



HAL
open science

Mobilité picturale : agrandir la sensation spatiale

Julie Morlon

► **To cite this version:**

Julie Morlon. Mobilité picturale : agrandir la sensation spatiale. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2016. Français. NNT : 2016PA01H305 . tel-01588999

HAL Id: tel-01588999

<https://theses.hal.science/tel-01588999v1>

Submitted on 18 Sep 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 PARIS I PANTHEON SORBONNE
UFR DES ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART

Julie MORLON

Mobilité picturale : agrandir la sensation spatiale

THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS PLASTIQUES ET SCIENCES DE L'ART
OPTION ARTS PLASTIQUES

Sous la direction de Madame Gisèle Grammare, Professeure, Université de Paris I,
Panthéon-Sorbonne.

Membres du Jury :

M. Erwan Bout, Docteur ès Arts et Sciences de l'art, professeur agrégé enseignant à
l'ENSBA.

M. Dominique Berthet, Professeur des Universités, Université des Antilles, Schoelcher.

M. François Jeune, Professeur des Universités, Université Paris VIII, Vincennes – Saint-
Denis.

M. Ivan Toulouse, Professeur des Universités, Université Rennes II.

Mme Gisèle Grammare, Professeure émérite, Université Paris I Sorbonne.

Remerciements

A tous ceux qui ont pu contribuer, de diverses manières, à l'élaboration de ce mémoire en œuvrant pour que ce projet soit mené à bien, tout particulièrement Gisèle Grammare, ma directrice, ainsi que Jean Pierre Bort, professeur d'Arts Plastiques, Catherine Morlon pour son dévouement, Brigitte et Henri Morlon pour leur soutien logistique, Gilles Kerromen, mon associé fidèle, Lohann, mon fils, pour leur patience à tous.

SOMMAIRE

Introduction	7
Première partie : La peinture pour agrandir la sensation spatiale	14
<u>I : De la sensation perceptive à la peinture</u>	<u>15</u>
• L'acte de peindre pérennise la sensation visuelle : Jacques Bouveresse et la fin du mythe de l'intériorité	15
•Le rapport de l'échelle au corps : l'apport de Mark Rothko	18
•L'horizon : une question de délimitation, de Caspard David Friedrich à Heinrich Wölfflin..	21
•La déclinaison picturale : du renversement des lettres à celui de la peinture	32
•Les matériaux de la couleur dans ma pratique picturale.....	40
<u>II : La relation structurelle entre peinture et réalité par-delà l'apparence ..</u>	<u>48</u>
•La peinture comme moyen terme entre idée et manifestation visible.....	48
•Une correspondance structurelle : de l'esthétique chinoise à la philosophie logique de Ludwig Wittgenstein	54
•Cristallisation de la sensation visuelle : du processus décrit par Stendhal à l'imaginaire de Gaston Bachelard.....	63
•Le fait plastique comme phénomène du monde : l'espace pictural d'Eliane Escoubas	68
•Claude Monet : l'ouvert par l'interstice.....	75
• Joan Mitchell : disjonction et remontée du fond dans l'entrelacs pictural.....	79
•Monique Frydman : Intervalle et velouté de la ligne.....	81
<u>III La part du non peint</u>	<u>85</u>
•Le vide dans l'esthétique chinoise	85
•Le non peint comme part altère chez Lee Ufan	107
•La réserve comme un entre deux	114
•Le désert : de la vacance dans la toile	117
•Adhérence à la mobilité du réel par l'interstice: la dimension structurelle d'Heinrich Wölfflin	119

Deuxième partie : Altérité et ouverture au rythme du visible 125

I Altérité et renversement de l'espace pictural 126

- Accueil de l'altérité et dissociation du geste :
l'apport de Monique Frydman 126
- La posture d'accueil : le détachement avec François Jullien 135
- Ressentir le mouvement de la nature : Vaslav Nijinsky 137
- La tension par l'opposition, la complémentarité colorée 145
- Renversement spatial :
le tressage du reflet de William Wordsworth à Claude Monet 147
- Le basculement à l'œuvre dans mes peintures..... 151

I Ouverture et rythme 155

- L'ouvert avec Henri Maldiney 155
- Le rythme instaure le mouvement d'apparition du visible 159
- Le rythme : un devenir de la forme 164
- La division en modules instaure un rythme :
Joan Mitchell et Monique Frydman 168

III Le temps de la peinture : une respiration, un enracinement 176

- Les temps multiples de l'acte de peindre 176
- La respiration de l'œuvre à travers le temps et l'espace :
Eliane Escoubas et Michel Ribon..... 179
- De l'impact du visible à la traversée du support : déambulation 184
- La résille de peinture de Christian Bonnefoi 195
- La figure comme sensation :
Gilles Deleuze et sa lecture de la peinture de Francis Bacon 200
- L'appartenance intime du peintre à son lieu de création 203
- L'atelier 208

Troisième Partie : Permanence de la matière comme fait signifiant 210

I Constance plastique et dissociation 211

- Du tressage de François Rouan à la rémanence visuelle 211
- L'ombre de la couleur de Monique Frydman : une mesure de l'écart 217
- David Katz et le mode filmique de la couleur 218
- Un feuilletage de surfaces : le mode pelliculaire spécifique à ma peinture 223
- La dimension haptique de la peinture : de la volonté des peintres 224
- La césure impliquée par l'agrandissement à plusieurs modules 228
- La métaphore musicale 229
- Emprunts et compagnonnages 231

II Substance de la matière : l'auréole de la peinture 236

- L'auréole entre implication plastique et conceptuelle 236
- L'auréole : un retrait du visible 246
- L'auréole :
un espace propre à la peinture par-delà la juxtaposition des plans 252
- Anselm Kiefer et le langage de la matière 256
- L'Immanence du fait plastique par Roland Barthes 263
- Le langage universel du fait plastique : l'apport de Cy Twombly 264
- De l'incidence du geste : une participation à l'état créatif 270
- Permanence de la matière 274

III Transfert : une identité structurelle entre nature et peinture 281

- Le transfert dans cette recherche picturale 281
- Continuité et transmutation : la botanique par J.W Goethe 285
- Echanges de flux et énergies vitales : Gilles Deleuze et Félix Guattari 287
- Sensualité du paysage :
de la peinture de paysage à Rome au XVIIIe siècle à Cy Twombly 290

Conclusion	298
Index des notions	302
Index des auteurs	304
Index des artistes	306
Table des illustrations	308
Bibliographie	310
Annexes.....	319
Expositions	320
Textes accompagnant les expositions des doctorants du séminaire « <i>Pour un art de la rencontre</i> » sous la direction de Gisèle Grammare, François Jeune et Nathalie Reymond...	321
Autres documents d'expositions	326

« Je peins des paysages de la mémoire qui se cachent en moi – et de sensations de leur mémoire, qui naturellement se sont transformés. [...]. Je préfère laisser la nature à elle-même. Je n’entends pas l’améliorer. [...] Je ne pourrais jamais la refléter. J’aime mieux ce qu’elle me laisse dedans.¹ »
Joan Mitchell

¹ **Joan Mitchell**, *La Peinture des deux mondes*, Catalogue de l’exposition au musée des Impressionnistes à Giverny du 23 Août au 31 Octobre 2009. Édition Skira, 2009, p 33.

Introduction

Cette recherche prend corps dans la peinture. D'un point de vue subtil, le désir de l'entreprendre résulte d'une sensibilité visuelle exacerbée par ce qui sera nommé la *mobilité*² du visible. Le terme se réfère à une dimension inconstante qui devient au sens philosophique le « *caractère essentiel qu'aurait la réalité de n'être jamais identique à elle-même, d'avoir pour soi le changement absolu* ³ ». Cette définition me semble bien correspondre à la nature du visible qui, sous l'effet de la lumière, se renouvelle constamment. Ainsi, le mouvement d'inspiration du monde occasionné par l'acte de voir produit une émotion sensitive dont la trace organise des rémanences visuelles dans le psychisme. L'empreinte du visible est à l'origine d'une sensation spatiale intériorisée procurant un plaisir dans l'appréhension de la distance par la couleur.

Assise derrière la fenêtre de mon bureau, accoudée à une table de travail, je laisse mon regard s'évader par la fenêtre ouvrant sur l'espace du jardin. Je m'adonne inconsciemment à un acte d'ordre respiratoire. J'appréhende, comme souvent, l'espace extérieur derrière la vitre qui le clôture en le ramenant au plan bidimensionnel. L'immobilité, le silence des murs et des meubles de la pièce contrastent avec le léger flottement des feuilles de rosier et des branchages plus sombres des buissons appartenant à un plan éloigné. Il m'apparaît alors que cette opposition d'*état* rend la mobilité de l'extérieur plus manifeste.

² Du Latin *mobilitas* : facilité à se mouvoir (Dictionnaire illustré latin français, Félix Gaffiot, Hachette, 1934.

³ Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française, par Paul Robert, Éditeurs SOCIÉTÉ DU NOUVEAU LITTRÉ, Les mots et les associations d'idées, Paris, 1959.

Aussi, l'errance de l'œil d'un feuillage à l'autre, à travers la juxtaposition des plans, me fait réaliser qu'en moi se produit un phénomène psychique résultant d'une illusion optique. Celle-ci rassemble sur une surface plane, celle du carreau de la vitre, des éléments spatialement éloignés les uns des autres au sein du jardin. Sur ma rétine s'imprime une juxtaposition de couleurs d'une richesse de tons infinie en l'absence d'indication de distance, si je fais abstraction de la déduction spatiale instinctive impliquée par un réflexe de localisation. Il m'est agréable de m'abandonner à ce jeu chromatique devenu abstrait. Le verbe abstraire se définit dans un sens philosophique comme *l'opération de l'esprit qui sépare, isole, pour le considérer indépendamment, un élément*⁴. En ce sens, l'acte de voir *abstrait* une part des données du réel, il les isole et les conserve en quelque sorte sous forme de rémanences visuelles, de souvenirs.

L'*impression visuelle*⁵ laissée en moi supprime les distances, les éloignements et ramène au plan la palette de verts de différentes tonalités déployée dans l'espace. Ce retour au plan ramène évidemment au domaine pictural.

Le travail de peintre mené ici consiste à déposer sur un espace plan la sensation spatiale précédemment décrite et à l'agrandir à l'occasion de ce déplacement. L'enjeu est double, il relève d'une dualité de l'ordre de la distance d'une part (entre le proche et le lointain), et d'autre part d'une opposition de mouvement (entre ce qui est mobile et ce qui est fixe).

L'acte de peindre semble s'exercer en parallèle à celui de voir et consister en un rassemblement, une saisie dans un mouvement respiratoire : la surface picturale rassemble les distances et instaure une autre profondeur qui lui est spécifique. Celle-ci procède par éloignement et discontinuité sur un mode immersif. L'enjeu est de restaurer une sensation spatiale relative au lointain au sein de l'espace pictural et de l'agrandir par la mesure de l'écart, de la disjonction. Cette dernière, invisible, participe du visible, elle le structure : manifestation du vide, elle active le plein tant dans le réel que dans la peinture.

L'élément végétal a des propriétés spécifiques que ma peinture tente de traduire.

⁴ Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Pierre Larousse, réimpression de l'édition de Paris, SLATKINE, Genève-Paris, 1982.

⁵ L'impression visuelle se définit comme un marquage involontaire, et sera considérée comme une donnée originelle de mon travail pictural. D'origine mécanique, elle résulte de l'impact du visible sur la rétine lors de l'acte perceptif ainsi que du processus présidant à son intériorisation.

Elle véhicule en ce sens une rêverie attachée à l'élément végétal dans le sens où l'entend Gaston Bachelard qui s'exprime en ces termes :

« (...) au monde végétal s'attache un monde de rêveries si caractéristiques qu'on pourrait désigner bien des végétaux comme des inducteurs de rêverie particulière⁶ ».

L'être percevant est au contact de la mobilité du monde extérieur par l'acte de percevoir. Là où s'instaure l'ordre perceptif l'œil se meut, les saccades de la pupille sont scandées par le battement régulier des paupières : l'acte du voir s'organise en un rythme. Il instaure une gravure : l'*image rétinienne*⁷. Au croisement des mobilités du paysage, de la peinture, et de l'acte perceptif, se situe le mouvement originel de cette recherche, soit le *mobile*, au sens de ce qui porte, incite à agir, la cause initiale. La *mobilité* est bien dans ici le facteur d'animation, et l'agrandissement de la sensation spatiale la finalité. Le geste de peindre constitue une tentative de liaison entre le fugace et le pérenne, le proche et le lointain.

La correspondance structurelle entre la réalité de la nature et la peinture qui s'y réfère s'établit par la forme, la couleur et le mouvement dans l'espace. Le paysage, comme l'espace pictural, est constitué d'une multitude de parties disjointes mais reliées entre elles qui occasionnent la présence du bruissement du monde dans la peinture. Comment cette dernière permet-elle l'agrandissement de la sensation spatiale ? L'espace y est un parcours, un cheminement qui a lieu dans la profondeur de la surface. La peinture qui coule matérialise la trace d'un temps écoulé, elle étire son corps par les surépaisseurs, la dispersion. Cette mobilité de la matière figure le mouvement et le temps. Les parcelles de peinture agissent sur la rétine à la manière dont les parcelles du visible le font. La non fixité est un principe d'agrandissement : ce qui s'anime, se creuse, agrandit tant dans le sens de la profondeur que latéralement. Dans ce processus, la couleur est une donnée sensitive subjective relative à l'impression visuelle initiale.

⁶ Gaston Bachelard, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Éditions Le Livre de Poche, Paris, librairie José Corti, 2007, p 261.

⁷ L'expression image rétinienne est empruntée à Maurice Merleau-ponty : « (...) l'objet forme sur les rétines une image, et l'image rétinienne se redouble au centre optique d'une autre image (...) » Cf Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2005, p 284.

Elle est la forme des objets réunis les uns aux autres dans l'espace à un moment donné et participe de la restitution des données sensibles relatives à la végétation par une gamme chromatique étendue aux couleurs de la nature dans la peinture.

Le noir est marginal dans la nature végétale vivante, totalement absent dans ma peinture. Les couleurs sont rompues, jamais rabattues. Leurs variations par l'ajout de gris colorés permettent de tisser un espace mouvant ouvrant des passages : une tonalité répond toujours à une autre située ailleurs dans la composition.

Si l'on considère que la musique apprend à entendre, la peinture apprend à voir. Elle stimule l'exercice du regard et active une sensation d'ordre spatial. La profondeur qui s'y creuse est spécifique, elle procède par éloignement à partir des phénomènes de transparence par la superposition en strates successives d'intervalles ainsi créés. L'espace pictural est un territoire à habiter. A travers lui, la relation au temps est induite comme un écart, visible plastiquement.

Le terme d'*espace* se réfère à un ordre spatial ou temporel, et concerne selon ses différents sens autant la « portion » ainsi nommée que les intervalles qui la bordent. Il provient du latin *spatium* et du grec *spaô* dont le sens propre se réfère au fait de s'étendre. Ces termes sont directement liés au sanscrit *sphay* : croître, être augmenté. Il est, d'un point de vue encyclopédique, un système relatif de distances, et de mesure, *une étendue indéfinie, milieu sans bornes qui contient tous les êtres étendus*⁸. Je parlerai ainsi de l'espace visuel comme juxtaposition d'intervalles, d'écarts et de distances possiblement agrandi.

Au sein d'un ensemble végétal, il est ce qui accueille le développement, la croissance des éléments, il est ce qui permet à l'immobile de se mouvoir. Les feuillages se détachent les uns des autres afin de capter le maximum de lumière et s'en nourrir, les buissons croissent vers le haut, envahissent et étouffent leurs voisins. Il rend possible ce processus exponentiel de croissance. Mon intention est de donner à voir de l'intérieur ce fonctionnement de l'élément végétal, et non pas l'apparence du paysage auquel il participe. Cette peinture procède en ce sens par abstraction : elle extrait les phénomènes du visible relatifs à la nature en les isolant.

⁸ Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Pierre Larousse, réimpression de l'édition de Paris, SLATKINE, Genève-Paris, 1982.

La correspondance structurelle entre le réel et le tableau que l'on s'en fait est énoncée par Ludwig Wittgenstein. Je tente ici de l'atteindre par la mise en place de rapports combinatoires.

La notion d'intervalle spatial s'accompagne de celle d'espacement, écart et pause institués dans un rythme. Il n'est pas *vide*, au sens passif du terme, mais un élément qui relie activement : les intervalles relient les notes d'une partition musicale, les parties en réserve dans lesquelles apparaît la toile participent des parties peintes. La mémoire corporelle est activée par la peinture qui renvoie à ses propres conditions d'apparition dans la continuité d'un rythme.

En ce sens, la peinture agrandit *quelque chose* à l'intérieur de chacun, peintre et observateur. La relation esthétique participe d'une respiration qui ouvre, à la manière des alvéoles pulmonaires qui se gonflent d'air, une dimension nouvelle de l'être par son appréhension du monde. Une équivalence plastique en termes de lumière, mouvement, couleur, valeur et spatialité est engagée. Dans le monde réel comme en terme pictural, l'espace est une puissance de connexion : « *nous devons le penser comme la puissance universelle de leurs connexions [aux choses]*⁹ », nous dit Maurice Merleau-Ponty. Cette considération le rend constitutif du visible par le réseau relationnel qui l'unit aux choses. A la manière du paysage constitué de parcelles de visible entrelacées, la surface picturale tresse des strates de couleurs et de transparences captant la luminosité au moyen des touches successives de peinture.

Le geste ayant appliqué le médium est visible : giclure, éclaboussure, coulure participent de cette étrange imbrication spatiale. Les accidents plastiques indiquent un *ayant eu lieu* reconduit dans le présent par la trace physique qui s'offre au regard : nous sommes au seuil de ce qui a été en mouvement, mais est fixe, d'où une sorte de vertige. Chaque parcelle picturale participe du tressage d'un lointain qui se creuse dans le visible par écartements et accumulations.

L'essence du lointain n'est pas mesurable en terme de distance mais relève du ressenti spatial. Le rapport qui y est induit dans ma peinture est une façon de transcrire l'écartement des choses du monde par celui des constituants plastiques. L'agrandissement est relatif à cet *écartement* que peut produire la peinture au sein de son propre espace.

⁹Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2005, p 291.

La spatialité agrandie par la peinture s'instaure par l'acte perceptif, elle implique une relation à l'espace et non pas seulement l'espace qui lui préexiste ni celui qu'elle ouvre. Elle est un mode relationnel engageant un mouvement et un temps donnés, et pas seulement une donnée extérieure liée à un emplacement donné. La sensation spatiale diffère ainsi de la sensation d'espace, elle concerne plus largement le principe de la perception dans ses fondements à travers le temps, et pas seulement l'espace physique dans la relation à l'extérieur du présent.

Toutes les sensations ont *quelque chose à voir avec la spatialité* nous dit Durkheim¹⁰. L'acte perceptif est ainsi éminemment spatial. Le corps, de par la tendance instinctive de la conscience à la localisation, élabore des représentations lui permettant de se situer. Il le fait à partir d'un substrat sensitif composé de rémanences d'impressions visuelles. Il s'agit de représentations empiriques, une mémoire du corps mécanique. La peinture fait appel à ce « *fond* » et le relie à la perception présente dans le réel de la peinture.

Agrandir la sensation spatiale c'est faire se croiser la géographie extérieure, rationnelle et celle, subtile, intérieure, qui s'organise dans la conscience individuelle à partir des sensations spatiales antérieures. Il existe une mémoire commune, instinctive et corporelle de la relation à l'espace, qui a pour conséquence que devant deux plans de couleur juxtaposés l'un au dessus de l'autre, l'individu perçoit un plan qui passe nécessairement derrière l'autre, un plan qui s'avance, approche, et l'autre au contraire qui recule, s'éloigne.

Le projet de ma peinture est d'*agrandir la sensation spatiale* en activant dans le présent cette mémoire corporelle, en un jaillissement. Elle inaugure un espace de résonance entre l'accumulation des sensations visuelles dans notre mémoire corporelle et l'espace pictural dans sa réalité. La capacité de localisation dépasse la vue, et implique les autres sens, comme le toucher, par l'immense organe récepteur que constitue la peau, puis l'ouïe, par la perception auditive influençant la prise de conscience de l'espace qui entoure le corps. La peinture est une autre forme de résonance spatiale.

¹⁰ « *L'individu vit dans le temps et il a, comme nous l'avons dit, un certain sens de l'organisation temporelle. Il est situé à un point déterminé de l'espace et on a pu soutenir, avec de bonnes raisons, que toutes ses sensations ont quelque chose de spatial. Il a le sentiment des ressemblances ; en lui, les représentations similaires s'appellent, se rapprochent et la représentation nouvelle, formée par leur rapprochement, a déjà quelque caractère générique.* », Emile Durkheim, *Formes élémentaires de la vie religieuse, le système totémique en Australie*, Édition Quadrige, 2013, p 628.

Le terme *sensation*, cible de l'agrandissement dont il est question ici, provient du latin *sensatio*, désignant la compréhension, le fait de comprendre par les sens. La sensation visuelle est l'objet de mon travail de peintre. Le réel est perçu, criblé par le regard et reconstruit dans une composition architecturée dans laquelle *tout se tient* comme dans la résille du visible : dans les *mailles du filet*. Depuis sa réalité propre, la peinture atteint le réel et agrandit la sensation spatiale qu'elle procure par sa présence continuée.

Première partie

LA PEINTURE POUR AGRANDIR LA
SENSATION SPATIALE

I De la sensation perceptive à la peinture

• L'acte de peindre pérennise la sensation visuelle : Jacques Bouveresse et la fin du mythe de l'intériorité

Lorsqu'il perçoit, le corps tout entier se fait le récepteur du monde et des émotions sensibles en découlent. Un choix inconscient est opéré dans le visible lors de la genèse d'une trace qui privilégie certaines données du réel sur les autres. La part laissée en moi n'est donc pas exhaustive, mais constitue une ponction subjective au sein de sa réalité. Le monde laisse une trace dans ma mémoire, l'expérience visuelle qu'il procure est intériorisée. Ce processus d'ordre psychique, s'il est indéniable, pose question par la formulation que l'on en fait, ainsi que le souligne Jacques Bouveresse dénonçant ce qu'il appelle le *mythe de l'intériorité*. Celui-ci concerne la conception mythique relative aux modes de fonctionnement du langage psychologique, et non pas l'existence des processus internes qu'ils sont censés décrire : « *le mythe de l'intériorité est, comme tous les mythes philosophiques, un mythe linguistique (...) ¹¹* ». Ce qui est remis en cause n'est pas le processus de remémoration à l'œuvre, mais la façon dont on lui octroie une surcharge explicative, associée à la notion d'intériorité : « *Le mythe de l'intériorité consiste, (...) à accorder un pouvoir explicatif exorbitant à des événements dont nous disons qu'ils sont intérieurs, occultes, privés, etc. En réalité, il s'agit d'expliquer et si « expliquer » veut dire construire ou reconstruire un mécanisme susceptible de produire les effets que nous observons, un mécanisme matériel est tout aussi bon que ce que nous appelons improprement le mécanisme mental ¹²* ».

Le processus relevant de l'acte perceptif est effectivement d'ordre mécanique et la trace qu'il laisse l'est tout autant. Pourtant, son réinvestissement dans la peinture relève d'un processus interne qu'il n'est pas possible d'expliquer de façon scientifique, qui est une donnée à priori à l'origine de l'acte créatif dans ma recherche.

¹¹ Jacques Bouveresse, *Le Mythe de l'intériorité, Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*. LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1976, Paris, p 25.

¹² Ibid, p 662.

Le mécanisme à l'œuvre dans la conscience relativement aux événements visuels, s'ils sont d'origine intérieure, ne sont pas ainsi de nature obscure mais résultent d'une activité machinale : une saisie, une ponction du réel a lieu, elle ouvre un champ d'exploration plastique. Il m'appartient, en tant que peintre, d'expliquer les modalités de ce dernier et non pas le processus lui-même. Ma peinture restaure la sensation spatiale ressentie lors de la saisie du réel par la relation sensitive spécifique qu'elle instaure. Son objet de donner à voir une certaine trame du visible, ce qui en lui s'offre dans ses propres modalités d'apparition transférables dans la peinture. Elle peut-être qualifiée d'abstraite, et renvoie à priori exclusivement à sa propre réalité physique, une superposition d'événements plastiques. Chacun d'entre eux ouvre à la strate de temps qui lui a donné naissance, en correspondance avec l'*impression visuelle* que la vision du monde génère. Le sens en est renvoyé à l'évidence de sa correspondance logique au réel qui l'occasionne en l'absence de proposition verbale intermédiaire car « *la proposition mentale est en relation interne avec ce qu'elle représente, elle y renvoie sans avoir besoin d'être interprétée d'aucune manière, alors que la proposition verbale est simplement dans une relation contingente avec la proposition mentale qu'elle exprime, et donc avec le fait qu'elle représente.*¹³ » La proposition picturale et la proposition mentale sont l'écho l'une de l'autre dans une relation directe, sans le truchement du langage.

A travers sa présence matérielle, l'espace pictural est considéré comme une *occasion* d'atteindre le réel en un rapport structurel par une correspondance interne: des parcelles de couleurs stimulent la rétine dans le présent de la sensation dans les deux registres, les relations internes des objets impliqués convergent.

L'existence d'une activité de la conscience organisant un substrat sensitif et l'érosion auquel il est soumis à partir des perceptions ne sont pas remis en cause, mais replacés comme procédés mécaniques, et en ce sens objectifs, bien qu'individualisés et personnels. Le phénomène perceptif et son empreinte sur la conscience fournissent à la fois la matière et le mobile de la pratique présentée ici. Le domaine pictural, ainsi que le soumet Jacques Bouveresse, entretient un lien fondateur à la pensée logique de Ludwig Wittgenstein.

¹³ Jacques Bouveresse, *Le Mythe de l'intériorité, Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1976, Paris, p 31.

Ce lien est repérable selon lui par l'importance de la métaphore visuelle dans le *Tractatus logico-philosophicus*: « (...) il semble bien qu'une certaine figurativité de type proprement pictural doive être reconnue à l'image propositionnelle si l'on tient compte de l'importance de la métaphore visuelle dans le *Tractatus* (...) »¹⁴.

La peinture véhicule des images du monde, elle entretient avec lui une relation de représentation tout en constituant à son tour du réel. Cette ambivalence lui confère sa présence si spécifique.

L'empreinte du monde extérieur sur ma mémoire ouvre le lieu de ma pensée plastique. Ce territoire parallèle au réel est constitué de l'amas d'une multitude d'impressions perceptives que je nomme *Jardin mental* en corrélation avec l'élément végétal qui préoccupe ma recherche. Il ne s'agit pas d'un univers constitué d'images toutes faites mais plutôt d'un lieu d'accueil et de résonance au sein duquel les sensations perceptives sont stockées sous forme de bribes constituant une matière à la pratique picturale. En un mot, c'est un espace mobile ouvert à la vacance, à l'*impression* du monde. La peinture ouvre un lieu tangible à cette présence du monde dans une relation de représentation au sens de Ludwig Wittgenstein : qui dépasse le domaine de l'apparence pour s'ancrer dans une correspondance interne. Elle procède par concordance de mobilité, de chevauchements, de rapports chromatiques. Le réel est *présenté à nouveau* plutôt que représenté, *mis à nouveau dans l'esprit*¹⁵, en une relation structurelle qui va occasionner la proposition picturale. Il est *rendu présent*, dans une autre occasion de visible, celle relative à la peinture. Il existe une certaine communauté structurelle entre le domaine de la peinture et celui du monde réel, ainsi que l'exprime Jacques Bouveresse.

« ... toute relation de reproduction ou de représentation entre deux domaines quelconques implique ce que l'on appellerait en termes mathématiques un certain isomorphisme des deux domaines.¹⁶ »

En ce sens, la création picturale est un transfert qui présente à nouveau le monde réel dans le sensible. La visée est ici de le rendre présent au sein de la peinture, d'y introduire sa mobilité.

¹⁴ Ibid, p 179. Les termes *visuelle* et *Tractatus* sont en italique dans le texte original.

¹⁵ Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Pierre Larousse, réimpression de l'édition de Paris, SLATKINE, Genève-Paris, 1982.

¹⁶ Jacques Bouveresse, *Le Mythe de l'intériorité, Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*, LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1976, Paris, p 178-179.

L'espace du tableau manifeste le réel dans un lieu à part, déterminé par les modalités historiques de l'exercice du regard, qui ancre l'art dans l'époque qui l'a créé, à la lumière de l'activité artistique antérieure. Ma peinture porte au regard le fait que les événements plastiques constituent du réel en tant que tel. Par leur entremise, elle rend compte de la nature profonde des éléments en jeu, de leurs relations spatiales : il se produit dans le tableau un déplacement de la nature des éléments du monde perçu vers la nature de la peinture. Cette transcription d'une trame du visible dans les modalités picturales en termes de couleur, d'écart, d'espacement et de profondeur est une manière de pérenniser les sensations visuelles fugaces dans un espace clos restituant la mobilité du réel.

Je considère l'espace pictural comme un lieu ouvert à la vacance, à la circulation. De la même manière que la musique agrandit la capacité à entendre par le développement de la sensibilité sonore, la peinture stimule le sens visuel, *rend visible* par la décomposition et la réorganisation des éléments en présence, elle active un sens spatial.

•Le rapport de l'échelle au corps : l'apport de Mark Rothko

L'histoire de la peinture du vingtième siècle a vu s'étendre considérablement dans les pratiques artistiques l'usage du grand format. Les artistes abstraits américains en fournissent de nombreux exemples. Mark Rothko occupe une place à part dans cette histoire. Il a été plutôt succinct au sujet de la spatialité spécifique créée dans les tableaux de sa période dite classique, cependant, il souligne dans ses écrits sur l'art la nécessité que constitue pour lui l'usage du grand format dans le rapport à l'espace et à la profondeur.

Il postule que c'est en peignant de très grands formats que l'on atteint une relation d'intimité : « *Je peins de très grands tableaux [...] précisément parce que je veux être intime et humain.* ¹⁷ ».

Pour atteindre cette intimité du spectateur, il est nécessaire de lui permettre de s'immerger dans la toile lors de la relation perceptive. L'espace que le grand format ouvre au spectateur est la garantie d'une expérience sensitive directe car à l'échelle du corps et de sa réalité.

¹⁷ Mark Rothko, *Ecrits sur l'art 1934-1969*, traduit de l'américain par Claude Bondy, présentation de Miguel Lopez – Remiro, Paris, Champs Flammarion, 2007, p 130.

Suivant cette idée : « *Peindre un petit tableau, c'est se placer soi-même hors de sa propre expérience, c'est considérer une expérience à travers un stéréopticon, ou au moyen d'un verre réducteur*¹⁸ ». La réalité du tableau se donne plus immédiatement à voir dans un rapport immersif, à la manière de notre relation à l'espace réel.

L'expérience perceptive à laquelle invite la peinture de Mark Rothko est une manifestation du réel en ce sens que les événements plastiques y jouent le rôle d'acteurs ne renvoyant qu'à eux-mêmes. La grandeur du format participe du fait que la toile devient un lieu à part entière, un espace habitable, à investir. Cet espace possède ses règles internes, il commande par sa taille un rapport d'immersion : « *Quelle que soit la manière dont on peint un plus grand tableau, on est dedans. Ce n'est pas quelque chose que l'on décide.*¹⁹ »

La surface picturale est une mince pellicule sur et au travers de laquelle s'engage un mouvement d'immersion, un départ vers un autre lieu, excédant les intentions initiales par la prédominance du fait plastique : « [...] *une aventure inconnue dans un espace inconnu*²⁰ ». Le tableau instaure une présence et un espace frontal qui sont à la fois un simulacre et une réalité. L'échelle des formats s'associe à la division en plusieurs modules afin d'offrir des surfaces d'immersion qui fonctionnent avec des règles internes tout en s'inscrivant dans le réel en terme d'expérience.

Cet accueil de la peinture dans sa dimension sensible lors de la réalisation est exprimé là encore par Mark Rothko qui précise que dans le rapport au tableau : « *Les idées et les plans que l'on avait à l'esprit au commencement n'étaient que l'embrasement de la porte par laquelle on a quitté le monde dans lequel ils adviennent*²¹ ».

Ainsi, les intentions de départ sont dépassées par la volition interne des formes du tableau et leur passion pour l'auto affirmation.

¹⁸ Ibid, p 130.

¹⁹ Ibid, p 130.

²⁰ Ibid, p 109.

²¹ Ibid, p 109.

La planéité du support se donne à lire dans sa matérialité pour nous offrir un passage vers l'immatériel du visible à travers le sensible : « *Mes tableaux sont bien des façades (comme on les a appelé). J'ouvre parfois une porte et une fenêtre ou deux portes et deux fenêtres. Je ne le fais qu'avec ruse. Il y a plus de force à dire peu qu'à tout dire.*²² »

Mark Rothko ouvre des espaces à habiter dans la profondeur insaisissable de leurs surfaces colorées flottantes.

J'utilise pour toutes ces raisons des formats de grande taille. Mes tableaux se présentent le plus souvent dans le sens de la hauteur, faisant écho à la stature verticale du corps. Ils proposent des mondes à habiter, des profondeurs dans lesquelles s'immerger. La division de la surface en plusieurs modules a renouvelé considérablement ma manière de peindre : la surface à investir est devenue une partition rythmique incluant le hors champ, l'espace extérieur dans un rapport d'échelle de l'ordre de l'environnement. L'utilisation de plusieurs modules lors d'une présentation en polyptiques produit une extension de la surface d'immersion, lui confère une dimension panoramique associée au paysage. Si le rapport à la spatialité de la peinture est déterminé dans une large mesure par le sens de présentation des tableaux, le rapport d'immersion est constant. Aussi, le format dépassant les limites corporelles induit un rapport différent à l'espace pictural dès l'acte créatif.

Dans ma pratique, les grands formats associés aux vastes surfaces peintes désertifiées de figures mobilisent la notion d'échelle et ajustent notre rapport à l'espace pictural. Les relations spatiales entre les éléments du tableau sont aérées, soulignées par l'espace de résonance dont elles disposent.

Mark Rothko souligne l'importance de ce rapport d'échelle impliquée par le grand format dans ses écrits sur l'art : « *L'idée d'échelle implique la relation des objets à leur environnement – l'insistance sur les choses ou*²³ *l'espace. Elle implique sans aucun doute une émotion d'ordre spatial.*²⁴ ».

²² Ibid, p197.

²³ En italique dans le texte.

²⁴ Mark Rothko, *Ecrits sur l'art 1934–1969*, traduit de l'américain par Claude Bondy, présentation de Miguel Lopez – Remiro, Paris, Champs Flammarion, 2007, p 39.

Pour sa réalisation, le polyptique *Caminando II*²⁵ a nécessité l'usage d'un escabeau, augmentant le temps et la distance entre l'impulsion créatrice et l'apport réel de la peinture sur la toile.

Le changement d'orientation des toiles entre la stature verticale et horizontale (nécessité par la maîtrise de l'épanchement liquide du médium) a engendré une déambulation et des efforts physiques décuplés. La distance à parcourir par le bras pour étaler la peinture d'une extrémité à l'autre du polyptique afin de faire entrer en résonance les différentes parties s'est vue démultipliée. La vision d'ensemble pendant la réalisation n'est pas accessible. Le rythme entrepris dans l'acte de peindre scande une mélodie d'un point à l'autre de la composition à l'aveugle. L'ensemble participe d'un agrandissement du rapport à la peinture dans une spatialité qui dépasse mon propre corps. La réalisation d'une série ou d'une toile polyptique donne accès à une respiration absente avec une toile unique : l'extension possible de l'espace pictural à plusieurs modules le libère.

•L'horizon : une question de délimitation, de Caspard David Friedrich à Heinrich Wölfflin

L'origine étymologique du terme provient du grec *horizein*²⁶ signifiant *borner, être à la limite de*. La dimension limitative est ainsi inhérente. L'horizon est la prise de distance de l'individu face au monde, une mesure de l'écartement entre l'ici et le lointain : à la limite de la vue. La ligne d'horizon nous renvoie aux bords de notre propre corps avec une sensation d'illimité inaccessible constitutive de la notion du sublime. Avec elle se manifeste la conscience de notre être, de son territoire comme propension à se projeter : une direction, une destination possible s'ouvre. La confrontation à l'immensité de l'extérieur est centrale dans la peinture de paysage des peintres romantiques allemands et s'accompagne d'une dimension philosophique. Il s'agit de rendre visible l'inaccessible, de placer l'être au seuil d'un autre espace.

²⁵ Cf. Illustration p 250.

²⁶ Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Pierre Larousse, réimpression de l'édition de Paris, SLATKINE, Genève-Paris, 1982.

L'horizon est le lieu de ce rapport au monde, il est la « *ligne circulaire qui forme la limite commune du ciel et de la terre, et qui est déterminé par cette dernière en la supposant exactement sphérique* ». ²⁷

L'horizon est fondamentalement une limite, un garde fou préservant d'un vertige tout en l'instaurant. Sa ligne génère un positionnement spatial et une projection vers l'infini inaccessible. Il est vecteur d'une limite maximale au-delà de laquelle on ne peut voir. Séparation effective par la vue du ciel et de la terre, l'horizon est la distance et la mesure de notre limite corporelle devant l'illimité.

Le tableau de Caspar David Friedrich « *Le moine au bord de la mer* » illustre ce propos.



Caspar David Friedrich, *Le moine au bord de la mer*

1810, Huile sur toile, 110 x 171,5 cm Berlin Alte Nationalgalerie

²⁷ Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Pierre Larousse, réimpression de l'édition de Paris, SLATKINE, Genève-Paris, 1982.

La composition épurée, presque abstraite, évoque plus qu'elle ne le représente un paysage de mer. Trois bandes horizontales irrégulières se superposent dans ce format horizontal, renvoyant respectivement à une étendue de sable, d'eau puis d'air, qui occupe les quatre cinquième de la hauteur du tableau. La profondeur spatiale est suggérée par cette superposition des plans et la figure dressée du moine en bas à gauche. La désertification de la surface picturale augmente le sentiment de solitude qui émane du tableau.

Les modulations colorées dans la partie haute traduisent l'effet lumineux d'un ciel orageux inquiétant venant contraster avec la noirceur de la mer, apportant une dimension dramatique. La ligne d'horizon dans ce tableau est poreuse, floue : l'océan semble s'évaporer dans le ciel, ou le ciel pleuvoir dans la masse marine. On ne peut que vaguement distinguer la surface impartie à la mer de la masse aérienne qui la surplombe à l'endroit de leur jonction. Le passage de l'un à l'autre est progressif : Caspard David Friedrich ouvre en ce lieu la profondeur de la peinture au-delà de celle, suggérée, de l'espace. L'efficacité du dispositif pictural mis en œuvre pour évoquer l'infini du monde face à la petitesse de l'homme repose sur la désertification de l'espace qui centre l'attention sur la juxtaposition des trois plans mettant en valeur les lignes horizontales.

Ainsi que le remarque Heinrich Wölfflin dans ces Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, en matière de composition picturale, deux tendances opposées s'expriment dans la peinture par l'opposition entre lignes verticales et horizontales: « (...) la verticale agit dans l'ensemble du tableau comme une dominante et (...) l'horizontale ne se fait pas sentir moins clairement. Les oppositions sont tangibles et elles s'accusent, même si on a pas affaire au cas extrême de leur croisement à angle droit²⁸ »

La composition de C.D.Friedrich met en évidence par le cas extrême du croisement de la verticale et de l'horizontale cette opposition tangible entre lignes dynamiques du tableau. La fonction stabilisatrice de la ligne horizontale entre en tension avec celle, verticale, du corps du moine. La dimension limitative entre ciel et terre attachée à la notion d'horizon n'a pas d'équivalent en ce qui concerne la verticale.

²⁸ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, traduit par Claire et Marcel Raymond, Gérard Monfort Éditeur, 1992, p 142.

Céline Flécheux le remarque dans sa réflexion sur le concept d'horizon dans l'art: « *Les adjectifs « horizontal » et « vertical » désignent des directions de lignes ou de plans dans un repère spatial, alors que l'horizon ne se réduit pas à une ligne horizontale du plan : nous avons besoin de l'idée de limitation dans la portée horizontale, alors que nous nous en passons pour la verticale.*²⁹ ».

L'équivalent de l'horizon serait alors le *Verticon*, une ligne verticale séparatrice, renvoyant l'être à sa propre verticalité dans sa dimension existentielle.

Le *verticon* ne sépare rien de matériel entre la droite et la gauche, mais matérialise notre situation spatiale et la figuration mentale que l'on élabore dans le rapport au lointain de l'horizon : « *L'horizon désigne moins l'horizontale du dernier plan que le croisement de la verticale et de l'horizontale ; il est même le lieu fictif de cette rencontre.*³⁰ ». L'horizon suppose la présence verticale du corps qui vient à sa rencontre.

Ces considérations peuvent être rattachées à celles de Maurice Merleau Ponty énonçant au sujet du visible qu'il est « *une sorte de détroit entre des horizons extérieurs et des horizons intérieurs toujours béants, quelque chose qui vient toucher doucement et fait résonner à distance diverses régions du monde coloré ou visible, une certaine différenciation, une modulation éphémère de ce monde, moins couleur ou chose donc, que différence entre des choses et des couleurs, cristallisation momentanée de l'être coloré ou de la visibilité. Entre les couleurs et les visibles prétendus, on retrouverait le tissu qui les double, les soutient, les nourrit, et qui, lui, n'est pas chose, mais possibilité, latence ou chair des choses.*³¹ »

L'espace est la condition matérielle du visible et de notre relation au lointain. La matérialité de la peinture produit l'effet de rapprochement et d'éloignement simultané qui active notre rapport à horizon par projection et reconduction simultanés à la surface littérale. Il induit le silence des figures. La corporéité de la matière peinte apporte une proximité physique et une appréhension d'ordre haptique: matité, viscosité, porosité, aspect crayeux ou brillance. Elle stimule les sens visuel et tactile à la fois.

²⁹ Céline Flécheux, *L'horizon, des traités de perspective au land art*, préface de Baldine Saint Giron, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p 164.

³⁰ Ibid, p 164.

³¹ Le mot *chair* est en italique dans le texte. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Collection Tel n° 36, Gallimard, 2007 p 173.

Elle atteint l'être dans ses ressentis colorés et ceux relatifs à la texture. Elle ouvre un espace méditatif reliant le présent de la sensation au *bagage* sensitif antérieur par la vibration colorée et tactile. Le saisissement de l'horizon intérieur est activé par l'espace pictural. Il nous transporte d'une image présente à une succession d'autres, absentes, actualisées par l'expérience de la peinture.

Un Horizon universel, global est présent dans les toiles de la période dite classique de Mark Rothko. Les masses colorées aux contours éthérés superposées apparaissent comme flottantes et engendrent une immersion méditative. Nous sommes reconduits à un horizon intérieur d'ordre philosophique excédant le figuratif pour engendrer une vibration spécifique à l'espace pictural. Au sujet de la question de l'espace dans son travail, le peintre préfère employer le terme de *profondeur*, plus concret selon lui que celui d'*espace*. Il énonce : « *L'expérience de la profondeur fait pénétrer à l'intérieur de couches de plus en plus distantes.* »³² L'espace pictural spécifique de cet artiste creuse la profondeur immatérielle dont il est question ici par les vibrations chromatiques des glacis.

Dans la toile : *Untitled*, 1951, ce dernier met en scène une vibration chromatique excédant ses propres données plastiques pour nous saisir. Le format vertical plutôt étroit s'adapte à la stature du corps, lui répond. Trois zones de couleurs se laissent distinguer. La tonalité globale est un jaune acide, blanchi et tirant presque sur le vert. Ce dernier est en fait modulé par la couche inférieure rosée dans la partie basse qui l'infléchit par transparence, selon la technique du glacis. Ces trois zones d'intensité colorée variable mettent en scène des contrastes de tons ainsi que des accidents de matières. Une ligne blanche irrégulière un peu plus haute que le milieu de la toile intervient comme une césure sans faire distinctement reculer l'une des deux zones qui la borde mais en les espaçant pourtant : elle creuse un écart, la mesure d'une distance. L'artiste met en place une opposition entre deux pans de couleur dans un double mouvement d'avancé et de recul irrésolu, restant mobile dans une dimension flottante, comme en suspens. La césure médiane, à la manière d'une ligne d'horizon, engendre un lieu d'écartement, une césure par le débord du à l'ajout de matière. Il en résulte une impression de vertige et une attraction trouble. Celle-ci relève de la mobilité picturale.

³² Mark Rothko, *Ecrits sur l'art 1934–1969*, traduit de l'américain par Claude Bondy, présentation de Miguel Lopez – Remiro, Paris, Champs Flammarion, 2007, p 178.



Mark Rothko, *Untitled 1951*

Huile sur toile, 188,6 x 101 cm, Tate Gallery, Londres



Mark Rothko, *Untitled 1969*

Huile sur toile, 233,7 x 200,3 cm, collection Christopher Rothko

La profondeur spécifique des tableaux de Mark Rothko est fondée sur la capacité à se mouvoir des éléments plastiques. La dernière période, la plus sombre, est postérieure à la série pour le restaurant *The Four Seasons* au Seagram Building. Ces dernières, aux teintes vermillon et marron se présentent plutôt comme des mises en œuvre de seuils, de passages. Les relations entre les masses picturales réduites à des gris colorés et des noirs changent alors radicalement dans la dernière série clôturant l'exposition à la Tate Gallery en 2008³³.

