élément abstrait ; c'est donc une seconde lutte. Une lutte empreinte de la continuité active qui caractérise la pâte colorée, la peinture dans son état de projection.

En effet, l'étude établie par Wahl sur la matérialisation du mouvement dans une peinture démontre l'évidente similitude entre les mouvements intérieurs de l'être créateur et sa projection configurée sur l'œuvre créée. Elle met en lumière cette conjonction probable chez les artistes qui naît de deux aspects différents : les forces spirituelles et les forces matérielles en un accord mystérieux. Plus profondément, je dirais – pour expliciter ce phénomène en se basant sur le double élément récepteur émetteur qui coïncide dans le site au motif, avec tous ses aspects sensori-moteurs, cognitifs et émotifs – qu'il se place comme une parabole active et réceptive. Chez le peintre tout se place et se génère sous forme d'énergie, et c'est cette charge qui se révèle sur des trais formelles ou non qui conduit son travail à se concrétiser sur deux aspects différents ; concret et abstrait. C'est la forme dialectique qui identifie ma modeste histoire visuelle en général et de la pratique artistique, picturale en particulier. Sur cette étude de Wahl, l'ouvrage s'est élaboré en tenant compte de ces considérations sous-jacentes, allant de la période romantique jusqu'à l'art moderne.

J'étais et je reste toujours méticuleusement attentif – à travers mes visites des musées, les galeries et mes consultation des livres et écrits sur l'art – aux avancées et à cette progression continuelle de l'œuvre peinte en tenant compte de ses subtiles manifestations et de ses tournants au cours de son temps et du temps historique. École ou mouvement, groupes de peintres ou singularités, les apports ont glorieusement contribué à faire propulser cette incessante évolution, cette inépuisable source de l'intellect et de la pensée de l'image peinte, de l'expression et de l'émotion. Se situer à cet égard en tant que praticien de la peinture n'est pas la question fondamentale. Néanmoins, discuter un fait pictural, se poser des questions et penser à travers la

peinture est pour moi, le véritable sens de la recherche et quel que soit le résultat, il ne sera ni définitif ni absolu.

L'enjeu de la notion du temps me semble important dans cette étape de la recherche. En agissant et en laissant agir la peinture, – dans une logique de partage/départage – une brèche de temporalité me paraît possible. La dissolution de l'ensemble anticipant un mouvement global, orchestrée par le débordement du mouvement spatial du contenu représenté entérinerait une sorte de mise en fréquence à l'exercice.

Le mouvement revendiqué, rappelé par le questionnement autour des limites de la représentation picturale (absence des cernes, non uniformité quoique d'une autre nature, peinture à volonté de déplacement sur et dans le motif), rappel à son tour un besoin d'une temporalité opérée sur la toile. Elle représente pour cette approche la conséquence d'un agencement. D'une part, le travail se fait dans une dynamique gestuelle et continue et d'autre, la peinture retrouve son caractère de base, celui d'une nature fluide, colorée et enfin, peu importe le prétexte de la peinture, il est saisi dans des emphases de mouvements.

Le résultat d'une telle mixture me semble une possibilité d'inclusion du temps. Or, ce dernier est simulation dans la peinture et non une réalité en soi ; il se lit (se vit) selon un regard parcourant le déploiement de la peinture. C'est pour moi une volonté d'introduire un antérieur et un ultérieur qui me semble contredire l'esprit de l'instant. Le moment (représenté) dans le cadre du rendu de ce travail est privilégié. Il parait plus juste pour dire le temps que la parcelle temporelle ; il est dilatation dans l'intervalle de ce dernier. Le sentiment de ce temps où se déroulait la scène de la représentation, comptait comme un retour de ce maniement de la peinture ; c'est une façon d'approcher l'aspect que je nomme « la peinture théâtrale ».

Chapitre II : L'enlisement pictural et la communication dialectique

1. Entre lisibilité picturale et allusion à la figure

Mettre la représentation en crise c'est lui assigner un statut problématique, elle serait traitée dans ce contexte dans un esprit de dialectique entre l'évanescence du contenu imagé et la réminiscence de la peinture ; d'une ambigüité de l'image et d'un brouillement de la figure quelque chose surgit[196]. Tout compte fait, de l'amoindrissement de l'allusion à la référence, la peinture ferait surface et plonge la référence dans son apparaître. Dans cette mesure le regard, sous l'effet de la fulgurance, se noie dans une double lecture : celle de la figure et celle de la peinture. Il s'imprègne par un tâtonnement de la lisibilité. Ainsi, avec une technique picturale contredisant toute linéarité technique et tout procédé intentionnel qui assurent le caractère certain d'une déposition d'une couleur – acrylique sur toile, ni pinceau, ni contact, seuls une projection de la peinture, un dripping, un va et vient d'un ton à l'autre – les figures prennent formes dans l'aspect de la peinture et non l'inverse.

L'expérience de Philippe Cognée est, à mon sens proche de la mienne, non pas sur le plan de la démarche mais pour ce qui en résulte. Elle se conjugue ainsi : la peinture est déposée au pinceau sur la toile, et recouverte par la suite d'un film plastique sur lequel un fer à repasser chauffe la cire pour la liquéfier étalant et déformant les formes (Cognée qualifie cette démarche d'une forme d'enfouissement trouble du sujet dans la matière). Et là où mon travail rejoint celui de Cognée, c'est que la matière (peinture) prend le dessus sur le sujet, donc le sujet devient ce passage qui prime l'effet de la matière et de ses possibilités (fluidité, étalage, enfouissement,

[196] J'aimerais rappeler que le point de départ pour faire une peinture est chaque fois différent. Des fois, il s'agit de choses vues, notées sur le vif ou des reproductions photographiques d'œuvres vues dans les musées, et d'autres c'est des photos trouvées sur internet, dans des revues ou des journaux. Là, je peux dire comme l'a déjà dit le peintre Truphémus avant moi, que le choix de telle ou telle image est une question d'humeur. Face à des accords de couleurs, des sensations, des impressions, des idées qui me traversent, il m'arrive de penser surtout à l'unité picturale qu'on peut en tirer, à la vision que telle chose prendra sous le spectre de la peinture, dans l'enlisement de picturalité.

éclatement). Ce phénomène, c'est ce qui caractérise l'originalité de cette peinture et c'est ce qui fait sa finalité et non le sujet de provenance photographique. Et c'est sur ce point que je rejoins la réflexion de Cognée du point de vue de la déconstruction et de la libération de l'image permettant à la matière de travailler à l'encontre de la ou des formes.

Philippe Cognée, Andy, Encaustique sur toile tendue sur bois, 65 x 50 cm, 2001

La réalité soudain se découvre multiple, contradictoire, fuyante, et ce n'est pas la moindre des qualités de cette nouvelle manière d'opérer que de donner forme à cet

insaisissable. Matière picturale, matière vivante, l'artiste en extrait moult arborescences, marbrures, stries, taches, bavures, éclats...etc. Il détruit pour construire et créer un monde instable, flottant, qui ne cesse de se mouvoir entre des forces contraires. Il s'infiltre jusque dans la matière rêche et accidentée de la peinture. Plus de traces ici d'un coup de brosse énergique ou du moelleux d'un empâtement, mais une surface maçonnée comme un mur. Cette distanciation et cette recherche d'impersonnalisme dans l'acte de peindre qui éloigne tout contact avec la toile et qui ne s'identifie à aucun maniement de la brosse et à aucun façonnage du pinceau intéresse beaucoup ma recherche. Car ce qui me pousse à m'identifier à cet aspect du travail que propose Cognée c'est que la peinture est en quelque sorte livrée à d'autres paramètres que ceux qui développent et qui assistent le paraître pictural (par un fait de contrôle et une action qui émanent du contact avec la toile et où l'outil est le prolongement du sujet peintre et où l'implication tactile est implicite).

Certes, on voit bien là des crânes, on ne peut le nier, et leur apparence convoque naturellement les êtres qui les habitèrent et leur disparition, mais le traitement pictural tonitruant qui va délibérément à l'encontre de la sobre retenue qu'appelle un tel sujet, tire ces tableaux du côté de la picturalité. En somme, quel que soit son sujet, un tableau n'est réussi que s'il est une véritable peinture selon les modalités de son époque. La vanité est là à laisser entendre qu'un tableau pourrait prendre des dimensions mystificatrices au lieu de n'être qu'un simple objet esthétique. Et Cognée, en donnant à ses champs de têtes de mort des allures de papier peint baroque, ne fait que tendre à la peinture un miroir où elle se découvre, parée de tous ses atours, telle qu'elle est : vanité et poursuite de vent.

Philippe Cognée, Vanité 4, wax painting, 195 x 390 cm, 2006

À ce propos, c'est un indicible, un innommable, que l'artiste tente d'articuler par les seuls moyens de la peinture, de sa peinture. Avec ses formes évanescentes qui surgissent pour mieux s'effacer, ses couleurs qui s'épanchent, migrent, se diffusent et créent de froides irisations, ses lumières enfin qui creusent, transpercent, trouent et s'évanouissent, la peinture élabore un terrifiant et douloureux chaos : une écriture du désastre. Cette mutation d'une planéité à la forme primaire d'un déploiement pictural qui est taches, gouttes, coulures, procure une espèce de perplexité à l'égard du contenu imagé et déplace l'intention représentative pour la recentrer sur une intention purement picturale d'ordre phénoménologique. Cette posture dans l'acte de peindre n'est en somme et en grande partie, que le résultat de la délégation de celui-ci aux spécificités de la matière qui s'affirme avant d'affirmer les formes représentées qui se manifestent dans la charnière de la picturalité.

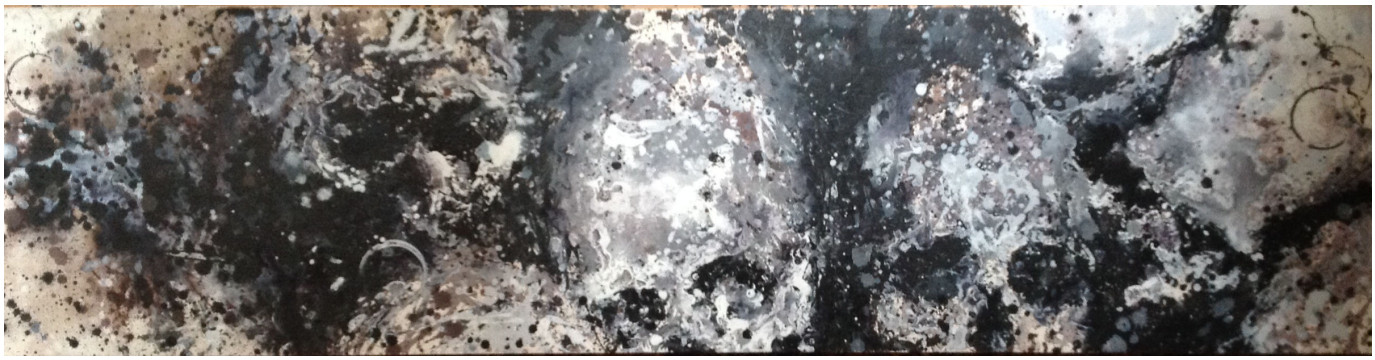
Par cet acte, il est question d'une réflexion sur les possibilités que peut offrir la matière picturale tout en se libérant de la contrainte photographique et de la fidélité à la référence imagée. D'une représentation de sujets anodins, de vues et de scènes familières, Philippe Cognée arrive par sa démarche à transcender la banalité quotidienne qui réapparaît dans le flou pas en tant que représentation mais en tant qu'indice ; qui permet de faire voir la peinture en tant que sujet. Ce point est un tournant dans ma présente recherche picturale où on quitte le sujet contenu imagé et où

on passe au sujet portant, celui de la peinture. Tout est prétexte à l'expérience picturale tant qu'elle pourrait renseigner sur un aspect de la peinture elle-même, sauf que le prétexte ne peut être réutilisé que pour étonner et chaque fois différemment.

Dans le cadre de ma recherche, la peinture ne doit pas se contenter de représenter quoi que ce soit si ce n'est elle-même. L'enseignement que j'ai pu tirer de l'exercice de la peinture m'a fait comprendre que pour arriver à la peinture il faut passer par une certaine compréhension de la représentation, à une maîtrise de la couleur, à une dextérité du maniement de la peinture au détriment de la forme pour qu'enfin arriver à s'en débarrasser et à s'en dessaisir. Ce renversement n'est en sorte qu'une action de désapprentissage contrariant la charge méthodique pour retrouver les faveurs de la primauté de la peinture et où les forment se configurent et trament à même la matière. Dans ce dessein, ce qui importerait, c'est seulement la matière picturale en tant qu'immanence qui s'affirme dans l'écho des formes et des motifs. Le poète Mahmoud Darwich dit dans un des vers de son recueil poétique intitulé *Murale* : فـي الشكل فـليس الجمالي إلا حضور الحقيقي « Qu'est-ce que le beau, sinon la présence du véridique dans la forme »[197]. Ainsi, la finalité est discutée en ce qui échappe au contrôle et à la forme, en ce qui peut être sondé pour dire la picturalité et en ce qui contourne l'intention figurative de la représentation. Dans un entretien, Truphémus qu'on peut considérer comme peintre figuratif, disait que malgré le fait de reconnaître des éléments et des scènes sur sa toile, l'intention de la représentation figurative n'a jamais primé dans son travail.

[197] DARWICH Mahmoud, *Extraits d'œuvres complètes*, trad. Par moi-même, Le Caire, Éd. Alhorria, 2015, p. 248. Il écrit plus bas à la page 249 : « qu'est-ce que le beau, sinon l'aboutissement du convenable ». الملائم فـليس الجمالي إلا غبـو

Étude de crânes N°2, acrylique sur bois, 59 x 99 cm, 2015



Étude de crânes N°1, acrylique sur toile, 40 x 159 cm, 2014

Vanité, acrylique sur toile, 90 X 60 cm, 2014

L'apport de la couleur est très important, car elle joue un rôle déterminant qui informe de l'immanence du contenu imagé hormis le détour et le débordement de celle-ci (une certaine doublure du mélange des couleurs : un mélange que j'effectue quand à la recherche des couleurs et un mélange supplémentaire qui se fait au gré de la matière sur la toile). En préparant ma palette – qui se traduit par la recherche des couleurs dominantes ainsi que les différents tons (rompus et clairs) –, j'effectue toutes les déclinaisons des nuances relatives aux dominantes. L'espèce d'arrosage et de giclure qui vise le traitement des formes d'une manière approximative, permet à la

peinture d'effectuer d'autres propositions de couleurs et de tons par le fait de sa dissolution et la fusion des couleurs les unes dans les autres. Par dosage ou par niveau de fluidité ou d'épaisseur différents des couleurs préparées, une logique colorée et coloriste se met à l'œuvre, s'impose et dévoile cette réfutation de l'intentionnalité et permet l'émergence autonome d'un système propre à l'espace pictural et au phénomène de la couleur dans sa forme fluide. En effet, il arrive souvent que des débordements de la couleur se produisent et l'émulation des tons commence à entrer en scène. Une couleur domine et commence à engloutir les autres et ce, malgré mon intentionnalité et au seul gré de la matière. C'est en cela que je dirais que la peinture travaille, surprend, fait ce que je ne peux faire et devient ingérable. C'est une étape où il faut arrêter ou du moins passer à d'autres parties du tableau et attendre ce qui va se passer.

Toutefois, il arrive qu'un séchage définitif demande deux à trois jours durant lesquels une continuité du travail de la peinture se fait et manifeste de légers changements sur lesquels je ne me permets aucune intervention au risque de débrider le processus et faire faussement brut ou simulant l'effet naturel d'une configuration picturale. À ce moment-là, peindre devient simplement découvrir, se laisser surprendre et parfois tout détruire pour recommencer. C'est en cela, en terme de perpétuelles négociations, que la peinture s'élabore et se décide prenant en considération sa fluidité, son épaisseur, son temps de séchage, sa phénoménologie, et enfin sa configuration originelle en tant que telle au risque des figures et des formes. A cet égard, c'est dans ces limites de dépassement de la représentation et dans ce jet de la peinture qu'une intensité se fait irruption et qu'un espace dédié à la présence peinture devient possibilité et tangibilité visuelle.