Le halo entourant les couleurs a disparu, les masses colorées atteignent désormais implacablement le bord du châssis avec une netteté incisive. Il en résulte une sensation d'arrêt, d'immobilité contraire à son usage précédent de la couleur façonnant une vibration chromatique par les contrastes entre les différents glacis. Avec *Untitled, 1969*, nous nous trouvons reconduits à notre propre vide intérieur. Les surfaces sont sombres et immobiles : elles atteignent les extrémités du châssis, s'étirent avec régularité d'un bord à l'autre. Les deux pans de couleur, gris bleu crème pour la partie basse et noir profond pour la partie haute se juxtaposent de façon immobile, instaurant un silence, un vide, une béance qui excède l'évocation du lointain d'un paysage.

La corporéité de la peinture est maintenue dans son opacité et adhère à la planéité irrévocable ressentie comme un point de non retour par la perte de la mobilité des tableaux antérieurs. Une dimension dramatique en ressort, augmentée par la remontée du fond des glacis ocres, bleu et gris de la partie basse venant lécher la partie supérieure d'un noir chaud et opaque en y déposant des accidents de surface. Ces derniers deviennent en l'absence d'autres événements plastiques les acteurs principaux du tragique véhiculé par la peinture : « *Je pense à mes tableaux comme à des drames ; les formes dans mes tableaux sont des interprètes. Ils sont nés de la nécessité [d'avoir] un groupe d'acteurs capables de jouer de manière dramatique sans embarras et d'interpréter des gestes sans honte*³⁴ », dit Mark Rothko. Le domaine pictural est dans le visible un lieu ouvrant un territoire à la conscience, lui offrant un espace de projection mouvant.

La profondeur est celle d'une dilatation de la peinture dans l'auréole imaginaire des images qu'elle véhicule, dans un principe mobile.

³³ Exposition *ROTHKO*, du 26 septembre 2008 au 01 février 2009, Tate Gallery, Londres.

³⁴ Mark Rothko, *Ecrits sur l'art 1934-1969*, traduit de l'américain par Claude Bondy, présentation de Miguel Lopez – Remiro, Paris, Champs Flammarion, 2007, p 108-109.

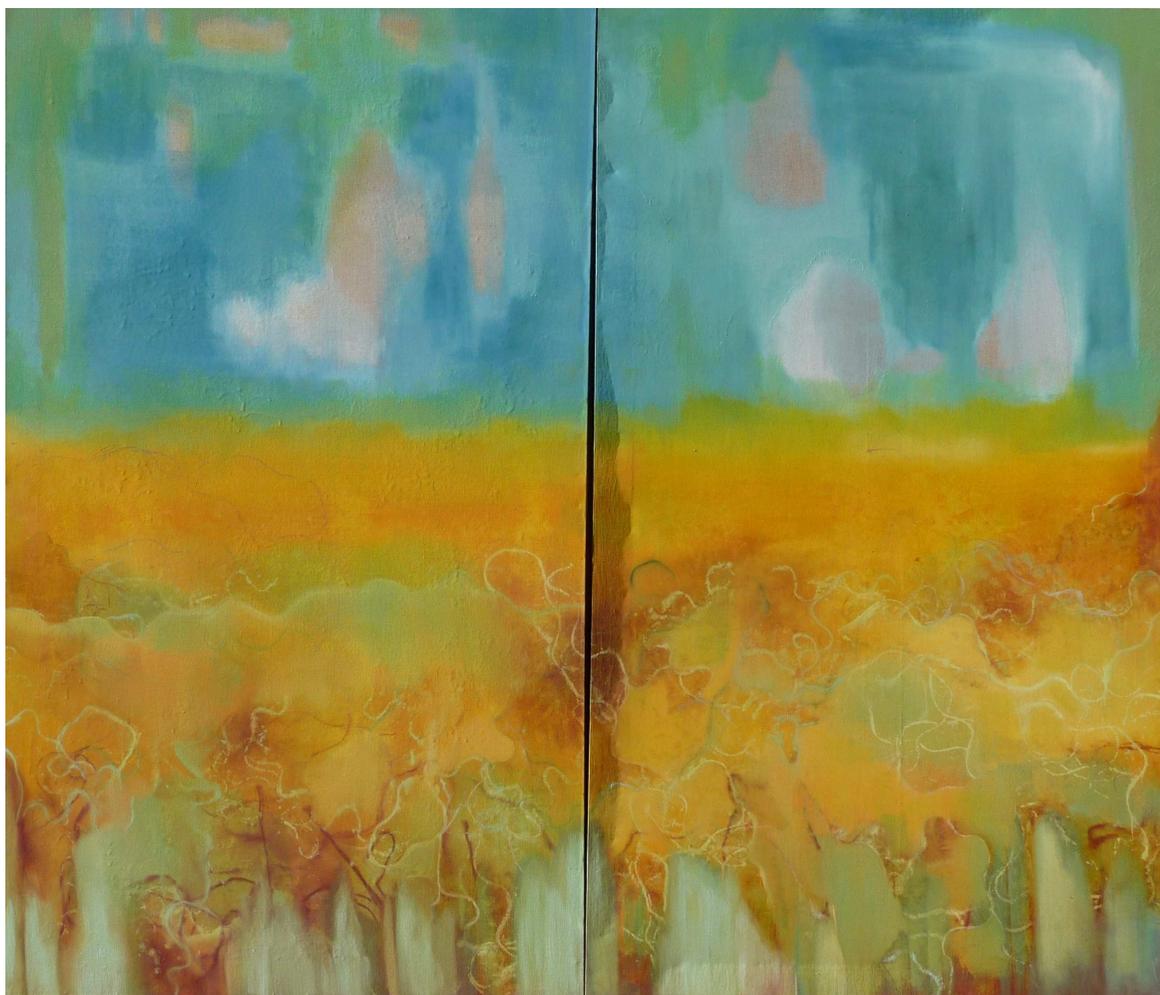
Elle transcende la présence des lignes matérielles comme ici l'horizontale tranchante séparant les deux masses colorées dans une fonction stabilisante. Heinrich Wölfflin décrit ce pouvoir de l'art pictural en opposition à l'art linéaire : « (...) *la vision linéaire sépare toujours une forme d'une autre, alors que la vision picturale cède au contraire à tout mouvement se propageant à l'ensemble des choses. D'une part, des lignes d'une netteté singulière dont la fonction est de diviser, d'autre part des frontières estompées, ce qui favorise la liaison des formes entre elles. Il arrive alors que, pour faire naître l'impression d'un mouvement passant d'un objet à l'autre, l'artiste libère des masses de lumière et d'ombre qui paraissent se poursuivre en toute liberté : là réside en fin de compte le principe de l'impression picturale.* »³⁵ »

Il apparaît que Mark Rothko rassemble en une même composition les pouvoirs opposés des modes linéaire et pictural.

Pour les astronomes du XIV^e siècle, ainsi que précédemment mentionné dans la définition du terme, l'horizon est une ligne circulaire. Elle suit donc une courbure, celle de l'œil, s'incurvant vers le haut à ses extrémités de par le phénomène optique. Transcrire cette courbe sur la toile produit une accroche par laquelle le regard bascule dans le tableau et s'immerge : la superposition de deux pans de couleur l'un au dessus de l'autre produit nécessairement l'avancée ou le recul de l'un par rapport à l'autre. Le fait est accentué lorsque chacun des deux pans de couleur présente une analogie avec la gamme chromatique du ciel et de la terre, évoquant un vaste paysage.

C'est ce que l'on observe dans *Ruza IV*. Les tonalités chaudes de la partie basse sont obtenues par association de jaune de cadmium foncé, de terre de Sienne et de terre d'ombre naturelle. Au premier plan sur le bord antérieur du tableau interviennent des surfaces indistinctes ascendantes de vert éclairci de blanc de titane aux tonalités proches du vert de baryte. La partie supérieure présente une tonalité bleu céruléum mélangé à un bleu azur. Elle rappelle l'éclat d'un ciel d'été, tout en étant parsemée de zones de réserve entourées de part et d'autre d'une matière brillante et épaisse chargée de siccatif et apposée d'un geste rapide.

³⁵ Heinrich Wölfflin *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, traduit par Claire et Marcel Raymond, GÉRARD MONFORT Éditeur, 1992, p22-23.



Ruza IV

Dyptique, Juillet-Août 2009, 196 x 228 cm, Huile sur toile

Les auréoles de diluants sont encore perceptibles dans certaines parties où les composants du médium ont explosé par dilution sur la toile. La ligne médiane horizontale qui sépare les deux parties est une zone floue dans laquelle les deux teintes, présentant un contraste d'ordre complémentaire, se fondent progressivement l'une dans l'autre par estompage. Il en résulte une zone indistincte dans laquelle la partie basse semble s'évaporer vers la partie haute par ascension de ses composants. Une contagion colorée entre les plans a lieu par un phénomène de remontée de la partie basse dans la partie haute.

C'est un point commun avec les autres diptyques de la série : cette zone de rencontre des deux principales masses colorées est le point de projection principal de la composition. Son élargissement, son agrandissement par la production d'un flou m'ont semblé adéquats.

Le *cas extrême* du croisement central de la verticale et de l'horizontale mentionné par Heinrich Wölfflin³⁶ est ici mis en œuvre, dans un jeu accentué par le passage du littéral au suggéré par la jonction de la ligne horizontale peinte et de la brisure matérielle du châssis. Celle-ci engendre une brèche, une césure entre les deux modules présentés bord à bord. Cette béance toute matérielle répond à la stature du corps.

L'axe vertical de la jonction des châssis reconduit le spectateur à sa propre réalité par la matérialité du support. Il en ressort une grande stabilité donnant l'effet d'une plénitude dans sa régularité. La clôture sécurisante de l'espace en une situation spatiale déterminée et fixe a lieu par ce rapport. L'horizon occupe une fonction stabilisatrice tant plastiquement qu'au niveau philosophique. Cette reconduction de l'être à son horizon intérieur à travers l'espace pictural qui s'organise dans le tableau dépasse la dimension figurative. Elle se voit augmentée par le mouvement figural ouvert se développant à travers les deux surfaces développées de part et d'autre de cette ligne.

Deux actions contraires s'exécutent simultanément : l'immersion du regard dans la profondeur suggérée et le retour à la réalité du support. Elles vont de paire avec le double mouvement de stabilisation de l'horizon d'une part et de mise en mouvement des lignes ouvertes disposées autour de cette limitation des surfaces peintes diffuses.

³⁶ Cf. citation p 23 de ce mémoire.

La projection s'effectue sur un axe horizontal guidé par un mouvement ascensionnel renforcé par la présence de verticales dans la composition. C'est le cas avec les surfaces vert-clair du premier plan. Une topographie de l'espace pictural se crée depuis le support comme fond jusqu'au médium apposé. Un espace haptique est ouvert avec la peinture, le champ purement visuel est débordé. Cette césure tangible du champ pictural atteint directement l'être en le saisissant dans sa verticalité. La peinture nous renvoie, au-delà des images qu'elle véhicule, un champ matériel concret possiblement interrompu qu'elle institue. Ce champ ou écran se dresse à la verticale dans sa présence sensuelle, renvoyant l'être qui l'observe à sa propre stature.

L'expérience sensitive proposée par les grands formats est un rapport spatial de projection similaire à celui instauré face à l'immensité d'un paysage profond. Ma proposition plastique instaure un espace matériel pour cette rencontre afin d'accéder au lieu de la peinture. Elle vise en quelque sorte l'horizon intérieur de chacun par une rencontre directe entre l'espace pictural et la localisation instinctive de celui qui la regarde matérialisée par la brisure du châssis. L'être est renvoyé à sa situation spatiale et à la délimitation de son propre corps dans l'espace. Par ce renvoi, la sensation d'espace est révélée comme objet de rencontre. Elle développe une conscience spatiale agrandie par la posture contemplative et apporte une respiration dans le rapport à l'espace extérieur.

Une simple démarcation entre deux plans de couleur produit l'immersion et la sensation d'un lointain, car elle fait écho à une sensation spatiale antérieure dont le corps se rappelle et qu'elle transcrit dans le champ pictural. La peinture atteint les schèmes mémorisés par le corps lors de son rapport constitutif à l'espace, devenu instinctif. Elle renvoie le spectateur à sa propre expérience de l'immensité. Le regard ricoche en quelque sorte sur la toile, rebondit et vient agrandir l'espace de projection de la conscience de celui qui la regarde. L'immensité du tableau se propage dans la conscience du spectateur comme une onde se diffuse à la surface de l'eau. L'agrandissement de la sensation spatiale en résulte. Le visible reconduit l'individu à une posture, un rapport au monde qui lui est instinctif.

La brisure du châssis entre les deux parties du diptyque ramène le regard à la verticalité du corps et au rapport frontal avec la peinture, tandis que les accidents plastiques et la ligne ouverte des compositions produisent une manifestation de la matière picturale en tant que pure présence plastique.

Une zone vert-jaune vient clore l'espace pictural par un encerclement des bords extérieurs des châssis, afin de concentrer encore le regard vers le centre de la composition. *Ruza IV* se distingue des autres *Ruza* par la tonicité des rapports entre parties peintes et réserves, plus marquées, et des tonalités plus chaudes. Le rapport à l'horizon qui perdure dans toute cette série et la superposition des deux plans colorés sont une manière de recréer une sensation spatiale relative au lointain ressenti face à une plaine profonde. Sa présence récurrente dans toute la série *Ruza* opère une stabilisation s'opposant aux données mouvantes du tableau, crée une tension spécifique.

•La déclinaison picturale : du renversement des lettres à celui de la peinture

D'un point de vue grammatical, le terme désigne l'ensemble des formes que peuvent prendre les éléments du langage par flexion en fonction de leur genre, nombre, et cas particuliers les concernant³⁷. Parler de *déclinaison* picturale est une façon d'envisager les tableaux désignés comme appartenant à des ensembles délimités en fonction de leur nature, de leur communauté de formes et de signes plastiques. Le terme identifie une appartenance à un ensemble de formes ou flexions plastiques partageant un champ commun. Le choix des titres ouvre ainsi un champ d'association possible, prolonge l'idée véhiculée par le visible en y adjoignant un sens nouveau véhiculé par les mots.

Le fait d'établir une nomenclature de ces peintures a été une expérience inductrice de distance. Le don d'un titre implique en effet un véritable recul, et constitue en quelque sorte une clôture du travail proposé. Il s'agit d'une séparation, d'un moment auquel le travail est regardé d'un point de vue extérieur.

³⁷ Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Pierre Larousse, réimpression de l'édition de Paris, SLATKINE, Genève-Paris, 1982.



Claude Monet, *Impression, Soleil levant*,
1872, 48 x 63 cm, Huile sur toile, Monet Marmottan



Magritte, *La trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*,
1928 -29, Huile sur toile, 62,2 x 81 cm. Los Angeles, County Museum.



J.M.W. Turner, *Marine avec côte au lointain*,
1840, huile sur toile, 91,4 x 121,9 cm, Londres

Les mots employés pour nommer sont reçus en même temps que le visible de la peinture, leur effet est simultané. Il en résulte une imbrication des formes, couleurs et pouvoir évocateur du langage entre sémantique littérale et allusion littéraire. Le choix d'un titre est ainsi inducteur de rêverie, par l'ouverture et l'écart qu'il procure. Il ouvre par le langage une nouvelle contrée à explorer au sein de laquelle l'aspect sémantique se laisse souvent dominer par les sonorités gratuites et les associations libres, à la manière dont une mélodie de couleurs se développe avec la peinture.

Dans l'histoire de l'art, les mots associés aux peintures, parfois de façon involontaire font histoire et signifient. A titre d'exemple, le terme impressionniste provient du titre d'un tableau de Claude Monet, *Impression, soleil levant*³⁸, remplaçant le titre initial plus classique *Vue du Havre*. Malmenée par le critique Louis Leroy³⁹ prétendant ironiquement être *impressionné* à sa vue, l'expression fit date. La relation de représentation et de désignation existant entre le réel et la peinture se double ainsi de celle s'instaurant entre le titre et le tableau pour un enrichissement du sens.

³⁹ Article paru dans le journal *Charivari* le 25 avril 1874. Le titre avait initial « *Vue du Havre* », a été changé pour « *Impression soleil levant* », idée conjointe de Claude Monet et Edmond Renoir à l'occasion de la rédaction du catalogue de la 1^{ère} exposition de la société anonyme des artistes indépendants du 15 avril au 15 mai 1874.

L'œuvre de Magritte développe un discours sur le rapport existant entre l'objet, sa représentation et sa dénomination, comme le fameux tableau *La trahison des images (ceci n'est pas une pipe)*⁴⁰. Ici, l'évidence visuelle répond à la signification négative du langage produisant l'électrochoc mental par la collision de sens contraires reçus simultanément par la conscience.

A rebours, dans *Marine avec côte au lointain* de J.M W. Turner, les mots du titre désignent ce que le tableau ne montre plus, la peinture ayant pris le pas sur la relation de représentation illusionniste en un magma de tons ocres et bruns laissant transparaître un bleu azur dans l'angle supérieur gauche, ultime repère spatial. D'un tableau à l'autre il y a un basculement des relations de désignation entre mot et peinture, entre occultation et désignation.

Des références littéraires complexes s'attachent parfois aux images picturales. Les titres des œuvres de Cy Twombly proposent souvent un riche jeu d'imbrications des aspects visuel, sonore et sémantique, largement nourri de références artistiques tous domaines confondus, notamment littéraire, historique et pictural. Dans « *Say Good bye Catullus, to the Shores of Asia Minor* », le langage devient un matériau expressif à part entière mêlant sonorité et allusion poétique. Son intrusion crée un feuilletage de sens qui se superpose à l'expressivité propre du medium.

Ce dernier participe à la mise en forme du texte inclus par strophes entières sous forme de lignes bouclées, tremblantes, écrites par l'artiste à même la toile. Ces écritures sont parfois à demi recouvertes de peinture blanche et donc illisibles. Le peintre s'accompagne de cette manière de plusieurs poètes. Le format tout en longueur se lit de droite à gauche, ou d'est en ouest pour filer la métaphore de l'artiste..

Cy Twombly évoque Catulle quittant les rivages de Bithynie, où il laisse la dépouille de son frère, à bord de ce « *phaselus*⁴¹ » décrit dans un autre texte du poète romain. L'artiste cite plusieurs auteurs, à commencer par Catulle lui-même, légèrement transformé dans le titre.

⁴¹ Le *phaselus* est en latin un petit bateau, une embarcation de petite taille munie de rames.

En effet, Cy Twombly s'autorise à substituer au mot *plains* (Plaines), le mot *Shore* (rivage) pour des raisons « liées à sa poésie personnelle : rythme, sonorités et évocations liées au mot shores⁴² », dit-il. L'artiste nourrit une connotation faisant appel à l'imaginaire lié à la figure du bateau par la présence de silhouettes d'embarcations dans la toile.



Cy Twombly

Untitled (Say Goodbye, Catullus, to the Shores of Asia Minor) 1994

Triptyque, Huile, acrylique, craies grasses, crayon à l'huile, crayon et crayon de couleur sur toile , panneau I. 400 x 297cm, panneau II. 400 x 900 cm, anneau III. 400 x 997 cm.

La mention d'*Amun* rappelle la barque sacrée d'Amon Rê, convoquant la dimension métaphorique de la barque comme voyage à travers le royaume de la mort. Les vers d'Archiloque quant à eux rattachent au tableau une idée de la bataille et de la guerre : « *Dans l'hospitalité de la guerre/ nous leur avons laissé leurs morts/ en cadeau pour qu'ils se souviennent de nous.* » Des fragments du texte *Les Argonautes* , de Georges Seféris sont également présents dans l'œuvre, renvoyant à la dimension mélancolique du naufrage.

⁴² Cy Twombly cité par Richard Leeman, *Peindre, Dessiner, Ecrire*, Éditions du regard, 2004 p 253.

Cy Twombly tisse un réseau de significations entre littérature et éléments plastiques dont on ne perçoit pas très bien jusqu'à quelle zone de la conscience il va résonner.

L'important n'est pas l'exactitude, mais le voyage, le déplacement que la coprésence de l'ensemble instaure : « *C'est une façon dont l'esprit travaille, il ne peut pas faire que s'occuper avec une brosse tout le temps* ⁴³ », selon les mots de l'artiste. La conjonction du langage et de la peinture occasionne une poésie traversant les domaines artistiques et les distances. Le format en longueur du tableau évoque la traversée, avec une concentration de la couleur et des éléments plastiques sur la partie droite, tandis que la partie gauche est occupée par des stries verticales grises tenant à la fois de la forme du bateau et du graffiti, du comptage des jours sur les murs d'une cellule.

Cy Twombly imbrique les lieux et les poétiques en une traversée picturale latérale. La large part laissée au blanc de cette toile apprêtée est une manifestation du vide par le non peint qui aère la toile. La peinture génère un lieu syncrétique dans l'ordre du sensible, elle tresse méthodiquement espace, temps et poésie en un même mouvement, rassemblant les temps, les histoires et des espaces disjoints. La peinture est itinéraire de voyage, point de départ et d'arrivée, elle concentre le potentiel de déplacement en un lieu syncrétique, qui est tout sauf spontané malgré les apparences. Le titre agrandit le pouvoir évocateur du tableau, il surajoute du sens, sous la forme d'une énigme dont l'artiste sème les indices avec parcimonie. La relation illustrative à l'œuvre est dépassée.

Dans la déclinaison picturale que je propose, le titre donne un accès au tableau qu'il désigne. Il privilégie la dimension imaginative d'une sonorité non identifiée sur la fonction désignative, tout en restant facile à mémoriser et à prononcer.

Le retentissement sonore engendré par les mots choisis constitue un voyage à lui seul : l'émotion procurée par l'énonciation du titre valide le choix définitif. Il est nécessaire que ce dernier soit clairement identifiable.

⁴³Entretien avec Nicolas Serota : "NS: You changed the phrase?/ CT: I changed it to 'Say Goodbye Catullus, to the Shores of Asia Minor'. Instead it should have been 'to the plains of Asia Minor'. But this is not of any importance. For me it's a fantasy, you know. I mean it's a way the mind works; it can't occupy itself with just a brush all the time". *CY TWOMBLY : Cycles and Seasons*, Nicolas Serota. Édition Schirmer Mosel, Tate Publishing, 2008.

Cet exercice implique un lâcher prise, un abandon non pas au hasard mais à un système combinatoire préétabli, qui convoque une altérité : le titre est découvert avec un œil neuf dans sa sonorité propre, sa couleur, sa résonance. Il a été choisi de privilégier les sons produisant un rythme harmonieux avec la toile. Un retournement alphabétique est parfois pratiqué, mais pas systématiquement. Il trouve un écho dans la dimension picturale : un renversement symétrique est à l'œuvre dans le domaine du langage et dans celui de la peinture.

Le titre *Ruza* désigne l'ensemble de la première série. Il correspond au renversement des lettres du mot *Azur* décliné en *Ruza I, II III et IV*. Il est inspiré du nom de l'un des pigments utilisés dans les toiles de la série. Le terme se trouve par ailleurs être phonétiquement identique au verbe *ruser*, conjugué au passé simple, comme si le fait de ruser avec soi-même était là signifié, ce qui est le cas par l'usage d'outils intermédiaires entre la main et la toile.

Dans la série *Entre et Lacs*, la ligne médiane de la série *Ruza* a disparu, remplacée par la répartition équilibrée dans le tableau des couleurs entrelacées : un basculement a lieu. Le titre se réfère en un jeu de mots simultanément à la notion d'entrelacs perceptif et à l'imaginaire lié à la surface aquatique.

Le renversement à l'œuvre dans l'inversion des lettres se manifeste ici clairement au travers de la pratique picturale par l'évocation du phénomène du reflet. En ce qui concerne les *Nymphéas* de Claude Monet, ce qui est peint n'est pas le réel, mais son reflet sur la surface de l'eau. Ici, parallèlement, une confusion spatiale est obtenue par un tressage similaire d'espaces disjoints. Pourtant, ce qui est renversé, au-delà de l'évocation du reflet elle-même renversante, est le tressage de la surface picturale en un entrelacs renvoyant à l'espace propre de la peinture au-delà de la figuration.

A la manière des mots qui tressent le sens, les couleurs tissent un entrelacs de couleurs mouvant, activant une profondeur spécifique dans l'espace pictural au moyen du fondu et des superpositions. L'écran du tableau invite à une immersion qui produit le basculement à la verticale d'une onde aquatique par nature horizontale mais absorbant la voûte aérienne qui la surplombe.

La série *Trap* est également nommée par le renversement du début du mot *partition*, titre initialement donné à la série pour le rythme coloré instauré par le contraste des couleurs complémentaires rouge-vert et orangé-bleu.

Il se réfère au rythme chromatique du tableau, décliné différemment dans les cinq toiles. Il est par ailleurs analogue au mot *piège* en anglais, une signification ajoutée bienvenue au sujet de la saisie par contraste d'un équilibre entre parties peintes et non peintes, couleurs chaudes et froides. La manifestation du visible est piégée dans la peinture par cette tension.

La dimension sonore impliquée par le titre m'a conduit à réfléchir sur la possibilité de choix de mots appartenant à des langues étrangères, privilégiant l'espagnol pour trois des séries. Cet élargissement du langage crée un écart, l'impact musical étant privilégié dans un premier temps, donnant naissance à des associations subjectives, la fonction désignative n'intervenant que dans un second temps, lorsque l'esprit a opéré la traduction du mot. Ce temps de latence dans lequel le psychisme jouit de la dimension sonore du terme en l'absence de fonction significative m'intéresse car ouvrant sur le sens.

Par ailleurs, les intonations musicales propres à l'espagnol apportent une coloration nouvelle. Trois séries mentionnent dans leur titre l'idée de chemin : *camino*. Le terme désigne également la conjugaison du verbe *caminar* à la première personne du singulier. *Camino Air* et *Camino Agua* sont ainsi dénommées respectivement *chemin d'air* et *chemin d'eau* afin de pointer l'idée de parcours du médium sur la surface du support et d'ouverture des formes plastiques. Le déplacement désigné est celui de la matière sur la toile ou le papier, mais aussi celui du regard qui la découvre, passant librement d'une forme à l'autre en l'absence de délimitation. Les deux dernières séries réalisées à ce jour se présentent sous une forme rassemblée : *Caminando I* et *Caminando II* sont les titres de deux polyptiques en sept modules qui constituent une unité. L'utilisation du participe présent renvoie à l'idée de déambulation en action. Ce qui est signifié est littéralement : *En cheminant*. L'action en train de se faire est désignée. Elle est celle du geste pictural laissant sa trace comme indice d'une mobilité passée, et celle du regard qui déambule au sein de la toile.

La série *Dual* désigne trois toiles présentant d'importantes différences formelles. Le titre ne résulte pas d'un renversement de lettres mais de la coupure du mot *dualité* choisi en illustration du fait que dans ces toiles, une tension plastique est générée de diverses façons par les oppositions en termes de matière et de couleur.

La coupure du mot provoque une ouverture de la sonorité non résolue (elle se termine sur une consonne au son arrondi en un terme court clairement identifiable. Le potentiel sémantique reste en suspens dans l'ouverture phonétique.

La dualité désigne également le *fait d'être double, l'existence séparée et antagonique de deux entités contiguës*. En mathématique, le terme véhicule l'idée d'une *correspondance réciproque entre deux catégories*⁴⁴.

Ces variations sémantiques contribuent toutes à leur manière à une appréhension élargie, agrandie, ouverte à une interprétation altère. En ce sens, le langage participe de l'agrandissement souhaité par l'entremise de la peinture.

Mes recherches plastiques se présentent comme un ensemble de variations autour d'une racine commune à la manière dont la déclinaison s'effectue dans les langues à flexion dont celles utilisées dans les titres. Les *déclinaisons picturales* proposées correspondent en elles-mêmes à une variation infléchie des impressions sensibles résultant de l'observation du réel.

• Les matériaux de la couleur dans ma pratique picturale

« Une couleur, cependant, ne « vient » jamais seule. Elle ne prend son sens, elle ne « fonctionne » pleinement que pour autant qu'elle est associée ou opposée à une ou plusieurs autres couleurs.⁴⁵ »

René Pastoureau rappelle par cette phrase la nature essentiellement relationnelle de cette dernière. Au regard de ma pratique, elle me semble essentielle. Le terme matière provient du latin *materia*, défini comme *le principe de la substance en mouvement dans toutes ses parties, inséparable de ce mouvement qui se transforme comme elle, (...) objet d'intuition dans l'espace*⁴⁶. Les matériaux employés ici sont eux-mêmes matière aux finalités de la recherche picturale, ils en sont l'objet et le véhicule. La pratique de la peinture constitue un corps produisant une intuition spatiale.

⁴⁴ Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française, par Paul Robert, Éditeurs SOCIÉTÉ DU NOUVEAU LITTRÉ, Les mots et les associations d'idées. Paris, 1959.

⁴⁵ - Michel Pastoureau, *bleu, Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, Paris, 2000.p 11.

⁴⁶ Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Pierre Larousse, réimpression de l'édition de Paris, SLATKINE, Genève-Paris, 1982.

L'aspect matériel des matériaux employés, médium comme support posent les bases de la relation structurelle à l'espace proposé. Les châssis sont réalisés à l'atelier, avec du bois simplement dégrossi puis une toile de lin brut est tendue sur cette structure utilisée comme module dans les polyptiques qui mettent en évidence les brisures latérales produites par les arêtes des châssis. Elle est d'une couleur brune correspondant à la teinte naturelle de la fibre de la plante et non à une teinture artificielle. Cette couleur transparait dans les compositions finales, la toile étant ensuite encollée à l'aide de colle de peau d'un jaune translucide, une teinte naturelle propre à la matière qui ne vient pas occulter la nature brute de la toile.

Le médium employé est d'apparence liquide. C'est une matière qui sèche relativement vite au vu de la nature huileuse de sa composition. Elle est d'apparence mate, un adjectif associé dans la langue française à un aspect brut (non poli, non brillant), et à une déperdition tonique de vie, signifiant abattu, affligé au onzième siècle⁴⁷, dérivé du terme mater (tuer)⁴⁸.

Il est ainsi possible de mettre en parallèle la matité du médium et la notion d'affaiblissement, de disparition. Ici, elle est due en partie à l'ajout de charge minérale et à une importante dilution à l'essence de térébenthine, deux actions qui entraînent la matière vers la disparition, l'amoindrissement et l'immatériel par l'humidité. Or, le rapport à l'humide qui fait disparaître est également présent étymologiquement car le terme provient par extension du latin *mattus* signifiant humecter⁴⁹. Ici, les couleurs sont humides car très diluées et présentent un corps liquide, qui s'étend dans différentes directions selon la pesanteur et l'orientation durant la réalisation.

Les couleurs étant fabriquées également à l'atelier, des effets souhaités sont facilement modulables. Leur fabrication artisanale a pour incidence un comportement variable de la matière : la durée de séchage et la brillance varient en fonction des dosages des ingrédients employés. Certaines zones apparaîtront beaucoup plus mates, crayeuses, selon la poudre pigmentaire employée, particulièrement avec le blanc de titane ou de zinc.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Dictionnaire illustré latin français, Félix Gaffiot, Hachette, 1934.

Celui-ci augmente l'aspect mat des tons clairs en raison d'une importante charge pigmentaire d'origine minérale synthétique.

L'usage de la couleur est ici empirique et s'est développé en quelque sorte instinctivement au cours des différentes séries picturales entreprises. Les mélanges sont testés à l'atelier et fabriqués à partir de matières premières réunies artisanalement : l'huile de lin clarifiée, le siccatif de Courtrai, l'essence de térébenthine ainsi que les poudres de pigments que je m'efforcerai de classer ici. Le réel plaisir éprouvé au mélange des couleurs m'invite à créer une partition afin de jouer avec leurs variations d'intensité et de valeur. Les tons cohabitent de manière équilibrée. La dimension duale de la couleur en tension constante entre opposés me renvoie aux écrits de Manlio Brusatin rappelant que « (...) *les lois dialectiques de la couleur se résolvent presque toujours dans une relation triangulaire, où le passage de la lumière à l'ombre ou inversement (du jaune au bleu, ou bien du bleu au jaune) produit une couleur nouvelle par rapport aux couleurs fondamentales, mais qui est la plus répandue dans la nature : le vert. Véritable couleur de la nature, il explique simplement les apparitions des deux principes qui gouvernent toute teinte : l'ombre (le bleu) et la lumière (le jaune).*⁵⁰ »

Le vert est une couleur prédominante dans ma peinture, j'ai ainsi expérimenté inconsciemment au cours de ces dernières années par la dualité de l'ombre et de la lumière cette articulation perpétuellement renouvelée et élargie par les variations chromatiques. Cette attirance pour l'exploration des mélanges apparaît liée à celle ressentie pour l'univers végétal, en connexion directe avec ce dernier. Elle est motivée par la richesse des tonalités présentes dans la nature sous l'effet de la lumière. Michel Pastoureau mentionne d'ailleurs que le vert, qui ne fut pas toujours connoté positivement, revient à la mode à la fin du XVIII^e siècle⁵¹, ce qui correspond aux mouvements des libertés et des idées nouvelles. Cet intérêt est par ailleurs contemporain des œuvres littéraires et picturales magnifiant le paysage en l'associant aux états de l'âme et à une dimension biographique.

⁵⁰ Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Éditions Flammarion, Préface de Louis Marin, 1986, Paris, p 21.

⁵¹ Pastoureau Michel, *VERT, Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, Paris, 2013, p 182.

Le prélude de William Wordsworth cité dans ce mémoire⁵² en est un exemple, la peinture réaliste de l'école de Barbizon puis celle des peintres impressionnistes en fournissent deux autres au croisement des XIXe et XXe siècle.

Vert vient du latin *viridis*, « *verdure et croissance, vigueur, vie*⁵³ ». Il symbolise ce qui est jeune, verdoyant, est relatif à la sève comme principe de vie. La couleur est fondamentalement liée à l'idée de mouvement du vivant et du mouvement. Une communauté d'intérêt est marquée pour la manifestation de la nature à travers le paysage. La peinture de touches des peintres impressionnistes porte à son paroxysme l'attention aux phénomènes visuels changeants et mobiles liés à l'impact de la lumière sur les choses du monde. Ils expérimentent la loi du contraste simultané afin de creuser une profondeur dans la peinture par éloignement entre touches colorées.

L'utilisation de formes ouvertes disjointes des lignes qui les bordent manifeste dans ma peinture une volonté similaire de créer de la distance entre les strates de couleurs. Il en résulte une mise en œuvre instinctive de dualités d'ordre chromatique concernant la qualité de la matière picturale dans un large spectre.

Pour ce faire, et comme matériaux de la pratique, j'ai à ma disposition depuis 2006 une importante quantité de pigments récupérés dans un atelier déserté vraisemblablement destinés à la décoration et dont les noms indiqués ne correspondent pas à une terminologie universelle. J'ai comparé les couleurs issues de ces pigments répondant à des noms singuliers, au nuancier actuel de Sennelier afin d'en situer les différents tons dans un langage collectif. Il a ainsi pu être déterminé que les pigments utilisés sont historiquement, dans leur majorité, d'origine minérale synthétique et naturelle, plus rarement d'origine naturelle végétale ou organique. Les poudres utilisées ici sont néanmoins toutes issues de procédés de synthèse fournissant une couleur équivalente au matériau minéral, végétal ou organique d'origine. Je classerai ces couleurs en principaux groupes : les bleus, les jaunes et les bruns, les rouges, les violets, les verts, en spécifiant quels sont les matériaux d'origine des couleurs.

⁵² Cf. p 147-148 de ce mémoire.

⁵³ Annie Mollard-Desfour, *Le vert*, Préface de Patrick blanc, CNRS ÉDITION, Paris, 2012, p 5.

En ce qui concerne les bleus, du groupe minéral synthétique, j'ai utilisé tout d'abord les tonalités azur et céruléum (céruléen) qui sont très proches du point de vue de leur tonalité et de leur intensité. Ils sont définis comme bleu clair par Annie Mollard-Desfour, approchant la couleur dite Cyan en imprimerie.

L'auteure rappelle l'origine latine de la dénomination azur⁵⁴ : *azurium*, *lazur* émanant elle-même de l'arabe *lazaward* se référant à la pierre de lapis-lazuli. Le bleu outremer, beaucoup plus sombre, est également employé ici, initialement obtenu par broyage de la pierre d'*azurite* ou *lapis-lazuli*.

L'adjectif *cérulé*⁵⁵ donnant naissance au terme céruléum découle quant à lui du terme *caerulus*, relatif au ciel. La dénomination du bleu véhicule ainsi depuis l'origine la dimension céleste, arrivée certes tardivement dans la dimension symboliquement positive octroyée au bleu. Il hérite aujourd'hui de cette dimension *spirituelle et apaisante*⁵⁶ d'une part, et s'associe à la notion de *distance et d'éloignement*⁵⁷ d'autre part. Son champ sémantique est celui *du ciel, de la mer, de l'infini*⁵⁸. Dans cette catégorie prend part un pigment apparenté au bleu azur, bien que plus lumineux, dénommé marginalement *bleu lumière* sur les boîtes récupérées. Si cette appellation ne correspond plus à un vocabulaire actuel d'usage, elle l'a été autrefois par référence à l'association du bleu et de la lumière divine, ainsi que l'énonce René Pastoureau.

« (...) *comme l'or, le bleu est lumière divine, lumière céleste, lumière sur laquelle s'inscrit tout ce qui est créé*⁵⁹ ». Pour mémoire, je rappelle que l'or est désigné en latin par le terme *aureus*, lié à celui d'auréole comme cela est mentionné dans le chapitre qui y est consacré.

Aux antipodes d'un point de vue sémantique, le bleu cobalt est associé à une dimension souterraine, à l'origine obtenu à partir d'un métal gris clair voisin du fer et du nickel dont l'usage est répandu depuis l'antiquité en Chine. Jusqu'au XIXe siècle, le terme, en allemand *kobalt* est associé par les mineurs aux esprits malfaisants et aux vapeurs toxiques de certains métaux utilisés dans les mines.

⁵⁴ Annie Mollard-Desfour, *Le bleu, dictionnaire de la couleur, mots et expressions d'aujourd'hui* XXe, XXIe, préface de Michel Pastoureau, CNRS ÉDITIONS, Paris, 2013, p 129.

⁵⁵ Ibid, p 143.

⁵⁶ Ibid, p 123.

⁵⁷ Ibid, p 123.

⁵⁸ Ibid, p 179.

⁵⁹ Ibid, p 45.

Au niveau chromatique, il vient dynamiser par son intensité les mélanges de bleus. Il est ici le second composant majeur de ces derniers.

Le violet de Solferino est utilisé de façon marginale dans *Caminando I et II* pour son fort pouvoir colorant et donc de contraste additionné de bleu de cobalt. Cette appellation que l'on ne retrouve pas chez Sennelier est pourtant couramment utilisée dans le domaine de l'imprimerie. Composé à base de laque de xanthène, il s'agit d'un pigment de synthèse découvert au XIXe siècle que l'on dénomme également rose tyrien.

Les bruns et les jaunes utilisés se divisent en deux groupes, les pigments minéraux naturels et ceux minéraux synthétiques. Les naturels tout d'abord sont d'ordre sédimentaire, constitués de terre, c'est à dire d'oxyde de fer. Entrent dans ce groupe de couleurs les ocres jaune et rouge, la terre de Sienne, d'ombre naturelle, le brun Van Dyck, la terre de Cassel et le jaune de Naples. J'utilise peu ces pigments que je considère comme lourds et opaques, et jamais purs mais additionnés à d'autres poudres pour en atténuer l'intensité chromatique. La finalité étant de les assombrir, notamment en ce qui concerne le rouge de cadmium ou carmin.

Les jaunes minéraux synthétiques présents dans les compositions sont principalement de cadmium citron, moyen et foncé. Ils sont majoritaires car très intenses. Le jaune de Naples, qui semble additionné de blanc, provient de l'antimoine. Son appellation d'origine le rattache au minerai brut extrait du mont Vésuve proche de la ville de Naples d'où le fait que je le rattache aux pigments minéraux naturels. Il a été utilisé marginalement dans le polyptique *Caminando II*. Ces poudres s'accompagnent de jaune de chrome également utilisé dans ses variations de clair, moyen, foncé.

L'ensemble des verts utilisés véhicule l'idée de nature végétale, en accord avec l'origine latine *viridis*. Il est ici associé au bleu, soit par son opposition autour d'une ligne d'horizon, soit par son imbrication dans le processus du reflet. Manlio Brusatin désigne cette couleur comme *prégnante*, avec le bleu, associée à *l'état de communion* ainsi qu'à celle de *délimitation d'un territoire*⁶⁰.

⁶⁰ Manlio Brusatin, Histoire des couleurs, Éditions Flammarion, Préface de Louis Marin, 1986, Paris, p 43.

Ce vocabulaire est bienvenu pour définir le rapport à l'espace que je tente de mettre en œuvre.

La palette comporte un vert émeraude, décrit comme *une nuance de vert lumineux, éclatant*⁶¹. Le vert anglais et le vert de chrome apparentés s'y adjoignent, le premier étant obtenu à l'origine par mélange de bleu de Prusse et de jaune de chrome. Le vert de baryte complète la palette. Ils correspondent tous au groupe minéral synthétique. Un vert proche du vert nommé *cinabre*, parfois confondu avec le vert anglais, est également utilisé dans les compositions, avec sa variation de vert cinabre jaune. Les appellations et le vocabulaire relatifs au vert afin de décrire ses nuances sont très étendus. Les couleurs sont à leur tour additionnées des pigments bleus et jaunes précités pour développer une plus large gamme de tons.

Les rouges renvoient à différents groupes. Le carmin tout d'abord est une poudre initialement organique obtenue à partir de cochenilles. Il est ici utilisé principalement mélangé à des terres.

Pour les mélanges avec les bleus et les jaunes, j'ai privilégié un rose proche de la laque de Garance rose, un pigment d'origine végétale, aujourd'hui lui aussi obtenu exclusivement par procédé chimique. Il est désigné communément comme magenta, relativement à la quadrichromie de l'imprimerie. Les rouge cadmium clair et foncé sont présents. Ils correspondent au cinabre d'origine minérale synthétique. Le rouge vermillon enfin est obtenu initialement à partir de sulfure de mercure. Ce rouge orangé est utilisé plutôt pur, en juxtaposition avec des vert-bleu qui lui sont complémentaires. La encore, la totalité des poudres utilisées est obtenue de façon chimique produisant un équivalent approximatif aux matériaux d'origine.

Mon usage de la couleur exclut sciemment le noir, privilégiant le mélange des différentes teintes pour obtenir quantité de variations de valeur et d'intensité. Le noir est en effet quasiment absent du monde végétal. De plus, ainsi que l'exprime Edouard Fer dans son *Solfège de la Couleur* au sujet du contraste simultané : « le noir abaisse le ton de toutes les couleurs ».

⁶¹ Annie Mollard-Desfour, *Le vert, dictionnaire de la couleur, mots et expressions d'aujourd'hui XXe, XXIe*, préface de Patrick Blanc, CNRS ÉDITIONS, Paris, 2012, p198.

Ma volonté de rendre compte de la vitalité des couleurs de la nature dans leurs rapports chromatiques va tout à fait à l'encontre de l'utilisation du noir dans les compositions et le proscrit.

L'intérêt pour le paysage végétal m'a conduit à rechercher par l'expérimentation des mélanges les associations de couleur lui correspondant.

Le fait de rompre les tons est une pratique que je privilégie. L'usage des gris colorés pour infléchir l'intensité des teintes est devenu une règle incontournable.

De ce fait, l'usage des couleurs proches de celles dites primaires (le magenta, le bleu cyan, le jaune citron répertoriées et rebaptisées ainsi à la fin du XIXe siècle avec la mise au point de la quadrichromie en imprimerie a été privilégié instinctivement pour la fabrication des mélanges associant des tonalités dites complémentaires.

Les terres naturelles sont utilisées en quantité plus réduite en raison de leur forte opacité et de leur plus faible intensité chromatique. Ce choix correspond à une appartenance historique qui serait celle des peintres impressionnistes de la nature. Claude Monet, lui, utilisait très peu de terres naturelles, jamais de noir.

Ma pratique de la couleur découle du souhait d'établir une correspondance directe entre les événements de visible observés dans la nature et la dynamique chromatique de la peinture. Cela me conduit à mettre en opposition et en tension plusieurs couleurs, à les rompre entre elles.

L'élaboration progressive des mélanges à l'atelier, à partir des poudres, leur procure un perpétuel renouvellement, une adaptation constamment renouvelée aux teintes voisines en termes d'éclat et de valeur.

L'utilisation de grands formats et la mise en œuvre de vastes surfaces colorées sont la manifestation d'un intérêt pour le fait de rendre visibles les qualités de la matière en termes de transparence, d'opacité, de clarté et de degré d'absorption par le support, donnant lieu à des couleurs tantôt mates et crayeuses tantôt plus brillantes. Les variations de matière participent du creusement d'un écart et du maintien d'une tension au sein de l'espace pictural. Un écartement a lieu au sein de l'espace pictural par la couleur, c'est toute une dynamique résultant de la disjonction qui occupe mon attention, que cela soit par une peinture de touches ou selon un procédé immersif se recommandant de la peinture abstraite américaine.