Étude de champ, acrylique sur toile, 150 x 100 cm, 2014

Détail

2. *Entre apparition et disparition*

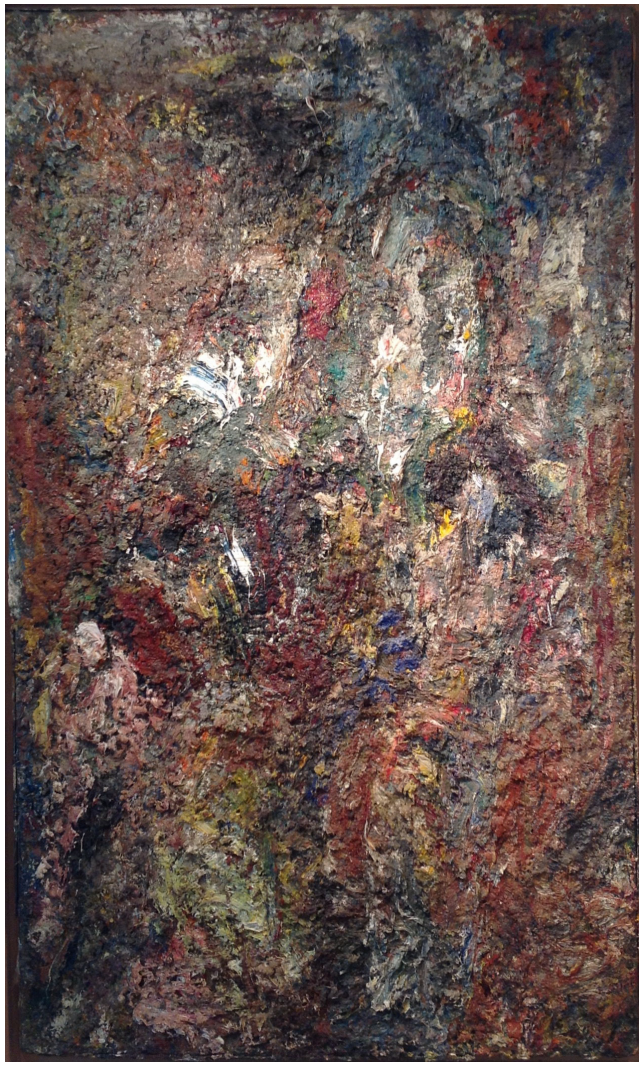
Un contenu imagé qui s'enfonce, qui s'engloutit et qui s'insinue dans les profondeurs de la peinture. Par l'enfouissement de la figure, le sujet peint immerge pour laisser place à la visibilité du sujet de la peinture. La perception du tableau se modifie en fonction du rapprochement et de l'éloignement du spectateur ; la visibilité de la peinture et la simulation du contenu par celle-là versent dans une double lecture : une lecture oscille entre celle de la peinture vue de près et celle de la figure vue de loin. J'opte dans cette perspective à dégager la peinture de la charge anecdotique et anodine du contenu imagé, et ainsi la discuter dans les termes d'une libération et d'une épuration. "*Cette pureté s'efforce de concentrer la puissance expressive et d'attirer l'attention du spectateur sur autre chose que la femme assise dans le fauteuil, ou les fruits dans le compotier. C'est une pureté défensive*"[198].

Certes, ce travail s'échafaude sur un processus de déconstruction mais sans pour autant abolir le motif. Ce dernier subit le tiraillement et le malmènement de la couleur mais c'est à travers lui qu'on mesure l'enjeu de la peinture, la complexité de l'entreprise et la difficulté du projet. Par cette disposition où je vis avec la peinture une expérience de partage, où la peinture dépasse mon intentionnalité, où elle illustre l'approximation, le motif subit une représentation incertaine, se désagrège. Une déconstruction du motif n'engage pas pour autant son élimination (l'éclatement de la peinture et la dissolution du détail). La peinture était toujours une question de couvrir/découvrir, de faire apparaître/faire disparaître, de montrer/dissimiler ; elle est en soi le voile et la nudité d'un monde sensible.

L'exemple explicite de la peinture d'Eugène Leroy nous permet de déceler judicieusement cette forme d'approche. Dans sa peinture, le contenu imagé s'enfonce et apparaît simultanément aux allures d'une présence presque fantomatique. Cette altération perceptuelle se modifie en fonction du rapprochement et de l'éloignement du

[198] PASSERON René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*. Paris, Éd.Vrin, 1992, p. 276.

spectateur et ainsi la peinture agit tantôt en tant que sujet dévoilé et tantôt en tant que fulgurations faisant légèrement transparaître ce qui s'y trouve. Leroy fait engloutir le représenté dans le champ du représentant. Autrement dit, il opte pour une déconstruction du motif sans pour autant l'éliminer et pour l'éclatement du détail iconique. Surgit ainsi le détail pictural dans toute son onctuosité et dans tout son charnel.



Eugène Leroy, Visage, lumière, Huile sur toile, 130 x 90 cm, 1979

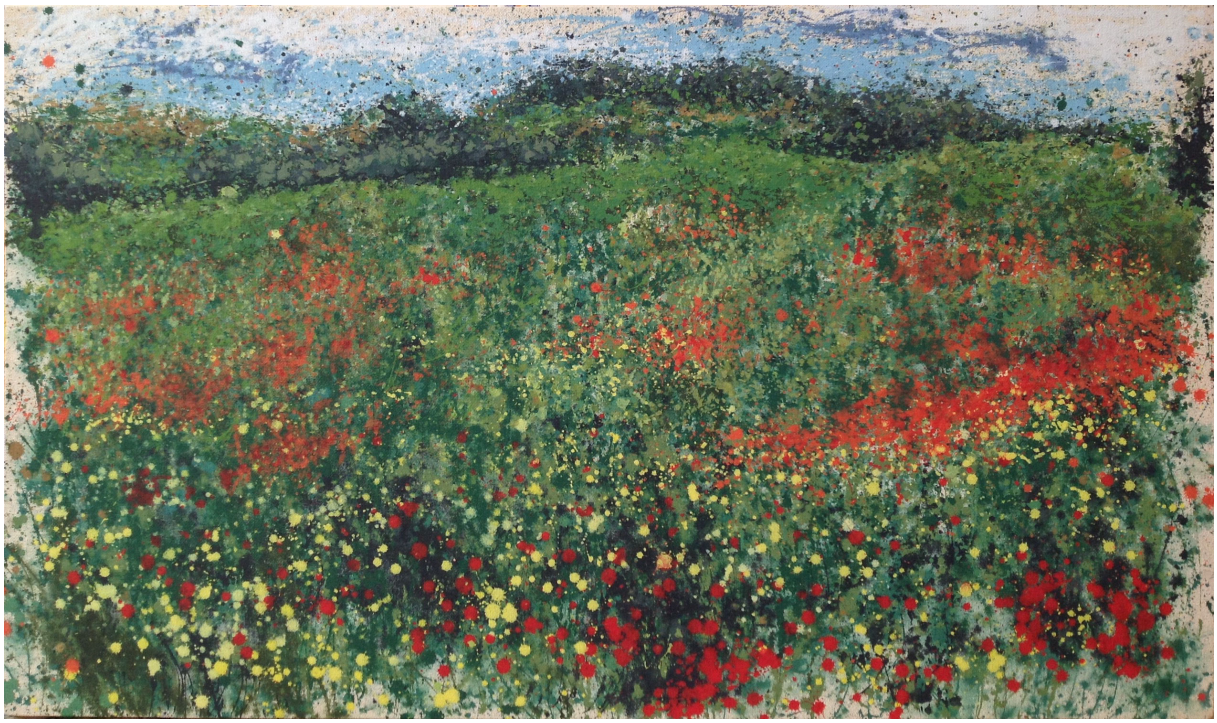
Donner à voir la peinture en tant que phénomène, c'est tenir compte de sa réalité manifestée dans sa forme originelle sans le moindre façonnement sous forme de taches, d'éclaboussures, de coulées, de grumeaux, d'épaisseurs, de transparences, de fusion de couleurs, ce qui apparaît et ce qui disparaît, parties tendres parties rugueuses. En somme, c'est faire allusion à tout ce qui fait cette matérialité à l'état de

l'indomptable, à l'état projeté, à l'état pur du liquide et de la pâte colorée au risque des figures. Tenter de faire apparaître la peinture et sans vraiment faire disparaître en elle le motif semble une tâche périlleuse. C'est sur les traces de ce motif que la peinture arpente la voie qui la transcende pour défendre sa propre visibilité. Cela étant, l'état pâteux et fluide de la peinture assume un apparaître et l'état fumeux et controversé du contenu imagé négocie son disparaître. Et ainsi, ce qui ressort de cette expérience, c'est l'image de la peinture dans l'image du monde (réalité dans les apparences refaites du réel). Il faut dire qu'avec tant de remaniements et un temps considérable du travail de la peinture, Leroy réussit à donner à voir la peinture d'une manière frontale dans un fond de nuances imagées. Face à ses tableaux, on se trouve confronté à la peinture dans toute sa charge, sa matérialité, son empâtement et où de l'image, il n'est substitué qu'une présence spectrale.

Étude de crânes N° 3, acrylique sur toile, 50 x 180 cm, 2015

Étude de paysage N°1, acrylique sur toile, 105 x 75 cm, 2014

Étude de champ N°2, acrylique sur toile, 150 x 100 cm, 2014



Étude de champ N°3, acrilyque sur toile, 110 x 70 cm, 2015

L'œuvre d'Anselm Kiefer est protéiforme, elle est néanmoins centrée autour de la peinture. Cette dernière est la figure de proue dans ses pérégrinations artistiques, elle reflète le médium le plus récurrent et le plus représentatif de l'évolution de son art à l'aune même de sa pensée. L'artiste évoque l'aspect paradoxal qui caractérise l'art en expliquant que les ruines sont toujours le commencement de quelque chose car, lui comme d'autres est pétri par ses tiraillement et ses ambiguïtés qui vont de l'existentiel à l'expérience artistique. En effet, c'est dans l'instance de la décontruction qu'un espace de possibilités s'offre à la reconstruction. Ainsi, construire semble le relais de déconstruire, l'anéantissement annonce le ressurgissent de quelque chose et la fin est synonyme d'un autre commencement. En parallèle au travail de Kiefer et d'une autre manière, mon travail pictural est jalonné par ces questionnements. Toutefois, faire voir le chantier dans le travail pictural fait partie de ma peinture. Car, il ne s'agit ni de corriger ni de faire propre, il s'agit d'introduire la façon de faire et de montrer le processus dans le travail final. Combien de fois des regardeurs me font la remarque que le fond n'est pas peint ou que les gouttes de peintures sont un peu partout ou qu'il

y a des taches incongrues dues à un pot renversé d'une manière accidentelle[199]. Je réponds souvent que ce n'est pas parfait et ce qui est habituellement évité et masqué dans la peinture est au contraire le bienvenu, laissé à l'évidence et même convoqué. C'est comme présenter la peinture dans les décombres d'une histoire picturale. Du fond d'une situation chaotique, s'annonce souvent une suite. "*Dubuffet écrit « l'artiste est attelé avec le hasard ». [...]Que signifie cela ? « Le terme du hasard est inexact : il faut parler plutôt de velléités et des aspirations de matériau qui regimbe ». [...]La rencontre de matériaux hétérogènes doit provoquer des affrontements et des fusions inattendues, lesquels constituent ces hasards « qui sont le gibier que chasse l'artiste ». Ainsi, la technique c'est « la chance domestiquée ». Elle sait faire naître et maîtriser les accidents du matériau »*"[200]

Anselm Kiefer, Le dormeur du val, Technique mixte et Émulsion, 400 x 200cm, 2015

Dans l'acte artistique, tout artiste est contraint par une forme de dépassement. Il s'agit souvent de pousser des limites, de contourner des lois et de se détourner des méthodes, des démarches, des répliques, des propositions et des solutions qui peuvent

[199] Beaucoup de peintres affirmait que l'adoption de l'accidentelle, de ce qui surgit, de ce qui risque de détruire fait partie de l'élaboration de leur travail. Qu'on appelle cela hasard ou contingence, il est surtout important de le reconnaître. Le fait de l'accepter ou de le reprendre, cela dépend de chaque artiste et de la correspondance ou non avec sa vision.

[200] *Ibid.,* p. 53, 54, 59-60.

caractériser chaque époque et que l'artiste considère comme passés d'usage et désuètes. Parfois, il est question d'agir à l'encontre de ce qui se fait d'habitude et ne pas se suffire ou se contenter du faisable ou du simple et possible. Il est néanmoins d'usage de s'avancer sur des terrains non encore exploités et des pistes non encore explorés. La démesure est un paradigme parmi tant d'autres qui permettent à l'artiste de basculer son travail du bon côté de l'œuvre. Cette dernière témoigne de l'extrême d'une expérience. Quand Anselm Kiefer répond à Alain Finkelkraut dans un entretien sur France culture à propos de l'expérience artistique il dit : « Pour l'artiste, la démesure dans tous le sens du mot est nécessaire. L'artiste ne reste jamais dans la convention... »[201], il voulait certainement rappeler cette intransigeance que l'art impose à celui qui le pratique, à savoir : doute, insatisfaction, laisser faire, réinvention, déconstruction et dépassement de soi.

Anselm Kiefer, Le langage des fleurs et des choses, Acrylique, émulsion, huile, shellac et argile, 400 x 200 cm, 2015

[201] Extrait d'un entretien D'Anselm Kiefer avec Alain Finkelkraut sur France culture, Émission : Répliques, 2 juillet 2011

3. Un travail d'expérimentation

La mise en abîme de la représentation se conjugue par l'expérimentation et l'exploitation des caractéristiques de la matière, l'examen des possibilités et la mise en branle des assises qui délimitent les formes et qui décident les surfaces. Une recherche accompagnée de surprises, des cadeaux et des choses indésirables de la peinture car des fois elle prend et des fois non. Ce processus s'appuie sur un retour sans cesse sur le motif pour retrouver la peinture, celle qui conjure l'émotion spontanée, pas forcément en bien ou en mal mais en vrai. Sous forme de taches, la peinture échappe à la platitude et à l'homogénéité formelle. Il s'agit de privilégier la tache aux dépens de la forme. Le débordement de la tache contraint la limitation spatiale des formes et de leurs délimitations et produisant l'informel dans l'espace du formel.

Arbres, acrylique sur toile, 120 x 60 cm, 2015

Expérimenter est la seule voie qui donne sur l'ouvert de la peinture. Cette approche qui anticipe l'apport de la peinture en lui procurant la possibilité d'arpenter des directions et en élargissant l'espace de son action. Néanmoins, solliciter cette part de la matière se fait dans les limites d'un exercice de représentation. C'est joindre deux postures opposées et espérer la surprise de l'imprévisible de la matière.

L'exploitation de ce qui peut surgir de cette mise en abîme de la représentation est en quelque sorte bénéfique pour un élan de la matière. De même que les informations qui proviennent des différentes expérimentations sont multiples, l'accession à cette fusion avec la part phénoménologique féconde est de plus en plus possible. « On commence quelque chose et ça devient un tableau. La volonté de l'artiste compte peu » disait Picasso. C'est dans ce sens qu'au sein d'une conscience de ce qui est en dehors du contrôle se fait convoquer la possibilité féconde à l'identité de ce qui peut être qualifié comme tableau. C'est-à-dire d'une production qui se définit par l'expérimentation de l'extrême et du destructif.

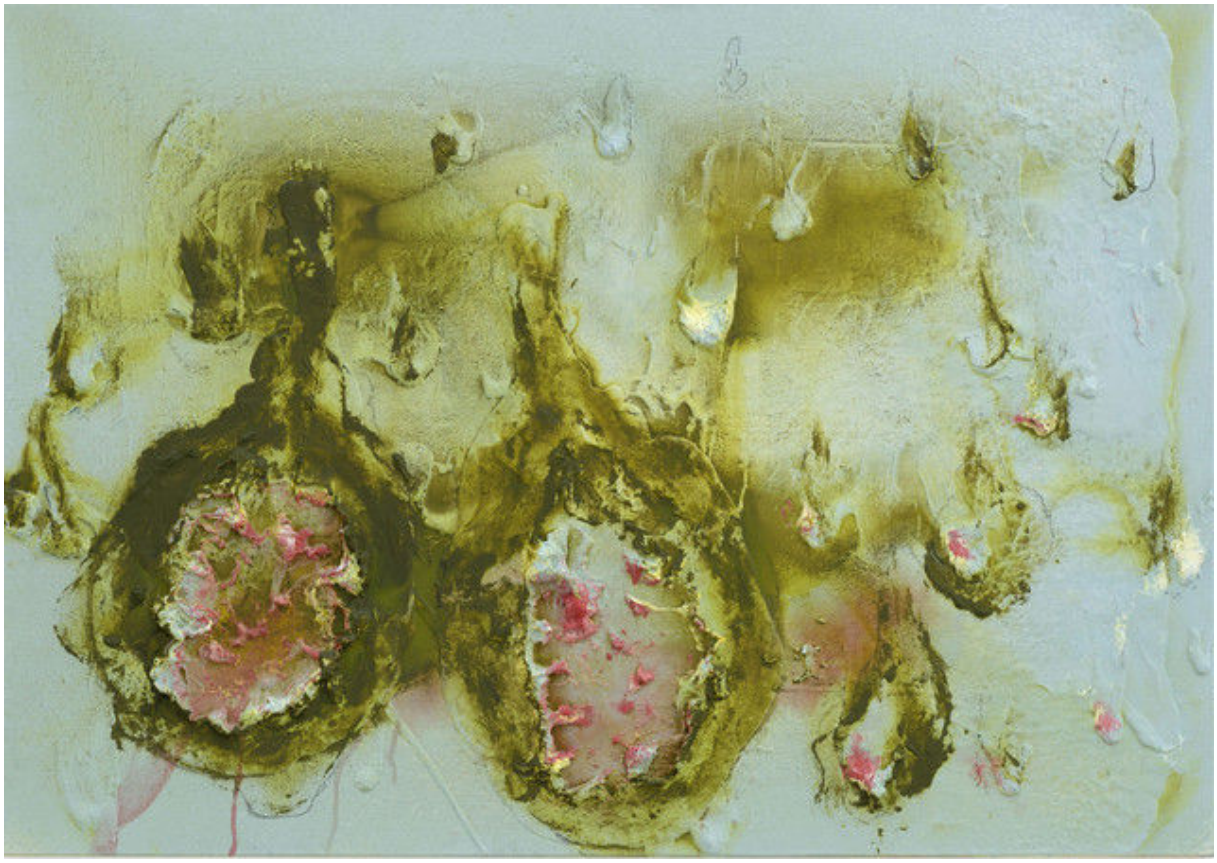
Arbre N°1, 75cm x 50 cm, acrylique sur toile, 2014

Miquel Barcelo est l'un des peintres qui a pensé intégrer les aléas de la matière et le dépérissement des choses dans son travail. À cet égard, il se situe dans une génération qui vient après les grands discours qui annoncent la mort de la peinture. Ces expérimentations doivent beaucoup à l'idée d'une anti-peinture. Il dit souvent qu'une peinture n'est réussie qu'en déclenchant, au sein de ses matières, le passage du temps, ce qui caractérise la vie. Ainsi, il a mené des expérimentations insolites : mettre ses toiles sous la pluie, laisser les termites envahir ses carnets et ses lavis, laisser travailler les matières (plâtre, terre, colle, suie, acides, huiles) sous l'effet de la chaleur, la fumée et les intempéries. L'idée de la surprise est très recherchée dans sa démarche. Il considère ce principe comme un appel d'un ailleurs afin d'intervenir et de contribuer à peaufiner le processus créatif. Et, c'est de la sorte que ses peintures retrouvent leur authenticité et rejoignent un naturel.