II : La relation structurelle entre peinture et réalité par-delà l'apparence

•La peinture comme moyen terme entre idée et manifestation visible

La peinture instaure un rapport à l'espace spécifique dans le réel de la sensation présente nourrie des rémanences perceptives antérieures. La contemplation esthétique ouvre un lieu de résonance de part la posture réceptive qu'elle induit, et toute résonance induit un écart de temps pour être effective. En ce sens et depuis sa réalité, l'œuvre est un moyen terme entre le réel qui l'accueille et des horizons intérieurs sans cesse actualisés par la perception.

Pour Lee Ufan « *L'œuvre, après tout, ne participe pas du réel même ; elle n'incarne pas non plus une idée. L'œuvre se situe entre la réalité objective et l'idée, comme un moyen terme en osmose, en interaction avec ces deux sphères*⁶² ».

Elle est à considérer comme un champ relationnel ouvrant un lieu de dialogue entre cosmos personnel et réalité par la dimension picturale. Le déplacement en jeu est celui-ci : déplacer des parcelles de réel imprimées en l'être par le processus perceptif en des parcelles picturales mettant en œuvre une spatialité indexée sur le mouvement du monde. Ou encore : rendre pérennes par la peintures des données fugaces associant lumière, couleur, mouvement. Le processus qui se met en marche mécaniquement dans la conscience relativement à la perception du monde est direct, objectif, immédiat et antérieur à l'intention. Il y a ensuite déplacement de cette impression par l'acte de peindre.

Les peintures issues de cette recherche proposent une transcription picturale du rythme du visible. La mobilité est rejouée dans celle qui met en tension l'espace pictural. Le tableau est une production de réel, perçu depuis le système de référence ou horizon personnel propre à chaque individu, lui-même résultant des événements perceptifs vécus précédemment. Il est éminemment sensitif et résulte de la somme des empreintes perceptives antérieures, des impressions visuelles constituant la mémoire sur laquelle viennent résonner les constituants de la peinture.

⁶² Lee Ufan, *Un art de la rencontre*, Texte traduit du japonais par A. Gossot, Éditions Actes Sud, 2002, p 120.

Ainsi que nous l'avons évoqué précédemment, le propos n'est pas de se soumettre au mythe de l'intériorité en fantasmant un monde intérieur, mais de pointer un processus que l'on ne peut pas préciser d'un point de vue conceptuel autrement que comme procédant mécaniquement. Pour autant, l'action de la conscience et le fait que les impressions sensibles en soient le moteur est indéniable. Le jardin mental de nos impressions sensibles s'établit dans le temps et s'organise par accumulation, donnant lieu à un cosmos personnel de couleurs et de formes indexées sur le rythme du visible.

La relation esthétique vient nourrir en permanence cet espace de conscience évoluant par porosité avec le monde extérieur auquel l'individu fait face. La peinture est ici le moyen par lequel il est possible d'agrandir cet espace intérieur comme lieu de repli de la conscience, de respiration intervenant après un temps d'inspiration du monde pour mieux le savourer au sein d'un espace clos et sécurisant.

Le châssis ne tiendrait-il pas le rôle de charpente, de structure, sécurisant et enfermant à la fois ? Il désigne et isole en un même mouvement la production picturale comme espace pérenne. Il a pour fonction de produire une tension - celle de la toile - et mesure un écartement entre sa longueur et sa largeur. Il désigne un espace contenu. Par son entremise, la peinture ouvre un lieu, telle une porte, elle propose une projection à notre *horizon d'attente*. L'expression est utilisée par Hans Robert Jauss qui conçoit l'horizon d'attente comme un *système de références objectivement formulable*⁶³ dépendant non seulement de l'œuvre, mais de son contexte de réception et du récepteur lui-même, venant conditionner l'accueil des choses qui nous arrivent. Un réseau de relations complexes s'institue ainsi dans plusieurs registres lors de la relation esthétique. Ses données physiques ne suffisent pas à contenir la peinture, ni à la définir. Elle excède les limites matérielles qui lui donnent corps (le support, le médium) par une sorte d'alchimie qui la relie subtilement à la pensée : celle qui l'a générée et celle qui la reçoit, la perçoit. Depuis sa matérialité objective, elle propose un voyage pour chacun dans un espace de résonance de lui-même, par un processus intermédiaire entre matériel et immatériel, entre processus sensitif enraciné dans un substrat et présence plastique.

⁶³ . Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p 49.

La peinture véhicule un excédent qui dépasse ses données sensibles tout en y trouvant sa manifestation, en temps qu'objet construit à partir d'une idée, d'une intention.

Dans cette recherche, il est question de rendre compte de la mobilité du visible, de son essence perceptible à travers la diversité de ses dynamiques ou forces internes. L'espace pictural entretient différentes modalités relationnelles avec le réel. Il fait partie de ce dernier, tout en ayant un statut à part. Ici, le propos est d'évoquer la réalité à travers les relations spatiales des fragments de visibles imbriqués les uns aux autres dans le tissu du monde, et plus particulièrement dans la profondeur du paysage végétal lointain. La visée est de mettre en évidence le tressage du visible en le rejouant dans l'espace pictural par un écartement, la création d'une distance.

La part du sensible, rémanente dans l'impression visuelle, privilégie le mode de liaison des éléments entre eux plutôt que ceux-ci. Il s'agit d'une relation structurelle fondée sur la correspondance de mouvement.

La trace peinte, sa relation à l'ensemble de la composition, prend racine dans l'impression visuelle résultant de la perception, c'est elle qui est transcrite dans la peinture plutôt que la nature elle-même selon le processus évoqué par Joan Mitchell mentionné en exergue de la première partie de ce mémoire : il s'agit de rendre compte de la trace que la nature laisse, l'issue de la relation perceptive plutôt que de la nature elle-même. Le fait plastique se réfère à un *fait sensitif brut*, c'est-à-dire à l'impression lumineuse produite par le réel. La forme, l'aplat comme trace de son mouvement d'apparition prime sur la figure. Il s'établit une connexion directe de faits plastiques à événement visuel, débordant l'intention de la main issue d'une volonté de représenter. En ce sens, la peinture atteint une dimension figurale par-delà la figure, en s'en détachant pour retrouver sa mobilité propre.

Les formats des peintures sont imposants. *Ruza I* reproduit ci-dessous mesure 196 cm x 228 cm. Ce diptyque est composé de deux modules d'égales dimensions. Présentés côte à côte, ils répondent à l'axe vertical du corps par la structure des châssis, une brisure médiane est engendrée par leur rapprochement.

La première impression est celle d'une vaste étendue déserte, rappelant l'étendue d'un paysage lointain.

Deux surfaces colorées dominantes s'opposent en générant une ligne horizontale. Dans la partie basse, quelques lignes à la sinuosité discrète viennent à peine interrompre les vastes zones peintes dans les tonalités vertes. La partie haute est occupée de bleus très éclaircis de blanc.

La surface inférieure, dans les tons de vert semble se dissoudre à son bord, et l'aplatissement coloré disparaît dans la toile de lin brut apparaissant en réserve ou par transparence. Les deux ensembles colorés, telles des masses vaporeuses sans contours se font face et se rejoignent le long de la ligne horizontale qu'elles occasionnent située légèrement au dessus du milieu de la composition. A cet endroit, un lieu s'ouvre. Le pigment vert se disperse dans la partie haute par diffusion de proche en proche. Un ajout de grande quantité de diluant (de l'essence de térébenthine) est à l'origine de cette expansion qui envahit discrètement les bords latéraux de la partie haute. La tonalité verte semble s'évaporer en un jaune pour se confondre avec les auréoles bleues et blanches évoquant des masses nuageuses, ce jusqu'aux extrémités supérieures soulignant l'arrête du châssis. La rencontre des deux surfaces peintes crée une profondeur.

Le phénomène de recul du plan coloré supérieur apparaissant comme une masse aérienne au dessus d'une étendue verdoyante est purement plastique, il n'est relayé par aucun indice figuratif sinon la gamme chromatique qui est celle du paysage. Pour la partie basse, les modulations colorées font intervenir les pigments vert émeraude et vert cinabre foncé additionnés de bleu azur et vert cinabre jaune. La composition frontale évoque de façon évidente la profondeur d'un vaste paysage, dont les irrégularités naturelles sont traduites par les modulations imprécises de couleur en l'absence de contours nets. Des brosses sèches ont été utilisées pour frotter la toile, sans peinture, avant le séchage total des couches picturales afin obtenir ces modulations colorées.

Pendant cette opération, la brosse utilisée a été soigneusement essuyée pour retirer la matière picturale qui s'y accumulait, ceci permettant de supprimer les délimitations des surfaces préalablement peintes en les remplaçant par un flou, un passage progressif d'un état à l'autre. Le temps de séchage de la peinture à l'huile permet ces retouches lentes.

Elles suppriment les accidents de surface informant sur le sens d'apposition de la peinture ainsi que sur la dimension et la forme des brosses, autant d'indices qui perturbent l'instant de sérénité instauré par la libre circulation du regard dans la surface picturale, en rendant apparent le geste directement issu de la main.

Il ne reste plus d'indice du faire autre que la mobilité propre au médium qui se diffuse, créant des auréoles et les traces d'un procédé, celui de l'empreinte, qui crée des lignes serpentine interrompues traversant la partie basse. Afin de les obtenir, des cordelettes ont été trempées dans la peinture avant d'être déposées sur la toile de façon plus ou moins aléatoire puis pressées avec un linge afin de marquer la trace de leur ondulation. Les lignes courbes renvoient à l'idée d'une végétation grimpante en pleine expansion. Les formes sont ouvertes, imprécises, sinueuses, telles qu'elles nous apparaîtraient lors d'un rapide balayage du regard d'un vaste panorama dont il ne resterait que l'impression générale.

La terre d'ombre brulée et le bleu outremer viennent ici et là assourdir les tons tandis que le Jaune de Chrome et le Blanc de Titane éclaircissent la couleur par contraste. Cette gamme chromatique est choisie pour son pouvoir d'évocation des éléments naturels végétaux sans les représenter. Aucun indice figuratif ne vient guider le regard: pas de branches ni de troncs, de haies. Pourtant, la présence de masses brun-vert sur la partie antérieure du tableau conduit le regard vers le haut de la composition. Cette partie apparaît comme le sommet de taillis ouvrant à une vaste profondeur continue, ce jusqu'à la délimitation entre les masses colorées bleues et vertes, invitant le spectateur à s'immerger dans l'espace ouvert par la peinture à la jonction de ces deux plans.

Ruza I se lit ainsi en trois parties superposées à travers lesquelles le regard tend vers un lointain qui, à travers la suggestion du paysage, n'est autre que celui de la peinture elle-même. L'observateur est renvoyé à son propre horizon intérieur, depuis lequel il vit la sensation spatiale s'offrant à lui lors de sa rencontre avec le tableau. Une résonance avec le souvenir de sensations perceptives antérieures a lieu. La conscience exerce sa tendance à la localisation, d'où il résulte l'impression de profondeur spatiale.



Ruza I,

Diptyque, huile sur toile, taille des deux modules réunis 196 x 228 cm, décembre 2008.

L'agrandissement de cette sensation s'appuie sur le format des châssis à l'échelle du corps qui engage l'immersion doublée du trouble que provoquent les formes flottantes. L'espace est ce qui relie au sens actif, les choses interagissent entre-elles. Ces liaisons entre les choses établissent la structure des compositions picturales présentées ici. Elles établissent un lien de correspondance entre le réel et le tableau qui n'est pas de l'ordre de la représentation mais rythmique, mobile, par adéquation de l'organisation de fragments colorés et de lignes mobiles.

•Une correspondance structurelle : de l'esthétique chinoise à la philosophie logique de Ludwig Wittgenstein

En Chine et en Asie en général s'imbriquent un mode de pensée, une esthétique et une pratique de l'encre qui rejaillissent sur la peinture depuis l'apprentissage du geste calligraphique relatif à la pratique de l'écriture. Les concepts fondateurs du Tao sont fondés sur la complémentarité d'une dualité bien connue, l'intervention du vide en leur sein est primordiale. De ce fait, l'idée suivante ressort de la pensée esthétique chinoise à travers les époques : l'importance du vide, cette non matière qui active par son potentiel relationnel les éléments de visible qu'elle accueille. François Cheng cite à ce sujet les propos de plusieurs penseurs chinois dans son livre *« Souffle – esprit »*, notamment ceux de Fang Shih-shu qui énonce *«Œuvrant au sein du plein, l'artiste doit faire paraître le Vide dans la qualité d'être et de non être de son pinceau encre.»*⁶⁴

La notion de ligne interne véhiculée par le souffle vital traversant toutes choses vient compléter cette attention portée au vide et à sa manifestation sous différentes formes, ainsi que nous le rapporte François Cheng.

*« A partir du Ying-Yang sont nées, en peinture, d'une part l'idée de polarité [...] d'autre part, celle de li « loi internes ou lignes des choses ». Mue par ces deux idées, la peinture ne se contente plus de reproduire l'aspect extérieur des choses, elle cherche à en capter les lignes internes et à fixer les relations cachées qu'elles entretiennent entre elles.»*⁶⁵

⁶⁴ François Cheng, *Souffle-Esprit, textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Éditions du Seuil, Collection Points Essais, 2006, p 41.

⁶⁵ François Cheng, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, Collection Points Essais, Paris, mai 1991, p 72.

Une conception spécifique de l'espace comme potentiel de liaison en découle et peut être rapprochée de la représentation structuraliste du monde de la philosophie de Ludwig Wittgenstein.

Il est l'invisible qui soutient le visible, l'énergie ou la *ligne interne* que les choses de même nature partagent : les propriétés des choses sont inscrites dans leur essence, dans toutes ces combinaisons possibles, l'état de chose est prédéterminé par la nature des éléments qui s'y organisent. La matière picturale n'est pas inerte, elle n'est jamais *que* la représentation figée du réel car participant du réel à part entière.

Elle met en évidence la mobilité des éléments du visible organisés en fait depuis son rythme inhérent. Pour Ludwig Wittgenstein, le visible est une manifestation de la structure du monde au-delà de l'apparence. Les éléments qui le composent sont reliés entre eux par l'espace qui n'est pas un contenant mais potentiel de connexion. Le *tableau*, l'image que l'on se fait du monde véhicule nécessairement cette dimension structurelle. Il m'a semblé opportun de rapprocher ici l'univers logique de la pensée structuraliste du philosophe à celle ancestrale de l'esthétique chinoise qui à travers les auteurs manifeste une prise en compte de l'invisible comme souffle vital structurant, animant le monde telle une ossature invisible que le peintre doit être en mesure de saisir dans un au-delà de la représentation de la figuration au réel. Paul Klee ne dit rien d'autre en affirmant que le rôle de l'art n'est pas de *rendre le visible mais de rendre visible*⁶⁶. La peinture rend manifeste le mouvement d'apparition du visible.

Ludwig Wittgenstein élabore le *Tractatus logico philosophicus* qui paraît pour la première fois à Vienne en 1921. Il considère qu'en notre esprit se forment des représentations que le langage tente de traduire. Dans cet ouvrage, il énonce l'idée d'une correspondance structurelle entre les éléments du monde au-delà de l'apparence que je considère parallèlement à celle d'une ligne interne spécifique aux constituants du monde véhiculée par la pensée chinoise. Il est question d'un souffle vital qui anime toute chose ou d'un invisible *état de choses* inhérent à la nature des éléments, dans leur constitution interne.

⁶⁶Paul Klee *Théorie de l'Art Moderne*, Crédo du créateur, Traduction H. Gonthier. Éditions Médiations Denoël, 1982, p 34.

Dans les deux univers esthétiques, cette dynamique sous jacente au visible se doit d'être atteinte par le *tableau* que l'on s'en fait, sous peine de manquer de justesse, de vérité structurelle.

Dans la philosophie logique, la forme de la représentation doit conserver des caractéristiques communes afin d'atteindre la vérité. Elle correspond en quelque sorte à cette idée de ligne intérieure, de dynamique structurelle interne commune. Ludwig Wittgenstein dit : « 2.1 *Nous nous faisons des tableaux (Bilder) des faits.* ». Or, « 2.12 – *Le tableau est une transposition logique de la réalité.*⁶⁷ ». Nous créons ainsi intellectuellement à partir de nos perceptions sensibles du monde des *tableaux*⁶⁸ qui entretiennent avec le réel une identité structurelle. Ces tableaux sont des matérialisations d'impressions visuelles immatérielles, une prise de note rétinienne en quelque sorte, de l'ordre de l'automatisme, à la manière de l'empreinte photographique.

La sensation spatiale s'en trouve agrandie, tel un espace immatériel élastique qui s'ouvre en un réseau de nouvelles alvéoles. Ma pratique picturale est le terrain d'une transposition dans le domaine pictural des tableaux (*Bilder*) que conçoit Ludwig Wittgenstein. La traduction (de Pierre Klossowsky), de l'allemand *Bilder* par le terme *tableau* dans l'ouvrage de 1961 donne une résonance particulière au propos dans le cadre de cette recherche.

Le terme image employé dans la traduction de Gilles Gaston Granger ne renvoie pas à une image dans le sens commun d'une forme fixe et arrêtée du visible. La création d'un *tableau*, ou *image* conserve ses capacités mobiles par l'imagination. Elle s'effectue par l'empreinte des sensations sur la mémoire. L'impression du réel sur la rétine puis son transfert vers la toile peinte au cours de l'acte plastique s'établit sans image préétablie : il n'existe pas d'antériorité d'une image préconçue dans l'esprit avant la réalisation. Les impressions visuelles sont celles de bribes de lumière et de couleur imprimées sur la rétine. Les faits plastiques et leur enchaînement génèrent un ordre des choses dans le *tableau* qui se construit à l'image de l'enchaînement des choses dans l'*état de chose*.

⁶⁷ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico Philosophicus*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowsky, Introduction de Bertrand Russel, Édition tel Gallimard, 1961. Toutes les citations suivantes sont tirées de cet ouvrage p 29 – 36.

⁶⁸ Dans l'édition de 1993, la traduction de Gilles-Gaston Granger remplace le terme *tableau* par le terme *image*. Il me paraît préférable, au vu de la pratique plastique présentée ici de conserver le mot *tableau*, qui apporte une résonance plus juste au propos.

La restitution du mouvement du monde et non d'un objet isolé ou d'une situation particulière est le propos. Une empreinte subjective, partielle, de la façon dont les éléments perçus se lient les uns aux autres dans l'espace réel est obtenue : c'est *l'état de choses* de Ludwig Wittgenstein. Cette impression, si elle n'est pas exhaustive ni objective, conserve sa justesse dans la partialité des éléments dont elle enregistre la manifestation car ce qu'elle imprime c'est la *forme logique* des objets et de leur manifestation dans l'état de choses.

Dans l'objet apparaît ainsi une part de stabilité, d'existant, et une part instable, la configuration : « 2.0217 - *L'objet est le stable, l'existant ; la configuration est le changeant, l'instable.* » Or, la part mobile, instable de l'objet est partie intégrante de sa nature interne, structurelle : « 2.0141 - *La possibilité de son occurrence dans un état de choses constitue la forme de l'objet.* Or « 2.025 - *La substance est forme et contenu* ».

La possibilité de l'occurrence d'un objet et la façon dont il se comporte vis-à-vis des autres objets dans l'état de choses est ainsi déterminée à priori dans sa nature : 2.012 « *En logique rien n'est accidentel : si la chose peut arriver dans un état de choses, il faut que la possibilité de l'état de choses soit préalablement inscrite dans la chose.* » L'empreinte visuelle est ainsi indexée sur la correspondance structurelle des rapports des éléments du *tableau* et de la réalité entre eux. Par delà l'apparence, il y a adhérence : « 2.1512 – *Il est comme un étalon de mesure qui « colle » la réalité (angelegt)* 2.17 – *Ce que le tableau doit avoir en commun avec la réalité, afin de pouvoir la représenter à sa manière – avec justesse ou fausseté – c'est sa forme de représentation.*»

Il y a ainsi une relation interne, d'ordre structurel entre le *tableau* et la réalité : « 2.1511 – *Le tableau est lié à la réalité ; il l'atteint.*⁶⁹ » L'adhérence au réel s'effectue selon cette correspondance. L'empreinte de sensations perceptives constitue des impressions, capte la structure interne des objets perçus dans l'état de choses. La *forme de représentation* de la nature est déterminée par la liaison des objets dans cet état de chose. Elle véhicule un type de *mobilité* déterminée immanente aux éléments qui la constituent et liée à leur relation spatiale. L'air s'infiltré entre les feuillages flottants et les autres éléments du paysage.

⁶⁹ Ibid. p 35.

Dans cette perception de l'état de choses, le vide aérien est ce qui rend possible la perception des éléments du *tableau*. On ne peut concevoir le mouvement des feuillages sans l'air qui l'environne et en accueille le flottement. Et effectivement, en suivant toujours la logique de Ludwig Wittgenstein : « 2.0122 [...] *Si je puis concevoir l'objet dans le contexte de l'état de choses, je ne puis le concevoir en dehors de la possibilité de ce contexte.* »

Cet *état de choses* est davantage qu'une configuration temporaire et changeante : la possibilité de ce lien est inséparable de l'idée de l'objet lui-même. Le principe de transposition des *tableaux* dans la mémoire, puis la réalisation de toiles peintes comporte ainsi plusieurs étapes, plusieurs transmutations des *tableaux* dont la continuité est assurée par un principe structurel qui permet le passage d'une forme à l'autre en l'absence de rapport de figuration : « 2.15 – *Le fait que les éléments du tableau ont des rapports déterminés les uns avec les autres tient à ce que les choses se comportent de la même manière les unes vis-à-vis des autres. Cette connexion des éléments du tableau, nous la nommerons sa structure, et la possibilité de sa structure la forme de la représentation.* » Par ailleurs, deux objets de même forme logique (tel type d'arbre, par exemple le saule pleureur), se comporteront de façon identique dans l'état de choses, et dans le *tableau* que l'on s'en fait. Ils sont équivalents d'un point de vue structurel malgré leurs particularités individuelles : « 2.0233 – *Deux objets de même forme logique ne sont – abstraction faite de leurs propriétés externes – distincts entre eux que par le fait d'être différents.* » En somme, ils sont identifiables communément par une ligne interne comme dans la philosophie chinoise.

La correspondance de la nature matérielle de la peinture à certains des faits du réel au-delà de l'apparence est remarquable dans un tableau de Peter Doig que l'on pouvait découvrir lors de l'exposition au Musée National d'Art Moderne de Paris⁷⁰.

Dans ce dernier, intitulé *Cobourg 3 + 1*, l'artiste met en avant la matérialité du médium au-delà de la représentation. La composition se présente en trois plans superposés horizontalement, un épais voile de peinture blanche translucide brouille la perception.

⁷⁰ Petre Doig, Exposition du 29 Mai au 7 septembre 2008, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Il est toutefois possible de discerner un paysage, rappelé par quelques indices iconiques dans une profondeur suggérée: un groupe de silhouettes sur le plan antérieur gauche en lien avec le titre du tableau (*3 + 1*) constitue le premier plan en arrière duquel on perçoit une surface d'ordre aquatique et enfin, clôturant cet espace dans la partie supérieure, des lignes verticales arborescentes évoquant des silhouettes d'arbres.



Peter Doig *Cobourg 3 + 1*

Huile sur toile, 200 x 250 cm 1994, Provinzial Rheinland Versicherung, Dusseldorf

La texture picturale est prédominante sur la représentation illusionniste à peine discernable. Un voile épais et des taches blanches uniformément réparties sur le tableau oscillent entre évocation de flocons de neige ou de points de lumière ayant brûlé un support d'ordre photosensible, faisant disparaître la couleur. Ce rideau blanc altère considérablement la lecture de la composition précédemment décrite qui recule de ce fait en arrière plan. L'artiste joue sur la confusion de différents registres pour donner naissance à un espace intermédiaire: la présence matérielle de la peinture comme tache, accident plastique évoque tour à tour l'image figurative détériorée, usée et incomplète d'une rémanence visuelle rendue à sa mobilité par le trouble institué.

Celui-ci rappelle la déperdition photographique lors d'une usure accidentelle du négatif ou de l'accident lumineux possiblement survenu lors du tirage de l'impression papier.

Dans le cadre de ma recherche, les éléments impliqués dans les compositions picturales le sont de façon à atteindre l'essentiel du monde au travers d'une correspondance d'essence et de mobilité. Il est question d'une structure commune, et de *relations* entre les choses. Les éléments n'ont pas d'existence isolément, mais dans un espace qui les relie selon leurs propriétés internes. La réalité de référence est celle de l'élément végétal dans toutes ses variations et relations spatiales générées par le paysage naturel. L'enchaînement d'espaces, de plans, est transposé par l'intrication de modulations colorées et des espaces de réserve ayant la même fonction mobile que les vides aériens dans le réel. Ils lient les modulations colorées entre elles comme les composants de l'*état de chose* du réel le sont entre eux par l'air. A l'automne, les changements de teintes augmentent encore les variations colorées des éléments accentuant la sensation de mélange dans un espace dont la lecture est brouillée. Cela donne naissance à un ensemble enchevêtré, un tout d'où résulte le phénomène d'ordre visuel qui m'intéresse. Le vide aérien qui sépare et relie dans un même mouvement les feuilles les unes aux autres est alors perceptible de façon saisissante, d'autant que ces dernières investissent l'espace aérien, l'occupant visiblement. Les formes végétales se dissolvent les unes dans les autres, se fondent dans l'air par leur envol et leur mélange. Ce dernier est habité par des feuillages flottants, à la manière des flocons de neige qui transitent dans un entre deux plans, entre proximité et lointain, entre ciel et terre.

Cette corrélation du paysage réel à la réalité de la peinture est fondée sur la concordance de l'organisation des éléments entre eux : ils entrent en résonance les uns avec les autres, ils sont reliés entre eux par le vide, cette réserve qui les sépare.

Dans *Ruza II* l'impression d'ensemble est semblable à celle que procurerait un vaste horizon de prairie hivernale jaunie par le froid. La toile se divise en trois parties inégales, la partie inférieure étant prédominante. Elle est occupée par une large surface dans les tons de vert-jaune éclaircis par le blanc.

Cette couleur laisse transparaître le support de toile de lin brut par endroits, ce qui lui procure une vibration particulière.

Une zone sombre dans les tons de terre de Sienne et de terre de Cassel à mi hauteur de l'ensemble vient clore cet espace et ouvre sur la partie haute, occupée par des surfaces peintes dans les tons de bleu Azur et de blanc évoquant une masse aérienne nuageuse. Si la réserve est quasi inexistante dans cette partie, le pigment est dilué à son maximum. L'emploi d'un médium extrêmement liquide génère des glacis qui permettent de découvrir par transparence le grain de la toile de lin brut en de subtiles nuances. La disposition horizontale de surfaces colorées étagées génère des plans que l'œil décrypte instinctivement comme un étagement de distances. Bien qu'imprécise, une profondeur d'immersion s'offre au regard. En l'absence de motifs clairement identifiables, les accidents de surface induits par la matière picturale et son support attirent l'attention : projections de peinture, empreintes des cordelettes, glacis produisant une explosion des pigments par une dilution excessive.

C'est le cas des lignes courbes discontinues de couleur sombre, traversant la partie inférieure. Elles renvoient dans leur ouverture, leur dynamique linéaire au mouvement expansif des herbes envahissantes débordant des haies mises à nu en l'absence de feuillage tout en se présentant comme des accidents de surface, des événements plastiques autonomes. La surface peinte est libre, vacante en ce sens qu'une minorité de faits plastiques se déploie sur un fond uniforme dans chacune des parties. L'apparente désertification de la composition ouvre des espaces de circulation au regard. L'œil traverse cette dernière sans obstacle, se joue des rapports de lignes et de surfaces incertains.

L'ouverture de la ligne par l'outil intermédiaire à la main permet au réel lui-même de s'inscrire au sein de la toile. L'objectif est d'inviter le réel à faire ouverture en respectant la ligne intérieure ou *naturalité* des éléments conviés dans la surface picturale. Celle-ci intègre le réel, devient elle-même réel, se présente en tant que tel. Les événements picturaux ou faits plastiques concordent avec les éléments constituant le réel, ils le manifestent. Les expériences perceptives antérieures sont la source générique des modalités plastiques mises en œuvre par une correspondance structurelle au-delà du visible. La sinuosité libre des cordelettes se réfère à l'expansion de la nature végétale à l'état sauvage.



Ruza II,
Huile sur toile, 196 x 130 cm, décembre 2008

Un flottement inhérent à la nature est atteint. Cette ligne intérieure constitue une permanence, l'essence d'un groupe d'objets donnés. Le feuillage du saule flottant au gré du vent possède sa mobilité propre, qu'il partage avec tous les autres arbres de cette espèce.

•Cristallisation de la sensation visuelle : du processus décrit par Stendhal à l'imaginaire de Gaston Bachelard

La cristallisation amoureuse décrite par Stendhal correspond à un temps de latence, d'absence et de sentiment de perte nécessaire à la genèse du sentiment amoureux. Stendhal, pour décrire ce processus intellectuel, a recours à l'exemple de la cristallisation saline : « *Aux mines de sel de Salzbourg, on jette, dans les profondeurs abandonnées de la mine un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver ; deux ou trois mois après on le retire couvert de cristallisations brillantes : les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants ; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif. Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections.*⁷¹ » Dans le contexte de l'analyse de Stendhal, il s'agit de démontrer que l'esprit transforme la réalité pour l'infléchir et la faire correspondre à son propre désir.

L'idée qui en sera conservée ici est celle d'une action de l'esprit qui génère un état des choses envisagées spécifique, lui donnant en quelque sorte des ailes pour rejoindre le principe imaginant. Le propos n'est pas de restaurer un paysage vu mais d'instaurer dans le visible de la peinture un écho entre correspondance graphique et chromatique. La dynamique du visible en est l'inspiratrice. L'exemple choisi par Stendhal est justement un rameau d'arbre, comportant en lui-même par essence une propension à la croissance, à la transformation, alimentant l'affirmation que l'imaginaire lié au végétal est intrinsèquement mobile. Ce dernier est déjà en lui-même le produit d'une cristallisation de l'eau et de l'air par l'action de la chlorophylle.

⁷¹ Stendhal, *De l'Amour*, 1927, Ernest Flammarion éditeur, Paris, p 25.

L'immersion dans la mine de sel en prolonge artificiellement l'extension par l'alchimie de la matière, vectrice de formes plastiques nouvelles et porteuse d'une expression propre aux éléments en jeu. Il est question d'un processus imaginaire à l'œuvre, qui travaille en l'être sous l'effet du temps. La genèse des souvenirs relativement aux impressions visuelles procurées par le visible est identifiable au phénomène de cristallisation explicité par Stendhal.

Le psychisme s'empare des rémanences de visible qui s'érodent avec le temps et les actualise dans un acte volontaire de remémoration. Il active la capacité imaginative de l'esprit, entre perception réelle et subjectivité du souvenir.

Gaston Bachelard établit une classification des types imaginaires corrélativement aux quatre éléments (l'eau, l'air, la terre, le feu). Pour cet auteur, l'image, qu'elle participe d'un type ou d'un autre, a une essence mobile, si bien qu'« [...] *une image qui quitte son principe imaginaire et qui se fixe dans une forme définitive prend peu à peu les caractères de la perception présente. Bientôt, au lieu de nous faire rêver et parler, elle nous fait agir. Autant dire qu'une image stable et achevée coupe les ailes à l'imagination.* ⁷²»

L'imagination aérienne quant à elle s'associe intrinsèquement à l'imagination végétale : le bruissement de l'air dans un feuillage participe de ses modalités d'apparition. L'image de l'arbre nourrit mon imaginaire, c'est une figure chargée d'un point de vue émotionnel car attachée tant à la notion de mobilité que de stabilité. L'arbre incarne l'ouvert par sa propension à se mouvoir.

La figure de l'arbre dans sa particularité aérienne a inspiré le poète André Suarès. Il le célèbre dans son poème *Noel des arbres*. Gaston Bachelard en cite un extrait en exergue du chapitre *L'arbre aérien* dans *L'air et Les songes*. André Suarès, poète né en 1848 et mort à tout juste cent ans, personnalise l'arbre, le décrit comme une entité d'essence mobile malgré sa présence forte et stable. L'arbre interagit avec le mouvement de l'air, et ce mouvement participe de son essence :

« *Sans cesse, l'arbre prend son élan et frémit des feuilles, ses innombrables ailes.* ⁷³ »

⁷² Gaston Bachelard, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Éditions Le livre de Poche, Paris, librairie José Corti, 2007, p. 6. Les mots qui ne sont pas en italique dans cette citation sont ceux que l'auteur indique en italiques dans son corps de texte.

⁷³ André Suarès *Rêves de l'ombre*, Éditions Bernard Grasset, 1937. Poème *Noel des Arbres*, p. 62. *Noel* est orthographié sans accent dans le texte original.

Dans un langage poétique, le lien structurel liant l'élément végétal et aérien est établi. Gaston Bachelard s'en saisit afin d'alimenter la thèse d'un potentiel imaginaire associé à la nature des éléments constitutifs du monde. Cette idée s'accorde à celle de l'existence invisible d'une ligne intérieure, en quelque sorte structurelle, animant chaque élément composant le monde et le différenciant des autres types d'éléments, en termes de règne ou d'espèce.

L'air est associé par Gaston Bachelard à une dynamique verticale, ascensionnelle : « *L'invitation au voyage aérien, si elle a, comme il convient, le sens de la montée, est toujours solidaire de l'impression d'une légère ascension.*⁷⁴ »

L'imaginaire intrinsèquement lié à la matière induit une correspondance entre le processus imageant de la conscience et le mouvement inhérent aux éléments principaux de la nature. Le processus imageant de notre conscience est ainsi le mouvement de la pensée forgé à partir des impressions visuelles et des informations sensorielles qui transmettent la dite mobilité spécifique. Celui-ci est restitué dans le mouvement effectif du médium pictural. Sa corporéité, sa relation au support rejouent la façon dont se comportent des éléments du monde naturel entre eux : l'eau, l'air, la matière sont autant d'éléments présents dans la matérialité propre à la peinture. Suivant la pensée de Gaston Bachelard, les phénomènes aériens constituent les principes fondamentaux d'une *psychologie ascensionnelle*. Celle-ci trouve un équivalent par l'usage d'une forte quantité de médium.

Les compositions rejoignent le principe imaginaire de l'élément air par sa manifestation littérale : l'évaporation rapide de la part liquide du médium et l'imprégnation simultanée de sa part matérielle dans le support. La légèreté résulte de l'absence de contour, de forme fermée et de la présence de zones floues, évanescences, en perte de limites. La dilution et l'effacement en sont les véhicules privilégiés. L'imagination aérienne nous procure des ailes, elle est figure de l'envol :

⁷⁴ Gaston Bachelard, *L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Éditions Le livre de Poche, Paris, librairie José Corti, Mai 2007, p 16.

« ... si [...] la pureté d'un être donne la pureté au monde où il vit, on comprendra tout de suite que l'aile imaginaire se colore des couleurs du ciel et que le ciel soit un monde d'aile. ⁷⁵ »

Le tableau est une aile, ouvre un lieu de rêverie : « *Tout azur dynamique, tout azur furtif est une aile*⁷⁶ », dit Gaston Bachelard. Il est question de l'ouverture par la peinture d'un territoire, d'un espace de conscience qui a pour conséquence l'agrandissement de notre sensation spatiale par l'intermédiaire de la peinture.

La relation au monde instituée par l'espace pictural est d'ordre respiratoire, en un flux de va et vient entre impression visuelle et résurgence mentale de cette dernière sous forme de souvenir.

L'individu se projette hors de lui-même dans l'altérité du monde. Ce mode de l'*être au monde* est un éveil, une disponibilité, une réceptivité à l'altérité. *Être*, face à un paysage naturel désert est une occupation engendrant une dynamique relationnelle en soi, un acte méditatif au cours duquel l'être s'absente de la dimension rationnelle du réel pour en saisir l'essence mobile à travers les données fugaces du visible. Mon regard de peintre face au monde est activé de par le fait qu'il porte toute son attention aux modalités de sa propre existence. Dans le temps pré pictural s'élaborent par le regard les traces d'une partition d'ordre rythmique par cette empreinte du visible.

Elle fournit des indications de couleur et de mise en relation des éléments se juxtaposant dans l'espace constituant des impressions visuelles. Ces dernières, d'ordre sensitif mêlent visuel, sonore et haptique par le contact de l'air et de la peau. Elles constituent un conglomérat perceptif isolant un état de chose à un moment donné. Les poudres de pigments utilisées pour la réalisation de mes peintures sont anciennes, plus ou moins lourdes en minéraux selon les couleurs.

Parfois, il est nécessaire d'en saturer le mélange pour obtenir la bonne intensité de couleur, ce qui produit un effet crayeux. Leur âge a sans doute altéré leur concentration chromatique et leur capacité à se dissoudre. Cette particularité occasionne des expérimentations de matière picturale influant sur les recherches menées: liquidité, transparence, épaisseur apportent une nouvelle richesse. L'ajout de blanc de titane a permis par apport de charge de donner un corps plus épais à la matière tout en illuminant les couleurs employées. L'essence de térébenthine en

⁷⁵ Ibid, p 96.

⁷⁶ Ibid, p 96.

grande quantité a engagé l'assèchement de la matière assurant une meilleure accroche dans les fibres du support pour les couches inférieures.

Le blanc est progressivement devenu la charge principale du médium le clarifiant et apportant des contrastes. Située à l'opposé de l'empâtement, la matière picturale acquiert simultanément une dimension minérale et aérienne.

Dans *Ruza I*⁷⁷, Les zones peintes en Bleu Azur sont saturées de Blanc de Titane dans la partie supérieure de la composition. Elle apparaissent comme des îlots remontés du fond de la toile de lin brut laissée vierge ou recouverte de si peu de médium que la couleur et la texture de la toile apparaissent par transparence. On ne peut pas discerner nettement le peint du non peint. L'éclatement des poudres de pigments, leur écartement manifeste par le trajet auréolé du diluant dissout les surfaces de couleur les unes dans les autres. La dispersion pigmentaire semble venir contaminer de la partie basse vers la partie haute : la matière picturale elle-même adopte les caractères des éléments naturels auxquelles elle fait référence. Le passage de l'état liquide à la dispersion apparaît comme un équivalent, une figure de l'évaporation. La dénomination du pigment *Bleu Azur* véhicule déjà une propension à l'imaginaire aérien.

⁷⁷ Cf. Illustration p 53.

•Le fait plastique comme phénomène du monde : l'espace pictural d'Eliane Escoubas

La peinture ouvre des espaces à habiter du regard par des surfaces colorées, elle génère un à côté du réel dans lequel les sens jouissent de leur tendance à la localisation, à la palpation du réel. Des bribes du monde touchent le regard, ce qui procure des émotions sensibles. En ce sens la pratique artistique est un territoire de l'ici et du maintenant dans un espace clos qui permet à l'être de s'extraire de celui, géographique et rationnel, du monde, par une activité parallèle lui ouvrant une porte. En quoi consiste ce territoire immatériel ? C'est d'abord un temps de l'expérience, une matérialisation du temps consacré à la pratique artistique. Pour développer cette dernière, un lieu dédié est souvent un bienfait, on parle de l'*atelier*. L'entité *atelier* est un lieu de replis associé au territoire immatériel de la peinture bien qu'essentiellement un espace de travail concret depuis lequel on se trouve coupé du temps social et domestique. Il ouvre un espace-temps à la pratique au sens premier comme au sens figuré.

L'activité picturale est un catalyseur de sensation, un ouvreur d'espace, le tableau en est la marque, à la manière dont la musique crée un espace de satisfaction sonore en nous à son écoute.

L'expérience empirique dans diverses architectures anciennes ou modernes montre d'importantes variations sur le comportement des sons en fonction des matériaux de construction, des formes géométriques et du volume impliqué. La morphologie sonore varie en fonction du lieu dans lequel elle évolue. Une science mesurant ces résonances existe, c'est l'acoustique. Il est possible de dire que la peinture est une acoustique du visible, une expérimentation des résonances entre les éléments du monde dans un espace donné. Elle ouvre un territoire immatériel, non géographique, qui s'étend le long des sensations chromatiques jusqu'aux contrées de nos souvenirs, par imprégnation à la manière de racines. A la différence de l'acoustique identique à conditions matérielles égales, son territoire mouvant ne sera jamais deux fois le même, car la sensation spatiale participe du temps et non pas seulement de l'espace.

Les sensations agitent l'être, elles le bouleversent et le régénèrent comme les atomes en se frottant les uns aux autres modifient l'état de la matière.

La peinture bouscule le temps et l'espace rationnel par l'ouverture d'un lieu à habiter qui les réunit à partir de l'objet concret qu'elle établit. Elle se situe dans un réseau complexe de temps et d'espace réunissant le passé et le présent, le proche et le lointain. L'échelle des distances en elle n'est ni fixe ni mesurable à la différence d'une zone géographique de l'espace rationnel. Il y a dématérialisation des distances réelles dans l'ici et maintenant de la peinture qui a la capacité de produire un déplacement des données spatiales et temporelles dans un à côté du réel. Mes peintures proposent l'expérience perceptive d'une conjonction d'événements picturaux se faisant l'écho de phénomènes visuels. Ces derniers diffractent la relation rationnelle à l'espace par l'être-là de la peinture à travers les occasions picturales.

La toile *Ruza III* présente une structure et une composition similaire à *Ruza I* : il s'agit d'un dyptique de même format, séparé en deux par la ligne médiane de la brisure du châssis qui vient croiser en son milieu la ligne de démarcation entre les deux masses colorées bleue et blanche s'opposant de part et d'autre de cet axe. Les contrastes établis entre les parties peintes et celles en réserve sont toutefois plus marqués, et les surfaces peintes en ce sens plus incisives. Dans la partie haute, des auréoles résiduelles de médium exemptes de pigment apparaissent, entourant les surfaces peintes. Elles matérialisent leur tendance à la dilatation puis à la contraction par séchage. Un phénomène de porosité est observable au niveau de la rencontre des deux zones donnant naissance à une ligne évoquant l'horizon incurvé sur les extrémités latérales.

Dans la partie basse, des surfaces de différentes tonalités vertes s'entrelacent reliées par des lignes circulaires interrompues qui occasionnent des passages, des délimitations interrompues. Ces lignes ouvertes sont obtenues par l'empreinte de cordelettes. Elles mettent en évidence une dimension altère dans la composition qui aboutit à l'expression du fait plastique comme phénomène du réel.



Ruza III

Janvier 2009, diptyque mesurant au total 196 x 228 cm, Huile sur toile



Ruza III, détail.

L'usage de la réserve et du libre mouvement de la matière par l'emploi d'un outil intermédiaire à la main vise à créer un espace de la manifestation qui rende visible les phénomènes du monde de façon plus juste qu'au moyen de la représentation. Cette toile rend manifeste l'importance de la libre circulation de l'air dans la composition par des espaces disjoints. Le regard la parcourt et la traverse tant dans le sens latéral que dans celui de la profondeur. L'espace de la peinture génère un lointain à partir des réserves et des enchevêtrements de surfaces peintes. Cela équivaut à une condition de son être au monde. Le regard doit pouvoir aller et venir sans entraves. Une correspondance entre la nature du fait plastique et le monde naturel s'établit, une sorte de mobilité commune entre la peinture et les modalités d'apparition des choses du monde. L'écoulement de l'eau, le mouvement aérien d'un feuillage, la croissance expansive d'un roncier lente mais sûre se traduisent par un contraste coloré, un assemblage d'éléments plastiques accolés les uns aux autres. Ainsi le fait plastique offert se situe dans un entre deux du visible, entre réminiscence et actualisation de la sensation, en un lieu spécifique : celui de la peinture. Le tableau transfère en des touches de couleur discontinues ou diffuses le phénomène d'apparition des éléments constituant le monde.

Ainsi que l'énonce Eliane Escoubas : « *Dans l'espace du tableau, le phénomène du monde (...) s'expose plus visiblement que les choses repérables ou énonçables de la représentation.*⁷⁸ ». Chaque tonalité, chaque touche, éclaboussure, geste et giclure s'expose comme un phénomène, ni plus ni moins, rétablissant une correspondance directe avec le réel. La surface picturale instaure une profondeur qui lui est propre par le mouvement d'avancée et de recul des plans colorés. Elle a la capacité d'incorporer des lieux, des étendues et des territoires au-delà de ce que suppose le support physique de la toile et de la peinture qui y est apposée. L'*emplacement* relatif à la *contrée* qu'ouvre la peinture est ainsi plus (ou moins) qu'une place. Il est le lieu de résonance entre perception dans l'ici et le maintenant et résurgence du souvenir. L'expérience perceptive et son corpus d'impressions visuelles sont sans cesse renouvelés par la réalisation et l'observation des tableaux.

Des sensations perceptives anciennes sont convoquées, ce qui active le déplacement de l'être-là dans son réseau individuel de lieux mémorisés, imprimés. Il y a mise en réseau d'un cosmos de *contrées* entrelacées dans un espace temps dissocié du réel. Les *contrées* ne se conçoivent pas comme des lieux quantifiables, mesurables ainsi que le seraient les lieux rationnels de nos cartes géographiques mais comme des *vers où*, des directions, des dynamiques entre perception présente et sensations perceptives imprimées. Il y a un excédent de présence des événements picturaux débordant la réalité concrète qui leur est impartie qui résonne sur nos propres représentations du monde. L'espace immatériel agrandi par la peinture s'ouvre par la résonance des éléments du visible et de l'invisible sur l'être. Celui-ci s'engage dans la relation entre le réel et l'espace pictural par le mécanisme mental du ressouvenir venant intervenir dans le présent de la perception.