Miquel Barcelo, In extremis VII, Technique mixte sur toile, 130 x 195 cm, 1994

À Hervé Guibert, il confie : « Je travaille intuitivement, de façon un peu suicidaire. Je peux rester de huit à dix heures sur un tableau et, au bout du compte, le tableau redevient blanc, je le barbouille d'une couche de peinture blanche qui efface

tout. Rien n'est visible, mais rien n'est perdu non plus. Ça s'accumule comme des strates d'images.»[202] Plus précisément, Barcelo explique son rapport tâtonnant et balbutiant avec la peinture. C'est dans les strates invisibles qu'une autre prend/fait corps. La peinture apparaît comme une espèce de mémoire de la matière et non une lutte pour le compte de la représentation. La trame du réel ou le point de départ se perd au fur et à mesure que la peinture ressurgit et éclate dans l'espace de la toile. La peinture regagne son espace, le défend et s'approprie tout ce qui peut prendre forme par elle. Toutefois, une émulation de la matière et du contenu imagé est omniprésente et se fait constamment sentir. Le but, c'est de montrer la peinture à travers tout ce qui peut être considéré à l'opposé de la fabrication de l'image. La picturalité et le matiérisme résistent à l'asservissement de l'iconographique.



Miquel Barcelo, Figues tardives, Technique mixte sur toile, 113 x 162 cm, 2014

[202] BARCELO Miquel, extrait d'un entretien inédit avec Hervé Guibert, Paris, Rue Elzévir, 25 Novembre, 1990. Citations sur le site : www.critiquedart.jimdo.com/citations

"Je ne sais jamais ce que "ça" va être ; au début, je pense à un sujet, que j'oublie. C'est comme une sorte de catastrophe, une fuite en avant, [...] puis ça redevient comme ça devait être, mais d'une autre manière. Quand ça arrive, c'est bien, mais c'est inexplicable ; c'est comme un miracle qu'on ne peut pas refaire. Je sais que je travaille bien quand c'est toujours au bord du désastre, au moment où le tableau est "hors contrôle", c'est là que ça commence à être intéressant, mais ce n'est pas quelque chose qu'on peut provoquer "[203].

La démarche de Barcelo occupe une place importante pour moi. Car, elle me confirme qu'il faut bien connaître les possibilités de la matière picturales pour pouvoir se frayer/risquer un chemin crédible. Admettre que ça gonfle, se tord, se creuse, se propage, ça fait des bosses, ça caille, ça craquelle, ça se dissout, ça fait des crêtes, des filaments et rencontrer ses aspects et les laisser apparaître. En effet, j'opte dans mon travail pour la primauté phénoménologique de la peinture. Sans qu'à aucun moment la forme prime ou préside, elle ne peut que s'informer, se déformer ou se reforme à partir de la matière.

[203] Barceló, Extraits d'un entretien avec Bernard Goy, " Que puis-je faire...,", *Lieux Extrêmes* n°5, 1993. Sur le site : www.lesabattoirs.org/enseignants/dossiers/2009/barcelo.pdf

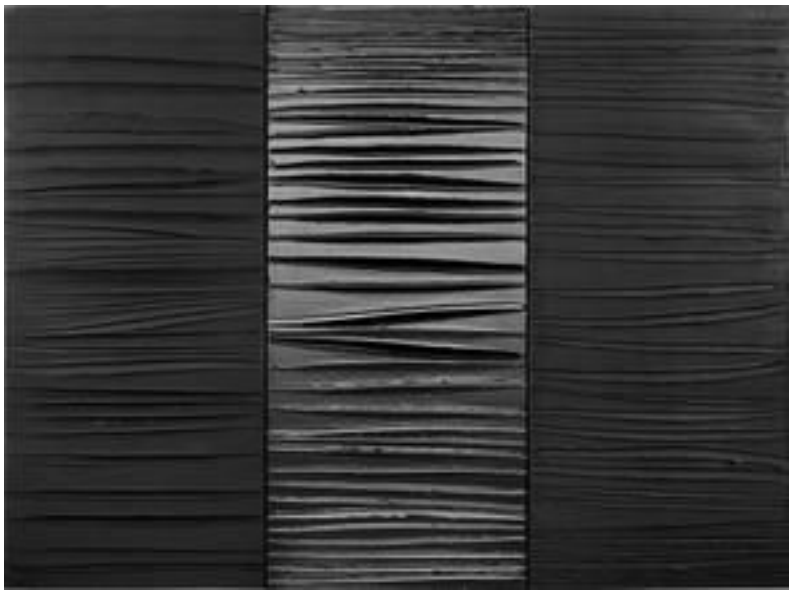
Vanité, Acrylique sur toile, 175 x 110 cm, 2016

Pour ma part, j'éprouve dans cette recherche un besoin de mise en enlisement de tout contenu imagé dans le tréfonds pictural. Pour cela, l'exercice ne se fait pas sans peine. Le résultat est parfois décevant et il exige un recul et un retour ultérieur afin de négocier avec la peinture un meilleur rendu et l'inciter à mieux prendre sur la toile ; voire réunir les conditions favorables à cette fin. Les propos de Soulages concernant le revirement qui a marqué son travail dès la fin des années 70 décrit cette surprise et cet émerveillement qui sont dus à un recul et un ailleurs qui dépasse ses attentes. À cet égard, il raconte : "*Un jour de 1979, je peignais et la couleur noire avait envahi la toile. Cela me paraissait sans issue, sans espoir. Depuis des heures, je peinais. Je déposais une sorte de pâte noire, je la retirais, j'en ajoutais encore et je la retirais. J'étais perdu dans un marécage, j'y pataugeais. Cela s'organisait par moment et aussitôt m'échappait. Cela a duré des heures, mais puisque je continuais, je me suis dit qu'il devait y avoir là quelque chose de particulier qui se produisait dont je n'étais pas*

conscient, étant trop habité par ce qu'était jusque-là le noir de mes peintures précédentes. Cette chose nouvelle allait en moi que je continue ainsi jusqu'à l'épuisement. Je suis allé dormir. Et quand, deux heures plus tard, je suis allé interroger ce que j'avais fait, j'ai vu un autre fonctionnement de la peinture : elle ne reposait plus sur des accords des contrastes fixes de couleurs, de clair et de foncé, de noir et de couleur ou de noir et blanc. Mais plus que ce sentiment de nouveauté, ce que j'éprouvais touchait en moi des régions secrètes et essentielles. En outre, ces peintures répondaient mieux encore à l'idée que j'ai de l'art depuis mes débuts"[204].

Pierre Soulages, Peinture, diptyque, huile sur toile, 202 x 452 cm, 1979

[204] SOULAGES Pierre, *Les éclats du noir*, entretien de Pierre Encrevé, Beaux-Arts magazine Hors-série, mars 1996, p. 21.



Pierre Soulages, Peinture, triptyque, Huile sur toile, 181 x 244cm, 2009

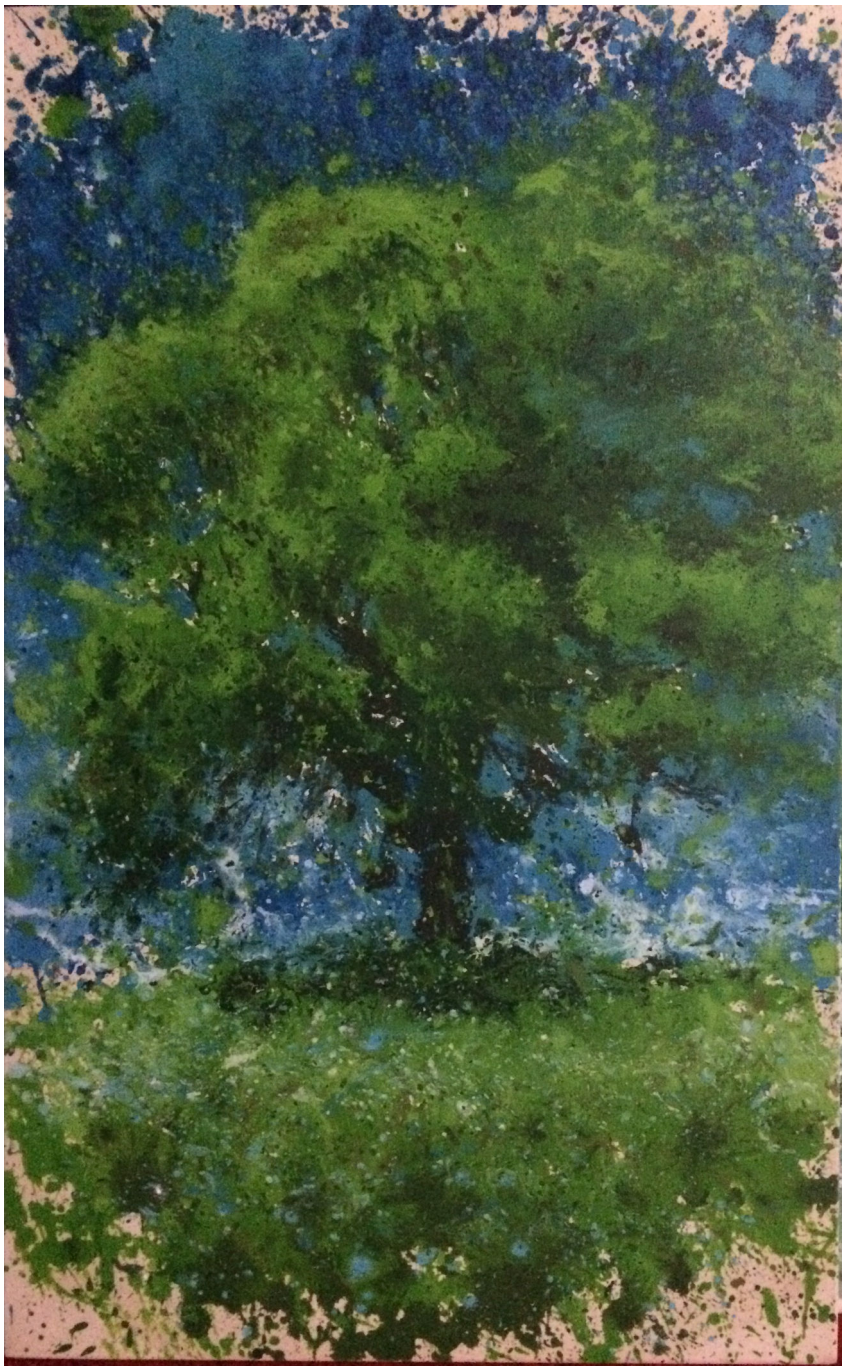
L'expérience pour moi, est une forme de délibération entre ce qui m'est limité et ce que la peinture peut offrir. Une instance se fait entre le champ réduit de mes possibilités de représentation et le champ élargi des possibilités phénoménologique de la peinture ; entre un chaos représentationnel et une mise en exergue d'un originel de la peinture. En outre, l'essentiel c'est de rencontrer cette pensée immanente via une expérimentation assidue et une constante réflexion. En elle se tisse un rapport de connivence créatrice capable de nourrir la validité d'un travail digne d'être de l'art.

L'exploitation des possibilités de la peinture au-delà des limites possibles de la représentation est la ligne conductrice de ma recherche. En appui sur l'apport de la matérialité et une quête d'une identité de la toile, l'autonomie de la matière ne se fait qu'en terme d'ingérence volontaire de l'acte de peindre. Le désapprentissage comme condition de la modalité responsable à l'élaboration de la toile et donc, au resurgissement de la peinture en tant que telle. Le recul en terme de savoir-faire permet d'avancer le faire de la peinture. C'est en cela que cette épreuve est une forme d'oscillation entre mal faire une représentation et le bien faire de la matière picturale. Par ailleurs, la conception et la sollicitation d'un partage avec la peinture me semblent indispensables. Cet échange cautionne et défend la peinture en tant que telle et la fait

participer plutôt que de l'assigner au simple rôle d'un médium dont le seul but est de faire valoir la fabrication de l'image et ses effets colorés.

Arbre N°2, acrylique sur toile, 73 x 50 cm, 2014

Arbre N°4, acrylique sur toile, 73 x 50 cm, 2015



Arbre N°5, acrylique sur toile, 79 x 50 cm, 2015

4. Une peinture communicative

Une suggestion de l'autre chose, il s'agit d'un frôlement de la ressemblance mais avec une manifestation de l'infini, de l'insaisissable, de l'imprévu : une peinture de la peinture et non absolument la mienne ; une peinture dépeinte. La communication

s'incorpore au sein de l'espace pictural et en fait son champ d'immanence. En un sens, la réalité picturale représente un essaim d'où les choses jaillissent et informent sur le propre d'une picturalité comme excédent d'un exercice de représentation. Cette idée d'une peinture communicative, cette volonté d'une suggestion d'une autre chose est si convoitée dans la peinture d'Eugène Leroy – que j'ai évoqué quelques pages plus haut – et convoquant une ouverture lors de la réception où on peut y voir non un élément du réel ou une image, mais une sorte de réminiscence de tout cela et où les codes de la visibilité se brouillent et se perde dans celle de la peinture[205]. La non prorogation de la ressemblance et la prééminence de la matière font dire à Leroy dans un entretien : " *je ne fais pas des toiles, je fais de la peinture. Il faut être peintre pour faire des images et ce sont les images qui font faire la peinture, mais c'est un secret*"[206]. Et il confia au sujet de ses toiles : " *Tout ce que j'ai jamais essayé en peinture, c'est d'arriver à cela, à une espèce d'absence presque, pour que la peinture soit totalement elle-même*"[207].

Eugène Leroy, autoportrait, Huile sur toile, 110 x 75 cm, 1962

[205] Chez Leroy, on peut voir ce qu'on veut car dans ses peintures, il élabore l'informe. Il nous informe d'un contenu imagé en cours de constitution et suspendu par la peinture, qui vient à notre regard et à notre rencontre.

[206] LEROY Eugène, Citations, sur le site : www.moreeuw.com/histoire-art/biographie-eugene-leroy.htm

[207] LEROY Eugène, *Peinture, lentille du monde*, entretien avec Irmeline Leeber, Leeber Hossman, Bruxelles, 1979, p. 69.

La peinture, même si elle s'élabore dans le champ de la représentation, reste matière, pigments, avec sa propre mécanique. Dans la peinture, ce qui entre en jeu la matière elle-même, l'interrogation sur la matière, l'onctuosité de la peinture, sur ses qualités propres de texture. Il s'agit de revoir la peinture en tant que qualité matérielle de la chose propre. C'est en somme, quand on quitte l'élaboration de l'image pour rentrer dans quelque chose de plus subtil, qui ne réside pas dans ce qui se représente mais uniquement dans la matière et dans ce qu'il peut y avoir avec la peinture, qu'il y a peinture. Par ma recherche, j'essaie d'approcher une forme de radicalité picturale où la figure serait celle de la matière, où le sujet serait par-dessus tout, la peinture. Une peinture qui ne serait que le résultat d'un déchaînement et d'un lâcher prise en essayant de la sortir de l'enclave d'une peinture à but représentatif.

Étude de nature morte N°1, acrylique sur bois, 59 x 61 cm, 2015

Une autre démarche qui intéresse beaucoup mon travail, c'est celle de Paul Rebeyrolle. Dans l'élaboration de son œuvre – souvent aux grands formats – il ne s'empêche pas de se jouer de matériaux très divers comme la terre, la cendre, la paille ou même des fragments d'os ou de bois. Il tendait à un naturalisme qu'il opposait lui-même au réalisme : alors que le réalisme se limite à une copie de la nature, le naturalisme se veut un plongeon dans la nature, dans le but d'en restituer les forces et les énergies que la peinture se charge à capter. Le peintre explique parfaitement discordance quand Gérard Rondeau lui pose la question, peut-on parler de réalisme ? Il répond : « naturalisme et réalisme pour moi se confondent un peu, mais je préfère la premier terme : le réalisme pour moi est un peu une copie de la nature, tandis que la naturalisme est une immersion dans la nature. Et je crois avoir réussi à marier naturalisme et politique, ce qui pour moi est essentiel... »[208]. Dans son travail, on sent l'expérience des limites de la représentation. Une expérimentation et une reformulation des contenus imagés régis par les lois de la nature picturale. Sa peinture dévoile son goût du risque et son désir d'adosser une posture de désinvolture au sein de sa pratique. Je partage avec lui ce côté mise en abîme de la représentation et mise en exergue de la picturalité en tant que force brute et indomptable et à qui on sollicite une contribution et avec qui on partage le travail (acte de peindre/acte de peinture, partage/départage). On laissant assister Gérard Rondeau à l'exécution d'une de ses toiles, Rebeyrolle ne se prive pas de faire un commentaire sur l'improbable façon d'agir quand et l'alchimie quand il s'agit de peindre il dit : « ...Tu as vu comment c'est fait : trois coups de pinceau, un gris, un blanc et un ocre rouge un peu décalé qui n'appartient pas vraiment à la goutte, mais qui lui donne tout son mouvement, la façon qu'elle a d'éclabousser, de ruisseler : c'est ça le bien fait dont je te parlais, le côté extraordinaire... »[209]

C'est à partir des nus et des paysages des années 1960 où la peinture prend un tournant majeur et où s'affirment d'une manière résolue la matérialité de la peinture et

---

[208] RONDEAU Gérard, *Rebeyrolle ou le journal d'un peintre*, Éd. Photogalerie Neuchâtel et Paris, 2000. P. 34.

[209] *Ibid.*, p. 88-89.

la puissance de la couleur. Par cela, l'artiste livre et se fait livrer à la peinture pour dépeindre les conditions de vie des individus, de manière extrême. Il fait corps avec le tableau, il y pénètre complètement. À laide de peinture à l'huile, pigments encollés, tissus, objets, il nous donne sa vision du monde. Il travaille sur de grandes toiles, à plat, fait corps avec l'œuvre, à la manière d'un rite, d'une danse (on peut d'ailleurs penser au travail de Pollock dans cette idée de gestuelle, de fusion avec la toile).

Paul Rebeyrolle, Nu aux ecchymoses, personnage accroupi II, technique mixte, 227 x 195 cm, 1980

"Chaque œuvre, chez Rebeyrolle, ne constitue-t-elle pas une réflexion sur l'acte de peindre? Et l'artiste ne montre-t-il pas clairement et d'une façon spirituel que toute son attention va au faire, aux instruments à la manière picturale maniée sous toutes ses formes, et à cette possibilité nouvelle qu'il a de prendre tout ce qui vient et de l'introduire dans la cohérence? L'emballage commercial et le journal maculé, l'écriture, la poudre telle qu'elle coule du sachet, tout cela peut concourir au tableau "[210].

Son intérêt porté sur ce que peut offrir la matérialité se fait sentir à travers des geste d'abandon et de lâcher prise pour faire surgir la picturalité dans ses intimes état (proche à sa phénoménologie) correspond parfaitement à l'approche que je développe dans mon propre travail. Être à l'écoute de la peinture en la laissant agir et augmenter les chances de sa manifestation, se laisser surprendre par la matière, prendre du recul en étant entièrement dedans, opter pour un acte de peindre intuitif, mettre en crise les codes de la représentation, sont toutes autant de manières pour moi pour essayer d'approcher ma vision à travers la peinture. Les considérations mises en pratique dépassent les attentes d'une simple fabrication de l'image ou du fait de s'atteler à traiter un sujet par la peinture. À ce propos, pour Rebeyrolle, ces considérations concernent "*l'ensemble de ses toiles, constituent ainsi une mise en abîme de la question de la représentation par laquelle le peintre signe, dans l'absence de son corps, ce qui l'incarne dans sa propre toile. Par ce geste d'une maîtrise inouï, Rebeyrolle affirme en creux la puissance de sa pensée picturale : une peinture de la participation, travaillant la toile dans une volonté de faire monter le réel à sa surface, tout en descellant la chose réelle de sa représentation, aboutissant à une œuvre dont la force est irrécusable, et irrécupérable, par la grâce violentée d'une absence qui se figure*"[211].

---

[210] DESCARGUE Pierre, *Rebeyrolle*, Paris. Éd. Maeght, 1969, p. 112.

[211] *Rebeyrolle*, Catalogue de l'exposition, Éd. somogy édition d'art. Au domaine national de Chambord, 10 juin - 23 septembre. p. 43.

Ainsi, chez Rebeyrolle "*La peinture est malmenée au point d'être proche de la rupture. Rien n'est assez juste pour se caler sur la réalité et le peintre réinvente à l'infini par des apports étrangers, des mélanges surprenants jusqu'alors ignorés du monde de la peinture, pour mieux la maintenir en éveil ! La vermiculite chargée de colle transcende le sujet et la matière et vient au secours de la couleur lorsqu'il faut agir vite pour créer l'illusion. Les trouvailles extérieures s'amoncellent, collage divers adossés les uns aux autres, paille des champs mais aussi paille de fer...crin ...cartons déchiré...bois arrachés...tissus malmenés, pétris par la main, contrecollé sur la toile, juxtaposés à des grillages[...]matières incandescentes, bouillonnantes d'existence, de force et d'intuition. De ces amalgames surgissent des images qui affirment la résurrection de la matière, par là même de la peinture* "[212].

" *Le réel chez Rebeyrolle est ainsi constamment en débordement, fracassant les codes de la bonne conduite, en un hérissement de la forme qui déplie la surface dans le sens d'un affolement des lignes, refusant la basse tension pour tordre les figures de la mimesis et défaire les apprêts de la semblance, tournant résolument le dos au bon goût. Cette santé impeccable, il la doit à une ascèse de l'excès, qui fait dériver la représentation, plus souvent qu'à son tour, vers le grotesque...* "[213] . L'artiste en réponse à la question : y a t il une méthode que vous préconisez et qui peut assurer en grande partie la réussite de vos tableaux ? Il déclare : « […]mais juste pour essayer de me rapprocher au plus près de ce que je crois la réalité des choses. Réussir un tableau ne m'intéresse pas : si je veux peindre un arbre, avec des matériaux et des collages, c'est pour atteindre une vérité "*arbre*", me rapprocher de ce que j'aime, donc j'essaie des techniques. Si c'est un hérisson, faut qu'il soit hérissé, si c'est un corps de femme, qu'il soit laiteux, même s'il est parfois dans des sales situations »[214].

---

[212] *Ibid*,. p . 13
[213] *Ibid*,. p . 25
[214] *Ibid*., p. 93

Paul Rebeyrolle, Le chien blanc, technique mixte sur toile, 278 x 240 cm, 2000

Étude de mains, acrylique sur carton, 149 X 100 cm, 2014

Se poser la question de la matérialité de la peinture c'est se demander comment elle est faite, avec quel pigment, quel liant, quel outil ou pas ? C'est ce qui mène à mettre en cause le savoir-faire, la question du métier et du travail du peintre. Donc l'image passe au second plan, subit une fragmentation, une déconstruction et un éclatement pour que l'espace ne défende que le pictural. Le contenu doit se dissoudre, s'engloutir dans la peinture, doit s'estomper au crédit de la peinture et du pictural. La peinture existe alors en tant que phénomène, qui est en réalité manifestée dans sa forme originelle sans le moindre façonnement sous forme de taches, d'éclaboussures, de coulées, de grumeaux, d'épaisseur, de transparence, de fusion de couleurs, ce qui

apparaît et ce qui disparaît, partie tendres parties rugueuses. En somme, cela concerne tout ce qui fait cette matérialité à l'état d'indomptable, à l'état projeté, à l'état pur du liquide et de la pâte colorés.

Mon projet insiste sur la revalorisation de cet espace de la peinture au-delà de toute construction et hormis toute fabrication et bricolage de l'image. En une dialectique ou en un duel entre ce qui est représenté (contenu imagé) et la représentation de la peinture elle-même (la façon dont la peinture est dépeinte par elle-même), alors la mise en exergue de la picturalité se confirme. Dans un entretien, Giacometti faisait déjà le constat d'une scission entre un public qui ne s'intéresse que de ce qui est peint et un autre qui ne se préoccupe que de la peinture en tant que telle (à la façon dont les choses sont peintes, dont la peinture est maniée et à travers laquelle le peintre donne sa vision de la réalité). "*Une scission s'est faite entre le public qui continue à ne considérer, dans le tableau, que le sujet, ce qui va jusqu'à oublier le peintre (ce n'est même pas la peine de regarder qui a fait le tableau, c'est le sujet qui prime), et le public qui, cherchant dans le tableau l'expression du peintre lui-même, ne se soucie plus du tout de la représentation extérieure de quelque chose qui le touche ou l'enthousiasme. Ce dernier public-la ne va plus regarder « le sacre ». S'il le regarde, il le regarde tout à fait autrement. Il regarde « le sacre » parce que c'est un tableau de David. Il le regarde parce qu'il s'agit d'une nouvelle conception dans la peinture, dans la vision*"[215]. Si on se penche de près dans toutes les périodes de la peinture, on peut recenser une évolution au sein de la conception de la peinture elle-même. Giacometti parlait de l'effet de l'éclatement ou de la bombe quand il s'agissait d'un peintre dont le tournant pictural est d'une grande importance. Ce qui rentre en ligne de compte c'est cette nouvelle conception, cette pellicule à travers laquelle on voit le monde mais à chaque fois différemment. L'idée de la peinture comme lentille du monde en même temps que nouvelle vision est au cœur de la recherche de tout peintre loin de l'idée de toute réplique de la peinture.

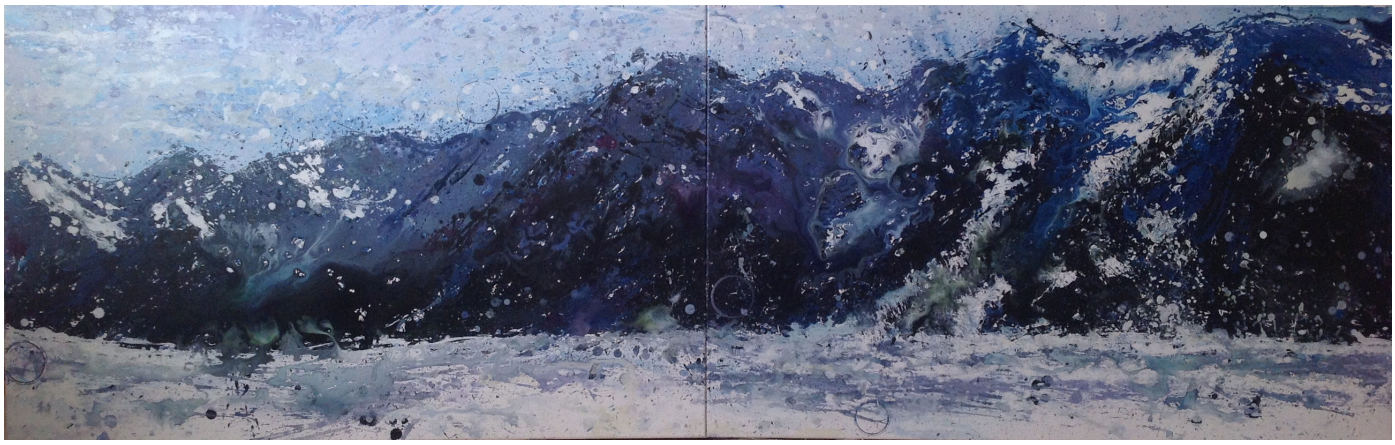
[215] CHARBONNIER Georges, *Le monologue du peintre*, Paris, Éd. De la Villette, 2002, p. 129.

Étude de nature morte N°2, acrylique sur toile, 110 x 80 cm, 2015

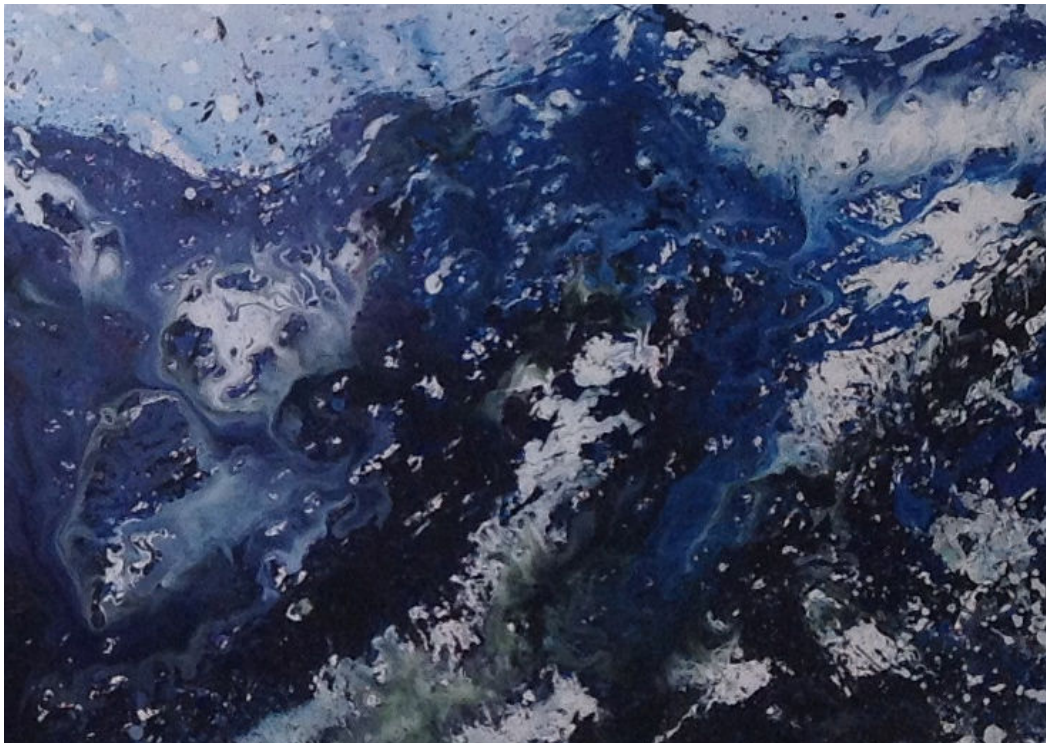
Étude de nature morte N°2, acrylique sur toile, 110 x 80 cm, 2015

Étude de nature morte N°6, Acrylique sur toile, 175 x 110 cm, 2016

Mon travail consiste à revoir la peinture dans un contexte de partage/départage : C'est à la fois faire de la peinture et laisser faire la peinture. Il s'agit encore une fois de non faire usage de maîtrise sur la peinture mais de prendre distance avec son usage, lui permettre non de répondre aux besoins d'un bon rendu mais de se rendre à elle-même. De couleur j'entends couler, de projet j'opte pour projeter, de forme je garde faire tache. Je convoque tout le contraire de ce que peut dicter le bon usage, le soin, le contrôle et l'aisance d'un savoir-faire. L'intuition serait de mise dans cette démarche. La déconstruction serait le moteur de ce projet. Une réflexion où je tente de répondre à un basculement dans un pur pictural et un éclatement du contenu imagé.



Étude de montagne, acrylique sur toile, 220 X 70 cm, 2014



Détail

Si on retrace l'histoire de la peinture, on ne se rappelle que de ceux qui ont étonné la culture visuelle et émerveillé la peinture. C'est avec des césures parfois que son évolution était assurée. C'est de ce que fait qu'on retient chez Frans Hals cette touche brossée très largement ; chez Velasquez l'aisance avec laquelle il peint ; chez Rembrandt sa façon de faire ressortir la lumière d'une peinture à tonalité et dominante sombres pour que les parties éclairées redeviennent une mystérieuse source d'éclairage ; chez Turner cette recherche et cette faculté d'exprimer un fouillis où il n'y a pas de limitation formelle ; chez Goya c'est le travail hésitant ou revenant sur les

choses qu'il faut prendre en compte. Ce qui importe chez tous ces peintres, c'est la façon de jouer avec la peinture qui apporte un plus à la peinture et à l'émotion qu'on peut ressentir chaque fois différemment. De même, ce qui est toujours mis en jeu, c'est le principe d'une mobilisation des moments et des périodes de la peinture qui fait sa propre histoire. Il faut savoir que la peinture existe en tant que phases au rythme des époques et que c'est grâce aux auteurs qu'elles se font explorer et émerger. André Derain dans ses débats avec Matisse ou dans ses lettres à De Vlaminck durant la période fauve, n'arrêtait pas d'insister sur cette mutation de la peinture qui exige des peintres de lui faire à chaque fois, une peau neuve. Cette mission à la charge des peintres qui les fait réfléchir à être en accord avec la phase qui correspond à leurs aspirations et à leurs engagements est parfois à contre-courant de ce qu'ils vivent et regardent (visuellement et picturalement parlant).