L'espace pictural n'est pas *que* l'espace rationnellement divisible d'un support rempli par de la matière. Dès lors que de la peinture y est apposée, il reçoit une condensation d'événements : l'advenir de ce qui advient, en ce sens que les événements plastiques apportent leur propre temporalité, leur propre spatialité.

Il accueille des lieux, transpose les modalités de l'apparaître en son sein.

⁷⁸ Eliane Escoubas, *L'espace pictural*, Encre Marine, 1995, La versanne, p 17.

Dans sa profondeur propre se constitue un réseau d'éloignement et de proximité. Il s'agit d'une spatialité topologique, définie en termes d'événements, ainsi que l'énonce Eliane Escoubas :

« Au sein de cette spatialité topologique, définie non pas en termes d'extensio, mais en termes d'événement (l'advenir comme lieu), l'œuvre d'art a pour propriété d'incorporer des lieux...⁷⁹ »

Ainsi, les éclaboussures, coulures et autres accidents de surface constituent autant d'événements-lieux dans les modalités de l'apparaître. L'événement comme mode d'apparition du *topos*⁸⁰ de l'espace pictural propose un exercice extase du regard. Il est l'apparaître comme tel. Dans cette visée, l'espace pictural n'est plus indexé sur une réalité qu'il s'agirait de représenter. Il est toujours relatif à une réalité, mais cette fois-ci celle de sa propre apparition, de sa propre corporéité.

Par conséquent : *« [...] l'espace du tableau est avant tout un espace de la manifestation et non un espace de la représentation.⁸¹ »*

Par la manifestation du réel dans l'espace pictural, un champ d'exploration sensitif s'ouvre. Il s'agit d'un lieu inauguré par la relation esthétique propre à la peinture qui institue un dialogue entre univers intérieur et monde extérieur. La peinture ouvre un lieu, un espace de conscience à habiter pour l'être. Ce territoire immatériel, opéré par l'exercice extase du regard se réalise par la contemplation esthétique. Les toiles peintes visent à un tel espace de projection. Celui qui observe la peinture se trouve confronté à un écran pictural qui par nature est double : il instaure une projection de l'imaginaire au sein du réel en même temps que s'affirme sa propre présence matérielle. Cette présence de la réalité et de la corporéité de la peinture est une donnée essentielle. C'est elle qui donne son élan au déplacement à l'œuvre dans la relation esthétique entremise par la peinture qui a un pied dans le réel et l'autre implanté au niveau de l'idée. En ce sens on peut dire simplement que mes peintures atteignent le réel en mettant en scène les modalités d'apparition en tant que telles : des faits plastiques comme autant d'événements qui ne renvoient qu'à eux mêmes et à la dynamique interne des éléments auxquels ils se réfèrent.

⁷⁹ Ibid, p 20.

⁸⁰ Le terme est emprunté à Eliane Escoubas dans l'ouvrage précité.

⁸¹ Ibid, p 15.

Cette notion qui pourra être nommée ligne intérieure sera développée plus loin dans le chapitre évoquant la peinture chinoise⁸². Suivant la proposition d'Eliane Escoubas, la peinture ne reproduit pas le réel, elle *est* le réel. De par cette nature elle atteint l'observateur au-delà de sa matérialité et *fonctionne* comme lieu de projection. Il est question du moment *épochal* de la peinture: « *Aussi l'épochè – moment où on laisse la chose à son mode de 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 sa manifestation.*⁸³ ». La peinture devient alors le réel lui-même, adhérente à sa propre réalité pour transcrire visiblement les phénomènes du monde. Chaque époque, chaque peintre invente son *épochè*. Maurice Merleau-Ponty quant à lui parle de « *concentration et venue à soi du visible*⁸⁴ pour décrire ce moment suspendu qui concentre le temps et l'espace dans le lieu de la peinture et en lequel naît le peintre. En ce sens, tout tableau est *autofiguratif* (du peintre par la sensation du monde à travers-lui) il crève par retour *la peau des choses*.

Il figure l'en soi du monde par le truchement de la vision du peintre. Cet *en soi* est une donnée spatiale, ou plutôt un lieu depuis lequel rayonne l'espace par concentration de temps perceptifs et de lieux habités. Eliane Escoubas développe cette idée d'un espace rayonnant de la peinture au sujet des toiles de Paul Cézanne : « *Quand un peintre peint, l'espace rayonne. Un peintre peint pour que l'espace rayonne. Là où la chose est laissée à son mode de déploiement, là l'espace rayonne- et là où l'espace rayonne, il y a espace pictural, il y a peinture.*⁸⁵ » Rayonner, déployer, c'est ainsi que s'entrevoit la possibilité de creuser la profondeur de la surface picturale de sorte qu'en son sein se tisse un réseau de sensations spatiales présentes et anciennes. L'enjeu est de retranscrire la fugacité, l'échelle des impressions sensibles et leur dynamique mobile en les agrandissant par l'être-là de la peinture.

⁸² Cf p. 85 « *Le vide dans l'esthétique chinoise* ».

⁸³ Ibid, p 24.

⁸⁴ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, préface de Claude Lefort, Paris, Éditions Gallimard, collection Folio Essai, 2003, p 69.

⁸⁵ Eliane Escoubas, *L'espace pictural*, Encre Marine, 1995, La versanne, p 26.

• Claude Monet: l'ouvert par l'interstice

L'œuvre de Claude Monet trouve dans *Les Nymphéas* de l'Orangerie son point d'orgue. Cet ensemble est présenté au musée dans les deux salles ovales conçues pour les accueillir. Cet ensemble de deux mètres de hauteur ne totalise pas moins d'une centaine de mètres linéaires et s'offre au regard comme la reconstitution de l'environnement du jardin de Giverny. Loin d'être une étude botanique, les peintures retranscrivent une empreinte lumineuse, d'ordre visuel, une sensation globale face au motif végétal et aquatique. Claude Monet transfère l'essence du visible en ouverture picturale. L'espace mis en œuvre en l'absence de ligne d'horizon maintient un vide dynamisant. C'est-à-dire que l'ensemble invite à une immersion dans un espace autre sans nommer précisément, en tout cas pour certaines parties, les choses du monde auxquelles il est fait allusion. De ce fait, la peinture instaure sans cerner, signifie sans décrire. Elle entretient avec le réel une relation de représentation qui dépasse l'apparence et s'intéresse au visible comme globalité, incluant le vide qui y participe de façon invisible et rendant manifeste sa mobilité. Claude Monet disait s'intéresser à l'au-delà du *motif*. Il employait l'expression de *nénuphar infini* :

« J'en ai peint beaucoup, de ces nymphéas, en modifiant à chaque fois le point de vue [...]. L'effet d'ailleurs, varie incessamment. Non seulement d'une saison à l'autre, mais d'une minute à l'autre, car les fleurs d'eau sont loin d'être tout le spectacle, elles n'en sont, à vrai dire, que l'accompagnement.

L'essence du motif est le miroir d'eau, dont l'aspect, à tout instant, se modifie grâce aux pans du ciel qui s'y reflètent, et qui reflètent la vie et le mouvement.⁸⁶ »

La peinture montre cet invisible du Motif, ce qui l'active et procure en dedans une vibration chromatique spécifique.

⁸⁶Michel Draguet, *Les Nymphéas de Claude Monet grandeur nature*. Éditions Hazan, 2010, p XI. L'auteur cite Monet par l'article de F.Thiébauld Sisson dans « La revue d'art », article *Les nymphéas de Claude Monet*, Juillet 1927, p 44.



Claude Monet, *Les nymphéas*, Orangerie, 1914 – 1926

8 panneaux de 200 cm de hauteur et de largeur variable de 6 m à 17m selon les panneaux

Panneau *Le matin clair aux saules*, salle n°2.



Monet, *Les Nymphéas*, Orangerie, Salle n°1 Matin



Claude Monet, les *Nymphéas*, 1914 – 1926, L'Orangerie, Salle n°2, panneau *Reflets d'arbres*

Toutefois, cet environnement pictural, s'il est homogène de prime abord, ne peut pas être décrit comme égal dans son unité. Il est constitué de huit ensembles de deux mètres de hauteur et de longueur variable de six à dix-sept mètres, exposés dans deux salles ovales jointes par une entre salle. Ils procurent l'impression d'un immense panorama sans fin de peinture mobile, constituée de touches de couleur et de lumière. Pourtant, si l'ensemble propose un parcours lumineux entre les effets atmosphériques de l'aube et ceux du coucher de soleil, une autre variation s'introduit au sein des panneaux réalisés entre 1914 et 1926. Les figures du jardin aquatique sont plus ou moins descriptives, le rapport au réel oscille entre figuration, imitation réaliste des effets lumineux et expression gestuelle libre se référant à leur dimension abstraite et à la diffraction lumineuse se produisant à la surface de l'eau. Les différences de traitement sont importantes malgré la continuité apparente. Les panneaux de la salle numéro 2 présentent un rapport de ressemblance au réel par la figuration des saules en partie hors cadre qui referment la composition sur la partie haute. L'espace peint se divise en deux plans distincts : le rideau de feuilles des saules et le miroir aquatique, ce qui produit une localisation. Le panneau intitulé *Le matin clair aux saules* en est un exemple. La présence du rideau de feuillage interrompu, celle des troncs traversant toute la hauteur verticalement repoussent le miroir d'eau au second plan, induisant une suggestion spatiale.

Le rendu de l'écorce des troncs en premier plan, plus sombre que le second, est obtenu par accumulation de touches de peinture nuancées dans des couleurs chaudes, il produit un recul du miroir aquatique plus clair.

Il n'en est pas de même dans la salle numéro 1 avec le panneau *Matin*, au sein duquel la gestualité et l'effet lumineux l'emportent sur la stabilité de la figure. Celle-ci est fragmentée, soumise à la parcellisation des couleurs par un geste généreux et plus libre. Le panneau est dominé par les jeux de superpositions de touches imitant la fluidité de l'eau avec peu de repères spatiaux. Seuls quelques plantes aquatiques aux extrémités en font office, bien loin de l'autorité des saules fragmentant l'espace du panneau précédemment décrit. Les reflets de l'eau sont évoqués par des gestes virgulés ascendants, du blanc cassé au bleu, au mauve, d'une quinzaine de centimètres de long. Ils s'entrecroisent dans la vaste surface sans rien délimiter, creusant une profondeur propre à la peinture libérée du motif.

Quelques touches colorées spontanées signalent la présence des fleurs d'eau. La libération du geste s'accompagne de la jubilation de la couleur, donnant à voir dans l'ouvert le rythme du visible par la création d'interstices. La dominante est claire, lumineuse, aérée, la surface peinte semble respirer.

A l'opposé, dans la salle numéro 2, le panneau *Reflets d'arbres* présente une matière presque opaque, dont l'épaisseur trahit le travail acharné de l'artiste toujours insatisfait quant au saisissement de l'effet lumineux. Les parties les plus sombres, pratiquement noires, sont totalement obstruées par l'épaisseur de la matière. Ce panneau est celui qui, endommagé par un bombardement dans l'été 1944, à été restauré. Comment imaginer son état initial dans cet imbroglio tenant de la matière calcinée d'Anselm Kiefer ? Il rappelle les œuvres de la fin de la vie de Claude Monet surchargeant ses surfaces de strates de couleurs, les *gâchant*, selon le vocabulaire qu'il employait lui même, en lutte contre une cécité grandissante. Le panorama des panneaux parcourt le rapport du peintre au réel au fil du travail produit sur douze années.

•Joan Mitchell : disjonction et remontée du fond dans l'entrelacs pictural



Joan Mitchell, *Champs*

1990 Huile sur toile, Diptyque totalisant 280 x 360 cm, collection privée.

Le diptyque *Champs*⁸⁷, a été exposé lors de la rétrospective consacrée à *Joan Mitchell* au musée des impressionnistes de Giverny en 2009⁸⁸. La peinture est majoritairement dans les tons de bleu outremer, cobalt et de verts sombres, parfois presque noirs. Cette dominante chromatique est ponctuée de lignes discontinues, d'impacts de peinture blanche opaque et de plus petites touches de peinture rouge proche du carmin.

⁸⁷ Joan Mitchell, *Champs*, 280 x 360 cm, Huile sur toile, deux panneaux, collection privée.

⁸⁸ Musée des impressionnistes, Giverny, du 23 août au 31 octobre 2009.

La surface est littéralement divisée par les deux modules verticaux d'égale dimension présentés bord à bord puis compartimentés en registres superposés les uns aux autres, délimités par des lignes, des impacts discontinus de peinture blanche. Ces dernières encadrent la composition et la divisent : présentes sur les deux côtés de chaque panneau, elles forment une séparation médiane dédoublée à leur jonction. Ces touches de peinture claires sur un fond sombre ont pour effet de souligner les surfaces traitées en un conglomérat de touches de couleur à dominante bleu vif, vert sombre et noir. Elles sont complétées par des séparations de plus petite taille qui prennent la forme de lignes horizontales au tracé saccadé. La touche est large, violente et spontanée, animée de soubresauts toniques.

La peinture est apposée par des coups de pinceaux s'apparentant davantage à des lignes qu'à des surfaces, et qui s'entrelacent les uns les autres de façon à ce que l'on ne perçoive plus très bien ce qui est dessous et ce qui est dessus. Les touches de peinture blanche viennent se confondre avec des résurgences du fond, de l'apprêt semble-t-il qui demeure visible sous la charge picturale. L'agencement qui en résulte est vibrant, saturé de gestes et de couleurs, indécis, mobile. Il produit un écartement entre les strates de peinture. Le regard ne cesse d'aller et venir, de pénétrer dans l'entrelacs coloré pour y chercher ses repères, de coulures en entrechocs et recouvrements. Les touches colorées sont posées sur un fond sec dans l'ensemble, ce qui évite l'aplatissement des matières entre elles par mélange. La juxtaposition est effective grâce à ce temps de séchage. Les interventions du blanc s'apparentent à un reflet, elles ponctuent, fragmentent et disjoignent l'imbroglio coloré de bleus, verts, noirs, violets et rouges de couleur pure ou mélangée, tout en unifiant la composition en un rythme. La touche généreuse et spontanée à quelque chose de commun avec le foisonnement d'une végétation sauvage, sans que l'on puisse nommer ce dont il s'agit. La linéarité produite, si elle évoque le processus du reflet réunissant des espaces dissociés ne cerne rien, elle est mobile. Les délimitations blanches rappellent le pourtour d'une bande de négatif photographique : elles compartimentent les touches colorées, les cloisonnant en plusieurs registres horizontaux.

Ceci renvoie dans une certaine mesure à la profondeur d'un paysage cultivé s'organisant en rectangles successifs en un jeu de superposition de plans comme l'indiquerai le titre *Champs*.

La séparation médiane verticale entre les châssis fait écho à la posture du corps par le croisement avec l'horizontale et produit une déchirure au sein de la peinture par le rappel littéral du réel, il produit une ouverture existentielle.

•**Monique Frydman : Intervalle et velouté de la ligne**



Monique Frydman

Ombre du rouge II, 168 x 152 cm 1989, pastel sur toile

On retrouve cette ouverture dans la série de pastels de Monique Frydman intitulée *l'Ombre du Rouge*. La surface peinte fonctionne à rebours de celle de Joan Mitchell : transparence et légèreté s'opposent à une matière opaque procédant par recouvrement. La qualité de la surface est poudreuse car travaillée au pastel sec, un matériau délicat, sur un fond de couleur translucide.

Les bords ne sont pas surchargés mais laissés libres, les lignes rouges et noires occupent la partie centrale de la composition, à la manière des rectangles flottants de Mark Rothko. La trame de la toile apparaît même par transparence sur ce pourtour qui respire. Comme l'indique le titre, la coprésence d'un rouge sombre pour le fond et d'un rouge plus vif utilisé pour le traitement linéaire produit un écart qui creuse une profondeur, une disjonction.

Sur ce fond diffus se déroule l'*action linéaire* : les événements plastiques dynamiques de la composition. Elle prend la forme de larges traits rouge-vif et noir-charbon, respectivement horizontaux et verticaux. La composition ainsi étagée procure une sensation de profondeur. Les frottements des craies sèches rouge vif ont fait office de premier plan, ils recouvrent partiellement les lignes réalisées à la craie noire qui apparaissent dans la partie supérieure. Le croisement à leur jonction de ces lignes horizontales et verticales apporte une grande stabilité à la composition et rappelle le calme d'une onde aquatique clôturée par un univers végétal. Dans cette composition, une fluidité, une mouvance d'ordre naturel perdurent par le vide opérant la mise en relation des éléments en présence. Le contraste de valeur vient dynamiser l'agencement. Le rouge des lignes horizontales apparaît d'autant plus intense qu'il est apposé sur un fond rouge bordeaux, d'où un écart qui met en valeur la couleur la plus claire, la renvoyant à l'avant plan. Il en résulte un écartement spatial de l'ordre d'une profondeur.

La variation des intensités lumineuses crée des plans spatiaux. Les gestes larges, virgulés et isolés les uns des autres rappellent ceux de Claude Monet dans le panneau « *Matin* », de la salle n°1 cité précédemment. *Les nymphéas* présentent un travail de matière haptique en de vastes surfaces peintes qui tendent vers l'abstraction à une échelle identique dans les œuvres précitées de Claude Monet, Joan Mitchell et Monique Frydman, qui peuvent ainsi être mises en parallèle. Elles sont toutes de grand format et propose une vision singulière du monde et plus particulièrement de la dimension flottante des couleurs du visible.

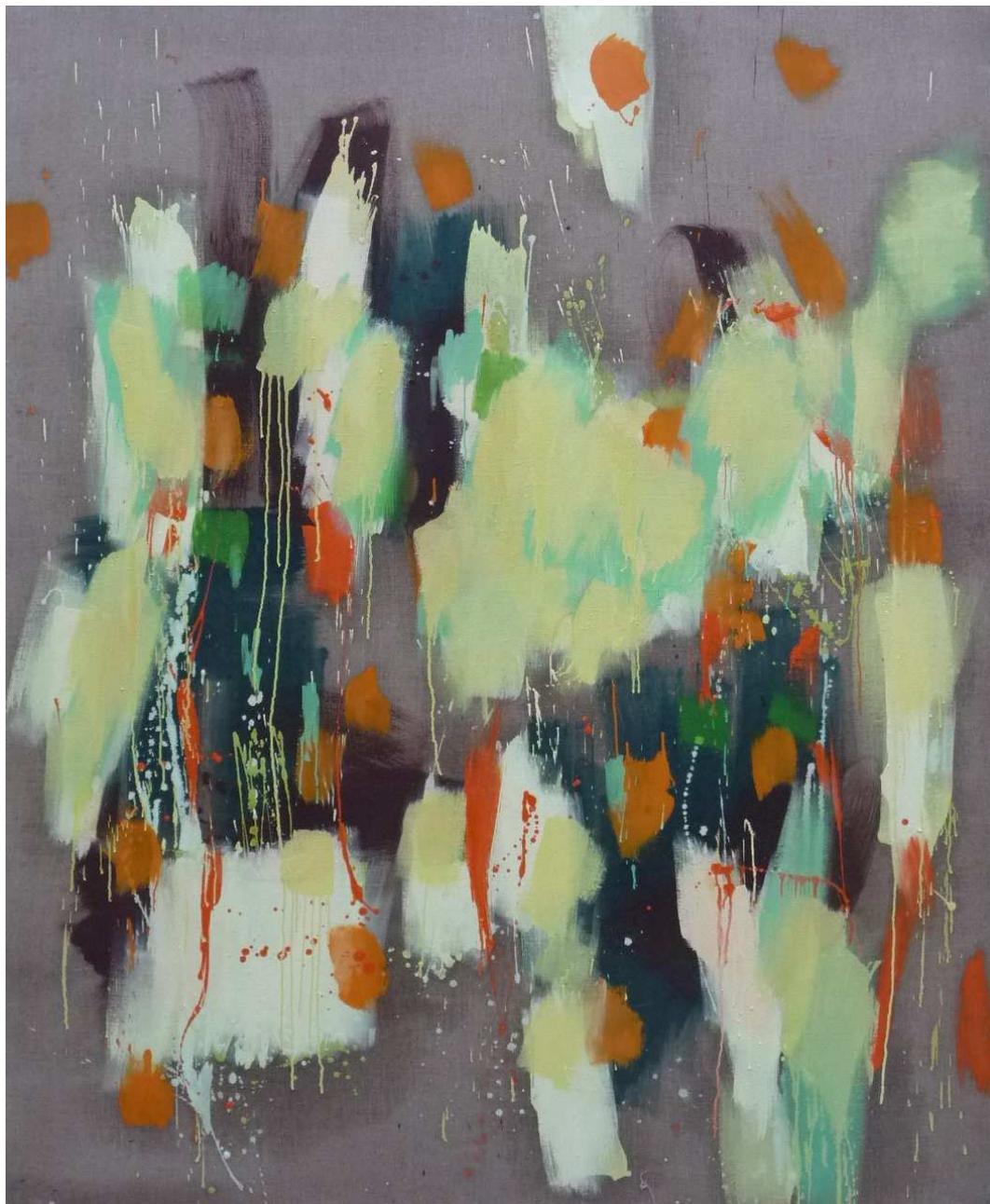
Les mots de Michel Draguet au sujet des Nymphéas de Claude Monet seraient applicables aux œuvres de Joan Mitchell et Monique Frydman.

« *La ligne ne s'y fait jamais tracé nominal. Elle suggère la chose sans la détailler du reste. Sa substance est la peinture même : flaque bleue qui est à la fois eau, air et végétation.*⁸⁹ »

L'opposition entre abstraction et figuration est dépassée par la capacité de la peinture à restituer un agencement mobile du visible par-delà la représentation. Les interstices remontent depuis la trame du support par ailleurs souvent visible lui-même. Ils ouvrent la brèche par laquelle le visible advient. Ces trois artistes possèdent un intérêt commun pour les formes de la nature végétale qui les invite à ouvrir la peinture au mouvement flottant du visible. L'évocation du motif de la nature libérée de la dimension figurative manifeste une appartenance, une identité commune

La surface aquatique se prête particulièrement bien à la transcription picturale de la mobilité du visible dans la nature car elle nourrit une proximité structurelle avec la spatialité de la peinture de touche ouvrant des brèches, des entrelacs. L'onde est intrinsèquement mobile, participe de l'ouvert dans un espace mouvant. Avec la série *Trap*, et notamment *Trap V*, la peinture met en avant chacun de ses constituants comme disjoints les uns des autres. La correspondance structurelle avec le phénomène du reflet est manifeste. Ici, les impacts de couleurs répartis sur la surface du tableau s'entrechoquent les uns les autres à la manière des espaces disjoints du miroitement de l'eau. La respiration qui en résulte est mise en valeur par la réserve qui accueille les coulures. Les contrastes chromatiques entre couleurs chaudes et froides met en valeur chacune d'elle. Dans la gamme des couleurs chaudes ont été utilisés du rouge cadmium et du jaune de chrome foncé ainsi que du jaune cadmium citron. Elles apparaissent sur un fond de terre de Cassel mélangé à du rouge carmin. Pour les couleurs froides, le vert émeraude est présent accompagné d'un vert cinabre jaune légèrement additionné de bleu azur. La façon dont ces teintes excèdent leur emplacement pour investir les zones de réserve accentue l'impression d'écartement entre les couches. La couleur produit un écartement par contraste au sein de la peinture.

⁸⁹ Michel Draguet, *Les Nymphéas de Claude Monet grandeur nature*. Edition Hazan, 2010, p 37-38.



Trap V

162 x 130 cm, Août 2013, Huile sur toile.

III La part du non peint

•Le vide dans l'esthétique chinoise

Le rythme du visible bat, il palpite selon un rythme binaire entre visible et invisible, dans la mobilité du vivant. Le vide est sa voie de circulation. Au sein de la forme et de la matière picturale, il participe du plein et organise la circulation du souffle qui donne son double mouvement à l'événement plastique, entre contraction et expansion. Associé à l'idée de souffle vital, il est une notion fondatrice de l'appréhension du monde, un concept premier du Tao. Cela transparait avec la part accordée à la réserve dans la peinture et les encres d'extrême orient. Le retrait de la matière peinte entre à part entière dans l'équilibre et la tension des compositions, ce que mentionne Fan Chi dès la fin du dix-huitième siècle dans son traité sur la peinture :

« *Dans la peinture, on fait grand cas de la notion de Vide – Plein. C'est par le vide que le plein parvient à manifester sa vraie plénitude*⁹⁰ ».

La prise en compte de l'absence de matière dans la technique picturale est ainsi fondamentale dans l'esthétique chinoise. L'idée d'un souffle animant et reliant entre eux les éléments du monde l'accompagne. François Cheng le formule en ces termes: « (...) *l'univers procède du souffle primordial et ne se meut que grâce aux souffles vitaux*⁹¹(...) ». Un souffle vital particulier traverse chaque chose, il est à l'origine d'une mobilité essentielle, c'est-à-dire commune à tous les objets d'une même catégorie et distinct des autres. Le peintre se doit de saisir ce souffle afin d'atteindre avec justesse le réel auquel il se réfère : « *Manquer de souffle, c'est le signe même d'une peinture médiocre*⁹² » ajoute-t-il. Cette idée est également formulée par le peintre érudit Shitao, surnommé le *moine Citrouille Amère*.

⁹⁰Fan Chi, Kuo-Yun-lu Hua-lun « *Propos sur la peinture du pavillon des nuages effacés* ». Extrait du texte original traduit dans l'ouvrage de François Cheng *Souffle-Esprit, textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Éditions du seuil, collection points Essais, 2006. p 45.

⁹¹François Cheng, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Éditions du seuil, paris, 1991 p 71.

⁹² Ibid, p 72.

Dans ses propos sur la peinture lorsqu'il énonce : « *Que l'esprit soit présent partout, et la règle informera tout ; que la raison pénètre partout, et les aspects les plus variés pourront être exprimés.* »⁹³.

Pierre Ryckmans commente : « *la valeur suprême de la peinture réside dans sa capacité de transmettre l'influx spirituel ou rythme spirituel.* »⁹⁴.

Le monde possède ainsi une mobilité qui transparaît de façon indicible dans le visible. Cette dynamique structurelle porte son mouvement de façon sous jacente, impliquant l'absence de matière comme donnée participant du visible. Pour cette raison, il pourra être observé que le non peint acquière une importance fondamentale dans la peinture héritière de la calligraphie. François Cheng prolonge cette idée par une réflexion sur l'usage du vide dans la peinture chinoise qu'il met en parallèle avec la musique : « *... rompant le développement continu, il crée un espace qui permet aux sons de se dépasser et d'accéder à une sorte de résonnance par delà les résonnances.* »⁹⁵. La visée est bien de reconstituer dans la peinture le rythme du visible. La notion de vide-plein ne manifeste pas une stricte opposition entre les deux entités, mais au contraire leur coexistence dans la réciprocité : « *Le vide n'est donc point extérieur au plein, encore moins s'oppose-t-il à celui-ci.* »⁹⁶ Il paraît ainsi rudimentaire de concevoir les vides comme de simples réponses aux pleins, et il serait plus juste de les considérer comme participant de la forme elle-même, imbriqués en elle : le plein-vide répond au vide-plein dans un entrelacs complexe.

Le dessin à l'encre de Shi Tao *Barques à la porte céleste* donne une large part à la blancheur du papier. La réserve, devenue élément plastique, organise la composition, elle y est majoritaire d'un point de vue quantitatif. Elle a pour fonction de relier les trois plans spatiaux invitant l'œil à circuler du rocher couvert de mousse du premier plan à la masse rocheuse arborée du plan intermédiaire, puis à la vue plus lointaine des montagnes indiquées par un léger lavis distinguant leur silhouette du fond. Des embarcations flottent sur ce blanc intermédiaire occupant la partie centrale de la composition.

⁹³ Propos de Shitao, Ryckmans Pierre, *Traduction et commentaire de Shitao, Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, Éditions Plon, 2007, p18.

⁹⁴ Pierre Ryckmans, *Traduction et commentaire de Shitao, Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, Éditions Plon, 2007 p 28.

⁹⁵ François Cheng, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, Paris, 1991, p 46.

⁹⁶ Ibid, p 45.

Le fleuve est induit par ce qui le borde, en l'absence de matière, par la pure luminosité de la feuille. En Chine, la peinture de paysage des *peintres lettrés* dont le moine Shi Tao né en 1642 fait partie, a deux particularités complémentaires. D'une part elle vise une généralisation des schèmes de représentation au delà du particulier pour atteindre la ligne intérieure des choses, d'autre part elle transmet parallèlement une disposition de l'esprit, un état d'âme.



Shi Tao (1642-1707) *Barques à la porte céleste.*

Les deux s'effectuent au travers de la représentation du paysage dans son exactitude structurelle au-delà de l'apparence : la peinture restitue la dimension spatiale du réel par la respiration procurée par le non peint. L'*état d'âme* ne désigne pas le sentimentalisme associé à l'expression en occident. Il est plutôt la manifestation du principe vital du monde à travers l'artiste. Il ne s'agit pas d'un état sentimental individuel et personnel : « *Le regard du peintre est tourné vers le dedans, puisqu'après une lente assimilation des phénomènes extérieurs, les effets de l'encre qu'il suscite ne sont plus que l'expression nuancée de son âme.* »

Les termes sont de François Cheng.⁹⁷

Cette conception de l'intériorité reliée au principe vital du monde, étrangère à la pensée occidentale, mérite d'être précisée. Elle correspond à une posture d'accueil de l'individu si bien que le langage lui-même prend une tournure grammaticale différente. Lorsqu'en Occident, nous disons : *Elle et moi nous nous sommes mariés et avons eu un enfant*. En Extrême Orient il est dit : *Entre elle et moi un mariage a eu lieu, un enfant est né*. Le monde des choses qui arrivent devient le sujet, l'humain n'est plus le centre de l'action. Cette attitude culturelle se traduit dans l'expression artistique par une posture d'accueil et d'écoute des événements plastiques dans leur singularité qui n'est pas entièrement issue de la volonté personnelle. L'individu se laisse traverser par le visible, les impressions visuelles qui en résultent perdurent dans le psychisme, elles sont objectives dans le sens de mécaniques bien que partielles. Leur accumulation permet la saisie d'un mouvement global du monde par un processus extérieur à l'être, qui ne fait que l'accueillir. Le peintre perçoit, reçoit et retourne au visible ce qui lui appartient par une expression éclairée.

Dans le rouleau de Li Shi ci-dessous, peintre du douzième siècle, sur le thème des paysages du Xiao Xiang⁹⁸, il est question d'un voyage imaginaire. L'intitulé se réfère à la ligne intérieure du paysage à travers le motif commun de l'eau et de la montagne qui par sa récurrence atteint une dimension universelle. Le paysage est un prétexte au voyage poétique, à la célébration du mouvement du monde. Il rend visible le couple plein vide par l'encre en lavis et la réserve du papier. En Extrême Orient, littérature et peinture s'associent, se complètent. Elles possèdent une origine commune et se rejoignent dans la calligraphie. Les œuvres, sous forme de rouleaux sont par ailleurs collectives, complétées dans le temps en voyageant de main en main, par des sceaux intervenant plastiquement tout en attestant leur circulation, leur possession, apportant par ailleurs un contenu par des vers, des rimes, des commentaires. A la pluralité des auteurs s'ajoute la combinaison des domaines d'expression artistique.

⁹⁷ François Cheng, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, Paris, 1991, p 88.

⁹⁸ Si les paysages du Xiao-Xiang font référence à ceux d'une région chinoise, celle du centre - sud, ils désignent plus largement une manière, une communauté de formes traitées de façon similaire, renvoyant à une mobilité singulière. L'expression ouvre une signification plus large que celle de la traduction littérale du terme « lacs et rivières ».



Voyage imaginaire dans le Xiao-xiang

Li Shi (李氏) XIIe siècle. Rouleau, 30.3 cm × 400.4 cm. Encre sur papier. (Détail)



Tang Yin (1470 – 1523)

(En admirant les chrysanthèmes près de la baie orientale. rouleau vertical, encre et couleurs sur papier, 134 x 62,6 cm, musée de Shanghai.

Le rouleau vertical peint par Tang Yin avant 1524, date de sa mort, donne d'une autre façon une large part à la réserve. Elle est ici accompagnée de lavis très discrets, le non peint participant du peint au sein des éléments représentés : les roches recouvertes de lichen du premier plan émergent du blanc de la feuille. Un contour les clos, elles sont parsemées de tout petits impacts de pinceau chargés d'encre tout comme les montagnes du dernier plan, qui le sont de façon plus imprécise en accord avec l'idée d'éloignement.

Entre les deux, occupant principalement la partie droite de la composition, on découvre, sous le feuillage protecteur d'un arbre, des chrysanthèmes sur la berge d'une rivière et deux rochers sur lesquels sont assis les personnages. Devant eux, en partie hors champ, une table et deux serviteurs apportant le thé, devant un abri dépouillé sortant lui aussi partiellement du cadre. Le traitement pictural des personnages et des éléments végétaux diffère : les lignes précises qui cernent les premiers s'ouvrent et se dissolvent dans l'évocation des seconds. Les lignes nettes enveloppant et circonscrivant les formes des troncs sinueux des arbres cohabitent avec des gestes plus libres produisant de petites touches de peinture disjointes et des lavis se fondant dans le blanc du papier.

Le lavis gris apposé sous les lignes figurant les feuilles de l'arbre de gauche ne correspond pas exactement à ces dernières qui ne cernent d'ailleurs rien. Ces lignes concentriques sont ouvertes sur l'extérieur à partir de différents foyers. Le lavis apparaît comme un fond venant les soutenir. Dans les montagnes de l'arrière plan, les trainées d'encre réalisées avec un pinceau peu chargé d'encre produisent un tracé inégal évoquant l'irrégularité de la paroi. La couleur, discrètement présente, est utilisée avec parcimonie en minuscules touches et uniquement pour les fleurs de chrysanthème, le feuillage d'un arbre en arrière plan, ainsi qu'un plat tenu par un serviteur. Elle se limite à un camaïeu d'orangé répondant à la couleur des sceaux présents sur la partie haute de la composition, comme c'est souvent le cas dans les compositions de peintres lettrés associant poésie, mots d'esprit et peinture.

Le fait que la couleur soit utilisée avec retenue correspond à l'idée que la véritable qualité expressive de la peinture réside dans l'influx spirituel qu'elle véhicule et non dans des débordements sensoriels, détournant notre attention de l'essentiel.

Dans le chapitre XVI des *propos sur la peinture* de Shitao, il est dit au sujet du peintre : « *Il accueille les phénomènes sans qu'ils aient de forme ; il maîtrise les formes sans laisser de traces. Il emploie l'encre comme si l'œuvre était déjà toute accomplie, et il manie le pinceau comme dans un non agir* »⁹⁹ L'effacement de l'être participe de l'accueil du monde et de la transmission de son influx spirituel. Cet effacement se traduit par une maîtrise technique du geste, et par un détachement vis-à-vis de la couleur, une volontaire retenue.

La quête de l'unique coup de pinceau et de la justesse est explicitée par Shitao. L'intériorisation, l'intellection des éléments à évoquer doit conduire par la maîtrise technique et la concentration à la maîtrise de l'unique coup de pinceau :

« *La peinture émane de l'intellect [...] qu'il s'agisse de la beauté des monts, fleuves (...), on n'en pourra pénétrer les raisons ni épuiser les aspects variés, si en fin de compte on ne possède pas cette mesure unique de l'unique trait de pinceau. [...] Aussi, l'unique trait de pinceau embrasse-t-il tout, jusqu'au lointain le plus inaccessible et sur dix mille millions de coups de pinceaux, il n'en est pas un dont le commencement et l'achèvement ne résident finalement dans cet unique trait de pinceau dont le contrôle n'appartient qu'à l'homme. (...) du moment que l'esprit s'en forme d'abord une vision claire, le pinceau ira jusqu'à la racine des choses* »¹⁰⁰.

Les peintres lettrés recherchaient la justesse dans la *pâleur*, manifestant la volonté d'épurer la peinture du superflu, de façon à atteindre avec plus de détachement le principe du souffle vital inhérent à la ligne intérieure des choses au-delà du visible. Le terme n'est pas dévalorisant, il concerne un art qui atteint un certain niveau de détachement du particulier pour mieux rassembler l'essence des choses. L'intensité chromatique trop liée à l'émotif directement connecté aux sens est évacuée. La pâleur est une façon de privilégier la ligne intérieure sur le particulier, de renoncer aux attraits les plus superficiels du visible afin d'atteindre son essence intemporelle, par-delà l'apparence.

⁹⁹ Pierre Ryckmans *Traduction et commentaire de Shitao, Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, Éditions Plon, 2007, p 121.

¹⁰⁰ Ibid, p 17.

Les paysages ne sont pas réalisés sur le motif mais recomposés dans l'imaginaire de l'artiste après une imprégnation en profondeur du visible du monde. Ils sont la juxtaposition d'éléments travaillés comme entités à maîtriser afin d'atteindre le principe rythmique du souffle vital. Les mêmes éléments : eau, montagne, roches, feuillages et troncs d'arbres sinueux reviennent perpétuellement dans les compositions, comme occasion de mettre en œuvre leur mouvement, leur ligne intérieure atteignant les principes structurels du monde. L'économie de moyen traduit une retenue consciente. Dans la composition de Tang yin, le vide s'associe à la discrétion de la pâleur pour articuler les éléments entre eux, assurer les passages d'un plan à l'autre. Les montagnes de l'arrière plan sont séparées des premiers espaces représentés par une zone de réserve qui résonne avec celle manifestant le ciel. Le vide relie, assure les transitions, restitue l'organisation des éléments dans le réel, des liens qui s'exercent entre eux. Végétaux et minéraux sont reliés par une sorte de lien invisible qu'est le vide.

En effet, l'artiste doit *cultiver* : « *L'art de ne pas tout montrer, afin de maintenir vivant le souffle et intact le mystère. Cela se traduit par l'interruption des traits [...] et par l'omission, partielle ou totale, des figures dans le paysage.*¹⁰¹ » Il est question de discontinuité de la ligne, du fait que cette dernière ne cerne pas une figure. Le vide est présent en toute chose, dans la réalité comme dans la peinture, qui doit engendrer le souffle rythmique : « *Dans un tableau mû par le vrai vide, à l'intérieur de chaque trait, entre les traits, et jusqu'au cœur de l'ensemble le plus dense, les souffles dynamiques peuvent et doivent librement circuler.*¹⁰² », nous dit encore François Cheng. En présence d'œuvres faisant intervenir la réserve dans une large part, la relation d'attraction s'exerçant entre plein et vide est subtile.

Le vide se situe dans le plein lui-même, par disposition de la matière : « *Dans un trait, ce souffle rythmique ne peut s'obtenir que par la qualité du vide que le trait contient ou implique.*¹⁰³ ».

C'est-à-dire que la qualité d'une ligne lui confère le vide nécessaire à la circulation en elle du souffle vital.

¹⁰¹ François Cheng, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, Paris, 1991, p 85.

¹⁰² Fan Chi, Kuo-Yun-lu Hua-lun « *Propos sur la peinture du pavillon des nuages effacés* ». Extrait du texte original traduit dans l'ouvrage de François Cheng *Souffle-Esprit, textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Éditions du Seuil, 2006, p 45.

¹⁰³ François Cheng, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, Paris, 1991, p 78.

Aussi, et contrairement à l'a priori opposant matière vide, toute matière dans sa disposition est une manifestation du principe du vide, jusqu'à sa forme la plus petite.

« *Poser un point, c'est semer un grain ; celui-ci doit pousser et devenir... Même pour faire un point, il convient qu'il y ait du vide dans le plein.* ¹⁰⁴ »

Cette considération du dynamisme relatif à l'encre par le geste qui l'appose sur le support permet de mieux concevoir de quelle façon toute forme expressive peut entrer en correspondance avec le mouvement du visible.

La prise de conscience de l'importance du vide dans tout ouvrage pictural m'a conduit à en expérimenter diverses manifestations. La dilution du médium en est l'une d'elles, rapprochant la matière picturale de celle de l'encre en une fluidité qui permet de donner naissance à un réseau linéaire ouvert, apte à capter un certain mouvement du monde et à en restituer une trace dans un au delà du geste.

Elle est aussi porteuse de vide dans sa substance, par la transparence, et dans son rapport au support. La présence d'espaces non peints, de *non agi* permet d'activer le potentiel de mobilité et le rayonnement des éléments peints en présence. Le vide est ainsi un activateur de plein, il participe à part entière de la matière. Les lignes ouvertes et discontinues obtenues par empreinte présentent une qualité graphique incluant le vide de part leur discontinuités et les manques spécifiques au procédé du transfert. Pourtant, cette peinture se dissocie radicalement de la conception chinoise, notamment par l'économie de moyens chromatiques que celle-ci mets en œuvre. Elle exalte au contraire un attrait pour la couleur qui véhicule l'essence des choses visibles dans leur manifestation fugace.

La notion d'influx vital reste primordiale dans le choix de la gestuelle, postulant une ligne structurelle commune aux éléments visibles par-delà l'apparence, que la peinture aurait en charge de capter. Toutefois, la liberté linéaire décrite par Shitao résulte de la maîtrise de *L'unique coup de pinceau* et non de la spontanéité et de l'ouverture que je pratique.

Ce dernier énonce : « *S'abandonnant au gré de la main, d'un geste, on saisira l'apparence formelle aussi bien que l'élan intérieur des monts et des fleuves, des personnages et des objets inanimés, des oiseaux et des bêtes, des herbes et des arbres, des viviers et des pavillons, des bâtiments et des esplanades...* ¹⁰⁵ »

¹⁰⁴ Ibid, p 79. Propos de Huang Pin-Hung, peintre et théoricien de l'art, lettré chinois (1867 – 1955).

La notion de ligne intérieure s'associe à celle d'élan vital, postulant une dynamique linéaire propre au tracé obtenu par concentration ou effacement du soi. Ma recherche, animée par la volonté d'atteindre le réel avec davantage de justesse a occasionné d'une part la nécessité de faire intervenir des outils intermédiaires entre la main et le support, d'autre part des modalités opératoires comme le renversement de la surface en cours de réalisation. Ces deux attitudes neutralisent la volonté consciente enfermant la ligne dans des schèmes de représentation. Ainsi, conjointement à la présence matérielle du vide dans les parties non peintes, la qualité de la ligne elle-même inclut le vide dans sa dynamique par l'irrégularité du tracé, comme cela est particulièrement visible dans *Caminando II*. Les lignes dessinées le sont avec de grosses craies fixées au bout d'une longue barre de bois. Un tracé irrégulier en résulte, animé de variations rendant visibles les points d'impacts sur la toile et les trainées qui les suivent.

La préoccupation pour la circulation du flux vital au moyen d'une qualité linéaire spécifique, présente dans la peinture chinoise, a quelque chose de commun avec ce qui, dans ma pratique, cherche à inclure l'altérité. Pourtant, elle s'en écarte radicalement par l'expérimentation de la dissociation au moyen d'outils intermédiaires et d'actions différées et non par la concentration méditative visant à la maîtrise du geste.

Il est impossible d'imaginer un monde dans lequel les matières seraient collées les unes aux autres sans espace pour se mouvoir. La création d'interstices entre des strates picturales désunies a la finalité de donner une respiration à la peinture dans sa spécificité. Les juxtapositions, transparences, tressages de couleur équivalent à autant d'espaces temps disjoints dont la peinture a la capacité d'être le rassembleur. Le feuilletage des strates picturales induit un rapport au temps fragmenté par des moments de séchage isolant les surfaces peintes les unes des autres.

La forme oscille entre une tendance à l'expansion et à la contraction, à la manière du médium qui se diffuse, puis se contracte ensuite précipitamment par l'action du diluant et du siccatif qui l'assèche rapidement ou au contact d'une autre couleur.

¹⁰⁵ Pierre Ryckmans, *Traduction et commentaire de Shitao, Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, Éditions Plon, 2007 p 18.

La notion de vide est ainsi plurielle, la circulation qu'elle induit s'effectue au travers de la ligne, dans les formes ouvertes, les surfaces évanescentes et pas seulement par l'entremise des réserves. Elle introduit profondeur et ouverture. L'espace fictif mis en œuvre par la peinture est rappelé à sa planéité par le questionnement qu'elle instaure sur les conditions de sa propre visibilité. Ce retournement du médium sur les modalités de son apparition est détectable dans les images vidéo de Bill Viola qui nous émeuvent par leur texture au-delà du thème donné à voir. L'une d'elles, *The Encounter*, révèle une certaine mobilité du monde, un tremblement dans des conditions atmosphériques extrêmes.



Bill Viola

The Encounter, 2012 [La Rencontre]. Vidéo haute définition en couleur projetée sur un écran plasma fixé sur un mur, 92,50 x 155,50 x 12,70 cm ; 19 minutes 19 secondes.

Performeuses : Genevieve Anderson, Joan Chodorow. Studio Bill Viola.

Le trouble du paysage au lointain expose une vacance équivalente à la picturalité mobile dont il est question dans ma recherche. L'image vidéo retranscrit une autre mobilité que celle qui lui est constitutive.

La chaleur du désert est palpable dans la déformation visuelle à l'œuvre sur l'image entre fluidité, flou et trouble, « à la recherche de phénomènes de figuration vacillante ¹⁰⁶ », d'après les mots de Jean-Paul Fargier.

¹⁰⁶ Jean Paul Fargier, *Bill Viola Au Fil du Temps*, DE L'INCIDENCE ÉDITEUR, 2014, p 16.

Le phénomène du visible est altéré et révélé par la matérialité d'une l'image qui vacille au sein d'un paysage comme lieu de passage. La chaleur et l'utilisation d'une optique puissante rendent manifestes les phénomènes d'évaporation et de mouvement d'air brûlant. Le décor est épuré : une étendue de terre qui pourrait aussi bien être d'eau se prolonge jusqu'à un horizon troublé à un tiers de la hauteur. Des silhouettes de montagnes et d'arbres apparaissent et se dédoublent. Ce lointain évoque l'immémorial phénomène du mirage. Deux silhouettes féminines émergent progressivement de cet espace trouble, se rencontrant au tout premier plan pour une transmission symbolique. Ces deux femmes drapées de tissus flottant au vent s'éloignent ou se rapprochent dans un mouvement difficile à localiser, une sorte de déplacement immobile car distendu dans le temps et l'espace parcouru. Un vertige réside dans le fait que l'on peut affirmer qu'un mouvement a lieu, sans toutefois en discerner la direction. Situées à droite et à gauche de l'image vidéo, elles laissent la partie centrale vide, dans laquelle le regard du spectateur se perd vers le lointain. L'oscillation de l'œil se double de celle de l'air chaud désertique et du rythme des pas, de l'ondoiement des femmes. Bill Viola instaure un flottement dans le mouvement des corps qui répond à celui du flottement visuel du paysage à l'endroit de la ligne d'horizon. L'image vidéo ouvre un lieu par la dislocation de la matière dans un flottement structurel. Elle acquiert un corps propre. L'écart au réel est manifeste, opéré au moyen de la matière même du médium, par le ralenti. Bill Viola manipule le temps, induisant un bouleversement de la perception spatiale. Ici, l'ondulation, le mouvement flottant du paysage qui sert de décor à l'action des deux femmes venant se rencontrer au devant du spectateur, nourrit une dislocation spatiale.

L'espace perçu est multiple, sa profondeur est questionnée par le mouvement des silhouettes féminines dont on ne sait plus si elles avancent ou reculent. Ce qui est donné à voir n'est pas le temps divisé, mais un espace multiple. Ici, il est dédoublé comme dans un mirage, les masses montagneuses se reflétant dans le lointain qui les précède. Ainsi que l'exprime Jean Paul Fargier, « *La manipulation du temps chez Bill Viola (...) est un moyen, pas le but. C'est le moyen d'opérer l'espace (...) de produire un espace divisé, pluriel. (...) L'espace multiple a l'air un.*

*Et c'est le temps, unifié dans un éternel présent, qui a l'air multiple. Pourtant, c'est bien l'espace qui est multiplié, fractionné.*¹⁰⁷ »

Bill Viola crée des espaces vidéo comme le peintre crée des espace picturaux : le medium est employé à démontrer ses propres conditions de visibilité. Face à *The Encounter*, l'observateur ressent un trouble visuel et spatial du à la gestion du temps de la vidéo, et au mirage qu'il entraîne. L'art offre le moyen de fixer en le retranscrivant dans un médium donné la dimension mobile du monde, la perpétuelle transmutation invisible des éléments. Ce déplacement s'effectue par l'intermédiaire du temps, avec rythme, selon les spécificités du médium, ce qui induit interstice et vacance. Les zones de vide sont en ce sens les points d'appui de la matière picturale. Si un rapprochement peu être effectué entre cette vidéo et la série *Ruza* de part la présence de la ligne d'horizon, c'est plutôt en raison d'un intérêt commun pour la mobilité du visible à travers la spécificité du médium et son rapport au temps qu'elles entretiennent une proximité.

Ma recherche picturale se situe dans cette ligne de pensée et en propose une manifestation plastique au travers de la saisie d'une certaine mobilité du monde par le maintien d'une circulation entre les composants de la peinture au sein de l'espace qui leur est imparti. Les tableaux proposés ici visent à maintenir une correspondance interne avec les éléments du monde auxquels ils se réfèrent. De ce fait, la figure est laissée en devenir, entre apparition et disparition.

Le principe de complémentarité Ying – Yang apporte les idées de *polarité* et de *li* (loi ou ligne interne des choses). Ainsi, le peintre se situe dans une relation au réel déplacé. Elle n'a plus pour objet de reproduire l'apparence mais de capter : « ... *les lignes internes et de fixer les relations cachées qu'elles entretiennent entre elles*¹⁰⁸. » Elle est un espace de saisie. L'économie des faits plastiques à l'œuvre dans ma pratique picturale vise à atteindre la réalité du monde par delà l'apparence en établissant une correspondance structurelle fondée sur la mise en œuvre de la réserve comme écho au vide aérien reliant les éléments entre eux dans l'espace perceptif. L'absence de fixité dans les choses, les formes de la nature, n'est pas contradictoire avec l'idée d'*une ligne interne constante*¹⁰⁹, au contraire elle la valide par une possibilité de circulation restaurée.

¹⁰⁷ Ibid, p 16.

¹⁰⁸ François Cheng, *Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, Paris, 1991, p71.

¹⁰⁹ Ibid, p 75

Celle-ci s'anime selon les principes intrinsèques des éléments. La nature véhicule une constance : les végétaux croissent, s'étirent vers le haut, envahissent les vides. Ils se meuvent dans un vacillement qui leur est propre, incluant des intervalles aériens, ce qui est identifiable à la logique de *l'état de chose* de Ludwig Wittgenstein dans lequel sont enchainés les objets comme totalité. Entre visible et invisible se tient le mouvement, le frémissement qui les relie. L'espace vide est ainsi à percevoir comme une puissance de connexions qui constitue *l'état de chose*, prédéterminé par la nature des objets eux-mêmes. Il ne s'agit pas seulement de favoriser la présence d'espaces de réserve, mais d'articuler ces derniers avec la présence des surfaces peintes, l'ensemble se tenant en équilibre réciproque et recréant une unité apparentée à celle du visible.

Ménager du vide c'est ainsi, au-delà du fait de maintenir des espaces de réserve, favoriser l'organisation d'interstices, de fragmentaire dans la peinture. François Cheng mentionne le principe de l'intervalle, de la suggestion fragmentaire, indicateurs d'un certain *savoir laisser*, nécessaire en peinture :

« Dans le tracé des formes, bien que le but soit d'arriver à un résultat plénier, tout l'art de l'exécution réside dans les intervalles et les suggestions fragmentaires. D'où la nécessité de savoir laisser. Cela implique que les coups de pinceau du peintre s'interrompent (sans que le souffle qui les anime le fasse) pour mieux se charger de sous entendus. ¹¹⁰»

Dans les tableaux réalisés au cours de cette recherche alimentée des préceptes croisés de la philosophie chinoise et de la théorie structuraliste de Ludwig Wittgenstein, les lignes, les surfaces comportent une part de discontinuité résultant de leur non adéquation et juste juxtaposition. Le temps du peindre est manifesté par la stratification picturale de temps engendrant des couches disjointes qui s'entrelacent. Les surfaces se mélangent les unes aux autres sans se prolonger, se correspondre. Elles instaurent un *entre*, un espace de disjonction. Aussi, l'accueil de l'accident, de l'éclaboussure, leur création volontaire intervient dans l'ouverture de la ligne, du fait plastique rendu à sa propre manifestation. La préoccupation pour le vide ainsi que la notion d'accueil, fondamentales dans la philosophie chinoise me sont apparues essentielles.

¹¹⁰ Ibid, p 86.

Elles se traduisent par une attention particulière aux liens qui s'établissent entre les différents constituants de la peinture et le support, dont on perçoit par endroit la nature de par l'usage de la réserve. Le vide est passage, en ce sens il favorise l'interaction, voire la transmutation entre les éléments.

De l'ordre de l'inframince, du presque invisible, il ouvre les chemins d'un état coloré et matériel de la peinture à l'autre, ainsi que le suggèrent les titres des séries *Camino Agua* et *Camino Air*. Ces passages lient le temps à l'espace, c'est par eux que la peinture acquiert la capacité à rassembler plusieurs instants disjoints en un même moment d'apparition : la peinture est un tressage.

La dissociation entre terre et ciel est fondamentalement orientée sur un axe horizontal, comme la dialectique du temps et de l'espace : un écoulement linéaire irréversible, d'un point à l'autre, a lieu. Le temps traverse l'espace comme il traverse le corps dans sa verticalité. L'extériorité du monde nous atteint au travers de la perception dans un flux irréversible, linéaire. En ce sens le temps traverse le corps, et l'espace.

La pensée de Walter Benjamin offre ici un éclairage sur le rapport du temps à l'espace. Il perçoit dans l'architecture urbaine la matérialisation de l'acte d'habiter imprimée dans les lieux que l'homme construit, organise et fréquente. Les passages parisiens du XIX^{ème} siècle lui fournissent une figure de la matérialisation du temps en espace. Leur désertification puis leur démembrement produisent une figure spatiale de l'arrêt du temps. Ces passages, à l'origine voués à une fonction publique et commerciale spécifique - à une époque voyant se développer l'idéal de la société de consommation par l'acquisition de marchandises - rassemblent un lointain et un passé inaccessibles dans une fantasmagorie immobile. Créés entre 1820 et 1840, déjà désuets lorsque Walter Benjamin les découvre, les passages témoignent d'un temps déjà dépassé. Leur époque glorieuse et son lot de rêves liés aux promesses de bonheur de la marchandise est aboli. Ils matérialisent une cristallisation du temps d'autant plus perceptible que décalée, une transmutation du temps en espace. L'espace des passages, véritables artères souterraines tenant à la fois de l'univers intérieur privé et de l'espace public conservent les traces d'un collectif habité.

Ces dernières sont observables dans l'étui spatial que constituent les passages car :

« *habiter signifie laisser des traces (...) les traces de l'habitant, elles aussi, s'impriment dans son intérieur.* ¹¹¹ ».

Les traces du flâneur, ou collectionneur, ce véritable occupant de l'intérieur¹¹², habitent l'espace des passages à travers l'image décalée que nous en livre les instantanés de Germaine Krull dans les années 1920. Par l'entremise de la photographie, la transmutation du temps en espace prend corps. L'image photographique rassemble le lointain en une représentation rationnelle et le rend à jamais inaccessible, le réifie. Les enseignes publicitaires et les horloges ponctuant les devantures des passages sont autant de strates de temps juxtaposées, de parcelles de langage commercial témoins d'un espace temps à jamais inaccessible que l'on peut comparer à la stratification du temps ayant lieu dans l'espace pictural par la juxtaposition de couches de peinture creusant une profondeur.

Dans ma recherche, le passage du temps produit des occasions et laisse des traces visibles qui se croisent et se rencontrent, se traversent, proposant en un feuilletage de circonstances croisées, les traces d'un ayant eu lieu, celui de l'acte de peindre, dans l'ordre du visible. L'espace pictural acquiert une profondeur par le creusement d'une distance.

La discontinuité et la réserve sont intrinsèquement attachées au processus à l'œuvre dans la matérialisation du temps dans l'espace pictural. Le terme *réserve* est défini comme *L'action de réserver, de conserver, de mettre de côté. Dans le domaine de la peinture, elle désigne les places préparées de telle sorte à ne pas être recouvertes de couleur*¹¹³.

Le recours à la réserve est ici pratiqué comme mise en œuvre d'une liberté de déplacement, maintenue par le non agir, le non remplir. Elle est un potentiel de circulation, un espace ouvert à l'accueil de la mobilité des constituants voisins. La réserve est une provision d'absence, de vide. Elle correspond à une autre partie de la définition du mot signifiant *discrétion et retenue*¹¹⁴. Elle est ici considérée par extension comme *surface non agie* car sans application de matière d'aucune sorte, trace d'aucun geste. Elle diffère du non peint qui n'est pas accès au support brut,

¹¹¹ Walter Benjamin, *Œuvres III*, Folio Essai, Éditions Gallimard, 2000, p 55 – 56.

¹¹² Ibid. p 57.

¹¹³ Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Pierre Larousse, réimpression de l'édition de Paris, SLATKINE, Genève-Paris, 1982.

¹¹⁴ Ibid.

ou du moins pas nécessairement. Celui-ci se réfère plutôt à l'absence d'agir qu'au retour de rendre apparent le support brut. Non peint et réserve se recourent, ils ne s'identifient pas.

La réserve est un constituant *inversé* de l'ensemble. Surface active, elle est un potentiel de liaison, un vecteur de passage entre les éléments constitutifs de l'espace au sein de la toile. Elle organise le rythme de la peinture, en elle réside l'ouvert. Le rythme du visible s'instaure déjà au sein de l'outil du voir lui-même : l'œil, dont la pupille se meut, par saccades, se dilate en fonction de la luminosité. La paupière bat la mesure. Il s'organise entre matière et non matière, visible et invisible, de façon duale, ne se limite pas à l'apparition de ce qui est. La substance est saisie corrélativement à l'espace vide qui l'entoure, condition de sa visibilité.

De même que le sujet percevant est intrinsèquement lié à l'objet de sa perception, le visible produit une respiration, un échange de flux alternatifs, une palpitation que la peinture prélève, et transcrit en un registre d'opposition entre deux extrêmes, en termes de matière et de couleur. L'être est traversé par sa relation au visible, conservant en lui des rémanences de souvenirs qui apparaissent sous formes de bribes de couleur et de lignes mobiles perpétuellement renouvelées par leur érosion. La rencontre avec l'espace pictural est une nouvelle stimulation sensorielle restaurant des sensations passées. Extraite du monde de par son statut, tout en s'y inscrivant depuis sa propre réalité, la peinture propose une relation sensitive singulière par sa présence. La mobilité du réel et les modalités d'apparition du visible y sont rejouées, redistribuées.

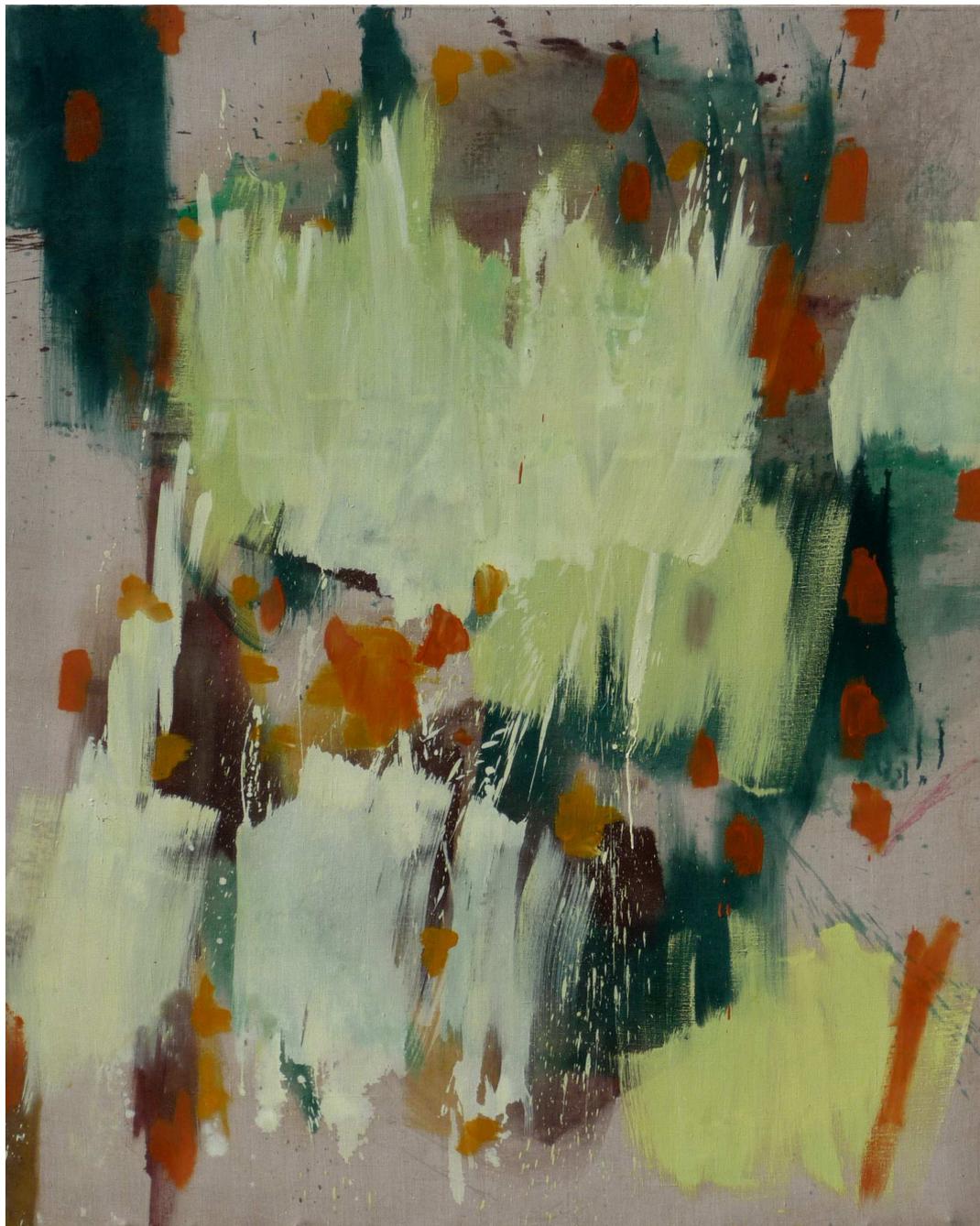
Dans les compositions présentées ici, un équilibre s'établit entre les différents éléments en présence par interaction: une couleur répond à une autre, une ligne à une surface, une coulure à un aplat. Plus les composants sont nombreux, plus la partition se complexifie. Un principe d'opposition binaire en termes de couleur et de matière met en tension l'ensemble.

Trap I est la première toile d'une série de cinq. Le format est légèrement plus petit que ceux des autres peintures et se présente verticalement. Deux tonalités complémentaires principales y sont opposées, le vert émeraude et vert de baryte répondent aux orangés obtenus par mélange de jaune de chrome et de vermillon. Ils organisent la composition par leur mise en opposition. L'idée de partition ayant inspiré le titre en découle.

Au cœur de la surface sont apposées en premier lieu des strates de peinture sombres très diluées dans les tons cadmium foncé, terre de Sienne et ombre brûlée. L'accroche du médium dans l'apprêt de colle de peau est maximum et immédiat, il traverse le support de part sa liquidité. Viennent ensuite des aplats un peu plus gras de vert de baryte additionné de jaune de cadmium citron clarifiés d'une grande quantité de blanc de titane opaque. Les poudres pigmentaires ont tendance à exploser, à se diffuser à l'intérieur des surfaces elles-mêmes par le mouvement de l'essence de térébenthine. La diffusion du médium est donc irrégulière, des auréoles émergent dans la matité de la matière crayeuse. Cette fluidité du médium contribue à la pénétration du regard dans le sens de la profondeur. Un premier contraste de complémentarité s'instaure entre ces masses colorées interrompues par des zones où la réserve est maintenue. Celle-ci agit comme un silence plastique. Elle engage l'appréhension du reste des éléments, à la manière de la pause, intervalle indispensable à l'expression des notes en musique. Le pourtour est majoritairement vierge.

L'intervention de petites touches de peinture rouge vermillon mélangées à du jaune de chrome réalisées avec un médium plus épais vient dynamiser la composition par un second contraste, d'échelle cette fois : l'orangé du Vermillon et le vert pâle résonnent l'un sur l'autre et *tiennent* la toile en tension de par leur différence de taille. Le premier a une fonction tonique, utilisé en petites touches, il vient soutenir la gamme de verts –jaunes développée pour l'accueillir en dessous.

Face à *Trap I*, l'œil circule d'un point à l'autre de la composition sans parvenir à s'y fixer. Le regard se meut par sauts, rebondit d'un ayant lieu du fait plastique à l'autre. L'usage du vide par le maintien de parties non peintes, en réserve, est en correspondance directe avec la présence des espaces vacants dans la constitution du monde visible. Il en va d'un phénomène respiratoire fondamental : le monde de la matière n'est que la partie visible d'un ensemble intégrant l'air, le vide. Une mesure des écarts est introduite par la corporéité du médium entre parties grasses et maigres par leur façon d'adhérer au support.



Trap I,

Huile sur toile, 162 x 130 cm, mai 2013

La tension reposant sur la complémentarité de la couleur se double d'une variation des matières et d'un rapport d'échelle. Les touches de peinture vermillon tirant sur l'orangé sont majoritairement disposées dans la partie centrale et peu sur les extrémités. Leur matière est plus grasse, brillante, particulièrement si elle est apposée par-dessus d'autres couches de couleurs car la toile apprêtée de colle de peau peu concentrée absorbe fortement les premières couches de peinture.

Les parties non peintes viennent soutenir les zones peintes, elles permettent la circulation du regard à travers la composition et vers l'extérieur en passant outre les arrêtes du châssis. Elles opèrent une respiration dans l'action plastique et transcrivent une sensation spatiale particulière, celle face à une profondeur emplies de particules colorées mouvantes similaire à celle ressentie dans un bois un jour d'automne venté : de grands arbres tout autour, un envol. Des couleurs de toutes tonalités dansent dans l'air, une occupation spatiale de ces feuilles devenues pures taches colorées matérialise le vide aérien qui les éloigne du corps à la manière des flocons de neige. L'espace invisible est soudainement matérialisé dans sa profondeur par les aplats colorés disjoints et de différentes tailles. Les touches orangées de *Trap I* sont des événements *ayant lieu* en surface, ils animent une chorégraphie plastique.

L'absence de matière produit un effet similaire au silence en musique : un intervalle non agi activant la résonance des éléments qui le borde. Elle rend opératoire la profondeur picturale suscitée par la superposition des strates colorées. Avec la discontinuité, elle procure une sensation d'ouverture. Les deux s'associent afin de susciter un agrandissement de la sensation spatiale. L'absence de lignes fermées clôturant les formes dans un contour traduit une mobilité substantielle. Par les passages plastiques, la forme est maintenue dans ses particularités mouvantes et rendue à son caractère ouvert, entre apparaître et disparaître, renvoyant à la mobilité du monde.



Camino Air II

Septembre 2012, 115 x 196 cm, Huile sur toile

Le non agi devient un vecteur d'expression structurel dont la finalité est de transmettre l'influx spirituel du monde. L'utilisation de la réserve ainsi que l'ouverture du tracé linéaire participent du principe vital du monde par l'ouverture. Le souffle primordial circule dans la composition grâce à la présence des vides: la capacité de mouvement que ces derniers procurent à la surface picturale est fondamentale, il y a traversée, circulation.

Dans *Camino Aire II*, il est difficile de distinguer les vides du plein car la matière picturale et le fond de la toile présentent des variations dans des qualités de blancs similaires. Seuls de minces écarts de valeur permettent de les distinguer. La composition semble ainsi aérée. Sa spécificité est d'être composée principalement de médium blanc sur une toile de lin blanchie cette fois, toujours sans apprêt.

La toile se donne à lire dans le sens vertical, des gestes ascensionnels s'y étendent sous forme d'aplats translucides, et d'ajouts de craie sèche blanche et verte. Ces actions gestuelles laissent des trainées de matière derrière elles et émergent d'un fond diaphane résultant de jus légèrement colorés bleu et vert ainsi que de rémanences de couleurs apposées sur le dos de la toile par une persistance partielle de la couleur. La composition prend place sur le verso d'une toile peinte une première fois puis retournée. Le fond est nébuleux, il creuse une profondeur traversante. La matière blanche apparaît comme un retrait, elle s'identifie au fond blanc jauni, usé de la toile.

Les giclures sont les indices d'une gestuelle spontanée et écument comme des vagues. Les rehauts de craie serpentins rappellent les lignes sinueuses des cordelettes, l'ensemble créant une dynamique verticale en s'entrecroisant. Le regard circule dans la composition dans cet ensemble mouvant semblant remonter perpétuellement du fond et s'étendre au-delà des bords latéraux de la toile de par son unité chromatique. Le vide est manifesté par la transparence, la fluidité entre les strates peintes. La poussée des faits plastiques dans leur mouvement d'apparition peut-être subtile et mesurer des écarts presque invisibles comme ici ou bien se montrer plus toniques comme dans *Trap I*¹¹⁵. Le principe de circulation inhérent à la réserve s'introduit en ce cas par la complémentarité colorée dynamisant la circulation d'une strate de peinture à l'autre. Le vide s'associe à la profondeur, au vertige résultant du tressage de strates de peintures entrelacées.

¹¹⁵ Cf. Illustration p 103.

•Le non peint comme part altère chez Lee Ufan

La philosophie logique de Ludwig Wittgenstein nous fournit une trame d'analyse des relations qu'entretiennent entre eux les éléments des compositions plastiques. De même que l'on ne peut se représenter les objets en dehors de l'état de choses, l'air, la circulation par les espaces vides est apparue fondamentale. La réserve est un équivalent de l'air, cet élément du visible aussi essentiel et évident qu'invisible. A la manière de la respiration qu'il rend possible, ce dernier va instaurer la possibilité d'un déplacement, d'un parcours, et par là même les relations des éléments plastiques entre eux. Cette vacance est ainsi un élément contribuant à la mise en résonance des éléments plastiques de la composition. La réserve n'est pas un vide, un *rien* passif, mais un fait plastique actif à part entière. Il assure la circulation du regard d'un élément peint à un autre, devient un opérateur de la matière picturale déployée. Le non peint interagit avec les éléments agis et particulièrement avec leurs manifestations directes et indirectes : surfaces, impacts, éclaboussures, giclures, coulures ...) La réserve soutient ces derniers et les met en évidence. Elle devient un espace de résonance.

L'artiste Lee Ufan a adopté l'espace non peint, la réserve comme un concept fondamental dans son travail de peintre. Il le considère comme un espace de résonance indispensable. La série intitulée *Dialogue*, présentée à la galerie Kamel Mennour¹¹⁶ met en œuvre le non agi comme constituant majoritaire. Les toiles sont enduites d'un blanc épais, opaque, intense par sa vastitude seulement interrompu par un ou deux gestes apposant la peinture. Ces interventions uniques, réalisés à l'aide d'une brosse très large, -une quarantaine de centimètres environ- produisent des zones peintes avec un médium très épais qui révèlent les traces des poils lors du passage de la brosse en son extrémité.

L'impression première est celle d'un grand silence apaisant : une pièce blanche et vide présente un mur blanc recevant de grandes toiles blanches, de format tantôt vertical tantôt horizontal. Le seul décrochement dans cet espace est celui de l'épaisseur du châssis. Elle agit comme un décalage, une mise en valeur de l'espace désertifié des tableaux.

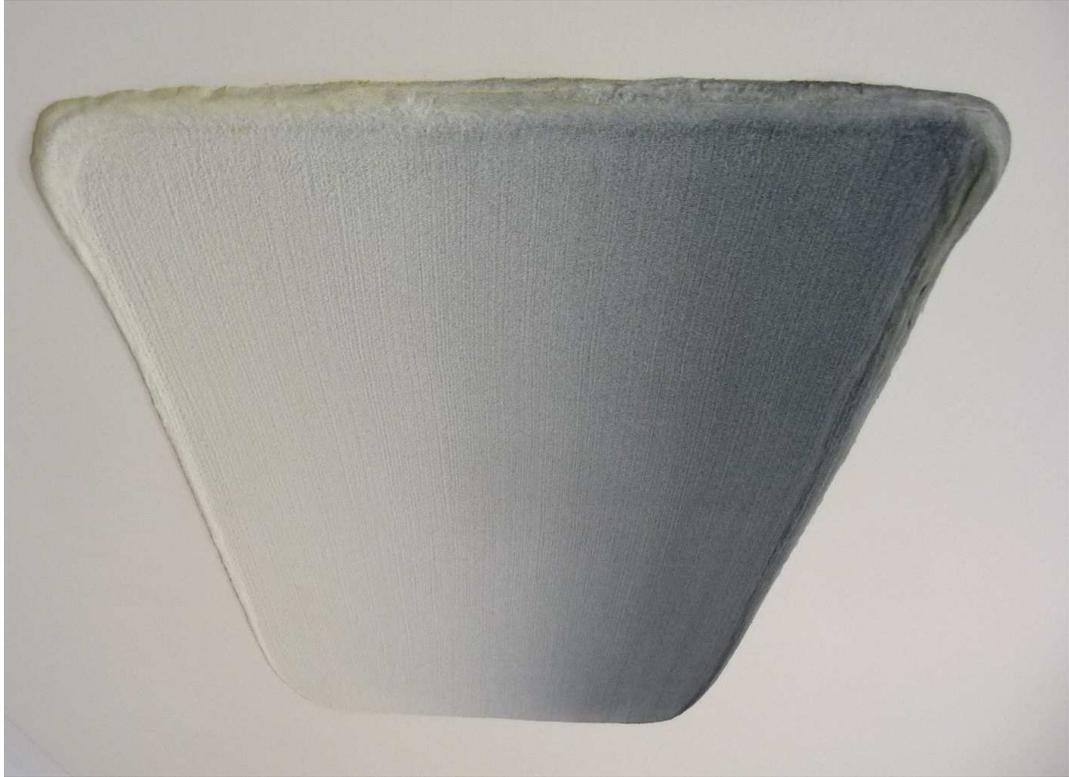
¹¹⁶ Exposition Lee Ufan, *Dialogue*, 6 Novembre – 21 Décembre 2008, Galerie Kamel Mennour, 47 Rue Saint André des Arts.

Le médium est épais, crayeux, mousseux, jaunissant. Les toiles se répondent d'un mur à l'autre de la pièce, d'une pièce à l'autre de la galerie. Une des toiles de cette série réalisée en 2008 est reproduite ci-dessous. Elle présente un format rectangulaire suffisamment grand pour envelopper l'espace à l'échelle du corps, et permettre une immersion.



Lee Ufan, *Dialogue*

2008, huile et pigments minéraux sur toile, 182 x 228 cm, collection de l'artiste



Lee Ufan, série *Dialogue*, détail.

Au centre du format, l'intervention de l'artiste se matérialise par un *unique coup de pinceau*¹¹⁷ généré par une brosse plate extrêmement large, d'une cinquantaine de centimètres. La trace est réalisée par un geste vertical ascendant, un excédent de médium s'est déposé sur la partie haute. La matière picturale employée est d'une qualité minérale étonnante. La couleur est évacuée, le médium clair, légèrement jauni, est additionné d'une poudre grise sourde et mate. Elle présente un dégradé du blanc cassé à un gris plus sombre dans le sens latéral, perpendiculaire au geste. Cette présence grise d'ordre minéral est l'unique événement venant animer l'espace entièrement vide par ailleurs. Elle présente des accidents de surface différents en ses bords.

D'un côté, un touché du support fin, de l'autre, une épaisseur généreuse. D'une extrémité à l'autre de cette zone peinte, une indication de temps par la perte de charge et de clarté apparaît.

¹¹⁷ Expression se réfère directement aux *Ecrits sur la peinture de Shitao* ou moine citrouille Amer et à l'esthétique chinoise.

L'artiste met en scène le passage progressif du blanc sur blanc à un gris sur blanc constitué de particules de poudre noire que l'on voit transparaître dans le médium en s'approchant. Le geste est enlevé, le pinceau en se détachant de la toile a laissé l'empreinte des poils sur la partie basse. Sur la partie haute, le bourrelet de matière qui déborde se comporte à la manière d'une vague venant lécher la grève d'une plage immaculée. Cette présence est de l'ordre du relief, au-delà d'un centimètre d'épaisseur. Face à cette toile, l'impression est donnée de percevoir chaque constituant distinctement et d'être en mesure de l'écouter résonner dans la matière par l'espace vide qui l'enveloppe. La galerie est comme un écrin qui devient lui aussi un espace de résonance entre les toiles, qui dans leur espace pictural mettent déjà en scène la résonance des constituants plastiques et du vide qui les entoure. Il en ressort une impression d'immobilité et de dilatation de l'espace de réception. C'est d'ailleurs la volonté de Lee Ufan que de créer un espace de rencontre : « *Je suis un artiste de l'espace de résonance*¹¹⁸ », écrit-il. Au sujet de ces tableaux il écrit dès 1993 : « *fondés sur les concordances entre un minimum de touches ou de traits et leur interactions avec le champ indéfini alentour (ils) sont devenus des lieux qui dégagent une sensation d'infini.*¹¹⁹ » Cet enjeu de la résonance par le non agit traverse toujours ses toiles de 2008. Afin d'atteindre avec justesse l'expression du réel, il s'agit de *travailler le corps*, comme l'énonce le peintre Lee Ufan : « [...] *pour travailler ce corps qui fait partie du moi et du monde, il faut simplifier et réduire l'expression du moi. C'est ainsi que le geste peut apporter certains aspects et une force venant de l'extérieur, qui ne m'appartiennent pas.*¹²⁰ » L'implication du corps doit être en pleine conscience, contrôlée et maîtrisée par la concentration.

La réduction des moyens plastiques participe de ce processus par lequel l'artiste se dissocie de la charge affective qu'il porte en lui pour atteindre un tel geste qui « *s'exprime en un style épuré et ordonné*¹²¹ ».

L'importance du vide ou *non agi* intervenant en tant que constituant plastique correspond à la nécessité de laisser respirer la peinture observable dans mes travaux et motive la prise en compte de l'apport de Lee Ufan.

¹¹⁸ Lee Ufan, *Un art de la rencontre*, Texte traduit du japonais par A. Gossot, Éditions Actes Sud, 2002, p 78.

¹¹⁹ Ibid p 25.

¹²⁰ Ibid, p 10.

¹²¹ Ibid. p10.

La prise de conscience de cette nécessité fondamentale a considérablement influencé l'évolution de la pratique picturale présentée ici visant au maintien d'un certain type de mobilité entre réel perçu et espace pictural proposé. Elle a conduit à la volonté de créer des espaces de résonance, des interstices par lesquels la brèche du visible est saisie. Malgré l'éloignement de la démarche picturale de Lee Ufan et celle présentée ici, le *non agi* constitue une articulation commune. Au sujet du *non agi*, qualifié par le peintre d'interstice, ce dernier énonce : « *Mes œuvres sont des assemblages d'interstices. C'est pourquoi elles constituent des univers perméables à l'air – des univers dont l'air circule à l'extérieur en même temps que pénétrés par l'air de l'extérieur – et qu'elles déploient alentour une zone de nature indéterminée et inconnue.* ¹²²» Cette affirmation semble être en totale adéquation avec l'univers pictural qui est mien.

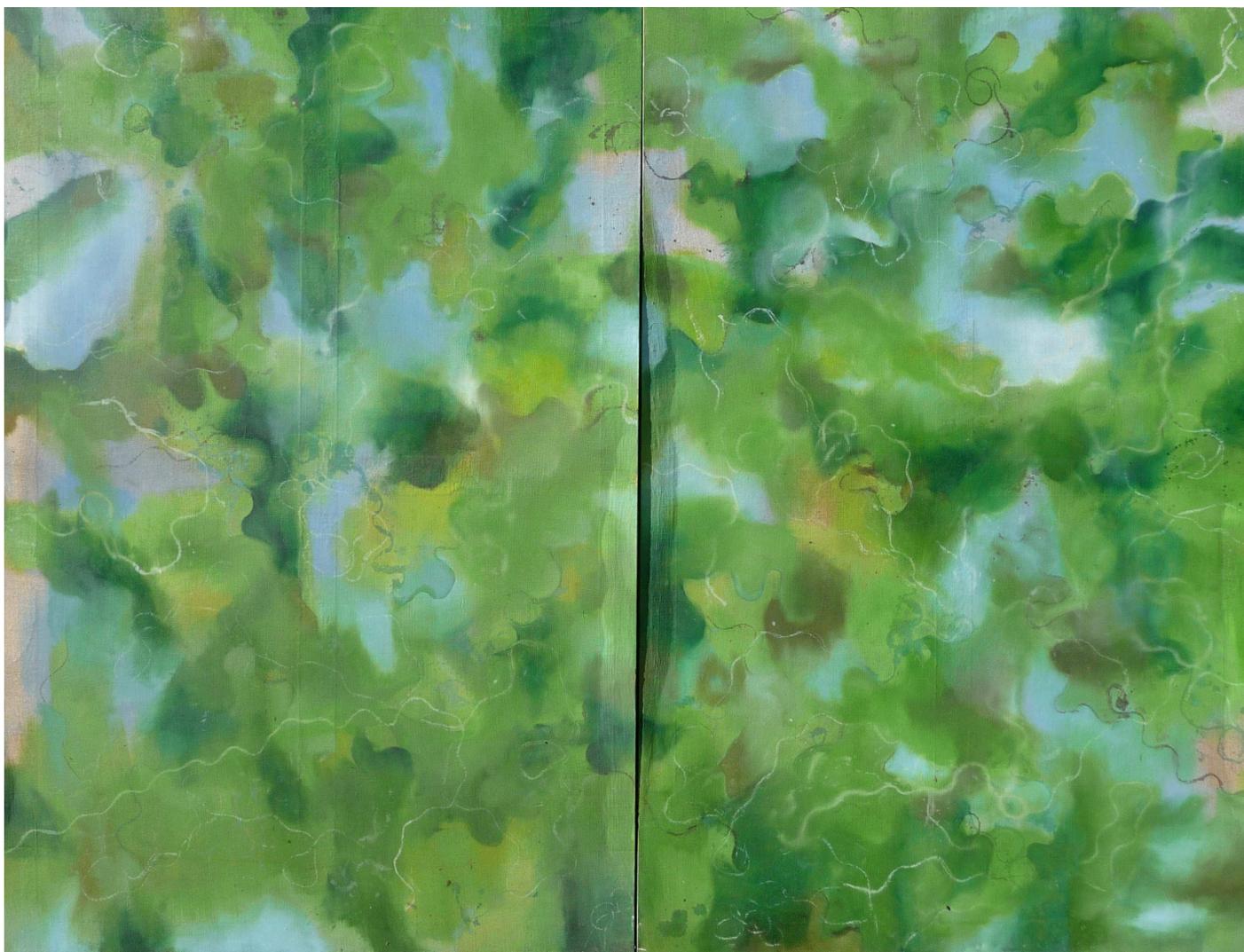
Au sein d' *Entre et Lacs II et III*, elle est le moyen terme entre les deux couleurs dominantes bleu-sombre et vert. Elle participe de l'entrelacs de formes, surfaces et lignes imbriquées et crée des passages, des ouvertures.

Pour *Entre et Lacs II*, elle est présente aux extrémités droites et gauches dans la partie basse, ainsi qu'au milieu dans la partie haute au niveau de la jonction des deux châssis. La réserve est en ce dernier point la matérialisation d'un passage d'un panneau à l'autre malgré la brisure physique du support. A la manière des lignes ouvertes, elle traverse cette béance qui a par ailleurs tendance à s'incurver en raison d'une tension importante de la toile due à un fort encollage et à l'absence de barre médiane. Cette particularité souvent présente dans les diptyques accentue la fonction de cet espace venant disjoindre les châssis par un mouvement de retrait, de rétraction accentué vers le milieu de la hauteur.

L'artiste Lee Ufan a adopté l'espace non peint, la réserve comme un concept fondamental dans son travail de peintre, ce qu'il explicite dans son livre *Pour un art de la rencontre*¹²³. Il considère le non peint comme un espace de résonance indispensable, une idée à laquelle je m'accorde. Le *non agi* intervient dans ma pratique en tant que constituant plastique par la généralisation d'un espace maintenu en réserve dans les compositions. Celui-ci correspond ici à la nécessité de laisser respirer la peinture.

¹²² Ibid, p 138.

¹²³ Ibid, p 138.



Entre et Lacs II

Mars 2009, dyptique totalisant 196 x 260 cm, Huile sur toile



Entre et lacs II, Détail



Entre et Lacs III, (détail)

La façon qu'a Lee Ufan d'envisager la nécessité d'une circulation entre les constituants plastiques, héritière à mon sens de toute l'esthétique chinoise est fondatrice de mon évolution plastique. Il s'exprime notamment par ces mots que je pourrais reprendre à mon compte :

« *Mes œuvres sont des assemblages d'interstices. C'est pourquoi elles constituent des univers perméables à l'air – des univers dont l'air circule à l'extérieur en même temps que pénétrés par l'air de l'extérieur – et qu'elles déploient alentour une zone de nature indéterminée et inconnue.* ¹²⁴ »

La place de la réserve occupe dans mon travail une fonction similaire au non peint chez Lee Ufan, bien que ces deux données prennent des formes plastiques différentes. Le Blanc du support enduit de Lee Ufan n'a en effet aucune ressemblance avec la trame brune du support simplement encollé. De plus, l'accumulation de strates picturales dans une peinture de touche qui est mienne s'oppose à l'unique action concentrée de l'artiste. Pourtant, d'oppositions en divergences, un fil conducteur s'instaure. Il est question de laisser transparaître ce qu'il y a *entre*, dans un *entre deux* de la matière.

• **La Réserve comme un *entre deux***

L'usage de la réserve s'est très vite imposé comme fondamental en tant que vecteur de mobilité assurant la respiration interne à la proposition picturale, un *entre deux* de la matière. L'*entre* s'entend ici comme un véhicule de flottement procurant une résonance aux éléments peints en présence.

La réserve correspond à une volonté de laisser apparaître le tissage de la toile de lin brut choisie pour sa correspondance avec l'aspect naturel des choses du monde. Une toile apprêtée blanche, tendue sur châssis produit une coupure radicale avec l'espace extérieur, et crée une surface de réception fermée sur elle-même. Le blanc isole, tandis que le lin brut semble s'intégrer dans l'espace extérieur sans réelle démarcation, il est *aux couleurs du monde*. Pour cette raison, les formes plastiques qui y sont apposées semblent pouvoir s'échapper vers l'extérieur à l'inverse de ce qui se passe au sein d'une toile blanche.

La nature de l'encollage et l'absence d'apprêt produisent une absorption de la couleur spécifique, elle se fixe et traverse littéralement la toile par endroits.

Dual III produit une telle résonance entre le support et les éléments environnants, telle une enveloppe flottant entre deux mondes, la réserve occupe une place importante. La composition de cette toile de format vertical est comme son rattachement à la série *Dual* l'indique (Dualité), articulée sur différents registres d'opposition. Celui des directions tout d'abord, liés au geste d'apposition de la peinture produisant le croisement de verticales et d'horizontales à angle droit. Ensuite, la dualité est chromatique et articule les deux couleurs dominantes en un tressage : un bleu Cobalt soutenu et des verts obtenus par mélanges et variations de vert *de baryte* et de vert émeraude additionnés de jaune de cadmium citron. Les teintes sont fortement éclaircies de blanc de titane.

Les parties peintes dialoguent et s'opposent avec le non peint dans une composition spontanée. Les zones de réserve sont l'occasion de prendre acte du phénomène de dispersion de la matière en des auréoles dues à l'adjonction de diluant à même la toile. Elles rendent également visibles les micro-accidents, ces débords ayant lieu lors de l'apposition d'une matière liquide d'un geste rapide.

La marque des poils du pinceau matérialise alors l'instant du contact de la brosse sur la toile. Des lignes plus étroites sont tracées avec un vert plus sombre, elles interviennent comme ponctuation dans cette confrontation de surfaces disjointes, semblables au mouvement d'herbes folles par leur linéarité courbe et discontinue.

La réserve est présente sur la moitié du périmètre de la toile assurant une ouverture de la composition vers l'extérieur. Seul l'angle supérieur gauche est recouvert d'une surface bleue présentant des auréoles diffuses de couleur obtenues par ajout de diluant directement sur la toile. Elle tient lieu de *non agi* pour reprendre les mots de Lee Ufan. La coexistence entremêlée de strates de peinture associée au maintien de la réserve creuse une distance en même temps qu'elle renvoie à la littéralité du support. Le champ pictural a ainsi une propension à se dilater et à se contracter à travers ses formes tant latéralement que dans le sens de la profondeur. En son absence, c'est l'interstice entre des touches de peintures disjointes qui en assure la fonction : créer un *entre deux* de la peinture, une zone de *non agi* ou *désagi* par accumulation de matière.



Dual III

Août 2012, 199 x 146 cm, Huile sur toile

L'agi s'annule par la multiplication du geste, comme dans *Dual I*¹²⁵. L'idée de *désagir* concerne un événement plastique négatif, naissant non pas d'une action qui le génère lui-même, mais du travail des événements plastiques qui le jouxte, le faisant reculer dans un arrière plan ou avancer. Il est lisible comme brèche dans un *entre deux* et isole dans leur instant d'apparition les composants de la peinture tout en les liant les uns aux autres. L'*entre deux* de la peinture produit son retentissement. Il instaure un rythme et un silence à la fois, presque imperceptible. Il est cet indicible, ce *presque invisible* qui véhicule néanmoins un rythme, une pause pour l'œil dans la déambulation du regard dans la toile.

• Le désert : de la vacance dans la toile

Le terme de *vacance* provient du latin *vacare, être vide, action de vider*. C'est un *intervalle de repos*¹²⁶, elle est employée ici en ce sens. L'absence d'indices figuratifs et de vastes surfaces uniformes produisent dans ce travail une impression de vacance augmentée par l'absence de contours et de formes délimitées maintenant leur dimension imageante. Un pourcentage de la surface du tableau est laissé inoccupé, ou bien, ce qui constitue un équivalent à la vacance par saturation, recouverte de touches discontinues produisant un effet visuel uniforme empli d'interstices.