Tauromachie I, Acrylique sur toile, 180 x 120 cm, 2016

5. *L'ambigüité et la doublure de l'image dans la peinture*

"*Rappelez-vous Courbet et son histoire de fagots. Il posait son ton, sans savoir que c'était des fagots. Il demanda ce qu'il représentait là. On alla voir. Et c'était des fagots. Ainsi du monde, du vaste monde. Il faut pour le peindre dans son essence, avoir ces yeux de peintre qui, dans la seule couleur, voient l'objet*."[216] La question du préalable dans l'approche de la représentation est complètement écartée car il est question d'approcher l'objet (le motif) avec la disposition de la première rencontre, de la première reconnaissance et du prime abord[217]. Cette posture si chère à Cézanne et qui s'exprime par sa phrase " *je pars la tête vide quand je pars pour peindre*" ou quand il suggère dans sa quête picturale cette espèce de rencontre avec la virginité du monde. Henri Maldiney interroge l'équivoque de l'image dans la peinture et s'arrête sur ce qui en découle. Cette équivoque pour lui se joue entre deux verbes. Il écrit : "*Produire, reproduire, le sens de ces mots fait question. Comment en fait reproduire la chose ? L'art produit ce qui est. Cette formule qui paraît identifier créer et laisser être exprime le même paradoxe que le vers de Höldelin : « ce qui demeure, le fondent les poètes »*"[218]. Ou bien, le sentiment qui fait dire à Merleau-Ponty : "*L'œil voit le monde et ce qui manque au monde peut être tableau*"[219]. Et c'est ce caractère de l'œuvre ouvrant ou l'œuvre comme paradigme nourrissant et se nourrissant du réel, qui met au jour et qui crée aussi la lumière qui le fait paraître. Et ce qui fait dire à Braque : "*Écrire n'est pas décrire. Peindre n'est pas dépeindre. La vraisemblance n'est que trompe l'œil* "[220].

"*L'art ne donne pas une reproduction du visible mais il rend visible*"[221], écrit Paul Klee en 1920 dans « La confession créatrice ». Klee semble poser dans cette phrase la configuration d'une bipolarité au sujet du visible : un visible qui concerne le monde en

---

[216] GASQUET Jean, Paul CÉZANNE, Paris, Éd. Encre marine, 1975, p. 89.

[217] Il y a quelque chose d'inaugural dans l'approche qu'éprouve le peintre à l'égard de ce qu'il représente. Cette règle est la condition sine qua none pour faire émerger la vérité de l'œuvre et ce en quoi consiste ce décalage entre l'ouvre peinte et le réel. L'oeuvre fait voir une vision du monde et non le monde lui-même.

[218] MALDINEY Henri, Regard Parole Espace, Paris, Éd. du Cerf, 2012, p. 275.

[219] MERLEAU-PONTY Maurice, *op.cit.*, p. 25.

[220] Cahiers de George Braque 1917-1947, Paris- New York, galerie Maeght. Curt Valentin, 1948

[221] KLEE Paul, Das bildnerisch danken, p. 76 ; trad. p.76.

tant que tel et un visible propre à l'artiste sous les traits de l'œuvre. Toutefois, aucune des deux propositions ne se place comme duplication de l'autre mais comme l'un dans l'autre ou l'un du côté de l'autre. Maldiney expose ce principe en démontrant que "*L'art rend visible…même l'image. Autrement dit, les images de l'art ne sont pas celles visibles que l'habitude de choses-objets nous fait leur emprunter, mais celles qui ont en lui, et non pas dans un modèle objectif dont elles sont l'apparence, les conditions de leur apparaître*"[222]. De même, en peinture, la forme qui s'élabore d'une manière ou d'une autre (figurative ou abstraite) à partir de la chose ou de l'existant dont elle s'inspire, elle doit s'en séparer.

Les propos de Braque lui font prendre une position devant la production artistique : "*Écrire n'est pas décrire, peindre n'est pas dépeindre, le vraisemblable est un trompe l'œil*"[223]. Dépeindre est en somme, représenter une représentation. Dépeindre renvoie tacitement à une image du monde et non à un ton de sa réalité. La question de ce qui s'y reflète fait défaut dans la peinture et seule une interprétation imprégnée et détachée par les conditions de l'aire d'une production serait vue comme valable pour ce que l'on peut appeler œuvre. Ce qui sort de ce tumulte d'évaluation, c'est qu'une peinture est l'affaire d'un visible à un moment donné, dans un contexte donné, qui renvoie non à la question de l'original dans un but comparatif et de reconnaissance mais à une histoire intrinsèque à l'évolution de la peinture en tant qu'entité pensant le réel. "*Devant le paysage documentaire d'un peintre du dimanche, Picasso demandait : «Qu'est-ce que ça représente ? ». En effet ça ne représente rien...Cette image du monde est une image reflet, comme celle des tableaux de Rosa Bonheur que Cézanne renvoie d'un mot à leur laborieuse insignifiance : « Oui, c'est horriblement ressemblant »*"[224].

La question de l'écran demeure primordiale dans l'approche picturale. Si on fait référence à l'exemple du paysage à l'époque de l'école de Barbizon et la période réaliste, Cézanne semble valoriser amplement le travail de Courbet en qui, il a dénoté

[222] MALDINEY Henri, *Op.cit.,* p. 276.
[223]Cahiers de George Braque, *Op.cit.*
[224]MALDINEY Henri, *Op.cit.*, p. 279.

une certaine vérité naissante à la vue de ses paysages, ce qu'il n'a guère trouvé chez des peintres comme Daubigny, Millet ou Corot, qui eux s'appuient largement sur un préalable et une identification topologique du paysage. Mis à part Jules Dupré que Cézanne, dans son analyse met au même rang que ces autres peintres. Après examen de ces toiles qui sont au Louvre, je trouve personnellement qu'il sort de ce lot, et qu'il est le seul qui sollicite une certaine *matiérité* de la peinture et est préoccupé par des considérations qui sont loin d'être une simple représentation et reflet de la nature. Et ce n'est pas par hasard que Van Gogh éprouvait un émerveillement inouï lors de la découverte de ce peintre de son siècle et qu'il ne manquait pas d'en faire l'éloge dans ses correspondances avec son frère Théo. Ce qui distinguait Dupré des autres peintres de son époque c'est sa superposition et son traitement de la peinture jusqu'à obtenir sur des parties de la toile une texture et de légers reliefs. C'est en quelque sorte quelqu'un qui commence à penser la peinture non comme une continuelle et harmonieuse graduation qui va d'un ton à l'autre mais comme une rupture par des dépôts de touches épaisses traitant les parties les plus claires dans une écriture et une constante recherche d'arabesques adaptées aux formes des paysages visés. Précurseur, il annone à mon sens l'impressionnisme dévoué à l'onctuosité de la touche et à l'idée d'une écriture picturale (recherche constante d'arabesques susceptibles à formuler non le monde mais un certain tempérament de celui-ci). Ainsi la lentille du monde se manifeste à partir d'un regard comme ouverture et le tableau comme lieu de la manifestation de l'étant ; regard du monde sur lui-même et la vue qui nous donne de lui le tableau. "*Il bloque la communication de la peinture et de la nature en leur donnant asile dans une image seconde*"[225]. Il fait de ce qu'on connait dans le monde et du monde une nouveauté ; il continue cet inachèvement où se distord l'idée de cet achèvement.

Depuis que Giotto a pu apporter à l'histoire de la peinture et depuis cette rupture avec l'art Byzantin, un art qui avait pour fonction essentielle d'orner ou d'illustrer les hauts faits de la société et de son histoire tirés de la mythologie gréco-romaine ou de l'idéologie judéo-chrétienne, une émancipation picturale s'est produite. En effet, cette libération de la peinture s'est effectuée en attribuant aux personnages représentés le

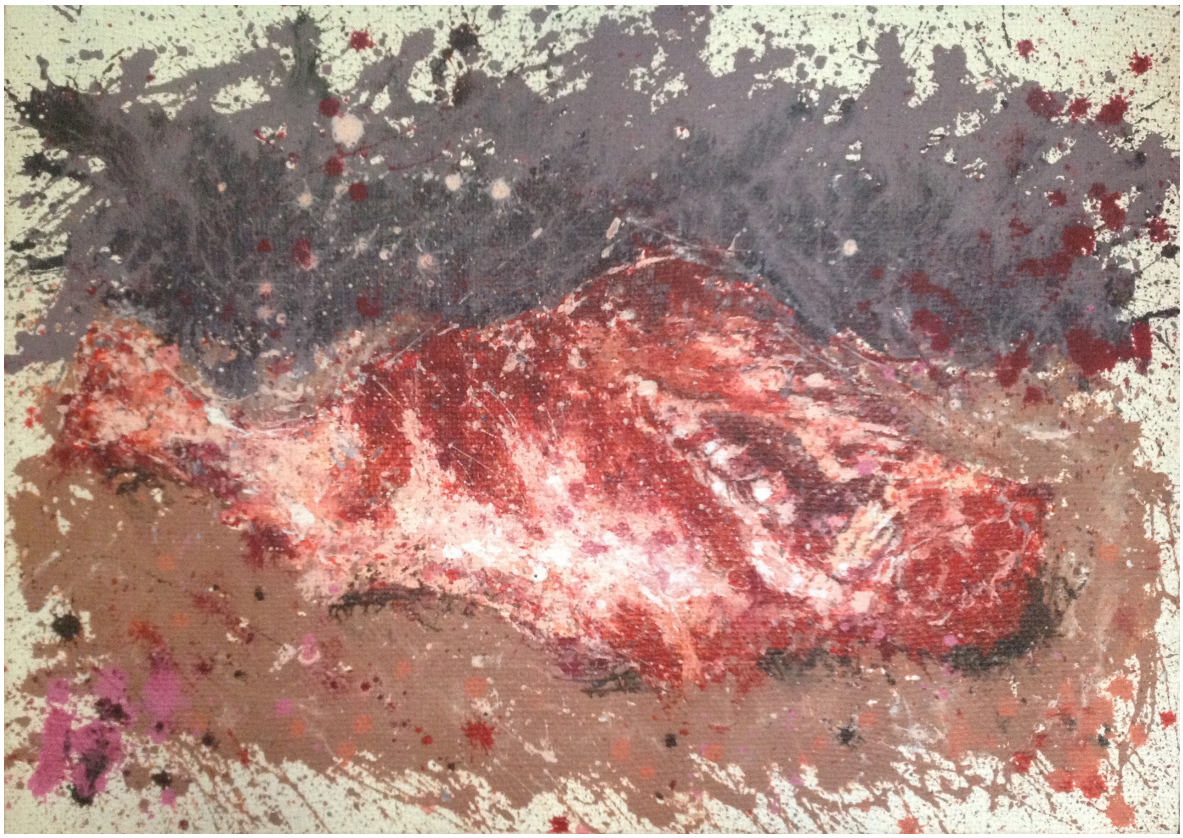
[225] *Ibid.,* p. 280.

principe d'individuation et de voluminosité avec la volonté d'établir des plans et ainsi rajouter au tableau la dimension de la profondeur. C'est depuis le Quattrocento et le Cinquecento que les peintres placent leurs intérêts ailleurs que dans la simple représentation. Ils introduisirent un grain de personnalisation dans le but de répondre à ce besoin évolutif et paradoxal de la peinture, celui d'instaurer des ruptures pour assurer une continuité. Alors que dans tous les âges les peintres peignaient non ce qui se trouve devant leurs yeux avec la curiosité d'un miroir reflétant une image mais cherchait à rendre visible une image dans l'image, "*une parcelle nouvelle de la vision du monde*"[226]. Le souci premier au cours de la maturité d'un peintre est celui de développer une réflexion sur une configuration d'une nouvelle vision à travers la peinture et qui s'accommode avec les conditions de la visibilité selon ses circonstances historiques. En effet, à ce sujet Picasso répondant à une question d'un journaliste qui lui demande de désigner son tableau favori dans l'ensemble de sa production, disait qu'il est incapable de faire un choix et qu'un tableau c'est surtout un moment circonscrit et qu'il est impossible de le retirer de son contexte. Tel est le sens de la doublure de l'image au sein de la peinture : une consécration d'une actualité artistique et temporelle inédite drapée par ce qui apparaît d'emblée comme visibilité anodine du monde. Et comme Poussin l'avait déjà dit il y a quatre siècles, "*La nouveauté dans la peinture ne consiste surtout pas dans un sujet non encore vu, mais dans la bonne et nouvelle disposition et expression, et ainsi de commun et vieux, le sujet devient singulier et neuf*"[227].

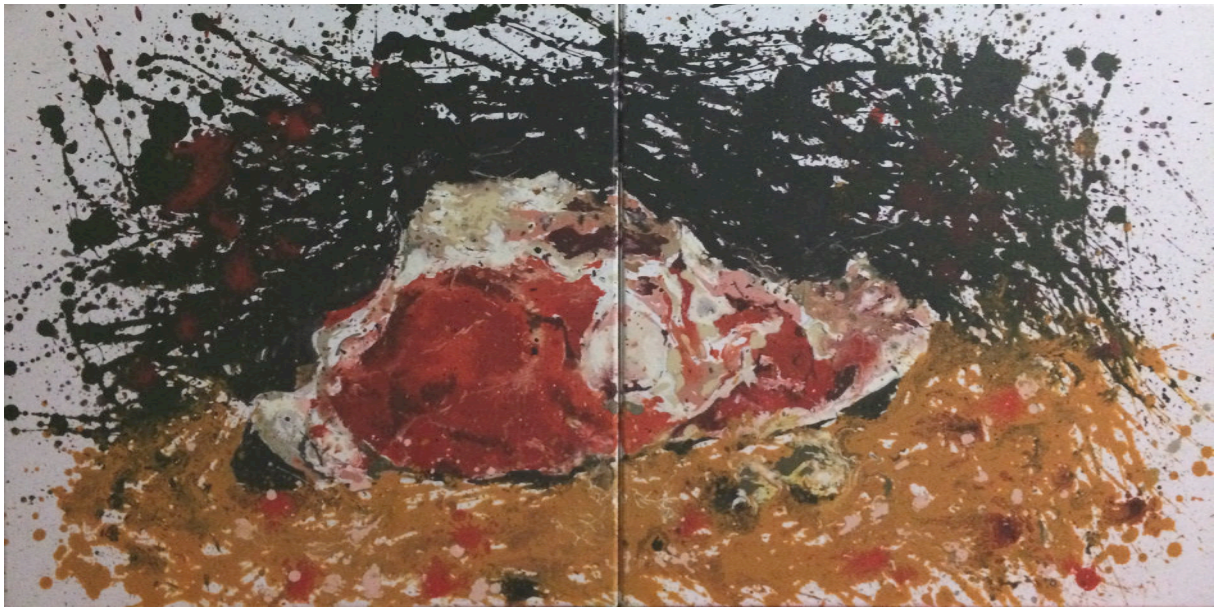
---

[226] CHARBONNIER George, *Op.cit.,* p. 133. Giacometti disait : « Depuis des centaines d'années, n'est-ce pas. Giotto est un éclatement de la même taille que Cézanne, probablement. Mais Masaccio, c'est aussi un éclatement, Et Michel-Ange est un éclatement. Et Tintoret est un éclatement. Et Le Nain aussi. Tous ceux qui ont rendu une parcelle nouvelle de la vision du monde extérieur sont des éclatements. C'est la nouvelle surface découverte ou révélée ; toujours ».

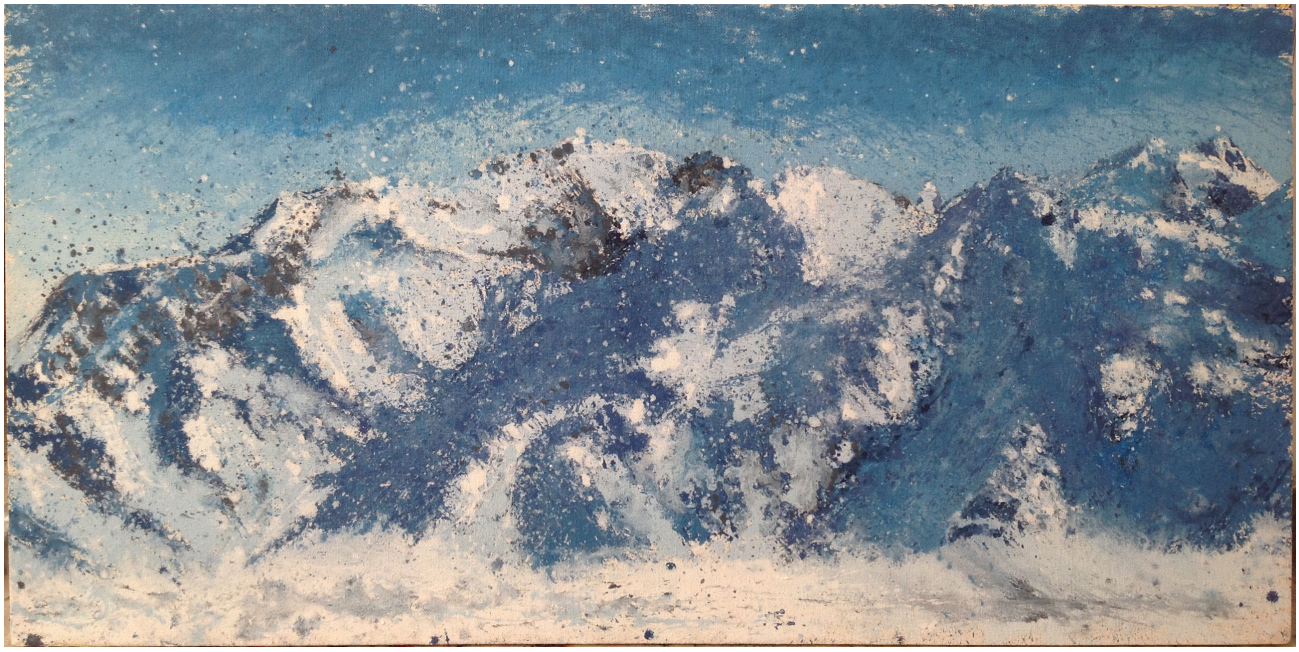
[227] DOMERGUE Jean-François, *Paroles de peintres*, Paris, Éd. Albain Michel, 1997, p. 18.