Dans la série *Ruza*, de vastes surfaces uniformes donnent l'impression d'une désertification de la surface picturale qui apparaît comme vacante. Elle s'anime simplement de quelques lignes discontinues. Un mouvement est maintenu par la modulation des teintes obtenues par fondu. Ainsi, les différentes zones de couleurs se glissent les unes dans les autres sans que l'on puisse discerner le moindre indice de la trace du geste qui a occasionné ce passage ni son endroit exacte. Cet effacement est volontaire, il permet l'ouverture de la linéarité et l'intervention des faits plastiques comme acteurs ou événements. Dans cet état de vacance, l'espace pictural est ouvert : *un espace vivant et lumineux*, à l'image des espaces intérieurs japonais décrit par Lee Ufan.

¹²⁵ Illustration page 122.

¹²⁶ Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Pierre Larousse, réimpression de l'édition de Paris, SLATKINE, Genève-Paris, 1982.

« Au japon, on peut voir des pièces vides, décorées en tout et pour tout d'une petite fleur. C'est là un espace vivant et lumineux, ouvert par la présence d'une simple fleur.¹²⁷ »

La vacance de la surface picturale l'élargit, l'agrandit. Il en est de même pour une pièce de maison surchargée de meubles et d'éléments de décor qui se voit allégée et agrandie lorsqu'elle est vidée à l'occasion d'un déménagement. Il apparaît ici que c'est la place laissée libre, occupée par le vide de l'air qui produit cette sensation d'agrandissement. Dans une pièce ainsi ouverte par la vacuité de son espace, un seul élément décoratif prendra alors toute son expansion, son rayonnement.

Suivant cette idée, pour rendre un espace pictural vivant et lumineux, il s'agit de l'ouvrir, de le vider des éléments narratifs, des décors habituels avant d'y introduire un élément extérieur (un petit rien, un presque rien) venant en quelque sorte activer le vide aérien qui l'entoure.

Dans mes peintures, l'agrandissement spatial est effectif par la désertification de la figure. Elle va de paire avec les vastes surfaces colorées uniformes traversées seulement par une ligne ou deux. Le fond de la toile brute entre en résonance avec ces parties peintes, leur créant une ombre, un arrière plan. Les accidents plastiques et autres éléments linéaires répartis avec parcimonie dialoguent avec ce fond qui les accueille.

Le tableau comme *moyen terme* de Lee Ufan, ou *espace médiumnique* de François Cheng est le lieu « où le Vide même, loin d'être synonyme de flou ou d'arbitraire, est le lieu interne où s'établit le réseau de transformations du monde créé¹²⁸. »

La mise en œuvre du principe de la vacance ouvre un espace de rêverie par la peinture, un repos de la conscience en adéquation avec la dimension expansive et aérienne émanant de la nature végétale et aquatique.

¹²⁷ Lee Ufan *Un art de la rencontre*, texte traduit du japonais par Anne Gossot, Éditions Actes Sud, 2002, p 15.

¹²⁸ François Cheng, *Souffle-esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Editions du Seuil, Paris, 2006, p 12.

• **Adhérence à la mobilité du réel par l'interstice : la dimension structurelle d'Heinrich Wölfflin**

La peinture entretient avec le visible une correspondance structurelle en dépit de sa fixité inhérente. Afin de restituer une dimension mobile, j'ai recours à la création de formes ouvertes, de lignes discontinues formant autant de brèches dans l'espace bidimensionnel de la toile. Une telle pratique engage une relation de représentation au réel spécifique. Les propos d'Heinrich Wölfflin ont été mis plus haut en évidence au regard de la dimension spatialisante de l'horizon mentionnant l'idée que : *là où la ligne se voit déclassée de sa fonction limitatrice, l'art pictural se révèle*¹²⁹.

Il oppose de ce fait l'art linéaire et l'art pictural comme procédant de deux types de vision différents, l'un procédant de la ligne et de la fixité inhérente aux choses, l'autre procédant de la chose telle qu'elle paraît dans sa mobilité, son apparaître, quitte à s'écarter de la réalité matérielle de l'objet isolé. Heinrich Wölfflin dit : « (...) *la première nous donne les choses telles qu'elles sont, la seconde telles qu'elles paraissent.*¹³⁰ »

La notion de paraître s'accorde à la vérité de l'œil, différente de la réalité corporelle de la chose. La vision picturale, au contraire de la vision linéaire qui cherche les contours procède par taches, s'attache aux premiers éléments de l'impression visuelle. La pratique présentée ici adhère à la description de l'art pictural donnée par Heinrich Wölfflin comme mise en mouvement des choses entre elles qui s'intéresse davantage à leur relation qu'aux choses individuellement. Les lignes ouvertes ne sont plus des contours enfermant et stabilisant une forme, elles entraînent le regard à circuler par des passages plastiques, à se mettre en mouvement. Il est question du saisissement d'une dimension flottante du réel :

« *L'image de l'objet reste flottante et ne doit pas se figer en des lignes et en des surfaces inhérentes à la palpabilité des objets réels.*¹³¹ ».

¹²⁹ Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, traduit par Claire et Marcel Raymond, Gérard Monfort Éditeur, 1992, p 22.

¹³⁰ Ibid, p 23.

¹³¹ Ibid, p 24.

Les discontinuités entre les différents *moments* picturaux, constitués par accumulation de touches de peinture les unes à côté des autres sont une façon de conférer à l'espace pictural une dimension mobile : les gestes génèrent une imbrication de surface par leur accumulation, les lignes ne sont plus contours, elles interviennent comme des brèches les unes contre les autres ayant pour effet de creuser une profondeur dans la planéité de la surface par juxtaposition. Les intervalles ainsi créés sont du ressort de l'inframince : à peine perceptibles, résultant d'une coulure, d'un jet de peinture, ils s'enfoncent dans l'écran pictural et instaurent une distance. Ces failles dans le visible naissent de la juxtaposition imparfaite, de la coprésence de plusieurs touches colorées, de leurs débords. Il en résulte une dynamique propre à la peinture, qui excède chacun de ses constituants pris isolément.

La dimension picturale décrite par Heinrich Wölfflin a pour spécificité de mettre en relation des choses, de rendre visible leur mouvement.

« Tandis que des contours au langage ferme rendent la forme immuable et fixent pour ainsi dire l'apparition, il appartient à l'art pictural de faire voir toute chose comme en suspens : la forme commence à se mouvoir, les lumières et les ombres, traitées désormais comme un élément indépendant, se cherchent et se mêlent, de façade en façade et d'un repli à l'autre : le tout apparaît comme parcouru d'un mouvement incessant. Qu'il éclate avec véhémence ou se réduise à un frisson, au plus léger tremblement, ce mouvement offre au regard une réalité inépuisable. ¹³² »

Une relation directe s'établit entre la peinture et les conditions de visibilité du monde et non pas le monde lui-même. En ce sens, l'impression visuelle, si elle relève d'un procédé mécanique qui n'a pas d'autre vérité que celle de l'impression sensitive matérielle de la rétine procède d'une réalité immatérielle qui est la référence de la peinture au-delà de la réalité des objets. De ce fait, il est possible de dire de l'œuvre picturale que :

« C'est dans la vue qu'elle a son origine, et elle ne s'adresse qu'à elle. ¹³³ »

Les mots d'Heinrich Wölfflin, semblent adhérer parfaitement à la mise en œuvre de l'espace pictural dans ma pratique et notamment au regard de *Dual I*.

¹³² Ibid, p 22.

¹³³ Ibid, p 24.

« Outre la disposition variable des axes, le motif du recouvrement ou du recouplement d'une forme par une autre, y joue un rôle majeur. Sans doute il y a là un secret à deviner, mais de l'entrelacement des formes naît une figure globale qui est autre chose que la simple somme des parties. ¹³⁴»

La toile ne présente pas de sens de lecture privilégié, cependant la composition n'est pas égale selon qu'elle est lue verticalement ou horizontalement. Le panneau est de grande dimension, proposant une immersion. La surface est totalement saturée de touches de peinture de taille moyenne, orientées dans le sens de la longueur du format. Elles sont de couleur, de valeur et de tonalités variées si bien qu'elles s'équilibrent entre elles dans le tressage de strates de peinture qu'elles façonnent.

Des ocres cohabitent ainsi avec des carmins, des jaunes de cadmium additionnés de rouge magenta. Les verts sont composés de vert émeraude, de vert cinabre et de vert cinabre jaune. Des touches de peinture vert sombre plus fines sont toutefois perceptibles, elles occasionnent des coulures de petite taille nommées ici *presque coulure*, en raison de leur arrêt quasi instantané par mise à plat de la toile. La *presque coulure* est un élément plastique dont j'invente ici la dénomination. Il est mis en œuvre dans certaines toiles en opérant un basculement court de la toile à la verticale. Je considère cet élément plastique comme un procédé impliquant l'idée d'emprisonnement du temps dans la trace picturale. Celui-ci s'effectue par la matérialisation de la trace peinte.

Les touches les plus larges sont d'un blanc tirant sur le bleu, elles viennent ouvrir des brèches de lumière dans le tressage de tonalités plus sombres et interviennent comme des raies de lumière évenant la surface, passant au devant des autres touches plus sombres. La gamme chromatique est élargie, des tons chauds et froids entrent en collision et s'entrelacent, se recouvrent les uns les autres. Les événements plastiques intervenant et interagissant entre eux ont éveillé en moi la réminiscence d'une impression visuelle liée au processus du reflet sur une surface aquatique. La correspondance de mobilité avec le phénomène aquatique en est la cause.

¹³⁴ Ibid, p 28.



Dual I

193 x 130, Huile sur toile, octobre 2009- août 2010

En ce sens, la résurgence des impressions visuelles antérieures liées à la nature est stimulée par l'observation des faits plastiques et le comportement de la matière picturale. Cette dernière est placée au centre du processus, et non plus comme subordonnée à la représentation d'une chose qui lui est extérieure. La peinture donne à voir les modalités d'apparaître des choses et non pas les choses elles-mêmes. La juxtaposition de couleurs crée ainsi des failles dans une profondeur sans fin faisant communiquer entre elle les différentes strates de peintures. Une distance se creuse, malgré l'apparente planéité de la composition. La discontinuité laisse transparaître le fond rouge de cadmium foncé mêlé aux teintes précédemment citées auxquelles s'ajoutent des bleus azur et cobalt additionnés de blanc. Le vert cinabre est rompu avec le rouge de cadmium pour en obtenir un plus foncé, presque noir, pour certaines des presque coulures. Leur juxtaposition constitue un feuilletage d'éléments plastiques mobiles entre eux.

L'ensemble est rendu instable de par l'accumulation de touches de peinture saturées vibrant entre elles. Le format est entièrement occupé par ce feuilletage pictural engendrant un retour au plan du tableau. Pourtant, une profondeur se creuse par les interstices, les décalages entre les touches de peinture. La restitution d'une mouvance de l'ordre du reflet est obtenue par la conjonction des strates picturales qui vibrent entre elles par contraste, à la manière d'un reflet nuageux sur un fond de rivière.

La mobilité relationnelle des éléments entre eux est structurellement identique entre le tableau et le réel de référence. Pourtant, ici, c'est à rebours de l'observation des éléments plastiques en cours d'apparaître, de leur fonctionnement interne dans le tableau que le rapprochement avec le phénomène du reflet m'est apparu. Il n'y avait pas au début de la réalisation une idée préconçue se référant au monde aquatique. Plusieurs effacements et recouvrements complets ont eu lieu, dans un combat avec la toile pour qu'elle *fonctionne*, sans s'attacher à une impression visuelle particulière, car les retouches, les étapes renvoyaient à des impressions visuelles différentes, dans une avancée à l'aveugle dans ce qui arrivait sur la surface à peindre. Un premier fond cadmium uniforme m'a semblé plat, j'y ai alors ouvert des brèches avec un bleu cobalt électrique, puis des touches orangées car le contraste semblait trop violent, mal équilibré.

D'événements plastiques en rencontres chromatiques, la coprésence des éléments a engendré le besoin d'ouvrir de nouvelles brèches par la juxtaposition d'intensité, de ton et de valeur variés venant fragmenter le tableau en autant de parcelles de visible agglutinées.

Les phases d'observations ont été constitutives de la réalisation engendrant les choix instinctifs de l'instant, dans la visée d'y organiser une mobilité. La peinture impressionniste procède de la sorte en appliquant une méthode similaire par la division: dans cette dernière, il est question de fragmenter, de diffracter les formes sous l'action de la lumière afin d'obtenir la parcellisation du monde en taches colorées. Le visible se différencie alors de la réalité des objets comme chose.

Ainsi, lorsque les faits plastiques adviennent sur la toile, une activation des impressions visuelles antérieures à lieu et participe des choix plastiques en accompagnant leur apparition.

Réel du fait plastique et réminiscence du mouvement du monde s'entrelacent à la manière des touches peintes qui par leur accumulation occasionnent un tout :l'entrelacs des touches produit par frottement une profondeur picturale, une distance ne se situant en aucune de ses parties isolées. La ligne participe de la dimension picturale mouvante, elle ne cerne plus les formes en absence de contour, elle est forme discontinue, ouverte à la mobilité du monde.

Deuxième partie

ALTÉRITÉ ET OUVERTURE AU RYTHME DU
VISIBLE

Chapitre 1 : Altérité et renversement de l'espace pictural

•Accueil de l'altérité et dissociation du geste : l'apport de Monique Frydman

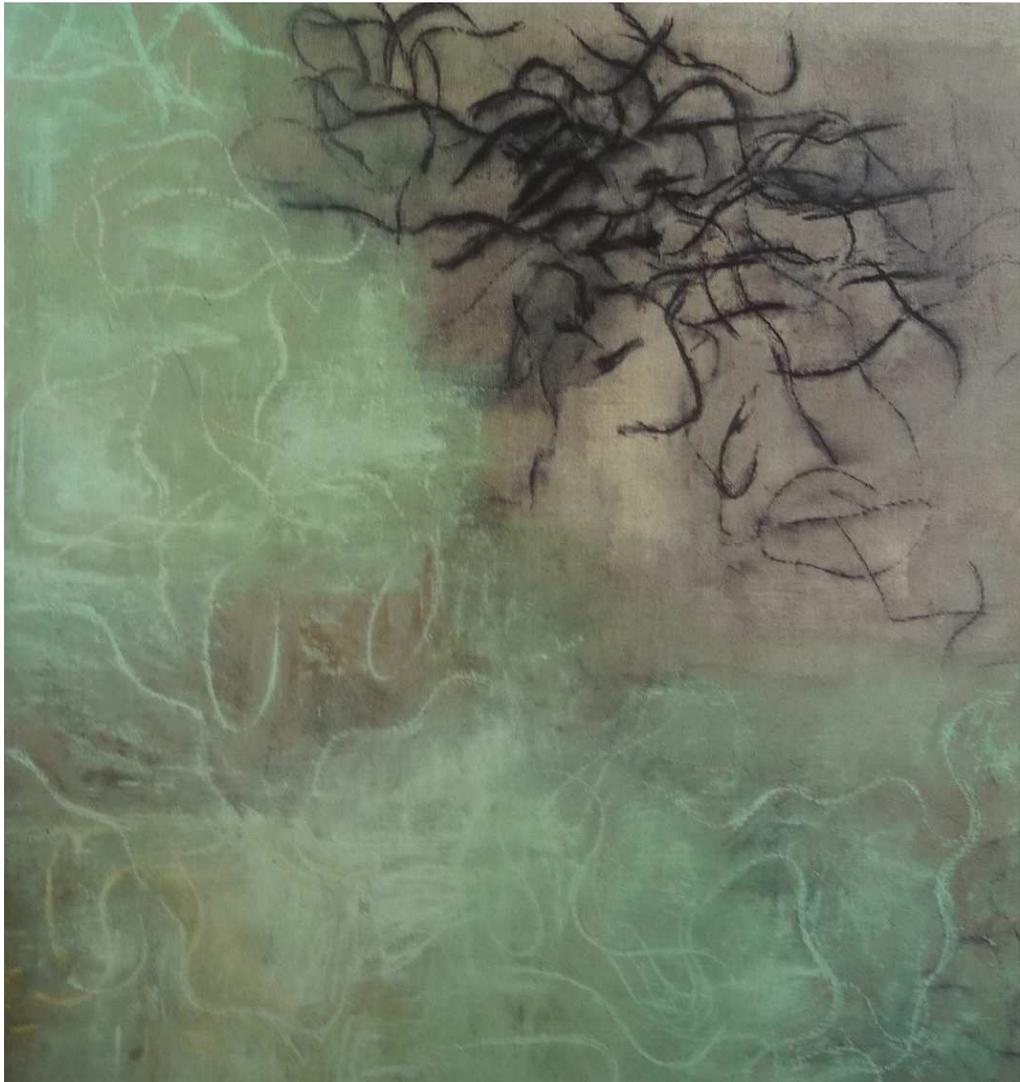
Dans la série *Dames de Nage*, en apposant la toile sur les cordelettes préalablement enduites de peinture et étendues au sol ou frottées de craies sèches, Monique Frydman nous livre à travers le choix du mode opératoire distancié mais dont l'effet est parfaitement maîtrisé, une image du monde imprégnée en elle. Des ombres d'images sont générées par l'empreinte, la présence d'un objet retiré ayant laissé sa marque. L'espace mis en œuvre reste mobile dans une véritable « *physique des fluides où l'on nage et voyage* ¹³⁵ ».

Le titre *Dames de Nages* apporte l'évocation d'entités féminines multiples et indistinctes faisant écho à la ligne généreusement galbée des cordes. Le frottage de pastels crée une picturalité flottante. L'idée du corps générique de la nature par le galbe des lignes déborde ici celui de la silhouette humaine à laquelle Monique Frydman fait référence dans de précédentes peintures. Le terme *Nage* engage quant à lui une extension sémantique. Verbe d'action désignant un ondolement du corps et un environnement liquide identifiable à celui des cordelettes, il désigne également le support d'aviron permettant à la rame de godiller, et enfin fait référence au petit village natal de l'artiste (Nages) du sud de la France dans le Tarn. Le titre de la série, du verbe d'action au lieu géographique ouvre un cheminement possible au sein d'un immatériel lieu pour la pensée flottant d'une sémantique à l'autre. Les significations se croisent et se recouvrent en un tressage du sens à la manière du corps de la peinture dans un mouvement d'ouverture. Monique Frydman pratique la dissociation du soi lors de l'acte créateur car elle renvoie à une plus grande intimité. Le hasard libère la justesse et l'exactitude en donnant sa place à l'altérité :

« *Il n'y a pas de hasard et ce que moi je traque à travers toutes mes expériences de peintre c'est le sujet peintre, c'est moi-même, en ce qui échappe à moi-même.* ¹³⁶ »

¹³⁵ Monique Frydman Intervention intitulée Le hasard dans l'élaboration du tableau lors du colloque Créativité scientifique et création artistique, Tokyo, Japon, Juin 2000.

¹³⁶ Ibid.



Monique Frydman, *Dames de Nages III*
218 x 203 cm, 1995 pigments et liants sur toile

Dans la toile ci-dessus, de grand format, presque carré, deux ensembles vibrionnant s'opposent par la couleur de part et d'autre d'une diagonale de la partie supérieure gauche à la partie inférieure droite. Ils sont constitués d'empreintes de cordelettes d'un vert acide, presque jaune dans la partie basse et noires dans la partie haute se détachant d'un fond brunâtre grisonnant irrégulier. La linéarité ondoyante est quant à elle uniforme d'une partie à l'autre et traverse le tableau sans s'arrêter à son bord. Les lignes vertes sortent du cadre, tandis que les noires sont majoritairement rassemblées au milieu de la surface qui leur est impartie, laissant les bords libres, exempts d'empreintes.

Monique Frydman énonce la raison qui l'a incitée à se détourner de son propre tracé manuel par l'entremise du subterfuge des cordelettes: « ... *sont apparues des sortes de courbes qui m'ont intéressée dans la mesure où ça n'était plus mon geste qui faisait la ligne, mais quelque chose d'extérieur à moi-même...J'ai alors décidé, simplement pour éduquer différemment ma main, de poursuivre cette expérience de la ligne extérieure au tableau, extérieure à ma propre pulsion dont je me méfiais, de l'approfondir et de l'organiser.* ¹³⁷ » Elle énonce ainsi le souhait de : « ... *s'éloigner de tout aspect gestuel et pulsionnel, car le dessin est la trace de la pulsion du corps du peintre, et je me méfie de mon geste* ¹³⁸ ».

La finalité est de renouer avec cette part altère du corps que la pensée phénoménologique décrit comme ne relevant pas uniquement de notre conscience mais venant au contraire s'imbriquer dans le réel perçu, nous échappant donc en partie. Tout à la fois percevant et perçu, il est une interface accueillant la relation au réel. La peinture ne narre pas le corps de l'auteur, mais celui du monde. Ainsi, lorsque Monique Frydman choisit d'enduire des cordes de peinture et de les apposer de façon aléatoire par pression sur la toile, elle ne s'abandonne pas à un travail de hasard, elle ne fait que s'éloigner temporairement, pour réinvestir différemment cette implication du corps :

« Tout ce dispositif que je mets en place vise à laisser passer par la brèche qui est ouverte une faille non contrôlée où ce réel va s'inscrire. » ¹³⁹

Le recours aux cordes manifeste un lâcher prise. Il a pour raison d'être la volonté de déjouer une inscription pulsionnelle en réinventant un langage qui ne s'éloigne du corps que pour en ramener une ligne encore plus intime, et paradoxalement plus privée de l'imaginaire du peintre. La multiplication, la répétition du geste systématisée en mode d'action conduit non pas au *même*, mais à la quintessence d'une présence obstinée dans son exactitude, identifiable, celle de la mobilité du monde atteignant le sujet percevant, débordant l'aspect factuel de sa perception individuelle. Dans cette stratégie, une main prend acte du hasard et une autre en valorise ce qui est important. Il y a ouverture puis sélection dans le visible apparu d'un mouvement de pulsation.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

Le libre jeu des cordelettes induit une différenciation des temps d'implication du corps et de la main, et des modalités de contact avec la surface car la pression se fait à l'aveugle derrière un linge, et le résultat n'est pas visible au moment où il est réalisé, fabriqué. Ensuite, la main relève, choisit de faire remonter, de préciser telle ou telle courbe. Par le truchement des cordes, le lien maintenu entre cette peinture et le réel auquel elle se réfère est celui d'une cohérence interne du monde par une mobilité extérieure à la main

Un tel dessaisissement visant à la justesse du propos est détectable dans *les Nymphéas* de l'Orangerie de Claude Monet par l'agrandissement démesuré des formats et leur juxtaposition dans les huit ensembles. L'agrandissement est en ce sens un facteur de dissociation, le geste directement issu de la main de l'artiste est libéré par l'agrandissement de la surface à investir, allant de paire avec la fragmentation de la forme par la lumière. *Les Nymphéas* présentent par endroits des morceaux picturaux ayant leur existence propre au-delà de la visée représentative. Ils indiquent la figure plus qu'ils ne figurent, débordant l'apparence pour atteindre la structure des choses par la décomposition. L'élément eau se prête particulièrement bien à ce déplacement par le reflet.

En s'approchant, on s'aperçoit que certaines parties entretiennent des correspondances étonnantes avec les peintures de Monique Frydman. Les détails des deux œuvres ci-dessous imagent ce propos : la linéarité ouverte est obtenue par une gestuelle spontanée dans un cas ou détournée par l'emploi de cordelettes dans l'autre. Elles s'accompagnent de modulations colorées similaires. Des modalités historiques distinctes s'accompagnent de gestes plastiques différents qui semblent toutefois viser conjointement à capter l'âme de la matière en référence au reflet de l'eau et de la végétation aquatique.

La philosophie chinoise mentionne une telle intimité au réel à travers l'objet représenté grâce à l'observation attentive et à l'accueil du monde par le peintre dans une posture de réceptivité que l'on peut rattacher à ce propos. Il est question d'atteindre à la ligne interne du monde par un processus d'adhérence au cours duquel le moi ne se différencie plus du reste de l'univers.



Claude Monet, *Les nymphéas*,
Panneau « *Matin* », huile sur toile, 197 x
1275 cm, Musée de l'Orangerie, salle 1,
mur sud, détail



Monique Frydman *Cendrée, Les lignées*,
2002, pigments et liants sur toile de lin,
150 x 150 cm, collection privée, détail

Les limites que le contour établit entre la forme, l'objet, le vide, l'espace disparaissent afin de saisir l'unité de l'univers dans une vision qu'Heinrich Wölfflin qualifierait de picturale et non linéaire.

Une préemption d'ordre respiratoire restaure le visible dans la réalité interne des éléments, rend visible la puissance de connexion présente en chacun des objets, ou des faits qui le composent dans leur relation de représentation. L'art *rend visible* plus qu'il *ne rend compte du visible*. La manifestation structurelle du visible dans la recherche menée ici se traduit par des traces, empreintes ou tâches de peinture, coulures, des événements plastiques produisant la juxtaposition de surfaces évanescences. Ils viennent animer les surfaces peintes et leur modulation. La linéarité des cordes évoquent celle, libre, qu'auraient des végétaux à la croissance linéaire : ronces, liserons ou autres végétaux sauvages et expansifs. Leurs courbes sont ouvertes, fluides. Elles renouent avec l'extériorité de la nature. Ce mode opératoire ainsi que les autres ont pour finalité de dévier le contrôle de la volonté consciente afin d'atteindre une intimité au réel par delà sa représentation.

Ils assurent paradoxalement la concordance avec la ligne intérieure des choses par delà l'apparence, un *pays sous l'écorce* généré par un *certain impact du monde* par lequel le corps tout entier ressent la nature dans ses vibrations et ses échanges de fluides, sa mobilité intrinsèque. L'échappée du soi occasionne l'atteinte de la réalité du monde rejoignant les modalités de l'entrelacs perceptif, cette indissociation du corps percevant et du perçu antérieure à la conscience que l'on en a.

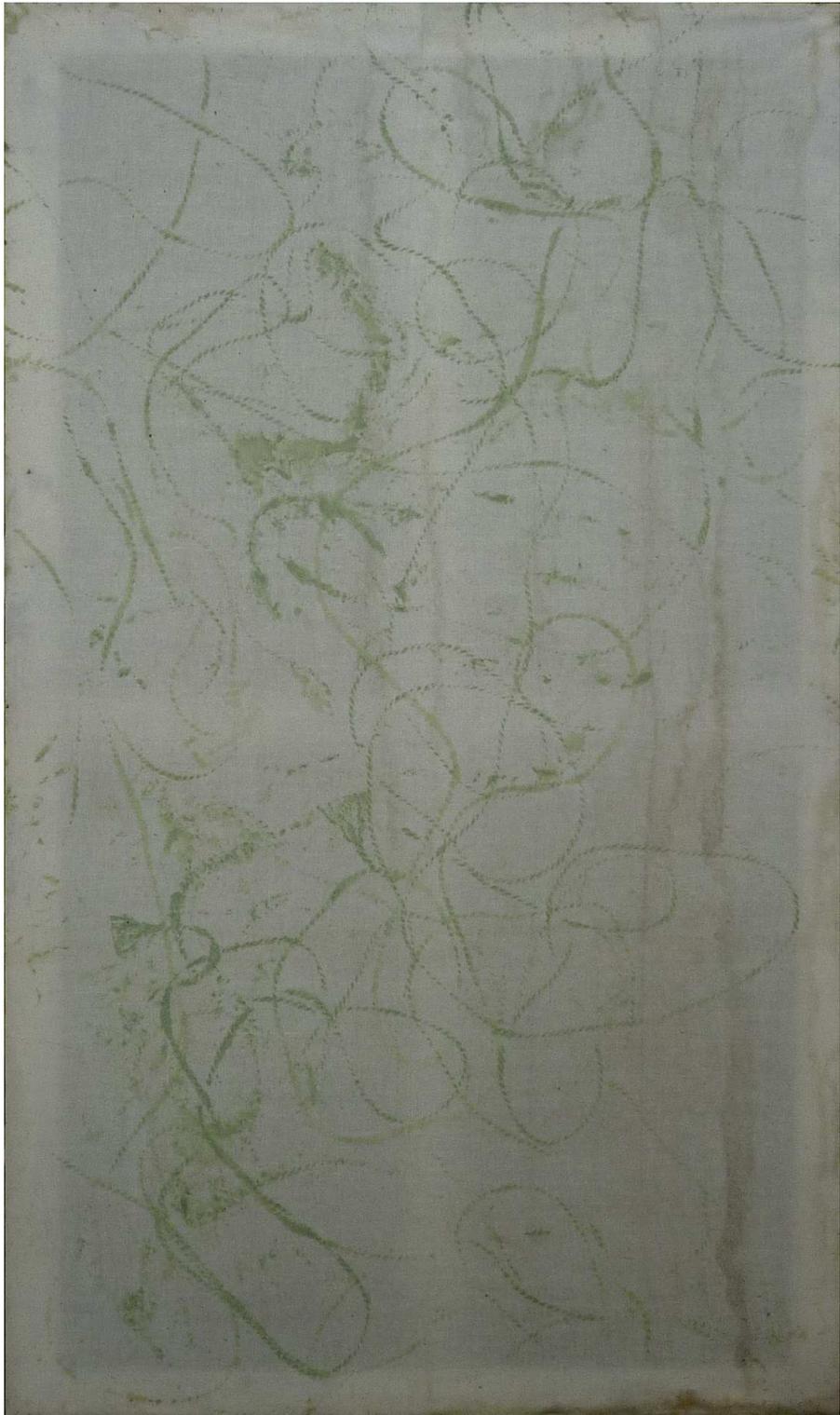
Après la découverte de la série *Dames de Nage* de Monique Frydman, j'ai expérimenté l'usage de cordelettes enduites de peinture. Un désir commun avec l'artiste de déplacer la relation du geste au résultat a motivé cet emprunt. L'expérience du lâcher prise par un mode opératoire excluant le tracé manuel a été déterminante pour l'évolution de mon travail. Une posture d'accueil des événements extérieurs à moi advenant sur la toile l'induit naturellement. Les impressions visuelles sont relatives à l'impression lumineuse de la rétine et sa rémanence dans le souvenir. Or, ainsi que le rappelle Henri Maldiney « *Un peintre n'est pas une rétine mais un regard* ¹⁴⁰ ». La matière de ces impressions est basée sur une information sensitive mécanique extérieure à l'individu. Cependant leur réinvestissement dans la peinture est le résultat d'un acte conscient. L'usage de subterfuges dont les cordelettes s'est avéré nécessaire pour atteindre le mouvement du monde avec davantage de justesse.

Camino Aire III est une des rares compositions sur toile blanche¹⁴¹. La surface a reçu pour unique apprêt un médium acrylique mat au lieu de la colle de peau qui l'aurait jaunie. La trame blanche est donc celle de la toile dans son état initial. Elle reçoit des empreintes de corde sinueuses animant la composition de leur circularité fluide et discontinue.

De tonalité uniforme, elles sont de couleur vert clair, proche du vert de baryte. La composition est la rémanence d'une absence, sorte de vision en creux, celle du corps de la corde qui s'efface dans la discontinuité de la ligne. Chaque geste, chaque mouvement est fixé dans la toile qui de par sa blancheur souligne chaque incident, chaque fait du réel.

¹⁴⁰ Henri Maldiney, Œuvres Philosophiques, *Regards, Parole, Espace*, introduction de Jean Louis Chrétien, Éditions du Cerf, Paris, 2013, p 45.

¹⁴¹ L'unique avec *Caminando Aire II*



Camino Aire III,
Mars 2013, 115 x 196 cm

L'espace pictural est organisé selon l'impression visuelle au sens littéral : tout ce qui est vu du dispositif de réalisation laisse irrémédiablement sa trace. La peinture est un arrêt du temps dans un feuilletage de sensations.

Les cordelettes de la série *Ruza* et les coulures de peinture ultérieures viennent s'apposer sur des surfaces colorées disjointes dont les bords sont estompés. L'effacement des accidents de surface libère la surface et l'ouvre à l'accueil des faits plastiques extérieurs comme les lignes sinueuses des cordelettes, mais aussi les projections, les coulures inattendues.

Par la suite et dans d'autres tableaux, des actions engageant le fait de peindre partiellement à l'aveugle ont été imaginées, comme le renversement à plusieurs reprises du support, une gestuelle rapide, la superposition des modules occultant l'ensemble. Ainsi, les renversements successifs des toiles lors de la réalisation engendrent une circulation fluide d'une partie à l'autre des compositions en contrant les schèmes de représentation.

Cette défiance du soi correspond au désir de concevoir un espace pictural atteignant avec justesse le monde perçu. Le mouvement des cordelettes s'est avéré en étroite correspondance dans la linéarité produite avec l'élément végétal. Cet outil a, de par son « tombé » naturellement sinueux, été le procédé le plus juste pour évoquer la linéarité courbe, mobile et ouverte de l'élément végétal, sa ligne intérieure. Il a permis en outre de déjouer l'intention de représentation consciente en atteignant directement le réel depuis son extériorité. La peinture est en ce sens un lieu où la capacité imageante se libère de la volonté signifiante de la conscience pour aboutir à un autre type de concordance entre la composition et le réel auquel elle fait référence.

Les impressions visuelles enchevêtrées créent un tressage de couleurs et de formes spatialement éloignées, transférées par l'acte de peindre qui nécessite un accueil de l'extérieur par un effacement du soi actif. La pratique picturale nécessite ainsi un effacement du soi afin d'accueillir l'altérité et se situe à l'opposé d'une conception autocentrée de la création. La réminiscence du visible, des choses en elles-mêmes traverse l'être en s'imprimant en lui comme sur une surface photosensible s'étendant à l'infini par son renouvellement. La saisie est celle de l'apparaître du monde traversant l'individu.

Mark Rothko précédemment cité exprime lui aussi l'idée qu'un processus de mise à l'écart de son émotivité individuelle est salvateur dans la pratique de la peinture:

« ...je n'ai jamais pensé que peindre un tableau ait un quelconque rapport avec l'expression libre. C'est une communication sur le monde faite à quelqu'un d'autre [...] L'expression de soi est terriblement ennuyeuse (...) Tout l'enseignement sur l'expression de soi est erroné en art, elle concerne la thérapie. Se connaître est valable pour soustraire le soi au processus¹⁴².

La capacité à *communiquer* sur le monde est relative à la capacité à se soustraire, à se défier de ses propres habitudes, à retenir sa main par des subterfuges, ce qu'induit une telle posture. Il s'agit de transcrire l'être du monde qui nous effleure par la peinture et non de donner à voir une expression du soi. Le déplacement est essentiel, la matière est l'émotion sensitive et non sentimentale.

Au cours des expériences picturales menées ici, le subterfuge des cordelettes a été décisif, permettant que la ligne émane d'un extérieur du moi : ces lignes ouvertes ne sont pas tracées de ma main, elles résultent d'une empreinte. Une sinuosité plus conforme au réel que celle obtenue par un tracé manuel est obtenue. L'altérité du monde intervient par l'outil intermédiaire. En effet, lors d'un dessin directement issu de la main, une représentation mentale construite plus ou moins symbolique va apparaître par la volonté de donner à voir la nature. Au contraire, avec la disposition des cordelettes, l'effet est maîtrisé, le type de linéarité produit est connu et donc maîtrisé. Cette alternative au dessin ouvre la ligne à la dynamique vivante du végétal à laquelle elle se réfère, sa ligne intérieure. Le tracé manuel contrarie celui sauvage d'un tracé non pas hasardeux mais altéré, en accord avec les phénomènes qui composent le monde et l'impression visuelle qui en résulte.

¹⁴² Mark Rothko, *Ecrits sur l'art 1934 – 1969*, traduit de l'américain par Claude Bondy, présentation de Miguel Lopez – Remiro, Paris, Champs Flammarion, 2007. p 195.

•La posture d'accueil : le détachement avec François Jullien

La structure du visible est traversante et se déplace d'une réalité à l'autre par l'acte de peindre. Un *acte engageant la spiritualité*, pour reprendre l'idée de Vassili Kandinsky. Cette dernière réside dans la possibilité d'accueillir l'extérieur et ne concerne pas l'expression d'un monde intérieur inné : il n'est pas question d'images préexistantes à l'acte pictural.

La peinture prend racine dans le processus d'apparition du visible, s'auto génère à partir du fait plastique mis en œuvre par l'artiste qui observe, transpose, équilibre les couleurs et les formes pour restituer l'équilibre, la mobilité du visible dans sa composition.

Il y a bien un transfert de la réalité vers la réalité picturale qui engage l'intériorité de l'artiste, mais cette intériorité est ouverte sur l'altérité du monde qui le traverse par l'impression mécanique de la rétine par la lumière. Le transfert de cette impression sous forme picturale relève de l'aventure vécue dans l'acte de peindre. Il est ainsi nécessaire de soustraire le soi au processus.

La posture d'accueil conduit l'artiste à se mettre en retrait lors de l'acte pictural afin de laisser advenir l'expression des matériaux qu'il met en œuvre. Dans la pensée Taïste, la notion de *détachement* s'apparente à ce lâcher prise du soi. Elle se traduit en Chinois par le terme *Dan*, désignant tant la notion de détachement intérieur que la *fadeur*, dans son opposition à la *saveur*. Cette notion, loin d'être conçue négativement comme elle l'est en occident porte en elle un potentiel bien plus fécond que la saveur, qui, par la capacité qu'elle a de retenir l'attention, se prive du même coup de toute continuité dans le temps. La fadeur permet d'atteindre à la sagesse non par le renoncement et la privation mais par la libération de l'être aux prises avec les désirs ponctuels et superficiels de l'existence.

Il est ainsi possible de mettre en parallèle l'idée de *fadeur*, développée par François Julien et celle de *pâleur* de la peinture des moines lettrés. Elles ont en commun le principe du détachement à l'origine du lâcher prise sur le geste et de l'intérêt pour la réserve manifesté ici.

Si le peintre répète inlassablement les mêmes motifs c'est d'après François Jullien : « *Non point, (...) par attachement particulier à l'égard de tels motifs mais pour mieux exprimer, au contraire, son détachement intérieur vis-à-vis de tous les motifs particuliers – de toutes les motivations possibles. Paysage monotone, monocorde, qui contient en lui tous les paysages, où tous se fondent et se résorbent.*¹⁴³ »

Ceux-ci empêchent l'individu de profiter pleinement de la logique inhérente à la réalité car : « (...) *la saveur nous attache, la fadeur nous détache. La première nous accapare, nous obnubile, nous asservit ; l'autre nous affranchit de la pression du dehors, de l'excitation des sensations, de toute intensité factice et de peu de durée [...] L'intériorité qui est à même d'appréhender la fadeur du monde retrouve du même coup quiétude et sérénité, et elle évolue d'autant plus librement à travers lui.*¹⁴⁴ »

La fadeur est ainsi l'accès à l'universel par-delà les particularismes. Il existe une structure inhérente qui traverse les éléments constituant le monde par-delà le sensible. En reliant la notion de fadeur à celle de structure intérieure du monde s'ouvre le registre de l'unité. Seul le détachement rendu possible par la fadeur permet d'accéder à la vérité intrinsèque du visible du monde. La circulation est ce qui rend possible le transfert de mobilité du visible dans la peinture, en ouvrant le registre d'une ligne intérieure par delà l'apparence. François Jullien évoque un stade de l'indifférenciation auquel nous fait accéder la fadeur obtenue par ouverture de la conscience au mouvement inhérent des choses du monde :

« *Le stade de l'indifférenciation est celui d'où tout vient et où tout s'en retourne, et la vertu de la fadeur est précisément de faire coïncider notre esprit avec ce stade plus foncier des choses : dans la mesure où nulle saveur ne nous attire plus qu'une autre, nous maintenons la balance « égale » entre toutes les virtualités à l'œuvre (...) et laissons la logique inhérente de l'existence se développer d'elle-même. Seule la différence est source de trouble, seule la saveur est fautive. Elles obscurcissent la transparence des processus naturels, brouillent la juste assignation des choses*¹⁴⁵. »

¹⁴³ François Jullien. *Eloge de la fadeur. A partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*. Éditions Philippe Piquier, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1991, p 31.

¹⁴⁴ Ibid, p 37.

¹⁴⁵ Ibid, 39.

Le lien entre détachement et fadeur commande le lâcher prise sur le geste et l'utilisation de la réserve, ce principe de vide actif ainsi que le rappelle François Jullien:

« Au même titre, par conséquent, que le « vide », la « tranquillité », l' « indifférence », l' « insensibilité » ou le « non-agir », la « fadeur détachement » caractérise le fondement de la réalité et sert d'assiette à toute l'existence.[...] la fadeur qui conduit au détachement est simplement la voie du libre épanouissement, de ce qui spontanément advient. Elle nous situe au plus loin de la perspective d'une révélation. ¹⁴⁶»

La fadeur contient l'idée d'une unité intérieure au-delà du visible, perceptible dès lors que l'on se détache des sensations primaires accaparantes. Le paysage rend visible la dynamique interne du monde par l'expression du *principe constant*, un concept ancien de l'esthétique chinoise. Celui-ci s'oppose à celui de la *forme constante* située, elle, au niveau descriptif. Cet antagonisme fondateur est évolutif : sous la dynastie Tang, le principe constant est attaché aux personnages, il est ensuite attaché au paysage, du fait que celui-ci véhicule le rythme spirituel et le mouvement de la vie, ainsi que l'énonce Pierre Ryckmans :

« (...) dans le fameux texte de Su Dongpo qui établit la distinction entre « la forme constante » et le « principe constant » : personnages, animaux, architecture et objets inanimés relèvent de l'ordre inférieur de la « forme constante », dont l'expression est à la portée de n'importe quel artisan consciencieux, capable de reproduire l'évidence objective de ses sens. Le « principe constant », au contraire, englobe les montagnes, les pierres, les bambous, arbres, nuées, c'est-à-dire tous les éléments du paysage ; pour ceux-ci il n'existe pas d'archétypes formels objectifs, leur essence est impondérable et seul le lettré a le privilège de les saisir. ¹⁴⁷»

¹⁴⁶ Ibid, p 39.

¹⁴⁷ Su Dongpo (1037-1110), Lettré et homme politique sous la dynastie des Song. Propos repris dans le commentaire de Pierre Ryckmans dans son commentaire sur *Les propos sur la peinture du moine Citrouille Amère*, p 29.

Les objets de représentation sont donc divisés en registres supérieurs et inférieurs, selon qu'ils relèvent respectivement du véhicule du *principe constant* ou de la *forme constante*. Seuls les seconds sont à même de rendre compte du rythme spirituel et d'être habités par le mouvement de vie. Les éléments du paysage ne sont pas isolés mais reliés par des fluides qui se transcrivent dans la peinture par des passages plastiques. La pensée chinoise véhicule l'idée d'un lien spirituel unissant les éléments du monde par une ligne intérieure associée aux énergies complémentaires du Ying et du Yang. La finalité de la peinture est de saisir cette dynamique interne au travers du principe de la fadeur: elle ne doit pas *manquer de souffle*. Le peintre doit se détacher de la saveur afin d'atteindre la vérité, la *ligne interne des choses (li)*¹⁴⁸.

Le tableau est un transfert de liaison, d'une structure émanant du visible. Des relations entre l'eau, l'air, les feuilles d'un arbre se tissent par tension entre opposés: le sec attire l'humide, le lisse le rugueux, une couleur sa complémentaire, une forme sa contre forme dans un système d'imbrications.

Goethe décrit la nature comme « *une éternelle action et contre-action* », au sein de laquelle « *tout phénomène est en liaison avec d'innombrables autres.*¹⁴⁹ ».

La peinture se tient dans ce jeu d'oppositions. Elle se dégage du particulier pour atteindre la ligne intérieure universelle des choses, commune aux éléments appartenant à une même famille.

Tel le pépiniériste qui greffe en incisant avec dextérité l'écorce des arbres, l'artiste assemble différents fragments du réel pour les relier dans un souffle émanant du domaine pictural. En botanique, lorsque *la greffe prend*, une minuscule cellule, un fragment d'écorce seul permet à la sève de circuler dans un nouvel être prêt à se déployer. Le souffle vital distribué par le *liber*¹⁵⁰ circule, donne la vie. Le procédé de la greffe utilise l'énergie contenue dans chaque parcelle de la nature. Il s'agit d'assembler plusieurs fragments, de les mettre bord à bord afin de susciter la circulation entre eux et de produire la croissance de l'espèce voulue.

¹⁴⁸ Voir à ce sujet l'analyse de François Cheng citée dans le chapitre « *Une correspondance structurelle : de l'esthétique chinoise la philosophie logique de Ludwig Wittgenstein* ». p 54

¹⁴⁹ J.W Goethe, *Essai sur la métamorphose des plantes*, traduit de l'allemand par P.Frédéric de Gingins Bassaraz, J.Barbezat et Cie imprimeurs, Paris-Genève, 1829, p 293.

¹⁵⁰ Terme désignant la partie de bois verte située juste sous l'écorce, avant l'aubier. C'est là que circule en majeure partie la sève.