Étude de nature morte N°3, acrylique sur toile, 120 x 61 cm, 2015

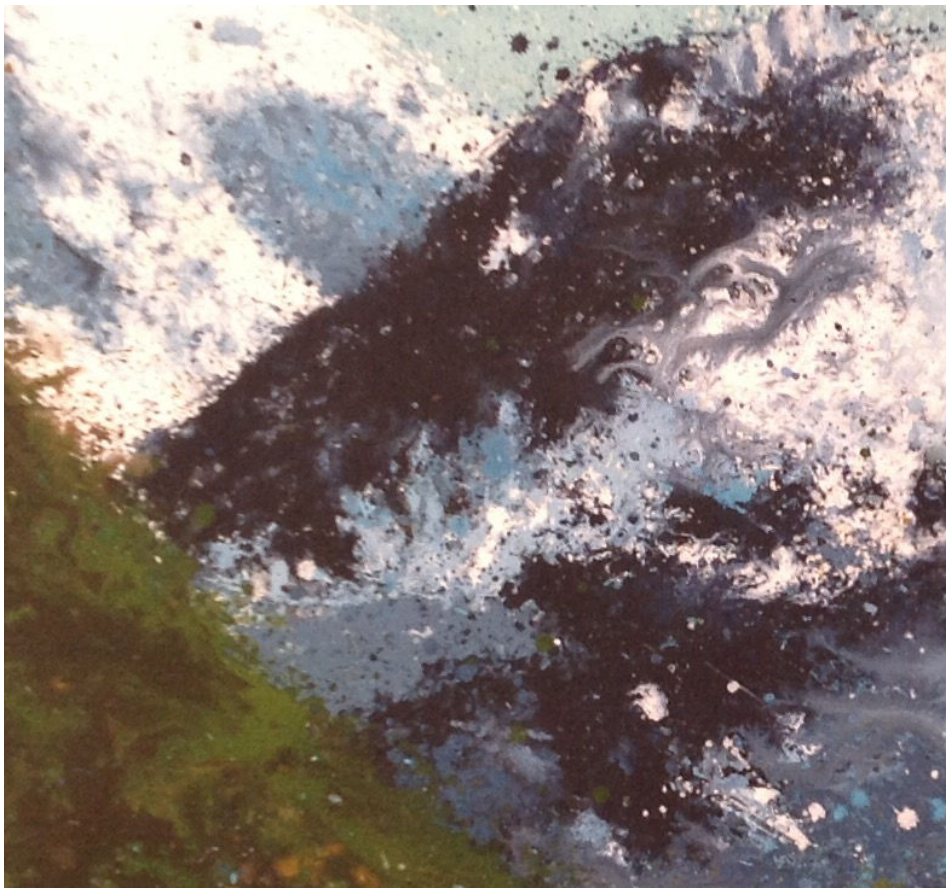


Étude de nature morte N°5 (d'après Manet) diptyque, acrylique sur toile, 60 x 45 cm, 2015



Étude de montagne N° 2, acrylique sur toile, 110 X 70 cm, 2015

Étude de montagne N° 3, acrylique sur toile, 170 X 110 cm, 2015



Détail

6. Peindre à mon sens

Peindre aujourd'hui à mon sens c'est se lancer dans une résistance. Une résistance contre une classification de la peinture du côté de la finitude, de l'épuisement et du passéisme. Résistance due à un sentiment du caractère inachevé de la peinture via l'ouverture qui se trame et qui se dégage des recherches et des propositions de ceux qui se sont engagé dans cette lutte. Peindre véritablement, c'est feinter l'actuel en s'en nourrissant et d'admettre le caractère vain de l'art de peindre. Peindre, c'est aussi espérer faire écho avec un immémorial qui est enfoui au fond de nous. Seul l'art pariétal sur des parois de quelques galeries, comme celles de Lascaux ou celles d'Altamira, nous reste comme seule preuve et trace tangible de cette communion originelle entre l'homme et la peinture qui s'est établit il y a des millénaires. Guérin écrivait "*Toute grande peinture s'éprouve contemporaine de la naissance de la*

peinture"[228]. Ainsi, quelque-soit la qualité plastique ou la force picturale que peut contenir un tableau, il ne serait qu'une déclinaison d'un héritage ancestral transmis seulement par notre émotion, exprimant notre être au monde et traduisant notre vulnérable et éphémère vie humaine. À cet égard, je trouve intéressante la formule du peintre James Guitet qui dit : "*Continuer à pratiquer la peinture en la dépouillant de ses prétentions emphatiques, expressives, esthétiques, symboliques, pour explorer au plus profond, jusqu'à sa racine, sa phénoménologie, jusqu'à son épuisement, sa dilution définitive dans la lumière*"[229].

Giacometti disait que la peinture est une entreprise en échec alors à quoi bon sert de se mettre la pression devant une toile ? Ce qu'il faut, c'est rejoindre ce jaillissement originel et telle est toute la complexité du travail du peintre. Cela peut prendre toute une vie tout comme cela peut ne jamais prendre. Picasso, parlant de la peinture, disait à propos de son évolution : « on met longtemps pour devenir jeune ». Ma modeste approche de l'exercice de peindre m'a amené à une espèce de lâcher prise dû à un sentiment de désinvolture. C'est en cela que j'évoque dans ma réflexion la notion de désapprentissage et que je fais appel à une déduction par le biais d'une approche intuitive de l'acte de peindre ; une espèce de pensée intuitive qui, seule me met en condition de hors contrôle de la peinture et qui permet à la peinture de se faire. En somme, c'est une sorte de dé-maîtrise qui m'aide à me défaire de toutes les influences qui ont entérinés mon savoir-faire et qui laisse faire la matière – phénoménologiquement parlant – dans une dynamique de partage avec la peinture et non de maîtrise.

"*La peinture est une marge haute, elle est une pensée au présent, qui se nourrit du passé et rêve de l'avenir...Elle est devant le temps et pense le monde en organisant et en interprétant le visible. Elle est une pensée des limites sur lesquelles se heurte la possibilité d'expression, une signification à rebours qui exprime son renoncement à la*

---

[228] GEURIN Michel, *Op.cit*., France culture, émission « les nouveaux chemins de la connaissance ».
[229] GUITET, James, *Peindre*. Paris, Éd. L'Harmattan, 2004, p. 63.

parole, qui sombre dans l'équivoque du silence"[230].

Je me permets d'utiliser cette anaphore autour du mot « peindre » que je dois à James Guitet et que Germain Roesz a fait quelque chose dans ce sens.

Peindre, c'est négocier une visible au gré de la matière, c'est retrouver la peinture au risque de la forme.

Peindre, c'est laisser faire autant la peinture que de simplement agir avec un acte de peindre.

Peindre, c'est renouer avec la matière de la peinture et non croire exercer une maîtrise sur elle.

Peindre, c'est rendre compte non de la matière de la nature mais de celle de la nature de la matière.

Peindre, c'est non se lancer dans une fabrication d'un contenu imagé, l'élaboration d'une forme ou un pur exercice de représentation mais c'est avant tout, questionner la peinture jusqu'à la laisser proposer ses propres solutions.

Affrontement, technique mixte sur toile, 190x110 cm, 2016

La peinture est pour moi, à la fois cette primitivité de la couleur, cette puissance silencieuse dont parlait Delacroix à Baudelaire et cette sensation préalable à l'analyse

[230] ARTAUD Évelyne, *Au vif de la peinture : Pincemin, Titus-Carmel, Bioulès, Le Gac*, Paris, Éd. Paris : Art Agence, 2003, p. 4.

et à l'identification du visible. Retrouver ce prime abord, cette harmonie qui communie avec notre œil avant que le cerveau fasse son travail d'identification représente pour moi, une question d'un grand intérêt. C'est en cela que la tâche que je me donne est celle de rendre une sensation visible, cette intuition du monde, de notre approche épochale au monde et ce, dans les limites de la représentation et au cœur de la picturalité.

Homard, technique mixte sur toile, 110x95 cm, 2016

En référence à cette dimension recherchée dans la peinture, je cite les termes qu'établit Jacques Truphémus au cours de sa pratique. Il évoque souvent cette idée d' « impression première ». Au cours d'une rencontre récente avec lui lors d'un de ses vernissages à Paris à la galerie Claude Bernard, je me souviens de l'avoir questionné sur le choix de ses prétextes imagés et le sens de son passage de la période du paysage à celle de la nature morte. N'y a-t-il pas là une idée de la vanité dans cette dernière et y compris dans celle de la peinture ? Il m'a répondu que loin de toute connotation et de tout fondement théorique, cela n'est qu'une question d'humeur et c'est ainsi qu'on passe d'une chose à l'autre. Je lui ai rappelé que cela dépend surtout de cette dimension tant évoquée par lui, cette impression première. Il affirme en me répondant que c'est ce qui soutient et maintien sa recherche picturale. Il m'a confié que cette

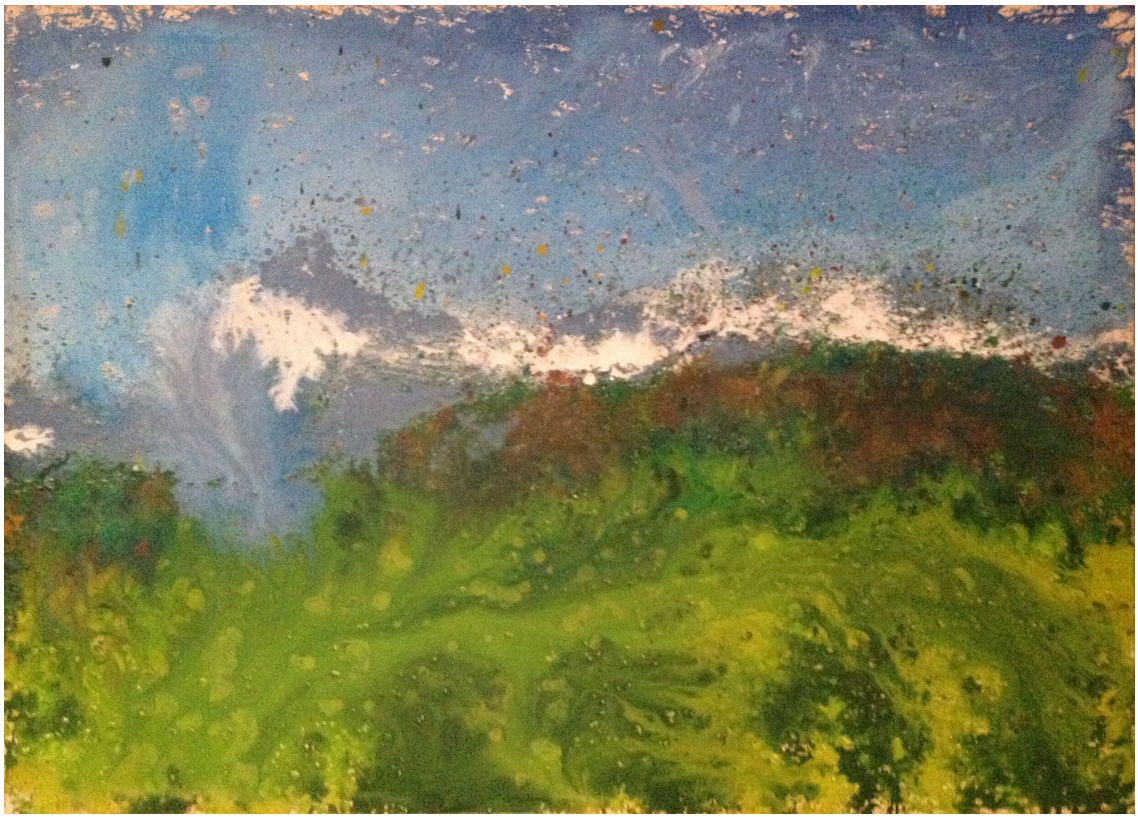
impression est ce qui compte le plus ; elle est comme le fil conducteur de l'élaboration d'une toile et en la perdant c'est tout le travail qui s'écroule et qu'il faut refaire, sinon détruire pour en faire un autre. Il répond au cours d'un entretien qu'il agit en tant que peintre "*Sans intention de représentation figurative. Sans souci de rendre le feuillu d'un chêne, d'un prunier sauvage ou d'un châtaignier […], Je suis, soudain devant une puissance de réalité. J'essaye d'être fidèle à l'impression première […].Je rentre dans une logique qui ne se calcule pas, j'obéis à un impératif logique. Et pour autant, rien n'est décidé à l'avance*"[231].

Jacques Truphémus, Terrase à Cauvalat, Huile sur toile, 116 x 89 cm, 2013

[231] TRUPHÉMUS Jacques, Catalogue de l'exposition à la galerie Claude Bernard, Paris, Éd. Claude Bernard, mars 2015, p. 7.

Jacques Truphémus, Terrasse à Cauvalat, Huile sur toile, 116 x 89 cm, 2013

Étude de paysage N°2, acrylique sur toile, 144 x 95 cm, 2014



Étude de paysage N°5, acrylique sur toile, 144 x 100 cm, 2015

Altérabilité I, acrylique sur toile, 110x95 cm, 2016

Altérabilité II, acrylique sur toile, 110x95 cm, 2016

Arbre N°7, huile sur toile, 110x95 cm, 2016

Altérabilité III, Acrylique sur toile, 180 x 140 cm, 2016

L'atelier, stylo à bille sur papier, 22x22 cm, 2016

Pots de peintures, fusain sur papier, 17x17 cm, 2016

Pots de peintures, stylo à bille sur papier, 19x17 cm, 2016

CONCLUSION

Au terme de ces réflexions autour de mes réalisations picturales il ressort que je me suis plongé, dès le départ, dans l'importance de la valeur de la matière picturale par rapport à la conception figurale. La mise en abîme de la représentation (comme support référentiel) acquiert une grande place d'où mon intérêt pour l'aspect phénoménologique de la peinture qui n'est ni plus ni moins que l'expression d'une pure picturalité. Donc, une réflexion s'est avérée nécessaire et m'a amené au refus de tout compromis illusionniste, à toute expressivité et à tout symbolisme qualifiant les recherches picturales qui ont précédé. En affirmant cela, je ne me prétends pas le premier à l'avoir penser, mais je m'approprie tout simplement ce fait dans la mesure où il coïncide avec les propos de ma recherche et il rentre en ligne de compte. La couleur dans le sens du fluide coloré et de la pâte mouvante devient le pivot de mes préoccupations. Cela qui m'a poussé à procéder par une posture dialectique et irrévérencieuse au sein du registre des modes et des techniques de représentation picturale. Les notions de picturalité représentée, de la réminiscence picturale, de la phénoménologie de la peinture représentent pour ce travail un enjeu majeur et le point central.

Il est évident que je n'ai pas sous-estimé ni cherché à rejeter les concepts et les techniques des peintres qui m'ont procédé ou ceux qui me sont contemporains ; mais, j'ai opté pour une voie culminant sur une recherche dans le médium des spécificités picturales au risque de la figure et en un usage incongru des outils et matériaux plastiques. Le tout, en cherchant, par l'intermédiaire de cet entrelacs, des connivences d'ordre picturales et à des différences d'ordre figural (par le biais d'une conjonction dialectique de la pratique).

Le passage de l'exclusivité du corps comme trame référentielle à une diversité de contenus imagés m'a permis d'élargir mon champ d'expérimentation et de complexifier ma recherche. En somme, c'est la peinture qui est restée en dernier lieu au cœur de ma recherche par son déploiement faisant culminer une profondeur due à sa spécificité et à son état originel matériel et physique. À tout égard, elle prend le dessus sur ce qui est représenté – car c'est à travers elle que le sujet se définit et non au crédit de la figure – en fusionnant dans la subtilité formelle et en s'appropriant une radicalité qui fait de la toile un espace résolument de peinture.

Pour retrouver provisoirement les dimensions du présent projet, j'ai dû effectuer un léger virage en me focalisant sur un acte de peindre reléguée à la peinture – où la peinture doit se figurer ; se configure en tant que telle – au-delà d'un simple fait d'une représentation (dans les limites des possibilités de la représentation). L'intérêt devient : comment rencontrer la peinture traduite par son aspect dominant qui est matière ? Comment déssujetir le sujet de la peinture et faire d'elle le sujet ? Par empathie et partage certes, mais comment la réfléchir et la faire réfléchir ?

Ceci, par le débordement de sa mise en scène et de l'expérience optique, par ébullition et fulguration. C'est ainsi que j'ai évoqué l'expérience de l'éclaboussé et du regard trempé, le pictural – se constituant de taches, jets, giclures, expansion – comme valeur de la peinture. Le tout donnant sur un mouvement résultant d'un geste intuitif de ma part et une part ontologique et phénoménologique immanente à la peinture. Le cheminement de ce que j'expérimentais a pu conduire ma recherche à revenir d'une manière obsessionnelle sur la peinture en tant qu'entité pensante qui devient le seul critère de jugement en dépit d'une mise en abîme de la représentation. Dans ce tumulte et dans ce mouvement émergent des notions qui ont leur importance dans l'acte de peindre telles que : canalisation du hasard, la surprise de la peinture, un acte de peindre

par déduction et de trans-substitution[232]. Ces notions, à leur tour, ont des retombées sur l'inédit et l'imprévisible qui se situent hors ma volonté.

Cet inédit est consacré aux facteurs de la non-maîtrise et ceux de désapprentissage qui engendrent, par ailleurs, une autonomie partielle de réalisation de la peinture, mais aussi à la valeur de l'identité picturale. L'objet de cette recherches est discutée dans des termes de déconstruction/constructive : apparition et disparition, vrai et illusoire, physique de la peinture plongée dans l'informe du contenu imagé. Ce mouvement est constitutif de l'objet même de la peinture (et ce, quelque soit le motif) : son écho a des conséquences sur l'espace même de la toile qui devient une appropriation complète de la peinture. Évidemment, ceci se déploie dans une temporalité qui se joue du moment et de l'instant, du vécu et du fortuit. Ces phénomènes ont un éclat sur l'espace par une espèce de radiation. Ainsi, la peinture présente son aspect paroxystique en se reliant avec le monde environnant et en se drapant d'une perspective d'ambiguïté et de la question de l'image dans l'image.

Quant à mes limites, cerner théoriquement la totalité de ma recherche s'est avéré chose difficile. De prime abord, cela est né d'une pensée empirique qui donne accès à une théorisation en préservant, d'une manière constante, la tension qui réside dans les questions et non de répondre par des percepts ou des formules toutes faites susceptibles de générer un enferment du sujet. Cette approche exige une grande humilité et une faculté de recul afin de laisser advenir l'orientation et le sens de cette pensée. Ensuite, bien que le sujet entre peinture et contenu imagé se trouvent dans un tiraillement qui a été largement évoqué, il n'empêche que j'éprouve une insatisfaction au niveau de la synthèse et autant pour pouvoir exprimer la subtilité de tous les recoins de cette recherche. Enfin, au cours de ce travail, j'ai toujours essayé de réagir dans une logique de suite d'idées aux lacunes ressenties et auxquelles, en terme de la pratique, chaque peinture achevée me renvoie à celle qui suivra. Après avoir fini chaque peinture, un sentiment d'insatisfaction me titille et une volonté de rattraper certaines

[232] De la substitution de la figure à travers sa représentation mise en crise à sa substitution par la peinture à l'avantage de la picturalité.

choses se présente comme une urgence et s'avère souvent le déclenchement du projet qui annonce une nouvelle. Ce sentiment s'annonce à la fois comme une promesse de la possibilité de mieux faire et comme un détachement avec la peinture qui a précédé et qui reste pourtant le témoignage d'une transition. Cette situation se présente comme une sorte de recommencement dans l'ordre de ce qui est à jamais inachevé et pour le dire autrement après Roesz : "*Peindre le commencement achevé ou reprendre l'inachèvement originel*"[233].

En ce qui concerne les perspectives de ma recherche, je peux faire l'énoncé de quelques voies susceptibles à assurer une progression dans le cadre de mes expérimentations. La première suggestion est celle de tenter de procurer plus d'espace à la présence picturale en dépouillant la peinture de toute emprise quitte à brouiller définitivement la piste pour toute forme de lecture imagée. C'est essayer de discuter une forme de basculement, de provenance figurative vers une destination abstraite où la peinture s'approprierait la totalité de l'espace et ne se justifierait qu'en tant qu'étant phénoménologique. Cette abstraction serait une pure transposition d'un contenu imagé ou d'une quelconque scène. La peinture se substituerait à cette intuition première de notre approche au monde.

Au cours de mon dernier travail en peinture, j'éprouve un sentiment de faire fi de toute représentation sous-jacente. La mettre en crise est certainement une chose qui intéresse beaucoup mon travail au gré d'une picturalité et qui se présente comme l'un des enjeux majeurs de ma recherche. Sauf que j'essaierais cette fois, de retrouver une espèce de virginité picturale – avec la moindre bavure possible, due aux allusions représentatives – pour que la peinture gagne plus d'espace. Ainsi, l'enjeu serait celui de défendre un espace qui sera purement et résolument pictural. Je tenterais d'aller au bout des choses, de pousser les limites et de retrouver des accords picturaux. J'essaierais d'aboutir à une unité picturale où les choses communient, immerge dans la peinture (soient tremper par elle, s'y noient) et où la peinture émerge sur la surface du tableau.

[233] DEBAT Michelle, ROESZ Germain, *Op.cit.* p. le quatrième de couverture.

D'un contenu imagé, il ne serait substitué que des accords coloristes, des jeux de couleurs, des considérations d'ordre picturale ; du territoire de la peinture.

Je viserais la phénoménalité du monde à travers les traits de la peinture non ceux de la figure.

J'aviserais un travail où la figure ne serait qu'un lointain fond dans les confins de la peinture.

Ce qui m'intéresse, ce n'est guère de peindre une chose mais plutôt sa *choséité*[234] – ce qui se définit dans un caractère global, qui convoque ses spécificités coloristiques, qui la livre à une sorte de corrélation picturale – pour but de joindre l'unité picturale.

J'essaierais de faire voir la picturalité ; je ferais en sorte que la peinture en tant que telle nous dise plus sur elle plutôt que sur ce qu'on cherche habituellement à identifier à travers elle et si on détecte des traits de qui conque élément qui fait allusion à une figure, il n'en sera substitué que sa *choséité* comme le serait par exemple, la pommeté, l'auberginité ou l'orangité ; un écho dans la voix de la peinture.

[234] Comme j'ai pu le développer dans la partie concernant la poïésis, cette *choséité* a un double sens : elle englobe et le sens de l'objet et celui de l'œuvre en tant qu'elle est ouvrage dans la matière, avec la matière ou qu'elle est matière modelée. C'est sur ce deuxième sens qu'Heidegger insiste pour dire que l'œuvre est ainsi parce qu'elle dévoile, révèle et dit ce qu'il n'est pas. Pour lui, l'œuvre est la constellation de l'allégorie et du symbole.

Bibliographie

ARASSE Daniel, *On y voit rien*, Paris, Éd. Gallimard, 2003

ARASSE Daniel, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Éd. Flammarion, 2009

ARCHIMBAUD Michel, *Entretien avec Bacon Francis*, Paris, Éd. J.-C. Lattès, 1992

ARDENNE Paul. *Art, l'âge contemporain*, Paris, Éd du Regard, 2003

ARDENNE Paul, *L'image corps, figures de l'humain dans l'art du vingtième siècle,* Paris, Éd. du Regard, 2001

ARTAUD Évelyne, *Au vif de la peinture : Pincemin, Titus-Carmel, Bioulès, Le Gac*, Paris, Éd. Paris : Art Agence, 2003

BARCELO, Extraits d'un entretien avec Bernard Goy, *« Que puis-je faire… »*, *Lieux Extrêmes* n°5, 1993

BARCELO MIQUEL, extrait d'un *entretien inédit avec Hervé Guibert*, Paris, Rue Elzévir, 25 Novembre, 1990.

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. MULLER, Paris, Flammarion, 1985

BOLLACK Jean, *La redite. Sur un poème de Paul Celan,* Revue germanique internationale, 1995. Traduit par François Turner

BOLLACK Jean, *Poésie contre poésie*, Paris, Éd. Nouvelle. PUF, 2001

BRIAN-PICARD Claude, CUZIN Christophe, PERROT Antoine, *Peindre ? Enquête & entretiens sur la peinture abstraite*, Paris, Éd. Positions, 1996

BLANCHOT Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Éd. Gallimard, 1959

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Éd. Gallimard, 1955

BONNEFOI Christian, *Sur l'apparition du visible,* in : MACULA n°3, 1979

BONFAND Alain, *Histoire de l'art et phénoménologie*. Paris, Éd. Vrin, 2009

BRAQUE George, *Cahiers de 1917-1947*, Paris- New York, galerie Maeght. Curt Valentin, 1948

CHARBONNIER Georges, *Le monologue du peintre*, Paris, Éd. La Villette, 2002

CHÂTEAU Dominique, *La question de l'art*, Paris, Éd. L'harmattan, 2000

COMBARIEU Jules, *Histoire de la musique*, Paris, 9 éme Éd. A. Colin, 1953

DAMISCH Hubert, *Théorie des nuages. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Éd. Seuil, 1992

DANTO Artur, *La madonne du Futur*, Paris, Éd. Seuil, 2003

DEBAT Michelle, ROESZ Germain, *Germain Roesz : peintures, 1970-2011*, Paris, Éd. L'harmattan, 2012

DE CHASSEY Eric, *Eugène Leroy, Autoportrait*, Paris, Éd. Gallimard, 2004

DEGAND Léon, *Abstraction et figuration : Langage et signification de la peinture*, Paris, Éd. Cercle d'art, 1988

DE KOONING Willem, *Écrits et propos*, Paris, Éd. Ensba, 1992

DESCARGUE Pierre, *Rebeyrolle*, Paris. Éd. Maeght, 1969

DIDI-HUBERMANN Georges, *La peinture incarnée* suivi de : *Le chef d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Éd. de Minuit, 1985

DIDI-HUBERMANN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éd. de Minuit, 1992

DUBRUNQUEZ Pierre, Extrait d'un *entretien* à l'occasion d'une exposition à la galerie Christian Croset, Courant d'art, 2011

ESCOUBAS Eliane, *L'espace pictural*, Paris, Éd. Encre marine, 1995

FERRARI Federico, MAIA Thomàs, NICOLAO Federico, *La figure dansl'art*, Éd.William Blake and Co, 2008

FOCILLON Henri, *Vie des formes suivi de l'Éloge de la main,* Paris, Éd. nouvelle. Puf, 2013

GASQUET Jean, *Paul Cézanne*, Paris, Éd. Encre marine, 1975

GONZALES Angel, *Aberto Giacometti, Œuvres, écrits, entretiens*, Paris, Éd. Hazan, 2006

GREENBERG Clément, *After Abstract Expressionnism*, Art International, octobre 1962

GREINER Rudolf, *Paso. Peinture/Malerei/Painting*, Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition rétrospective au Pôle Culturel – Musée Paso de Drusenheim, 2013

GRENIER Jean, *Henri Michaux. Un abîme ordonné*, texte écrit pour le catalogue Henri Michaux – choix d'œuvres 1946-1966, publié à l'occasion de l'exposition organisée à la galerie Le Point Cardinal en 1967

GRENIER Jean, *La peinture non figurative exprime aussi la nature*, L'Express, n°155, novembre 1955

GUITET James, *Peindre*. Paris, Éd. L'Harmattan, 2004

GEURIN Michel, *L'origine de la peinture*, Paris, Éd. Encres marines, 2013

Les nouveaux essentiels, *Histoire de la peinture*, Éd. National géographic, 2012

JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Éd. Gallimard, 2005

JOUFFROY Alain, *Une révolution du regard*, Paris, Éd. Gallimard, 2008

JULIET Charles, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Paris, Éd. P.O.L., Paris, 1998

JOUSSAUME Georges, dans un entretien, *Artogenèse*, un film de Jacques Epaud, 2010

KANT Emmanuel, *La critique de la faculté de juger*, Trad. Renaut Alain, Paris, Éd. Flammarion, 2000

KANDINSKI Wassili, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Denoël/Gonthier, 1969

KIEFER Anselm, Entretien avec Alain Finkelkraut sur France culture, Émission : *Répliques*, 2 juillet 2011

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Édition et trad. de l'allemand par Pierre-Henri Gonthier, Paris, Éd. Gallimard, 1998

KOSUTH Joseph, *Art after philosophy*, trad. Christian SCHLATTER, *Art conceptuel, formes conceptuelles*, Paris, Galerie 1900-2000, 1990

LACOUE-LABARTHE Philippe, BAILLY Jean-Christophe, CARIOLATO Alfonso, *Poétique de l'histoire*, Paris, Éd. Galilée, 2002

LEROY Eugène, *Eugène Leroy, Peinture, lentille du monde*, entretien avec Irmeline Leeber, Leeber Hossmann, Bruxelles, 1979

LÜPERTZ Markus, Conversation, Catalogue de l'exposition au MAM de Paris, Éds. Paris Musées, 2015

MALDINEY Henri, *Regard, parole, espace*, Lausanne, l'Âge d'homme, Paris, Éd. du Cerf, 2012

MARCADE Bernard, *Eugène Leroy*, Paris, Éd. Flammarion, 1994

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Éd. Gallimard, 1964

MICHAUX Henri, *Connaissance par les gouffres*, Paris, Éd. Gallimard, 1967

NANCY Jean-Luc, *Jamais le mot créateur, Simon Hantaï, correspondances (2000-2008)*, Paris, Éd. Galilée, 2013

PASSERON René, *La Naissance d'Icare, Éléments de poïétique générale*, Paris, Éd Ae2cq, 1996

PASSERON René, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Éd.Vrin, 1992

PICASSO Pablo, *Paroles de peintres*. Textes présentés par Jean-François Domergue, Éd. Albain Michel, 1997

REBEYROLLE Paul, *Catalogue de l'exposition*, Éd. somogy édition d'art. Au domaine national de Chambord, 10 juin - 23 septembre 2014.

RICHTER J.P, *The literary works of Leonardo Da Vinci*, Dover, New York, 1883

RODRIGO Pierre, *L'intentionalité créatrice, Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*, Paris, Éd. J.Vrin, 2009

RONDEAU Gérard, *Rebeyrolle ou le journal d'un peintre*, Éd. Photogalerie Neuchâtel et Paris, 2000

SAGOT-DUVAUROUX Dominique, MOUREAU Nathalie, *Le marché de l'art contemporain*, Paris, Éd. La découverte, coll. Repères, 2006

SCHNEIDER Pierre, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Paris, Éd. Hazan, 2001

SOULAGES Pierre, *Écrits et propos*, Paris, Éd. Hermann, 2014

SYLVESTER David, *Entretien avec Francis Bacon*, trad. Michel Leiris, Paris, Éd. Flammarion, 2013

TRUPHÉMUS Jacques, *Catalogue de l'exposition à la galerie Claude Bernard*, Paris, Éd. Claude Bernard, mars 2015

WAHL Marcelle, *le mouvement dans la peinture*, Paris, Éd. Presse Universitaire, 1955

ZOLA Émile, *L'œuvre*, Paris, Éd. Gallimard, 1983

Index

A

Raymond Abellio (Georges Soulès), p. 26, 57, 58, 59. Jef Aérosol (Jean-François Perroy), p. 53. Jean-Michel Alberola, p. 49. Daniel Arasse, p. 153. Michel Archimbaud, p. 169. Paul Ardenne, p. 23, 34, 42, 129, 135, 139. Apelle de Cos, p. 68, 76. Aristote, p. 78, 79, 80. Hans Arp, p. 16.

B

Francis Bacon, p. 18, 92, 111, 169, 170. Honoré de Balzac, p, 73, 82, 126, 131. Miquel Barcelo, p, 198, 200, 201, 202. Georg Baselitz, p. 50, 166. Michel Basquiat, p. 52. Banksy, p. 53. Charles Baudelaire, p, 40, 230. Hans Bellemer, p, 48. Walter Benjamin, p. 145, 146. Claude Bernard, p. 231, 232. Wolfgang Becker, p. 50. Maurice Blanchot, p. 10, 18, 59, 81. Jean-Pierre Blanchard, p. 49. Jean Bollack, p. 112, 113. Achille Bonito Oliva, p. 51. Christian Bonnefoi, p. 29, 126. Jonathan Borofsky, p. 49. André Breton, p. 16. Paul-Emile Borduas, p. 17. Bernard Buffet, p. 37, 38, 152. François Boisrond, p. 49. George Braque, p. 222, 223. Rosa Bonheur, p. 217. Claude Briand-Picard, p. 151. Sylvio Bossut, p. 139. Blek le rat (Xavier Prou), p. 53.

C

Jean-Baptiste Camille Corot, p. 224. Caravage (Michelangelo Merisi), p. 37, 151. Luciano Castelli, p. 166. Paul Celan, p. 112, 113, 114. Paul Cézanne, p. 37, 60, 63, 67, 91, 93, 94, 132, 151, 222, 223, 224. Georges Charbonnier, p. 37, 152. Dominique Château, p. 45. Sandro Chia, p. 51. Paul Claudel, p. 93. Francesco Clemente, p. 51. Philippe Cognée, p. 18, 182, 183, 184, 185. Jules Combarieu, p. 37. Robert Combas, p. 49. Gustave Courbet, p. 222, 223. Leonardo Cremonini, p 48. Enzo Cucchi, p. 51. Christophe Cuzin, p. 151.

D

Salvador Dali, p. 16. Mahmoud Darwich, p. 186. Jacques-Louis David, p. 37, 151, 217. Charles-François Daubigny, p. 224. Michelle Debat, p. 18, 25, 242. Giorgio De Chirico, p. 16. Eric De Chassey, p. 84. Léon Degand, p. 36, 151. Gilles Deleuze, p. 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 97. Marco Del Re, p. 51. André Derain, p. 131, 132, 221. Pierre Descargue, p. 213. Willem De Kooning, p. 18, 137, 174, 175. Maurice De Vlaminck, p. 221. Léonard De Vinci, p. 24, 37, 71, 72, 73, 151, 158, 247. Eugène Delacroix, p. 24, 37, 40, 151, 230. René Descartes p. 60, 62, Georges Didi-Hubermann, p. 71, 72, 141, Hervé Di Rosa, p. 49, Jean-François Domergue, p. 14, 37, 219. Helmut Dorner, p. 163, 164, 165. Pierre Dubrunquez, p. 155, 156, 157. Jean Dubuffet, p. 20, 30, 48, 84, 98. Marcel Duchamp, p. 46, 83, 138. Jules Dupré, p. 33, 224.