Dans ma recherche, il est question de faire circuler la sève de la peinture à travers des faits plastiques dissociés afin de répandre un souffle de vie dans le domaine pictural. De la sève à l'eau, ou à l'essence térébenthine, l'état liquide de la matière transmet une mobilité inhérente au réel. Le médium véhicule le mouvement de croissance et d'expansion propre au règne végétal. Ma peinture ne regarde pas ce que l'on voit mais ce qui est là. La nature y est un lieu de référence dont la structure est reprise. Elle ne s'identifie pas à la nature par la présence de ses éléments figurés, mais en tant que mouvement de vie.

Le principe de mobilité induite et non pas la nature constitue le sujet, dans ses facultés extensives, son expansion. La nature émerge, elle a une dimension envahissante dans son fonctionnement, son mode d'existence. Elle perd ses feuilles, se régénère, pousse et repousse.

Elle est irriguée de sève à la manière de la nature, elle évolue, se déplace, comprend des absences, des vides, découvre des entrelacs.

•Ressentir le mouvement de la nature : Vaslav Nijinsky

L'idée d'une correspondance directe entre mobilité inhérente au monde et mobilité picturale trouve un écho dans l'idée du *sentiment* exprimée par le danseur et chorégraphe Vaslav Nijinsky. Il évoque une identité avec le monde naturel de l'ordre du ressenti et rejette le fonctionnement conceptuel : « *Je suis un philos qui ne pense pas. Je suis un philosophe qui ressent.*¹⁵¹ ». Pour lui, le *ressenti* est la fusion de l'être sentant et du senti, à la différence de la pensée intellectuelle qui sépare l'homme à la fois de sa nature profonde et de la nature profonde. Vaslav Nijinsky distingue la raison véritable de l'intelligence humaine qui se croit raisonnable par la rigueur logique de la conscience pensante « *Le soleil c'est la raison. L'intelligence est un soleil éteint qui se décompose. (...) Je sens beaucoup, c'est pourquoi je vis.*¹⁵² » Vaslav Nijinsky se défie de sa propre pensée, comme le peintre se défie de son geste pensé : la volonté de représentation correspond en ce sens à une pensée coupée de la pulsation de la vie, une reconstruction mentale de la réalité à une échelle différente.

¹⁵¹ Vaslav Nijinsky, *Cahiers, Le sentiment*. Traduit du russe par C.Dumais-Lvowski et G.Pogojeva, avant propos de C.Dumais – Lvowski. Éditions Actes Sud, 2000, p 85.

¹⁵² Ibid, p 234.

Mes peintures restaurent en ce sens le ressenti de la réalité par-delà la pensée, maintenant une correspondance structurelle, une ligne interne des éléments en présence évinçant la volonté de représentation. La dissociation du soi à l'œuvre dans le processus de création est la posture revendiquée par Vaslav Nijinsky, celle d'un individu traversé par le *sentiment* qu'il décrit comme porteur de vie : « *Je suis le sentiment dans la chair, et pas l'intelligence de la chair* ¹⁵³ ».

Pour ce danseur qui travaille avec son corps et celui des autres dans ses chorégraphies, la danse est affaire de *sentiments*, c'est-à-dire d'une dynamique de la nature qui dépasse le danseur en tant qu'individu. Son corps est traversé par une force extérieure, il possède un ressenti extrême de l'énergie, du mouvement de la nature et du monde dans une relation qu'il perçoit comme réciproque : « *J'aime la nature. Je sais ce que c'est que la nature. Je comprends la nature, car je sens la nature. La nature me ressent. La nature est dieu, je suis la nature.* ¹⁵⁴ »

S'il parle peu de la danse dans ses cahiers, il y évoque le mouvement : « *Je sens les mouvements. Mes mouvements sont simples.* ¹⁵⁵ ». Ces textes décrivent une fusion complète entre son être, la danse et l'extériorité du monde qu'il appréhende par ressenti et non avec des repères relationnels raisonnables : « *Je suis un dieux. Je suis la danse. Je suis amour. Je suis dieux.* ¹⁵⁶ ». Son écriture aux phrases courtes, au rythme saccadé, est spiralisée. Lorsqu'il écrit ses cahiers en l'espace de quelques mois seulement, Vaslav Nijinsky est en Suisse, en retrait du monde l'hiver de l'année 1918. Gagné par la folie qui le ronge, il les rédige dans la finalité de transmettre son état émotionnel, d'être compris et pas considéré comme un fou. Il le fait peut-être aussi dans une dynamique de guérison, comme rempart contre sa schizophrénie : « *J'aime trop mes cahiers pour les perdre. J'ai écrit des choses nécessaires. Je ne veux pas la mort du sentiment. Je veux que les gens me comprennent.* ¹⁵⁷ » Paradoxalement, c'est à ce moment qu'il se laisse dominer par sa maladie. Vaslav Nijinsky revient de façon circulaire aux mêmes thèmes de façon obsessionnelle. Mots et sons sont répétés dans une rythmique saccadée. Ses poèmes sont comme de vieilles prières où l'expressivité sonore l'emporterait sur la signification. Il en ressort une musique battant aux pulsations du corps.

¹⁵³ Ibid. p 51.

¹⁵⁴ Ibid. p 42.

¹⁵⁵ Ibid. p 42.

¹⁵⁶ Ibid, p 327. Dieu est écrit au pluriel dans le texte original par Vaslav Nijinsky.

¹⁵⁷ Ibid, p 100.

« Je veux dire dire, que tu veux dormir et dormir.
 Je veux écrire et dormir.
 Je ne veux pas dormir écrire.
 J'écris écris écris.
 Tu écris écris écris.
 Je veux te dire.
 Qu'il ne faut pas faut pas faut pas.
 Je ne faut pas faut pas faut pas
 Tu tu la tu la la ga.
 La ga la ga la gou la ga. »
 Ga la gou la la gou la.¹⁵⁸ »

Des phrases courtes se succèdent sans répit, des mots simples sont répétés. La syntaxe est expression du rythme au-delà de la signification, elle bat telle une pulsation du corps dérégulé.

« Je ne veux pas dire tousse a
 Tousse a tousse a tousse a tousse
 Je suis tous mes pas cactousse
 Ça ki ca ki ma ki pas ki
 Pa ki ia ki jaki iaki
 Ti ki ta ki ti ki ta ki
 Ta ki ta ki ta ki ta ki
 Je ne suis pas un mouvement
 Je ne suis pas un un temps
 Je ne suis pas un mouvement
 Je ne suis pas un un temps
 Temps et temps et temps et temps
 Je ne pas du temps du temps
 Tu te tu le lemps passera
 Tu te tu le lemps passera
 Je ne suis-je que un homme
 Je ne suis-je que un homme
 Homme un home. Homme un home.
 Je me tu pou tu te tu
 Tu tu tu tu tu tu tu.
 Tu car cor car tu car cor
 Car car car car car car cor
 Je suis cor je suis un cor
 Je suis cor je suis un cor
 Cor cor cor cor cor cor cor
 Je suis cor mais pas un cor
 Tu un cor cor je suis cor cor
 (...) ¹⁵⁹

¹⁵⁸ Ibid. p 178. En Russe, le mot Gouliat signifie « se promener ». Nijinsky utilise ce mot et le transforme d'abord en le coupant en deux, puis en inversant les syllabes, créant ainsi de nouveaux sons qui sont parmi les premiers intelligibles chez les enfants.

*Le Sacre du Printemps*¹⁶⁰, un ballet chorégraphié par Vaslav Nijinsky sur une musique d'Igor Stravinsky pour les ballets russes de Serge De Diaghilev présente les mêmes caractéristiques que son écriture : il est basé sur un rythme exacerbé devenant violent par répétition et saccade tant musicalement que par la danse.

Les danseurs frappent violemment le sol de leurs pieds dans les soubresauts incantatoires du grand rite païen. La cadence est entrecoupée, les sons dissonants, agglomérés. Les corps battent la mesure de rythmes premiers. Ils se déplient par saccades, tendus, désunis. Les accélérations et montées en puissance portent l'angoisse et l'oppression à son comble avant d'être suivies de retours temporaires au calme. Le ressenti extrême du mouvement de Vaslav Nijinsky l'amène à considérer celui relevant de l'écriture manuscrite elle-même comme un art capable de transmettre la vie. Il pense que le mouvement gestuel manifesté dans l'écriture est en mesure de véhiculer son *sentiment* : « *Je veux que l'on photographie mes manuscrits car je sens mon manuscrit comme vivant. Je transmettrai la vie aux gens si on photographie mes manuscrits* ¹⁶¹ ».

L'auteur est entraîné dans sa spirale d'écriture, la notation elle-même est une danse de la main. Il s'agit de « *transmettre le sentiment de l'écriture*¹⁶² », ce que ne peut faire l'impression mécanique. Nijinsky exprime encore ce ressenti du travail de la main sur la page manuscrite dans son rapport *fountain-plume*, qui le heurte et le gêne :

« *Je sais ce qu'il faut à mon stylo pour bien écrire. Je comprends mon stylo. [...] J'en inventerai un meilleur car je sens ce qu'il faut. (...) Le fountain plume fatigue ma main, car je suis obligé d'appuyer. J'inventerai un stylo sans pression. La pression de la fountain plume ne donne pas la beauté à l'écriture, c'est pourquoi il ne faut pas appuyer.*¹⁶³ »

A la manière d'un plasticien, il se questionne sur le lien entre le mouvement et l'outil afin de développer dans les meilleures conditions possibles son expression. La personnalité désunie, éclatée, morcelée de Vaslav Nijinsky et une sensibilité exacerbée transparaissent dans sa création artistique à tous les niveaux.

¹⁵⁹ Ibid, p 377.

¹⁶⁰ La première a été donnée le 29 mai 1913 au théâtre des Champs Elysées à Paris, provoquant un scandale et une grande agitation du public lors de la représentation.

¹⁶¹ Ibid, p 294.

¹⁶² Ibid, p 101.

¹⁶³ Ibid, p 117.

La perte dramatique de son identité va de paire avec un accueil sans limite de l'extériorité du monde en lui par le rythme, ce qu'illustre encore son célèbre récit d'une sorte de communion avec la dynamique du monde par l'intermédiaire d'un cheval tirant une voiture de l'époque.

« *Le cheval marchait, moi aussi. Dans la voiture était assis un gros Monsieur avec sa femme qui s'ennuyait. Le cocher s'ennuyait aussi. Tout le monde s'ennuyait. Je ne m'ennuyais pas, car je ne pensais pas, mais je ressentais. Je marchais et marchais.* ¹⁶⁴ »

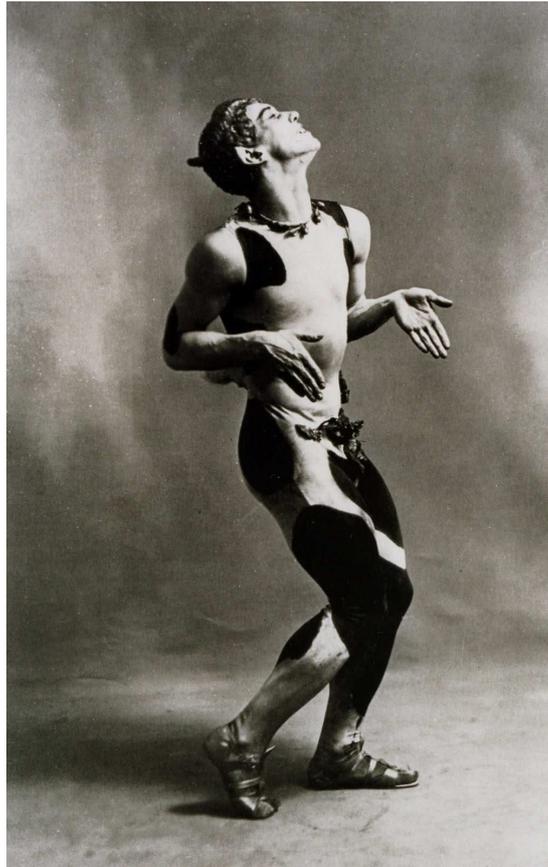
A travers le rythme de l'écriture, on ressent le rythme binaire de la marche, une cadence mesurée et répétée. Nijinsky ressent son corps dans la marche, comme il ressent son corps dans la danse. Son corps est un prisme par lequel il évite l'ennui en entrant en connexion avec l'univers. Ressentir la nature et le mouvement n'est pas penser. Sentir la nature est instinctif, cela passe directement par le corps. Danser c'est la célébrer, en étant vivant. Le corps est l'interprète d'un souffle extérieur qui l'anime par delà son individualité. Le danseur chorégraphe travaille à partir de la sensation qui le conduit à nier parfois l'harmonie du corps (le sien ou celui des autres) qu'il désunit, oppresse, dont il casse l'harmonie instinctive et naturelle par des mouvements courts et saccadés.

Dans *Prélude à l'après-midi d'un faune*¹⁶⁵, il incarne un personnage tout droit sorti des codes de représentation antiques des céramiques grecques : le danseur se déplace dans un espace scénique étroit qui tend à la bi dimensionnalité, présentant sa tête et ses jambes de profil, son buste de face.

Ses mouvements sont courts, contrits jusqu'à la dernière scène où les soubresauts du personnage miment une décharge finale évoquant la jouissance sexuelle. L'idée d'un mouvement instinctif, primitif, inhérent à la nature et inaccessible à la pensée organisatrice vient alimenter mon propos. Il est question d'entrer en communication directe avec le monde, sans le truchement de la volonté consciente : par le sentiment, en ressentant (accueillant) au lieu de penser (élaborer des schèmes de représentation). Cette défiance de la pensée induit la nécessité ressentie d'utiliser des stratégies de dissociation lors de l'acte créatif.

¹⁶⁴ Ibid p 199.

¹⁶⁵ Théâtre du Chatelet, Mai 1912, création des Ballets Russes de Serge Diaghilev. Chorégraphie et interprétation par Vaslav Nijinsky, sur la musique de Claude Debussy *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Décors et costumes de Léon Bakst.



Vaslav Nijinsky dans *Prélude à l'après-midi d'un faune*, 1912
Théâtre du châtelet.

Celle-ci permet de rallier le corps en mouvement, œuvrant, avec l'extériorité du visible. La fusion de l'être et du monde qu'induit la notion de ressentir rappelle l'imbrication de l'être percevant et du perçu dans un entrelacs de vision et de mouvement de Maurice Merleau-Ponty: « *Mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose.*¹⁶⁶ » Le champ d'expérimentation qui s'ouvre dans l'espace pictural comme dans l'espace scénique agit comme le bond originaire de Nijinsky, cette fameuse capacité de s'élancer inégalée qui le rendit célèbre. Il produit un phénomène d'agrandissement de l'appréhension du monde. L'espace s'ouvre par une brèche, une faille, un écartement. Il y a espace car il y a agrandissement de la sensation par le *ressenti*.

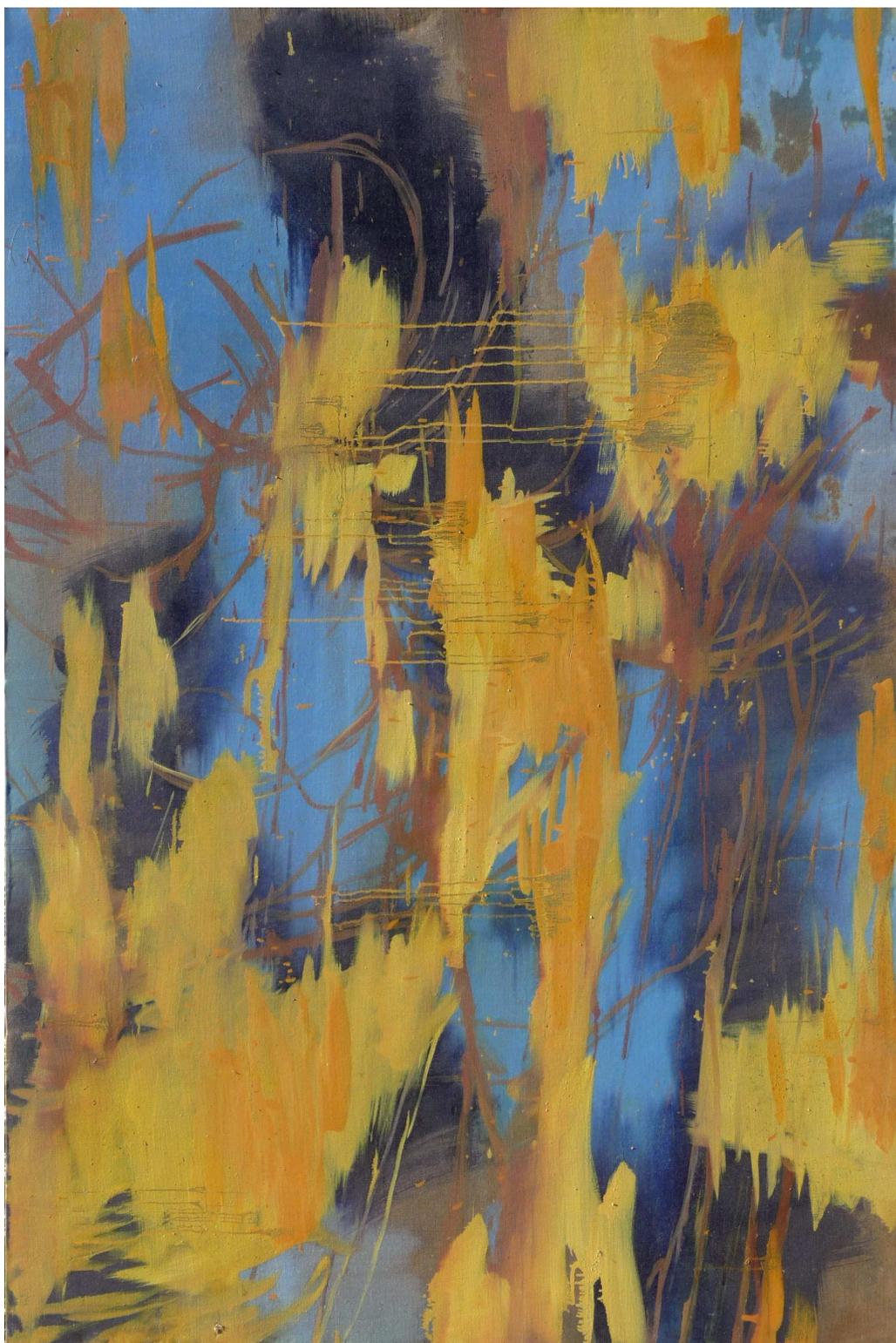
¹⁶⁶ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, préface de Claude Lefort, Paris, Éditions Gallimard, 2003. p 19.

• La tension par l'opposition, la complémentarité colorée

Une dualité est constamment à l'œuvre dans mes peintures, entre des états de la matière et des couleurs se répondant depuis des emplacements différents. Par elle, l'ensemble s'équilibre. La tendance des éléments impliqués à évoluer d'un extrême à l'autre anime la scénographie plastique.

La composition de *Dual II* est essentiellement fondée sur une opposition complémentaire des deux couleurs dominantes, les bleus outremer, cobalt et azur additionnés de blanc de titane répondent à l'orangé obtenu par mélange de jaune de chrome et de vermillon. Quelques traces de rouge carmin participent de l'ensemble. Les variations de matière entre parties peintes du plus épais au plus maigre doublent la tension chromatique d'une tension en termes de matière. La richesse et la variété de la corporéité de la peinture est l'objet de sa propre manifestation à travers le fait plastique.

Le déploiement de la couleur dans sa matérialité et la capacité de résonance de ses modulations animent une scénographie des événements plastiques qui tient le regard en haleine, accompagne l'esprit dans sa rêverie. La composition peut se lire dans plusieurs directions, le tableau ayant lui-même été réalisé en changeant plusieurs fois l'orientation de la toile. Les surfaces orangées sont apposées d'un geste vertical dans le sens de la longueur du tableau. Elles s'opposent à angle droit avec les longues coulures interrompues visibles dans la partie centrale, obtenues par basculement puis retour à l'horizontal de la toile. Le mouvement de la pesanteur est ainsi volontairement arrêté à un point donné de la surface avant d'atteindre l'extrémité du châssis. Il est en suspend. Entre masses colorées et coulures réside une opposition à angle droit. En arrière de ces dernières, des lignes sont tracées manuellement dans une gestuelle discontinue et courbe, de teinte plus sombre, un mélange le carmin et de terre de Sienne. Chaque ajout de matière, chaque ligne vient augmenter la surface de contact entre les bleus du dessous et les orangés du dessus, animant la dualité et opposant les surfaces. La toile dans son ensemble est animée par le tressage des tensions chromatiques à l'œuvre entre complémentaires, se manifestant par une trame entre verticales et horizontales.



Dual II

Janvier 2011, 195 x 130 cm, Huile sur toile.

•Renversement spatial : le tressage du reflet de William Wordsworth à Claude Monet

Le phénomène du reflet rassemble des espaces disjoints en une surface bidimensionnelle. Sa dimension poétique et irréelle en fait un terrain métaphorique fertile. Le renversement qu'il implique ouvre d'un point de vue artistique un vaste territoire de recherche. Le poète William Wordsworth œuvrant entre 1770 et 1850 s'en saisit dans le quatrième de ses préludes, un vaste ensemble autobiographique qui l'accompagna tout au long de sa vie. Il y développe l'idée du paysage incarnant poétiquement les états de l'âme dans une veine romantique anglaise. Le phénomène du reflet est comparé à un rassemblement onirique de temps disjoints dans une nostalgie du passé, en même temps qu'il est décrit littéralement. Ce rapprochement du processus matériel du reflet tissant les espaces et du temps qui s'écoule de celui du temps qui passe permet de considérer la peinture, dans cette métaphore, comme la réunion de temps disjoints par l'entrelacs qu'elle peut mettre en œuvre. Voici le passage du prélude en question, introduit depuis le paysage fluvial d'une rivière :

*Tel un homme se penche au côté d'une barque
Qui glisse lentement, surplombant de sa face
Une eau tranquille, et goûte un plaisir indolent
Aux trouvailles que peuvent faire ses regards
En pénétrant jusqu'au fond même de l'abîme ;
Il y voit des trésors - algues, grottes, poissons,
Fleurs, racines, galet, en imagine plus,
Mais souvent est perplexe, et ne peut séparer
L'ombre de la réalité : rochers et ciel,
Nuages, monts - reflétés dans la profondeur
Du flot clair - des objets dont c'est là le séjour
Véritable ; et sa vision est traversée
De son propre reflet, d'un rayon de soleil,
Et d'ondulations venant d'on ne sait où,
Obstacles qui ne font sa tache que plus douce ;*

*Tel le plaisant labeur que nous avons longtemps
Poursuivi, nous penchant au dessus du passé
Avec même succès ; et rarement surgirent
Formes plus belles, ni plus nettement visibles
Que celles-ci, vers quoi mon récit maintenant
Veut, indulgent Ami, diriger ta pensée¹⁶⁷.*

(...)

Le reflet procède par tressage, mariant des espaces disjoints dans l'illusion qu'ils coexistent. La peinture possède le pouvoir de donner cette illusion car elle a la capacité, au moyen de touches de peinture disjointes, d'entrelacs de lignes et de formes, de créer un tel espace tressé. Aussi, la lumière changeante impliquée dans ce phénomène visuel impose le reflet aquatique comme une occasion majeure de se saisir de la spécificité picturale, celle d'inaugurer son propre espace dans sa présence spécifique.

On ne peut évoquer le phénomène du reflet sans penser aux *Nymphéas* de Claude Monet, procédant au renversement de l'espace réel dans la figuration de son reflet. Loin de la métaphore sentimentale et de la nostalgie du passage du temps, le peintre se saisit, dans l'immédiateté de son apparition, de l'effet lumineux. Il induit par ce biais également un tressage de temps et d'espace rejoignant la fugacité du réel dans la dimension picturale. Ainsi que le souligne Gaston Bachelard au sujet des *Nymphéas*, la mobilité est centrale dans la création d'une image picturale qui nous ouvre le chemin d'une rêverie par le processus du reflet :

*« Quel besoin d'une beauté immobile ! Combien volontiers nous accueillerons
(...) une œuvre d'art qui donne une illusion de mobilité, qui nous trompe même, si
cette erreur nous ouvre le chemin d'une rêverie. C'est bien ce que nous éprouvons
devant les nymphéas.¹⁶⁸ »*

L'adhérence à la réalité des phénomènes du monde de la nature par l'expérience visuelle est centrale. Son transfert structurel en peinture s'opère par une correspondance entre le tableau et l'impermanence du visible.

¹⁶⁷ William Wordsworth, *Le prélude ou la croissance de l'esprit d'un poète*, Introduction, traductions et notes de Louis Cazamian, Tome 1. Aubier, Editions Montaigne, Paris. 1964, p 201.

¹⁶⁸ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Edition José Corti, 1942, p 40.

Le phénomène du reflet est à ce titre un motif qui m'a intéressée, ce qui est manifeste dans la série *Entre et Lacs*. La nature végétale est intrinsèquement mouvante, s'anime de la moindre variation lumineuse. La manifestation de cette mobilité au sein d'une surface aquatique fournit un motif de choix, prétexte à une réflexion sur la nature de l'espace pictural. La représentation du réel en tant que tel n'est pas mon propos mais un modèle structurel pour la création d'un espace procédant par tressage. Mon objectif est d'établir par la peinture une correspondance de mobilité entre les faits plastiques et la mouvance du monde végétal, en maintenant une *ouverture*.

Mes peintures sont réalisées à partir d'impressions fixées dans ma mémoire. Ces bribes sont des associations de couleurs et de formes. Elles constituent un magma visuel évolutif dans un processus sédimentaire qui ne tient pas compte des distances, les annule, tout comme le reflet. L'empreinte sensitive est indexée sur le visible, par le mécanisme de l'empreinte. Il s'agit bien du visible tel qu'il apparaît et non d'une vision construite intellectuellement ni de la réalité propre aux éléments. Ces derniers occasionnent des fragments d'impressions colorées juxtaposées et ramenées au plan traduites sous formes d'aplats. La peinture se fait système de notation sensitif de la fluidité du réel dont la priorité est de conserver une impression d'ensemble basée sur les rapports des éléments entre eux. C'est leur liaison dans l'espace qui est perçue avant leur nature individuelle.

Entre et lacs I peut être appréhendé verticalement ou horizontalement, ce qui n'en modifie pas l'impression générale. Aucun sens de lecture n'est à privilégier en l'absence de ligne de démarcation spatialisante entre masses colorées comme dans les précédents ensembles. Ici, les couleurs dominantes sont le bleu et le vert, équitablement réparties sur l'ensemble de la surface en un tressage évoquant le reflet du ciel sur une profondeur aquatique. Les teintes s'enchevêtrent les unes dans les autres, tantôt séparées par les lignes mobiles des cordelettes tantôt fondues entre elles au moyen d'un frottage à l'aide d'une brosse sèche. Il résulte une impression de profondeur diffuse sans véritable repère au sein d'une spatialité duale. La trace résultant de l'empreinte visuelle des sensations fixe prioritairement une trame des rapports de couleurs et de matières mouvantes. L'adhérence au réel procède de la mobilité inhérente à cette empreinte partielle du réel, présentant une nécessaire déperdition subjective.



Entre et Lacs I

Février 2009, 196 x 130 cm, Huile sur toile

•Le basculement à l'œuvre dans mes peintures

Le passage progressif d'une couleur à une autre par le fondu de la couleur, le débordement et la non adéquation entre surface et ligne sont les principes mettant en œuvre ici des passages plastiques. L'intention est de neutraliser la stabilité de l'image véhiculée et d'établir des échanges entre les éléments participant des compositions. Au caractère ouvert de la linéarité courbe répond le fondu des surfaces colorées les unes dans les autres. Il y a chevauchement des éléments plastiques. Les différentes surfaces de tonalités vertes et bleues de *Entre et Lacs I* cohabitent entre elles sans délimitation. Les surfaces flottent les unes dans les autres telles des effluves de couleurs dans un état gazeux instable. Elles sont modulées entre elles par le mélange des teintes impliquées : bleu azur, bleu cobalt, et outremer d'une part, vert émeraude et vert cinabre jaune d'autre part. Leur relation produit une extension spatiale, en ce sens que l'entrelacement creuse une profondeur dans la planéité de la toile sans entretenir de relation figurative au réel. Les surfaces apparaissent dans leurs imbrications comme les éléments à l'œuvre dans le processus du reflet sur une surface aquatique. La correspondance est structurelle, elle déborde la notion d'apparence, bien qu'elle la croise par rémanence.

L'écran pictural est à la fois un espace profond et mouvant. Les constituants plastiques ont la capacité de se mouvoir par porosité. La dilution du médium et l'usage de la réserve interviennent pour ménager des espaces vides, des zones de vacance. Celles-ci confèrent à l'ensemble un équilibre fluide. Le mouvement des formes entre elles est maintenu par la perméabilité des surfaces et leur capacité à se laisser traverser dans un mouvement invisible induit par la vacance des formes. On ne peut voir le mouvement de l'air qui nous entoure pourtant on peut le ressentir sur notre propre corps par la peau. A distance, le regard le saisit à travers d'autres corps s'animant : le frémissement d'un feuillage, le déplacement des nuages animés de bruissements indicibles.

Une résonnance s'établit entre les parties : surfaces et lignes discontinues sont interrompues par l'arête du châssis vers l'espace extérieur comme s'ils s'y prolongeaient dans le hors champ. L'espace environnant est en quelque sorte annexé par la mobilité interne des éléments. L'observateur est amené à se détourner de ses repères sensitifs habituels pour s'immerger en opérant un basculement dans cette surface renvoyant à une onde horizontale. La peinture ouvre à un autre rapport au réel, déplace la sensation spatiale dans un espace autre, celui qui, délimité par les barres du châssis, se creuse en dépit de l'affirmation effective de sa planéité. Dans *Entre et Lac I*, ainsi que dans les autres toiles de la série, le principe adopté est un traitement homogène de la surface picturale jusqu'aux extrémités du châssis qui la clôt arbitrairement. La régularité des entrelacs de peinture et l'absence de plans délimités distincts les uns des autres rendent opératoire ce retour au plan. Pourtant, une distance se matérialise par écartement entre les zones peintes. L'imbrication des surfaces les unes dans les autres implique qu'une profondeur se creuse. Le rapport de représentation articule déplacement du réel dans son image flottante puis transfert de cette dernière dans les modalités picturales : la réalité des imbrications des surfaces plastiques se substituent à la volonté de représentation. Cette suite de transcriptions est rendue possible par une logique ayant pour fil conducteur une identité structurelle : le tressage d'espaces, ou de surfaces disjointes annulant les distances dans l'élaboration d'une profondeur spécifique. Il en résulte une nouvelle façon de ressentir l'espace extérieur par l'intermédiaire de la peinture. Celle-ci nous transporte dans un espace autre, en proposant un voyage par le dévoilement du visible à travers le fait plastique. La peinture ouvre une succession de brèches sur le mode de l'entrelacs vers un autre espace. Ce déplacement proposé par l'espace fictif de la peinture m'évoque celui obtenu par Jacques Lacarrière dans son Roman *Le pays sous l'écorce*, écrit entre 1976 et 1979. L'auteur décrit une succession d'incarnations dans divers organismes improbables accompagnée de la description d'effets sensitifs altérés, matérialisés par une transposition imaginaire. Il s'agit de *Le pays sous l'écorce*. La multitude de détails nous fait pénétrer dans un entrelacs remettant en cause nos repères spatiaux. L'émerveillement et la terreur sont simultanés dans sa description de la perte de toute notion d'individualité lors de la fusion avec l'être de la sardine.

Ce mode de l'être est imaginé comme totalement anonyme et dépendant de la collectivité du banc :

« *Mais ici, je peux vous le dire, il existe, il se meut, il frétille et il fraie, le grand ON anonyme des eaux. Il est foule, il est houle d'écailles, il est corps indistinct des flots, il est milliers de têtes, d'yeux, de branchies, de nageoires identiques (...), il est absence, vacuité, néant argenté de la mer. (...) Je deviens un vide scintillant, un fantasme d'écailles, une sardine en somme, autrement dit bien peu de chose en cette mer*¹⁶⁹. »

Le retour sur la terre ferme est un peu plus loin célébré comme les retrouvailles avec un corps qui perçoit les odeurs, sa propre pesanteur et sa délimitation rassurante, permettant d'établir une distance et une localisation dans le monde : le fondamental du rapport au lointain de l'horizon comme force stabilisante et rassurant est sous jacent, impliquant la vue et la peau comme délimitation corporelle. Leur rôle d'organe sensitif à part entière est rappelé:

« *Je respire l'azur au cœur d'un paysage dégagé, tout bruisant de parfums. Les rumeurs de la mer, l'odeur des marécages me quitte peu à peu. (...) Le vent a remplacé les vagues en mes oreilles. Le vent ! je l'avais oublié quand j'étais sous la mer» (...) Maintenant, il me faut réapprendre cette lumière, cet espace et ce grand mot étalé là-bas sous mes yeux : H-O-R-I-Z-O-N. (...) J'offre ma peau pulmonée à l'amicale brûlure du soleil.*¹⁷⁰ »

Le récit offre une déclinaison de différents modes sensitifs d'appréhension de l'extérieur qui attire notre attention sur notre ressenti spatial de la nature.

Le narrateur se projette physiquement, teste les limites de la localisation de son corps à l'espace extérieur à la manière dont l'univers pictural peut instaurer un trouble spatial. Il en résulte une sensation d'agrandissement équivalente à celle que peut procurer la peinture. Celle-ci est à sa manière une invitation à l'abandon des repères spatiaux pour un rapport immersif croisant deux verticalités : celle du corps et celle du tableau. Il s'ensuit une ouverture à un autre type de spatialité qui est le propos, une sensation spatiale élargie par la résonance intérieure qu'elle procure. Cette peinture vise à éprouver le visible du monde dans ses modalités structurelles, à la manière dont Jacques Lacarrière dévoile un univers sensitif inconnu.

¹⁶⁹ Jacques Lacarrière, *Le pays sous l'écorce*, 1980, Éditions du Seuil, p 115 – 116.

¹⁷⁰ Ibid, p124.

Le basculement à l'œuvre dans ma recherche est ainsi plus largement celui du visible du réel dans celui de la peinture par l'entremise des événements plastiques. Précédemment a été évoquée l'utilisation de subterfuges afin d'ouvrir la ligne à l'extériorité et de la libérer de la volonté consciente de tracer. Dans la série *Ruza*, les lignes interrompues des empreintes de cordelettes s'enchevêtrent, s'entrecroisent dans une explosion de croissance équivalente à la nature. La coulure, ou *presque coulure*, lorsqu'elle est présente, devient ligne possédant ses qualités propres dont la linéarité oscille entre manifestation de la pesanteur et geste actif. L'instant de l'arrêt suspendu maintient la coulure dans cet entre deux : entre la main et son existence propre. La linéarité ne borde aucune surface, elle s'étend librement vers les extrémités de la toile, sans pourtant en atteindre le bord. La pesanteur est utilisée comme véhicule de l'apparition du visible, par un basculement temporaire. La linéarité de la coulure ne délimite pas, elle indique seulement l'impact de la touche de peinture qui l'a générée.

La conséquence de ces coulures est un mouvement d'extension latéral par rapport au geste, vertical ou horizontal selon le sens de lecture proposé. Lorsque les coulures sont lues dans le sens horizontal, le basculement du regard dans un univers aquatique a une évidence saisissante. Lors d'une présentation verticale, c'est plutôt la verticalité du corps qui est soulignée.

Les faits plastiques organisent des manifestations de visible au sein de la peinture qui instaure un basculement au sein de son propre espace.

I Ouverture et rythme

•L'ouvert avec Henri Maldiney

Il a été précédemment établi que la visée de mon travail pictural est de produire l'agrandissement de la sensation spatiale par le fait de rendre visible, au moyen des composants de la peinture, l'écartement existant entre les choses. Cette attention à l'espacement est un équivalent à la considération de la fonction liante du vide aérien dans le réel. Les éléments du tableau sont par conséquent considérés dans leurs relations par une posture d'accueil du visible. Le processus d'impression visuelle prélève dans le réel ces relations, conservant tout autant la trace des couleurs et des formes que celle de l'invisible qui les relie. Un fragment discontinu du réel est saisi dans son ouverture, sa propension à se mouvoir. L'acte de peindre est une tentative de restituer ce mouvement d'ouverture d'une chose à l'autre dans leurs relations internes. Le fait plastique participe d'une structure élaborée en tenant compte de l'entre deux des choses. Chaque élément possède une propension à déborder la surface qui lui est allouée, ou bien à se rétracter au contraire à l'intérieur de ses limites. Les lois du contraste expliquent ces phénomènes d'un point de vue optique. La matière et le geste impliqués dans les différentes occasions plastiques s'ajoutent à ses fondamentaux de la couleur pour moduler la tendance des formes à se dilater ou à se contracter. Henri Maldiney élabore le concept d'expansion diastolique de la forme qui s'oppose à sa contraction, sa limitation systolique afin de nommer le double mouvement simultané à l'œuvre dans la forme qui la maintient en suspens :

« D'une part la participation « extatique » des vides intérieurs au grand vide enveloppant détermine l'expansion diastolique de la forme. D'autre part l'attraction des pleins la limite en systole. La forme – qui est l'œuvre – est le lieu de rencontre – lui-même auto mouvant – de ces deux tensions simultanées, l'une ouvrante et l'autre fermante. Or une forme dont la présence, extatique à tout espace, consiste à se tenir à l'intérieur de cet extase et simultanément à l'intérioriser à soi, dans l'immobilité tendue de son repos, est en suspens dans l'Oouvert.¹⁷¹ ».

¹⁷¹Henri Maldiney, *L'art, l'éclair de l'être*, collection Scalène, Éditions Comp'Act, 1993, p 365.

Le visible est porté par l'invisible qu'il porte en lui : le vide *active* le plein, il y participe. Au sein de l'espace, la matière est rendue perceptible par l'invisible qui l'entoure. La part mobile et fluide du paysage végétal est ainsi animée des tressaillements de l'air. Au sein de la surface picturale les éléments interagissent, frémissent entre eux. Elle est un lieu de pérennisation de la mobilité des éléments du monde dans la fixité propre à la peinture, portée par l'*ouvert*, révélé par Henri Maldiney s'attachant à décrire ce qui dans le visible relève de la mobilité. Il évoque un *être en soi-* dans l'ouvert constitutif du *là*, irréductible et que l'on ne peut imaginer. Pour lui le réel excède : « ... *toute prise, tout système de captage ou de retenue, réseau d'images, de symboles ou de signes* », de ce fait, « *Celui qui la reçoit [la révélation du réel] l'éprouve dans la surprise d'être (...)* Le réel se lève en lui-même dans l'ouvert. ¹⁷² »

L'ouvert est une manifestation de la ligne interne du monde au sein duquel tous les éléments sont reliés entre eux par des relations invisibles mais actives. L'individu lui-même participe de ce mouvement de l'univers, ainsi qu'il le conclut dans ce passage de l'esthétique des rythmes citant les propos de Yu T'ang, peintre chinois vivant à l'époque des Song.

« *Pour peindre un poisson, il faut que l'artiste connaisse la « nature » du poisson, mais pour y parvenir, le peintre doit, en utilisant son intuition, accompagner dans sa nage le poisson par l'esprit, partager ses réactions aux courants, aux tempêtes, au soleil, aux appâts. Seul un artiste qui comprend les joies et les émotions d'un saumon franchissant un rapide a le droit de peindre un saumon, sinon qu'il le laisse tranquille. Car si précis que soit son dessin des écailles, des nageoires, l'ensemble en paraîtra mort.* ¹⁷³ (...)

La conclusion suivante en découle :

« *Il s'agit donc pour le peintre de découvrir les relations internes entre la nature (ici présente dans un poisson) et le moi (où la nature est également présente). Cela n'est pas nécessairement taoïste, car le néo-confucianisme dit que tout dans la nature, y compris le soi, est la manifestation de l'univers lui-même.* ¹⁷⁴ »

¹⁷² Ibid, p 345.

¹⁷³ Henri Maldiney, Œuvres Philosophiques, *Regards, Parole, Espace*, introduction de Jean Louis Chrétien, Editions du Cerf, Paris, 2013, p 224.

¹⁷⁴ Ibid p 224.

La prise en compte du principe d'imbrication entre pleins et vides manifeste le mouvement d'ouverture à travers le maintien de passages constants de l'un à l'autre.

D'après Henri Maldiney : « *le monde n'est pas constitué de choses et d'état de chose mais d'événements*¹⁷⁵ », ce qui induit un déroulement du temps matérialisé dans le fait pictural, un ayant eu lieu dont la peinture conserve la trace, la présence continuée. Elle prolonge la notion de liaison véhiculée dans l'expression *état de choses* de Ludwig Wittgenstein en la situant dans le temps, et la possible manifestation de sa discontinuité. Les événements plastiques évoluant au sein des surfaces picturales sont générateurs d'une temporalité et d'une spatialité ouvertes, à l'instar du monde. Leur mouvement d'apparition nous transperce, il constitue une : « *déchirure au jour de laquelle s'ouvre une rencontre*.¹⁷⁶ ». La réalité matérielle supplante dans l'ouvert l'horizon d'attente depuis lequel elle est perçue, le déborde. Contenant l'idée d'une nouveauté, l'ouvert nous *atteint comme une pointe* : « *Un événement n'apparaît pas dans le monde, c'est lui, tout au contraire, qui ouvre le monde. Son origine se dérobe dans son incidence pure*.¹⁷⁷ »

La mouvance renouvelée du réel est sans préalable, immanente.

Dans ma peinture, la matière est soutenue pas les réserves ou *énergies blanches*¹⁷⁸ qui l'entourent. Elles interviennent non pas comme des espaces inertes, mais des opérateurs de lignes et de couleurs. Le médium est utilisé de façon à ce que la démonstration de sa variabilité soit maximale. Le principe de l'énergie blanche n'est pas nécessairement un non peint ou une réserve, mais consiste en une vacance, comme c'est le cas dans *Camino Aire I*¹⁷⁹. Le médium, dilué jusqu'à dispersion complète et propagé sous forme d'auréoles se fait le véhicule de son propre mouvement d'apparition et de disparition. Il n'y a quasiment pas de surfaces laissées vierges, mais la dispersion du médium sur toute la partie haute produit l'effet d'un vide aérien et d'un mouvement ascensionnel.

¹⁷⁵ Maldiney Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, collection Scalène, Éditions Comp'Act, 1993, p 376.

¹⁷⁶ Ibid, p 341.

¹⁷⁷ Ibid, p 376.

¹⁷⁸ Ibid, p 365. Henri Maldiney décrit l'énergie blanche comme un équivalent à l'ouvert, ou vide pour les penseurs chinois : « *Les grands dessinateurs ne dessinent pas par les noirs mais par les blancs, qui sont bien autre chose que des réserves. Ce sont des énergies blanches qui, d'une feuille de papier, font, selon l'expression de Malevitch, une surface spatialisante.* »

¹⁷⁹ Cf. Illustration p 159.

Le médium laisse la trace de son passage, de son écoulement d'un bord à l'autre telle l'eau dans le lit de la rivière.

Cette composition se présente verticalement. Les lignes sont quasiment absentes et laissent place à une dispersion profuse de la matière colorée. Toute la partie supérieure centrale est habitée par des auréoles laissant derrière elles des trainées nuageuses, marbrées de ton blanc-jaune, blanc et bleu très clair.

Ces surfaces peintes à partir de bleu azur clarifié de blanc, et de jaune de chrome recouvrent la quasi-totalité de la surface, envahissant l'étendue par écartement. Derrière elles, à mi hauteur, une zone de réserves s'accompagne de surfaces vert cinabre foncé plus soutenues dans la partie basse. Ces dernières créent un dessous de la peinture. Elles sont obtenues avec un médium moins dilué, plus sec. Le séchage entre les strates peintes entraîne une dissociation bien nette des deux ensembles.

Dans *Trap I*¹⁸⁰, il n'y a pas de parties laissées vierges, le regard circule par la discontinuité des touches de couleurs. Chacune est apposée d'un geste vertical ne recouvrant que partiellement les strates inférieures, créant ainsi une distance, repoussant les couches inférieures. Les lignes obtenues sont discontinues, ouvertes, générées d'un geste rapide et accompagnées de coulures courtes obtenues par le basculement à l'oblique de la toile réalisée au sol, rapidement interrompues par un retour à la station horizontale pour le séchage. Entre elles, les interstices sont le liant des faits plastiques. L'espace pictural est ainsi animé par l'accumulation des *événements* qui organisent une profondeur spécifique.

Dans *Camino Aire II*¹⁸¹, la rencontre s'organise par tensions entre les événements colorés en présence : impacts, coulures, dispersion. Les taches en présence sont génératrices de rythme, leur discontinuité et leurs tensions mutuelles impliquent l'espace qu'elles ouvrent, de foyer à foyer. Le regard circule de l'une à l'autre, il se produit une déambulation du regard, tant dans le sens latéral que dans celui de la profondeur. La brèche par laquelle advient le visible n'est pas cette fois l'interstice mais la variation de qualité de la matière picturale, du glacis diaphane à l'opacité de l'aplat.

¹⁸⁰ Illustration p 103.

¹⁸¹ Illustration p 105.



Camino Air I,

Septembre 2012, 195 x 130 cm, Huile sur toile

Il s'agit de creuser une profondeur non plus cette fois par superposition de strates de peinture entrelacées comme dans *Trap I* mais par la transparence. Le vide est actif par la délicatesse du glacis, il remonte du fond. Ces toiles présentent trois différentes modalités d'apparition de l'ouvert.