E

El Greco (Domínikos Theotokópoulos), p. 37, 151. Eliane Escoubas, p. 29, 66, 67.

F

Jean Fautrier, p. 20, 96. Fra Angelico (Guido di Pietro), p. 69, 70. sigmund Freud, p. 130. Robert Filliou. p. 41. Alain Finkelkraut, p. 197. Henri Focillon, p. 88.

G

Jean Gasquet p. 85, 94, 222. Pierre Gauvreau, p. 17. Alberto Giacometti, p. 18, 63, 126, 127, 131, 132, 217, 229. Léon Gischia p. 37, 150. Giotto (Ambrogiotto di Bondone), p. 37, 70, 150, 218. Clément Greenberg, p. 35, 42, 148. Jean Grenier, p. 77, 85. Pierre-Henri Gonthier, p. 90. Arshile Gorky, p. 20, 33. Bernard Goy, p. 202. Francisco de Goya, p. 214. James Guitet, p. 223, 224. Rudolf Greiner, p. 48, 164. Angel Gonzales, p. 125. Michel Guérin, p. 36, 149, 222. Hervé Guibert, p. 199.

H

Frans Hals, p. 37, 150, 214. Simon Hantaï, p. 152, 153. Keith Haring, p. 52. Hans Hartung, p. 18, 167. Raoul Hausmann, p. 16. Martin Heidegger, p. 78, 79, 80. Alfred Hrdlicka, p. 21. Friedrich Hölderlin, p. 216. Robert Hugues, p, 44. Edmund Husserl, p. 26, 29, 55, 56, 56, 57, 58, 59, 60.

J

JonOne (John Andrew Perello), p. 53. Asger Jorn, p. 18. Georges Joussaume, p. 37, 167, 168.

K

Wassily Kandinsky, p. 83, 127. Emmanuel Kant, p. 61. Paul Klee, p. 90, 216. Yves Klein, p.18, 164. Anselm Kiefer, p. 18, 20, 50, 107, 194, 195, 196. Joseph Kosuth, p. 14. Eva Keppel, p. 49. Robert Kushner, p. 50.

L

Bernard Lamarche-Vadel, p. 49. Irmeline Leeber, p. 207. Michel Leiris, p. 92. Eugène Leroy, p. 18, 54, 83, 113, 114, 115, 190, 191, 192, 207, 208. Markus Lüpertz, p. 39, 152, 165.

M

Kim MacConnel, p. 50. Henri Maldiney, p. 26, 65, 78, 222, 223. André Malraux, p. 14. Edouard Manet, p. 82, 226. René Magritte, p. 16. André Masson, p. 129. André Marfaing, p. 168. Masaccio (Tommaso di Giovanni Cassai), p. 69, 225. Oswald Mathias-Ungers, p. 42. Henri Matisse, p. 51, 221. Maurice Merleau-Ponty, p. 26, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 222. Juan Miro, p. 17, 130, 131. Nathalie Moureau, p. 41. Jean-François Millet, p. 224. Henri Michaux, p. 85. Michel-Ange, p. 92, 94. Miss.Tic, p. 53. Giorgio Morandi, p. 17. Charles Moore, p. 42. Robert Motherwell, p. 18. Zoran Music, p. 18, 103, 104.

N

Jean-Luc Nancy, p. 154. Barnett Newman, p. 18, 172, 174, 175. Isaac Newton, p. 81. Pierre Nivollet, p. 48.

P

Mimmo Paladino, p. 51. René Passeron, p. 38, 48, 78, 82, 153, 191. Paso (Paul Klein), p. 165, 166, 167. Louis Pasteur, p. 81. Yan Pei-Ming, p. 100, 101. Antoine Perrot, p. 151. A.R Penck, p. 50. Ernest Pignon-Ernest, p. 53. Pablo Picasso, p. 14, 17, 18, 83, 199, 223, 225, 229. Platon, p. 78, 80. Nicolas Poussin, p. 37, 73, 151, 225. Jackson Pollock, p. 18, 19, 20, 33, 89, 128, 129, 136, 137, 167, 168.

R

Raphaël (Raffaello Sanzio), p. 37, 151. Man Ray, p. 129. Paul Rebeyrolle, p. 54, 211, 212, 213, 214. Antonio Recalcati, p. 128, 129. Rembrandt (Harmenszoon van Rijn), p. 37, 89, 151, 159, 220. Gerhard Richter, p. 18, 72, 79, 137, 138. Paul Ricoeur, p. 56. Jean-Paul Riopelle, p. 17. Auguste Rodin, p. 82. Pierre Rodrigo,p. 55. Alexandre Rodtchenko, p. 127. Germain Roesz, p. 18, 25, 230, 242. Gérard Rondeau, p. 211, 212. Aldo Rossi, p. 42. Marc Rothko, p. 18, 109.

S

Dominique Sagot-Duvauroux, p. 14. Salomé, p. 165. Christian Schlatter, p. 14. Pierre Schneider, p. 99, 176. Walter Serner, p. 16. Julian Schnabel, p. 49. Pierre Soulages, p. 18, 168, 203, 204. Philippe Soupault, p. 16. Janet Sobel, p. 33. David Sylvester, p. 92.

T

Antoni Tapiès, p. 20. willem Turner, p. 81, 93, 176, 177, 220. Tristan Tzara, p. 16. Jacques Truphémus, p. 186, 231.

U

Uccello (Paolo di Dono di Paolo), p. 69.

V

Paul Valéry, p. 9, 78. Théo Van Gogh, p. 219. Vincent Van Gogh, p. 80, 168, 224. Bram Van Velde, p. 18, 25. Diego Vélasquez Johann Wolfgang Von Goeth, p. 9. Robert Venturi, p. 42. Paul Virilo, p. 88.

W

Marcelle Wahl, p. 179, 180. Andy Warhol p. 18, 50. Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), p. 48.

Z

Émile Zola, p. 74.

Table des illustrations

Jean Dubuffet, Le voyageur sans boussole, huile sur isorel, 118 x155 cm, 1952, p. 99
Yan Pei-Ming, Champs de fleurs, huile sur toile, 130 x 112cm, 2009, p. 101
Music Zoran, L'homme qui regarde en arrière, huile sur toile, 162 x 130 cm, 1996, p. 104
Anselm KIEFER, Terre des deux fleuves, acrylique, plomb, sel produit par électrolyse et condensateur de plaques de zinc sur toile, 416 x 710 cm, 1995, P. 108
Mark ROTHKO, Sans titre 7769, huile sur toile, 83 x 100 cm, 1967, p. 109
Eugène Leroy, Autoportrait, Huile sur toile, 180 x 90 cm, 1970/80, p. 115
Antonio Recalcati, Figure d'homme, Huile sur toile, 100 x 91 cm, 2008, p. 130
Juan Miro, Toile brulée 2, Acrylique sur toile, 130 x195cm, 1973, p. 131
Alberto Giacometti, Tête noire, Huile sur toile, 81,4 x 65 cm, 1957/1959, p. 132
Gerhard Richter, Rot-Blau-Gelb, huile sur Toile, 200 x 200 cm, 1973, p. 139
Simon Hantaï, Étude, huile sur toile, 114 x 75 cm, 1969, p. 154
Pierre Dubrunquez, Étude pour un gisant, Huile sur toile, 146 x 114 cm, 2007, p. 156
Pierre Dubrunquez, Disparition de figures, Huile sur toile, 180 x 122 cm, 2011, p. 157
Helmut Dorner, Cœur de papillon, Laque sur plexiglas, 140 x 130 x 7 cm, 2004, p. 165
Paso, Sans titre, Acrylique sur toile, 24 x 33 cm, 2008, p. 167
Georges Joussaume, Aile, Huile sur toile, 150 x 150 cm, 2010, p. 169
Francis Bacon, Étude d'isabel rawsthorne, Huile sur toile, 35,5 x 30,5 cm, 1970, p. 170
Barnett Newman, Vir Heroicus Sublimus, Huile sur toile, 240 x 540 cm, 1950/1951, p. 172
Barnett Newman, Concord, Huile sur toile, 228 x 136 cm, 1949, p. 174
Willem de Kooning, Door to the River, Huile sur toile, 203.2 x 177.8 cm, 1960, p. 175
William Turner, Snow strom, Huile su toile, 120 x 85 cm, 1842, p. 177
Philippe Cognée, Andy, Encaustique sur toile tendue sur bois, 65 x 50 cm, 2001, p. 183
Philippe Cognée, Vanité 4, wax painting, 195 x 390 cm, 2006, p. 185

Eugène Leroy, Visage, lumière, Huile sur toile, 130 x 90 cm, 1979, p. 192
Miquel Barcelo, In extremis VII, Technique mixte sur toile, 130 x 195 cm, 1994, p. 200
Miquel Barcelo, Figues tardives, Technique mixte sur toile, 113 x 162 cm, 2014, p. 201
Pierre Soulages, Peinture, diptyque, huile sur toile, 202 x 452 cm, 1979, p. 204
Pierre Soulages, Peinture, triptyque, Huile sur toile, 181 x 244cm, 2009, p. 205
Eugène Leroy, autoportrait, Huile sur toile, 110 x 75 cm, 1962, p. 209
Étude de nature morte N°1, acrylique sur bois, 59 x 61 cm, 2015, p. 210
Paul Rebeyrolle, Nu aux ecchymoses, personnage accroupi II, technique mixte, 227 x 195 cm, 1980, p. 212
Paul Rebeyrolle, Le chien blanc, technique mixte sur toile, 278 x 240 cm, 2000, p. 215
Jacques Truphémus, Terrase à Cauvalat, Huile sur toile, 116 x 89 cm, 2013, p. 232
Jacques Truphémus, Terrasse à Cauvalat, Huile sur toile, 116 x 89 cm, 2013, 233

Production personnelle :

Figure 1, Blanc de medon, vinylique, et acrylique sur toile, 160 x 97 cm, 2005/2006, p. 21
Figure 2, Technique mixte sur toile, 160 x 97 cm, 2005/2006, p. 21
Ossature, Vinylique, colle, blanc de medon sur toile peinte, 170 x 98 cm, 2005/2006, p. 97
Sans titre, Technique mixte sur toile, 160 x 98 cm, 2005/2006, p. 102
Sans titre, Technique mixte sur toile, 122 x 82 cm, 2005/2006, p. 105
Sans titre, Technique mixte sur toile, 170 x 98 cm, 2005/2006, p. 107
Sans titre, Technique mixte sur toile, 170 x 98 cm, 2006/2007, p. 110
Tryptique, Technique mixte sur toile, 3 fois (122 x 82 cm), 2005/2006, p. 111
Sans titre, Huile sur toile, 135 x 95 cm, 2006, p. 112
Sans titre, Technique mixte sur toile, 160 x 90 cm, 2005/2006, p. 116
Sans titre, Technique mixte sur bois, 122 x 82 cm, 2005/2006, p. 117
Étude, encre sur papier, 84 x 60 cm, 2006/2007, p. 123
Sans titre, Huile sur toile, 122 x 82 cm, 2007, p. 124
Sans titre, Huile et bitume sur toile, 122 x 82 cm, 2007, p. 128
Sans titre, Technique mixte, 122 x 82 cm, 2007, p. 134

Sans titre, Technique mixte, 122 x 82 cm, 2007, p. 137
Sans titre, Technique mixte sur toile, 310 x 200 cm, 2007/2008, p. 141
Sans titre, Technique mixte sur toile, 310 x 200 cm, 2007/2008, p. 142
Étude d'après Mona de De vinci, Acrylique sur toile marouflée, 160 x135 cm, 2011, p. 158
Étude d'après l'autoportrait de Rembrandt, acrylique sur toile marouflée, 250 x 123 cm, 2011, p. 159
Étude de tête N°7, Acrylique sur toile marouflée, 174 x 124 cm, 2014, p. 162
Étude de tête, Acrylique sur toile marouflée, 105 x 80 cm, 2012, p. 163
Tête de singe, Acrylique sur toile marouflée, 152x105 cm, 2011, p. 171
Vanité, Acrylique sur toile non apprêtée, 142 x 117 cm, 2014, p. 178
Étude de crânes N°2, acrylique sur bois, 59 x 99 cm, 2015, p. 187
Étude de crânes N°1, acrylique sur toile, 40 x 159 cm, 2014, p. 187
Vanité, acrylique sur toile, 90 X 60 cm, 2014, p. 188
Étude de champ, acrylique sur toile, 150 x 100 cm, 2014, p. 190
Étude de crânes N° 3, acrylique sur toile, 50 x 180 cm, 2015, p. 193
Étude de paysage N°1, acrylique sur toile, 105 x 75 cm, 2014, p. 194
Étude de champ N°2, acrylique sur toile, 150 x 100 cm, 2014, p. 194
Étude de champ N°3, acrilyque sur toile, 110 x 70 cm, 2015, p. 195
Étude de champ N°3, acrilyque sur toile, 110 x 70 cm, 2015, p. 196
Étude de champ N°3, acrilyque sur toile, 110 x 70 cm, 2015, p. 197
Arbres, acrylique sur toile, 120 x 60 cm, 2015, p. 198
Arbre N°1, 75cm x 50 cm, acrylique sur toile, 2014, p. 199
Vanité, Acrylique sur toile, 175 x 110 cm, 2016, p. 203
Arbre N°2, acrylique sur toile, 73 x 50 cm, 2014, p. 206
Arbre N°4, acrylique sur toile, 73 x 50 cm, 2015, p. 207
Arbre N°5, acrylique sur toile, 79 x 50 cm, 2015, p. 208
Étude de mains, acrylique sur carton, 149 X 100 cm, 2014, p. 216
Étude de nature morte N°2, acrylique sur toile, 110 x 80 cm, 2015, p. 218
Étude de nature morte N°2, acrylique sur toile, 110 x 80 cm, 2015, p. 218
Étude de nature morte N°6, Acrylique sur toile, 175 x 110 cm, 2016, 219

Étude de montagne, acrylique sur toile, 220 X 70 cm, 2014, p. 220
Tauromachie I, Acrylique sur toile, 180 x 120 cm, 2016, p. 221
Étude de nature morte N°3, acrylique sur toile, 120 x 61 cm, 2015, p. 226
Étude de nature morte N°5 (d'après Manet) diptyque, acrylique sur toile, 60 x 45 cm, 2015, p. 226
Étude de montagne N° 2, acrylique sur toile, 110 X 70 cm, 2015, p. 227
Étude de montagne N° 3, acrylique sur toile, 170 X 110 cm, 2015, p. 227
Affrontement, technique mixte sur toile, 190x110 cm, 2016, p. 230
Homard, technique mixte sur toile, 110x95 cm, 2016, p. 231
Étude de paysage N°2, acrylique sur toile, 144 x 95 cm, 2014, p. 233
Étude de paysage N°5, acrylique sur toile, 144 x 100 cm, 2015, p. 234
Altérabilité I, acrylique sur toile, 110x95 cm, 2016, p. 234
Altérabilité II, acrylique sur toile, 110x95 cm, 2016, p. 235
Arbre N°7, huile sur toile, 110x95 cm, 2016, p. 235
Altérabilité III, Acrylique sur toile, 180 x 140 cm, 2016, p. 236
L'atelier, stylo à bille sur papier, 22x22 cm, 2016, p. 237
Pots de peintures, fusain sur papier, 17x17 cm, 2016, p. 237
Pots de peintures, stylo à bille sur papier, 19x17 cm, 2016, p. 238

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Azzeddine Habib

Peindre et dépeindre la peinture :
D'une phénoménologie de la peinture et d'une représentation par mise en abîme

Ce travail de thèse porte sur la question de la représentation picturale (l'aspect iconique de la peinture) et celle de la représentation de la peinture (l'aspect pictural de la peinture) dans le contexte contemporain. C'est un travail sur la peinture, avec la peinture et de la peinture. Un travail sur la peinture puisque l'acte de peindre n'a de finalité que celle de feindre la représentation afin de permettre à la peinture de défendre un espace pictural. Un travail avec la peinture car il est question de partage lors d'une représentation, c'est à dire : tenir compte d'une libération de la peinture à travers la figure. Et enfin, un travail de la peinture qui est mise en exergue de la réalité matérielle de la peinture (la picturalité).

Ma démarche a pour appui l'exercice d'une dialectique (acte de peindre et acte de peinture) et l'articulation d'un principe de la transfiguration (d'une figuration à une peinture figurée). De ce fait, j'opte pour une représentation qui s'élabore par dripping et jets de la peinture sur toile.

Mots-clés : Représentation - picturale – iconique - la picturalité – dialectique – transfiguration – dripping

Paint and painting depict :
A phenomenology of paint and a representation setting in abyss

This thesis deals with the issue of pictorial representation (iconic aspect of the painting) and the representation of painting (pictorial aspect of the painting) in the contemporary context. It is a work on painting, with painting and painting. Work on the painting since the act of painting has finality than pretend representation and to allow the paint to defend a pictorial space. Work with the paint as it is about sharing during a performance, that is to say, reflect a release of painting through the figure. And finally, a paint job that is highlighted in the material reality of the painting (the pictoriality).

My approach is to support the exercise of a dialectic (act of painting and action painting) and the articulation of a principle of transfiguration (in a figurative to a figurative painting). Therefore, I opt for a representation that is developed by dripping and throwing paint on canvas.

Keywords : Représentation - pictorial – iconic – pictoriality - dialectic - transfiguration – dripping