• **Le rythme instaure le mouvement d'apparition du visible**

Le rythme fonde une tension spatialisante dans la peinture, reliant les différentes parties par des passages. Les rapports d'échelle et d'intensités colorées produisent une harmonie soutenue par les vides, les espaces non peints. Ils sont des *surfaces spatialisantes* que les chinois nomment *énergie blanche*. Henri Maldiney complète ce propos en ajoutant que les noirs sont au service de cette *énergie blanche* qu'est la feuille de papier :

« Les pouvoirs opposés d'ouverture et de fermeture, d'accueil et d'attaque, qui appartiennent respectivement aux concavités et aux convexités d'une ligne, les concentrations attractives ou le rayonnement diffusif des traits, la vitesse ou la lenteur de leur traversée détermine dans les blanc des variations d'éclat et même de tonalités, c'est-à-dire des différences de tensions superficielles, discontinues, dont l'intégration rythmique engendre un espace. Il n'y a pas dans l'art d'autre espace rythmique. ¹⁸² »

Le mouvement des opposés à l'œuvre dans la tension soutenant la peinture est formulée par les antagonismes *Diastole et Systole*. Ce couple traduit un double mouvement. Celui de diastole est ouvrant, affirmatif et tend à l'expansion, à l'ouverture de la forme. Celui de systole est au contraire fermant, produit une délimitation et une tendance à la contraction de la forme.

Dans la série *Trap* et notamment *Trap II*, les surfaces sont engendrées par de larges coups de pinceau engendrant coulures, éclaboussures entre autres *incidents plastiques*. Ces dernières forment une linéarité mobile particulière, possédant des qualités graphiques spécifiques, car extérieures au tracé issu de la main et spontanées, elles possèdent leur mouvement propre. La composition est aérée, comporte une large part de réserve sur le pourtour à l'instar des autres toiles de cette série.

¹⁸² Maldiney Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, collection Scalène, Éditions Comp'Act, 1993, p 366.

De nombreuses gouttes et projections de peinture se sont accidentellement déposées autour des surfaces peintes dans les tonalités vert clair jaune et orangé. Elles occupent une place majeure dans l'agencement global. En bas à droite notamment, une giclure horizontale vert blanc répond à une autre, créant une extension verticale d'un vert soutenu tirant sur le jaune.

Ces lignes et les surfaces avec lesquelles elles s'entrecroisent génèrent une spatialité animée par ce double mouvement des éléments plastiques entre contraction et expansion. Des halos sombre autour des surfaces de couleur sont la conséquence de la diffusion de résidus d'huile et de siccatifs qui en accentuent cette dernière. La mobilité du réel est restaurée dans la peinture par cette tension entre la tendance qu'à la forme à se refermer sur elle-même ou à déborder de son contour. La finesse des projections agit comme des ponctuations venant rythmer la combinaison des surfaces peintes et non peintes.

Ces lignes ouvertes présentent un potentiel d'action, de mouvement. Le tout s'organise en un ensemble vivant, interagissant comme le feraient les éléments végétaux d'un paysage sous les effets de la lumière. Il ne s'agit pas de faire référence à un paysage réel constitué d'objets figurés, mais de reconstituer le frémissement d'ensemble d'une partition composée de choses, d'état de choses qui s'organisent en événements et sont autant d'ayant lieu. Dans le paysage réel comme dans la peinture, c'est le vide qui rend cette mobilité opérante par la mise en mouvement des constituants, des faits comme événements plastiques.

La luminosité des couleurs s'accompagne d'un rythme inhérent à leur apparition. Les réserves activent les énergies blanches de la combinaison picturale. Le rythme palpite du peint au non peint, il bat vers un devenir : « *en lui s'accomplit la mutation totale et réciproque des opposées.*¹⁸³ ». Au sein de la surface le fait plastique se maintient sans cesse entre deux antagonismes: ouverture de la forme et sa délimitation, complémentarité de la couleur, variations de matière de la plus épaisse à la plus translucide, échelle des gestes, propension mobile et fixé.

¹⁸³ Ibid, p 366.



Trap II

Août 2013, 162 x 130 cm, Huile sur toile

Dans la série *Trap*, les formes s'implantent avec vitalité entre les réserves et s'y étendent par la diffusion du médium et les projections liquides. La tonicité de la ligne projetée associée à la spontanéité des différentes touches de peinture ouvre les formes et les dépossède de toute fixité. Elles se meuvent, s'échappent de la surface qui leur est impartie, rejoignent la matérialité du fait plastique, de l'*aplat* dirait Gilles Deleuze, en se dérochant au figuratif. Elles génèrent des figures mouvantes s'opposant à la figuration.

La notion d'ouvert instaurée par Henri Maldiney est centrale dans la visée de la peinture et du pur fait pictural qu'elle met en œuvre. Je recherche une correspondance intérieure profonde entre cette dernière et les événements du visible auxquels elle se réfère par l'ouvert. Celui-ci atteint l'individu par le frémissement d'une rencontre, une déchirure au moment de son instauration. Il n'est pas l'indécis mais la justesse de la mise en relation car : « *L'art est la vérité du sensible parce que le rythme est la vérité de la sensation*¹⁸⁴ » nous dit Henri Maldiney. La vérité du visible au-delà de l'apparence par la permanence du rythme anime les objets du monde et les met en relation dans l'espace.

¹⁸⁴ Henri Maldiney, *Œuvres Philosophiques, Regards, Parole, Espace*, introduction de Jean Louis Chrétien, Les Éditions du Cerf, Paris, 2013, p 208.

•Le Rythme : un devenir de la forme

L'atteinte de la justesse du monde par une eurythmie des formes plastiques est ce à quoi s'emploie ma peinture. L'espace pictural est un lieu de surgissement des formes à l'intérieur desquelles œuvre le rythme, que l'œuvre soit figurative ou non. Ce qu'énonce Henri Maldiney au sujet de la vue de Delft est applicable à toute peinture:

« (...) *Le surgissement de la Vue de Delft, où les trois éléments du ciel, de la terre et de l'eau comparaisent d'un même glissement de l'étendue – dont les « formants » purement phénoménaux (reflets, ombres, lumière) sont structurés par des « phonèmes » purement picturaux, articulant une seule et même diastole de l'espace – a lieu dans la surprise et l'étonnement*¹⁸⁵. »

La peinture crée un moment d'apparition unique débordant la notion de sujet représenté. Elle instaure un transfert des *formants du réel* vers des *phonèmes picturaux*, engendrant une correspondance rythmique de la surface picturale au lointain du réel. Elle opère simultanément un rassemblement d'étendues et de temps disjoints. C'est à dire que dans la forme figurative, la dimension formelle « *intentionnellement représentative* » qui en fait une image s'accompagne d'une dimension « *génétique-rythmique* » qui en fait une forme. De telle sorte que « *le rythme de la forme commande et assume la motricité de l'image (...) il tisse l'espace (et le temps) d'une signification existentielle, c'est-à-dire d'une présence signifiante*¹⁸⁶ »

Outre qu'elle véhicule des images picturales, la peinture contient une part d'irréductible, car elle est empreinte du réel, surgissement du réel dans le lieu de la peinture par un rythme qui n'est pas une cadence et ne peut être mesuré avec exactitude, mais concerne « *la forme dans l'instant qu'elle est assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide.*¹⁸⁷ »

¹⁸⁵ Maldiney, Henri, Œuvres Philosophiques, *Regards, Parole, Espace*, introduction de Jean Louis Chrétien, Editions du Cerf, Paris, 2013, p 209.

¹⁸⁶ Ibid, p 211.

¹⁸⁷ Ibid, p 212.

Les données phénoménales du visible telles que la lumière, le reflet sur une onde aquatique, le frémissement d'un feuillage aux couleurs inégales, présentent un mouvant intrinsèque dans l'unicité de l'instant. Ils partagent une unité structurelle par le rythme. Ce dernier est la forme improvisée, momentanée du monde, toutefois il s'incarne dans la continuité interne d'une durée, sans quoi il lui manque « *le geste du mouvant, en quoi l'ensemble des éléments du temps vécu a sa cohérence, et cette concordance où l'opposition de l'instant et du temps se supprime, quand – précisément dans le rythme- tout est en un, et Un toutes choses.* »¹⁸⁸

Le rythme dépasse la perception figurale et s'instaure dans le geste qui l'inaugure. Le mouvement de la main dessinant est déterminant, ce qu'illustre bien la dynamique propre à la calligraphie chinoise. Celle-ci « *connaissait une « écriture d'herbe » se mouvant comme l'herbe sous le vent. Ce sens de la forme en formation, en transformation perpétuelle dans le retour du même, est proprement le sens du rythme.* »¹⁸⁹ La forme particulière isole l'étant, mais le souffle vital la traverse, or, d'après Henri Maldiney, l'art se trouve à la jonction de ces deux opposés complémentaires :

« *La forme isole l' « étant » dans sa particularité. Mais le souffle vital unit toutes choses, de l'intérieur même de leur respiration, dans la conspiration du souffle unique et universel qui, s'il va à l'extrême de sa diastole, disparaît dans le vide du Tao. (...) Or l'art se trouve à la rencontre des deux mouvements : il unit l'expansion du souffle vital et l'ossature ; Il est, en chaque singularité comme dans le tout sans limite, articulation du souffle cosmique dans l'unique espace temps concret universel. Or, l'articulation du souffle, c'est le rythme.* »¹⁹⁰

Le double mouvement de diastole - systole au fondement du rythme laisse la forme en tension dans son mouvement d'apparition unissant le particulier et l'universel, la figure et l'aplat. L'expansion de l'espace pictural en découle, fondé sur une tension entre les éléments contraires, comme c'est le cas notamment avec la coprésence des couleurs complémentaires.

¹⁸⁸ Ibid, p 213.

¹⁸⁹ Ibid, p 213.

¹⁹⁰ Ibid, p 225.

Ici, l'absence de formes fermées n'entretient avec la figure que les rapports indiciels d'une linéarité mobile et ouverte. *Trap IV* s'organise en une succession d'aplats qui se recouvrent largement les uns les autres tout en ménageant des zones de réserves qu'ils inondent de leurs coulures.

La surface picturale est creusée, déchirée par la coprésence de ces touches constituant autant d'interstices béants et les contrastes forts entre couleurs claires des derniers plans et couleurs absorbées, sombres des premiers. Le bleu azur et le bleu de cobalt mélangés sont éclaircis de blanc : ils apparaissent entre les blancs et les verts émeraude et de cinabre jaune. Chaque élément plastique est disjoint des autres. Leur ensemble produit des écarts, des intervalles.

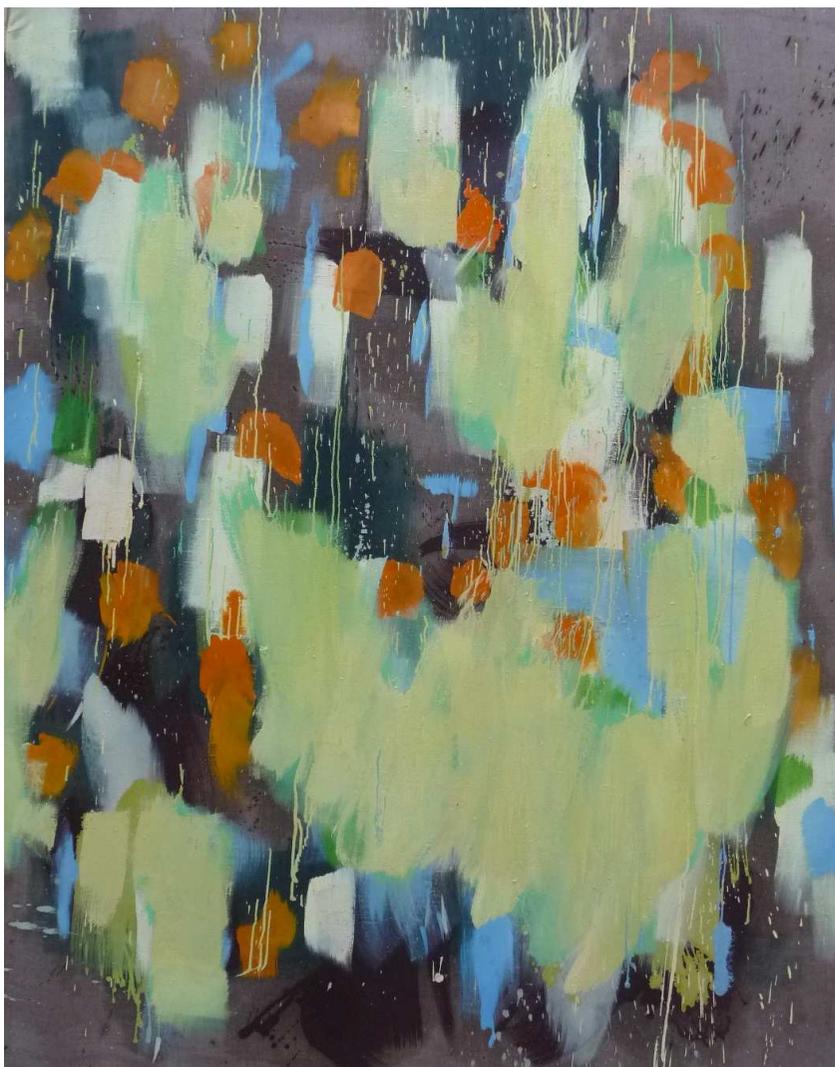
Le décalage et le jeu d'espacements participent de l'expansion d'un espace radiant. Cette idée est signifiée dans le texte d'Henri Maldiney qui prend pour exemple l'opposition entre noirs et blancs dans une esquisse de Mou-K'i (ou Fatch-ang), intitulée *Six Kakis*. Il fait au sujet de cette esquisse le commentaire suivant :

« L'expansion de l'espace radiant dans la diastole de l'instant y est articulé par un jeu d'espacements et de décalages, à la fois mesurés et improbables, entre des formes évidentes et dérobées (les kakis). Ce jeu crée des tensions critiques. Or ces mêmes formes – surtout dans les valeurs noires- sont simultanément des centres d'attraction et de condensation de l'espace. ¹⁹¹ »

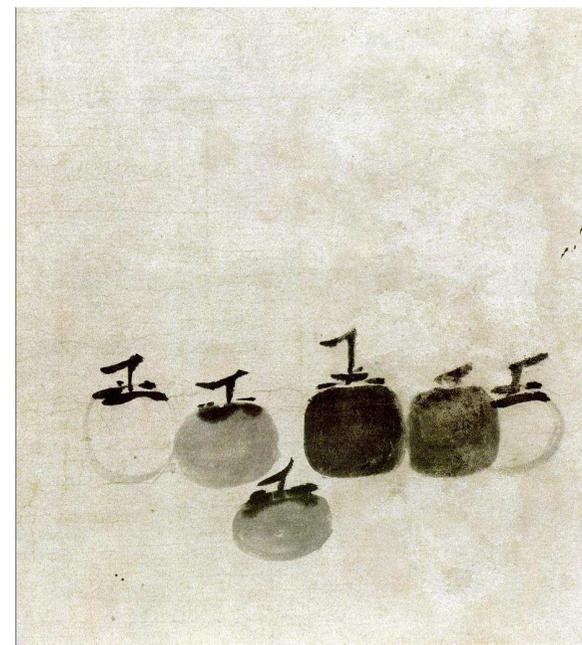
Depuis le blanc du papier, entre parties dessinées à l'encre noire et lavis laissant les formes parfois ouvertes, le peintre crée une partition rythmique de la valeur la plus noire à la valeur la plus claire, d'où résulte une grande stabilité de la composition basée sur les écarts, les intervalles entre les formes qui l'isolent et le lient en un même mouvement : d'une forme équivalente à une autre, il y a mise en œuvre de passages.

Dans *Trap IV*, l'espacement et le rythme prennent forme par la coprésence de touches de peinture de couleurs et de valeurs éloignées les unes des autres : des touches de couleurs bleu clair, presque blanches, alternent avec des touches de rouge orangées intenses et de vert cinabre jaune. Le rythme naît dans l'homogénéité de la coprésence qui par espacement et décalage crée de la distance, condense l'espace qui semble s'ouvrir brèche par brèche.

¹⁹¹ Ibid, p 225.



Trap IV, août 2013, 162 x 130 cm, Huile sur toile



Mu Qi (Mu Ch'i) ou Fa Tchang, *Six Kakis*
Encre de chine sur papier, 13^{ème} siècle

• **La division en modules instaure un rythme : Joan Mitchell et Monique Frydman**

L'espace pictural s'agrandit proportionnellement à la taille du châssis, c'est une donnée rationnelle et concrète. Matisse disait : « *Un centimètre carré d'un bleu n'est pas aussi bleu qu'un mètre carré du même bleu*¹⁹² ». La couleur prend sa pleine puissance par la quantité de surface qui lui est allouée, elle résonne selon d'autres modalités avec une échelle excédant celle du corps. La tension de la toile est fondamentale dans la réalisation, elle permet la juxtaposition de modules comme entités distinctes participant d'un même ensemble et, en outre, une pénétration spécifique du médium. Il permet également les retournements successifs de la toile en cours de réalisation. La composition y est circonscrite bien qu'ouverte sur l'extérieur par la juxtaposition de modules dont les arêtes jointes bord à bord relancent la lecture d'un panneau à l'autre.

Le terme *arête* est dans un sens géométrique la ligne d'intersection de deux plans.¹⁹³ Au sens architectural, elle est une saillie anguleuse, une ligne saillante. Cette *intersection* fournit une ligne de recherche traitant de la disjonction comme fait plastique structurant. Sa présence instaure une mesure rythmant la lecture avec régularité, l'inframince est intégré comme événement plastique qui depuis sa littéralité participe de l'espace de la peinture. Chaque module se présente comme fragment d'un plus vaste ensemble induisant le hors champ. Il en résulte une ouverture immense : il ne s'agit plus d'enclorre la composition à l'intérieur du châssis, mais de mettre en place un lieu de peinture traversant l'espace qui lui est alloué, par-delà les délimitations intermédiaires.

Avec le triptyque de la série *Calcaire*, Monique Frydman propose trois importantes toiles carrées présentées bord à bord. La gamme chromatique est restreinte à la toile grise faisant fond et au blanc crayeux des linéarités ouvertes résultant de l'empreinte de cordelettes qui y développent leur libre mouvement.

¹⁹² Henri Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, présenté par Dominique Fourcade, Éditions Hermann, Paris, 1972, nouveau tirage 1992, p 128, note de bas de page des propos rapportés par Tériade.

¹⁹³ Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Pierre Larousse, réimpression de l'édition de Paris, SLATKINE, Genève-Paris, 1982.

La dimension figurale est en suspens, mobile. Les tracés sinueux des cordelettes sont répartis équitablement. Ils se développent depuis leur linéarité propre, recouvrant la totalité de la toile sans que l'œil n'y repère une variation de densité. Ces lignes discontinues, parfois estompées, animent la surface de façon régulière, elles constituent la manifestation visible du mode opératoire.



Monique Frydman, Triptyque

2007, Série Calcaire, pigments et liant sur toile de lin, 250 x 750 cm

La poudre de pigment minérale utilisée est crayeuse, elle développe une linéarité diaphane sur le support de toile grise. Le dépouillement à l'œuvre vise la quête de l'essentiel. Selon l'auteur : « *Le blanc c'est l'âme de la craie.*¹⁹⁴ ».

Les arêtes des châssis interviennent comme une structuration de l'ensemble en le délimitant de façon d'autant plus décisive au vu de l'uniformité totale de la surface picturale d'un bord à l'autre de la composition. Elles génèrent deux lignes immatérielles d'un gris plus sombre que le reste de la toile, deux intervalles désignant silencieusement la verticalité du spectateur. Monique Frydman met en œuvre une mobilité des constituants plastiques par la discontinuité des lignes qui se double ici d'une fragmentation rythmique. Le mouvement du regard est scandé par les arêtes des châssis en un rappel de sa matérialité structurante.

¹⁹⁴ Citation extraite du site personnel de Monique Frydman : www.moniquefrydman.com

Ces délimitations indiquent la peinture comme lieu d'apparition nostalgique du visible au sein de l'espace réel. Les lignes obtenues par empreinte des cordelettes renvoient à la présence d'un corps absent : «*une sédimentation des figures qui brouillerait le temps*»¹⁹⁵, selon Henry Claude Cousseau. L'extension modulaire produit une mise en tension efficiente de l'espace pictural.

Le fait d'agrandir la surface picturale et d'y intégrer les lignes saillantes des arêtes du châssis est un mode d'agrandissement de la peinture par la discontinuité que Joan Mitchell exploite cette spécificité du travail en modules dans plusieurs de ses œuvres polyptiques de dimensions et de proportions variables.

Dans *Chasse interdite*, elle crée au sein de panneaux verticaux des masses picturales ascendantes puis organise une vision horizontale par la juxtaposition de plusieurs modules. Il y a ainsi un «*va et vient avec la verticalité pour s'en débarrasser en retour*», selon les propos de Lucille Encrevé lors d'une conférence au Centre Georges Pompidou¹⁹⁶. Dans le polyptyque, les quatre panneaux, de taille différente, présentent de larges masses colorées étalées verticalement. La gamme chromatique est restreinte. Sur un fond blanc se détachent des surfaces disjointes de peinture vert pâle, bleu et mauve, accompagnées de jaune. Des masses noires contrastent par leur valeur avec ces dernières, situées dans les parties basses sauf dans le troisième panneau où elles sont situées en haut du module.

Les arêtes médianes sont des ruptures entre les surfaces peintes, il n'y a pas de passage du geste d'un panneau à l'autre, bien au contraire, la présence de réserves de part et d'autre atteste que le temps du faire de chaque toile est disjoint de l'autre dans le temps et l'espace. L'action gestuelle se répartie sur les panneaux en un mouvement ascensionnel, de nombreuses coulures accentuent cette dynamique. La verticalité qui en ressort est contrebalancée par une extension modulaire panoramique de type horizontal. L'équilibre de l'ensemble repose sur la scansion verticale qu'instaure la réunion de plusieurs modules. La fragmentation du support d'expression apparaît comme une suite, elle a pour conséquence l'ouverture de l'espace pictural au hors champ d'où résulte une respiration.

¹⁹⁵ Camille Morineau, *Monique Frydman*, Éditions du regard, 2013, p 82.

¹⁹⁶ Lucille Encrevé, *Joan Mitchell, Chasse interdite*, 1973. Cette Conférence du Centre Pompidou est donnée le 7 février 2010.



Joan Mitchell, *Chasse interdite*

1973, huile sur toile, polyptyque de 4 panneaux, 280 x 720 cm, Centre Georges
Pompidou, Paris

Le rassemblement de plusieurs panneaux met en confrontation l'univers spatial propre à la peinture et celui de son support littéral, présentant des arêtes devenant interruptions rythmiques.

L'usage du module m'est ainsi apparu comme une source potentielle d'agrandissement non pas uniquement par l'augmentation de la surface qu'elle induit, mais également par l'intrusion en son sein d'une brisure. Les derniers polyptyques *Caminando I et II*¹⁹⁷ manifestent cette attirance pour l'extension modulaire horizontale.

Avec *Caminando I*, l'espace pictural est étendu à sept panneaux dont l'illustration ci-dessous n'en montre que trois, disposés verticalement les uns sur les autres. Ils ont été réalisés dans une autre orientation, le format faisant face au corps verticalement. La présentation verticale et partielle du polyptyque en sept parties *Caminando I* lors de l'exposition « *Entre deux* » du séminaire de doctorants de Gisèle Grammare et François Jeune¹⁹⁸ met en évidence le fait que la modularité est un principe qui permet une variation des modes de présentation sans remettre en cause le fonctionnement interne du travail.

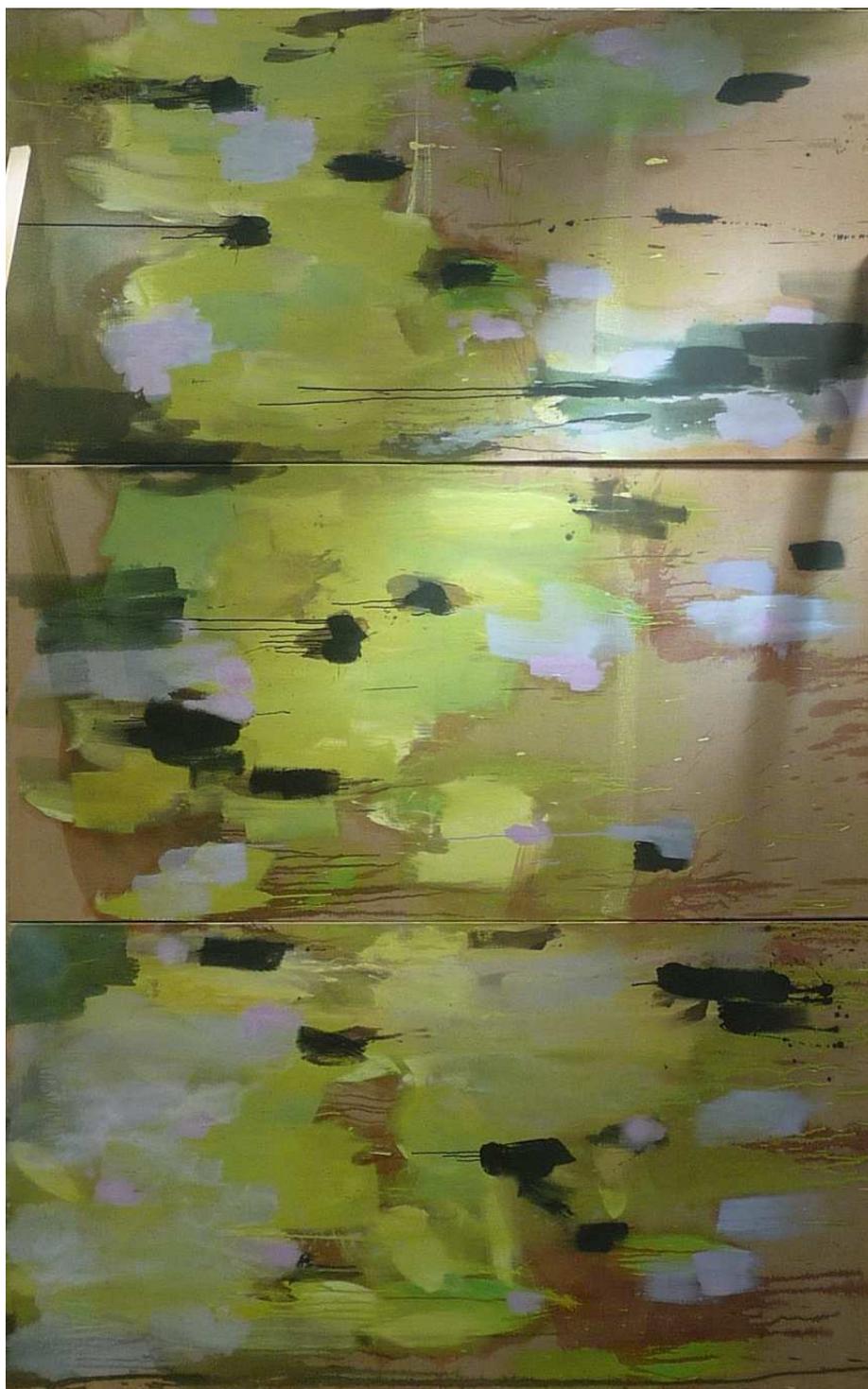
¹⁹⁷ Illustration respectivement p 194 et 250.

¹⁹⁸ Exposition « *Entre deux* », du 10 au 19 juin 2014, Galerie Michel Journiac, Séminaire universitaire sous la direction de Gisèle Grammare et François Jeune.

Ici, le choix de présentation aboutit à une proposition picturale en trois modules superposés. Un rythme de lecture spécifique en découle. Telle une partition musicale, l'ensemble est rythmé, les fragments peuvent être interchangés, et leur nombre variable. Le travail modulaire engage la vision d'un ensemble au-delà de la spécificité de chaque partie. Une peinture composée en plusieurs modules ouvre à des variations possibles et à une méthode de travail. Des fragments de surfaces sont agencés avec des couleurs et des formes similaires, ils constituent une mélodie dont les arêtes des châssis instituent les mesures régulières.

A la notion de rythme naturel du monde énoncée par Henri Maldiney s'ajoute, avec l'usage des modules, une *cadence*. Elle a pour fonction de souligner la scansion des fragments de visible isolés dans l'espace de la peinture. A partir d'un certain stade, l'ordonnement général, s'il peut encore accepter des changements d'orientation tolère moins les changements d'ordre. Le principe de modularité et d'interversion reste pourtant actif dans ces portions de visible retranscrites picturalement. La juxtaposition de cadrages rapprochés constitue un panoramique qui s'étend à l'infini à la manière des *Nymphéas* de Claude Monet, en une continuité enveloppante. Le visible instauré dans la peinture est une succession, une simultanéité d'événements dont la suite de panneaux traduit bien la nature rythmique. Telle un thème musical, elle est reductible et modulable à l'infini parce que basé sur les interactions colorées plutôt que sur les objets du paysage eux-mêmes en tant que figures. Ils donnent naissance à un espace désarticulé aux angles de vue multiples qui correspondent à autant d'instantanés revisités par la mémoire. Le paysage réel est devenu *jardin mental* par transfert des impressions sensibles.

L'absence de profondeur qui pourrait être suggérée en une construction par plans est remplacée par une mesure de la distance entre les couches de peinture. L'ensemble résiste à la localisation spatiale, la peinture enveloppe l'observateur lui proposant une vision élargie de part l'agrandissement à plusieurs modules. La présence des couleurs vert sombre obtenues par mélange de rouge carmin et de vert émeraude, répartie sur l'ensemble renvoie à l'impression visuelle que suscite un jardin aquatique.



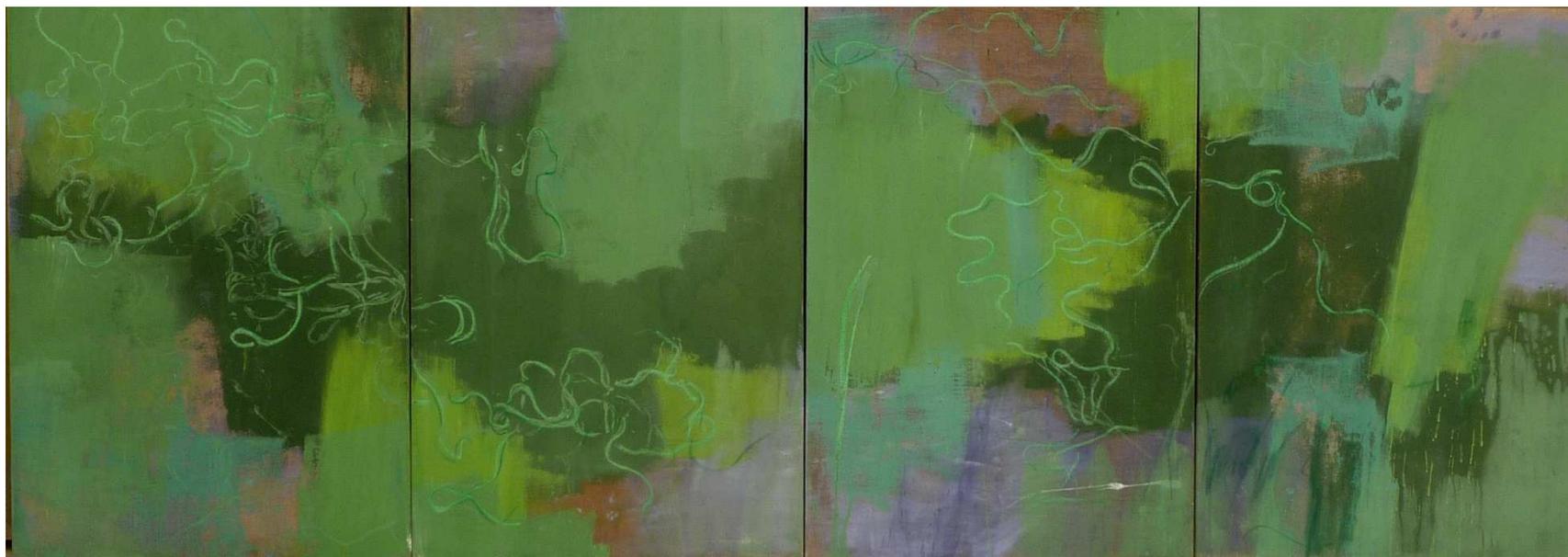
Caminando I, Janvier 2014
Présentation verticale de 3 modules,
398 x 173 cm, Huile sur toile

Les coulures s'étendent latéralement vers la droite et vers la gauche en raison du renversement des panneaux en cours de réalisation. Cette dernière produit une extension latérale conférant à l'agencement général une dimension horizontale rappelant une surface d'eau et l'effet aquatique des *Nymphéas* de Claude Monet dont le cadrage rapproché provoque une immersion. A travers les panneaux, les fragments picturaux se raccordent toujours l'un à l'autre par une unité substantielle, une concordance structurelle.

Avec *Entre et Lacs III*, l'espace pictural s'étend d'une extrémité à l'autre, générant sa propre profondeur par juxtapositions de surfaces colorées. Une linéarité discontinue s'étend sans avoir de point central. Le polyptique se divise en quatre modules, la symétrie autour d'un axe central des séparations perdure, étant redoublée de chaque côté. L'œil circule de droite à gauche dans le rythme impliqué par cette répétition.

La gamme chromatique oppose une harmonie de verts émeraude et cinabre additionnés de jaune de cadmium citron et d'un bleu-mauve obtenu par ajout de laque de garance rose dans un bleu cobalt. La masse colorée vert sombre dominante traverse les quatre modules. Elle est toutefois sans continuité au niveau de l'arête centrale entre les modules deux et trois : elle a été recouverte dans le module trois par un vert clair. La brisure du châssis est de fait soulignée, car sur la tranche, deux couleurs de tonalité et de valeur distinctes s'opposent. Le vert présent avec régularité en différents points de la toile assure une continuité entre les modules, assurant l'unité de l'ensemble. Les brisures structurent la peinture. Elles agissent comme des séparations, des compartimentations qui simultanément instaurent l'espace qu'elles délimitent et l'enclosent sur lui-même.

Le regard rebondit sur ces brisures. L'effusion du médium appelle un bord à atteindre vers lequel elle tend à travers les zones de réserve qui perdurent. Ce bord intervient comme structuration interne à la composition par l'usage de modules. Les fragments induisent un *écartement* qui les juxte et les unit. Espace pictural et espace réel sont ainsi mis en tension. La concordance d'échelle ainsi que la frontalité et la proximité du motif font des panneaux un ensemble multipliable, dépliable à l'infini, dont les raccords sont jusqu'à un certain stade de la réalisation interchangeables



Entre et Lacs III

Mai 2012, 81,5 x 260 cm, Médium acrylique, pigments et pastel sec sur toile.

III Le temps de la peinture : une respiration, un enracinement

•Les temps multiples de l'acte de peindre

La pratique picturale s'inscrit dans le temps qui s'écoule en lui donnant une orientation. Elle donne un sens au temps qui lui est consacré, tout en l'impliquant dans le faire. La notion de temps nourrit la peinture à plusieurs niveaux, avant même l'entrée dans la pratique. Elle concerne celui de la vie qui s'écoule de façon linéaire dans son rythme propre, antérieur et étranger à celui de la peinture qui se dresse et vient interrompre, ponctuer de sa verticalité le temps linéaire en un instant arrêté, spécifique. Le travail à l'atelier induit ainsi une coupure, une prise de distance d'avec le temps générique. Il produit un transfert, un déplacement. Le moment du peindre est d'emblée dissociation du monde, temps de pose dans l'interaction continue avec la mobilité et l'impermanence de l'extérieur. Il est le temps où s'arrête le monde avant de renaître dans la durée immuable de la peinture. Les impressions visuelles produites sont transcrites de façon pérenne.

En ce sens l'instant de la perception est un préalable à la genèse de l'espace pictural, lui-même retour sur le temps par l'immobilisation, la réification du monde extérieur. L'espace pictural interrompt l'écoulement du temps, son mouvement d'avancée. Il est dit communément : *aller de l'avant*. En peinture, il ne s'agit plus d'avancer, mais de rassembler en un double mouvement de remontée du fond et d'extension latérale. C'est ainsi que les images qu'elle véhicule se *dressent à la verticale du temps*¹⁹⁹.

Le moment, l'odeur, l'espace de l'atelier sont un sas, un préalable à ce qui advient dans l'espace pictural. De l'appréhension du monde il résulte des traces, difficiles à décrire car relevant non d'images à proprement parler mais d'impressions dynamiques, structurelles du visible, issues d'un processus neutre de gravure du monde dans la mémoire. Ces impressions initient les compositions picturales par un transfert des qualités mobiles du visible dans celles des éléments plastiques. Elles viennent agrandir un jardin mental imprégné du visible émanant de l'extérieur.

¹⁹⁹ L'expression est empruntée à Patrick Vauday qui l'élabore dans son ouvrage, *La matière des images, Poétique et esthétique*. Paris, Éditions L'Harmattan, 2001, p 9.

Dans l'écoulement des jours et le mouvement constant du monde, la conscience s'arrête sur un état des choses, attirée et émue par un aspect du visible à un moment donné. Elle s'abandonne à la rêverie dans un lâcher prise pendant que l'œil saisit : lumière, couleur, mode relationnel des choses.

Il y a là un premier arrêt et passage dans le temps parallèle de la peinture par la genèse de l'impression visuelle, cette matière brute préalable à la peinture, toujours fondée sur le mouvement. Celle-ci est ensuite altérée dans le temps parallèle du psychisme qui procède par sédimentation. C'est un temps long, interrompu, un repos de la conscience. Telle une mer calme, il instaure la possibilité que les impressions visuelles remontent à la surface, affleurent à la conscience. Voilà enfin un sens donné au temps de la rêverie autour de la peinture. Il lui est préalable, nécessaire, c'est un temps de maturation des impressions par l'écartement qu'il produit.

Ensuite, le temps de la réalisation de la peinture proprement dite est discontinu, procède par échos. Le travail à l'atelier est décomposé en plusieurs moments du faire, disjoints les uns des autres pour des questions de séchage correspondant par ailleurs à une nécessité de prise de distance, afin de rendre compte par la dimension spatiale de l'imbrication du mouvement dans le temps.

Le peindre s'accompagne de l'*entre peindre*. Ils font partie intégrante du processus créatif car la toile est le résultat d'une condensation de plusieurs temps. Elle est la transcription visible d'impressions, le résultat d'une stratification d'événements. En ce sens, la peinture se construit par une concrétion de temps et d'images en autant d'espaces et de lieux picturaux. Sean Scully parle ainsi de sa peinture comme d'une *compression de temps*.²⁰⁰ Il emploie cette expression au sujet de ses propres toiles, et également de celles de Mark Rothko, évoquant une densité de la surface²⁰¹.

La peinture présentée ici, qui n'est pas une peinture de surface, procède inversement par stratification d'un réseau de lignes tenant du feuilletage. L'idée de compression de temps en un seul apparaître semble pourtant également opératoire. L'impression visuelle résultant des événements de visible est fixée dans la mémoire.

²⁰⁰ Sean Scully, *La surface peinte*, Traduit de l'anglais par J.F Alain, Daniel Lelong Éditeurs, 2008, p 213.

²⁰¹ Ibid, p 47.

Elle est consciente mais involontaire, à la suite d'une attitude de réceptivité active dont la captation est instinctive. L'impact du réel sur la rétine n'est pas dirigé par la conscience mais il advient, à la manière du réel, accompagné de la cohorte de faits par lesquels se décompose le monde. Ces *événements* ou *faits* pour reprendre la terminologie de Ludwig Wittgenstein viennent s'entremêler les uns aux autres et donnent lieu à des sensations colorées et spatiales d'où résultent des traces, les impressions. Ces sensations se traduisent en émotions perceptives. Elles retiennent ainsi l'attention, se constituant en souvenir visuel principalement, mais associé à l'olfactif et au toucher par ailleurs. En un mot, c'est un processus d'impression globale, indifférencié qui a lieu, d'une sensation spatiale face au monde à un moment et en un lieu donné. L'empreinte s'effectue certes sur le mode de l'apparence, mais n'en conserve que les données relationnelles et situationnelles, afin d'atteindre l'essence de l'apparaître. Les caractères les plus marquants des éléments perçus ne sont pas leurs formes, leurs contours mais leur texture, leur luminosité, leurs rapports chromatiques constituant l'essence de leur apparaître. Il s'agit de ce qui les fonde dans leurs spécificités naturelles, et qui en même temps les traverse, les déborde. L'être est ainsi ému par un certain impact du monde à un instant précis. L'espace qui relie les objets entre eux est pris en compte dans cette trame qui soutient le visible. Le phénomène de l'entrelacs perceptif peut être transposé dans celui liant impression visuelle, réel, et peinture. La peinture dégage de l'espace, elle agrandit la perception spatiale. Cette manière de revenir sur mes propres sensations perceptives constitue une démarche qui me permet de m'extraire du réel afin de rejouer la sensation qu'il laisse en moi dans l'espace tangible et permanent que je lui dédie : la peinture. Le temps de l'avant peindre recouvre ainsi le temps écoulé depuis ma naissance, durant lequel le substrat de la mémoire s'est constitué par accumulation d'impressions perceptives, puis le temps du peindre et celui de l'entre peindre interviennent. Il existe également un temps intermédiaire, tenant du rituel, qui *met en condition*. Il constitue une respiration nécessaire au même titre que la réserve en peinture. Ainsi, l'acte créatif nécessite, outre un temps préalable et un temps fragmenté consacré au faire, un temps qui permet de vider, de dégager un espace de conscience rendant possible son occurrence.

•La respiration de l'œuvre à travers le temps et l'espace : Eliane Escoubas et Michel Ribon

Le rythme binaire de la respiration est régulier, calmant. L'inspiration suit l'expiration dans un mouvement de va-et-vient sécurisant et apaisant. La matière picturale utilisée ici est apposée sur le support qui l'inspire, l'absorbe, et le restitue sur son revers sous forme d'aspérités en relief ou d'auréoles. L'aspiration du médium par le support matérialise un ordre respiratoire matériel.

Respiration et palpitation sont les données fondamentales de la constitution de l'image picturale.

Maurice Merleau-Ponty décrit le rapport du peintre au monde comme un regard:

« le peintre (...) naît dans les choses comme par concentration et venue à soi du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord auto figuratif ; il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant « spectacle de rien », en crevant la « peau des choses » pour montrer comment les choses se font choses et le monde.²⁰² »

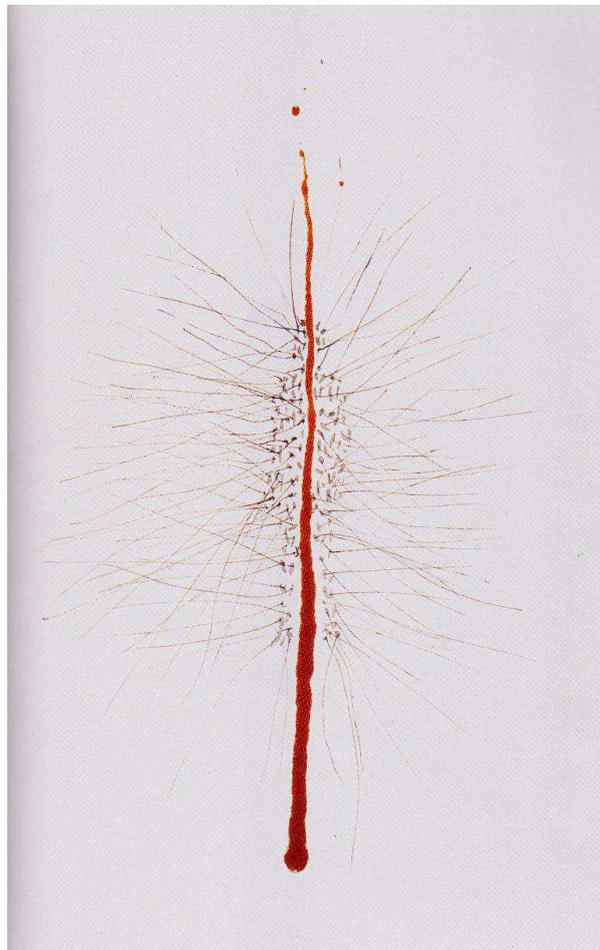
Il est question d'une concordance entre le visible et l'impression spécifique que ce dernier laisse dans le regard du peintre. Le sujet percevant et le monde perçu s'imbriquent l'un dans l'autre. Leur occurrence dans un mouvement d'absorption réciproque est à l'origine de celle de la peinture. A l'image de la respiration, il y a inspiration du perçu par l'être percevant et inversement. L'être se projette en dehors de lui-même par le mouvement de palpation du monde extérieur se produisant à la surface de l'œil, et par extension à la surface de tout son corps comme prisme. Giuseppe Penone a réalisé une série de lithographies qui véhiculent étrangement ce mode de connexion de l'être à son environnement. J'ai pu les découvrir lors de l'exposition *Matrice de sève*²⁰³.

Dans celle reproduite ci-dessous, un corps humain est esquissé en l'absence de contours par une juxtaposition de petits points cernant une silhouette auxquels sont reliées une multitude de lignes flottantes telles de fines antennes prolongeant chaque parcelle de la surface de la peau.

²⁰² Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, préface de Claude Lefort, Paris, Éditions Gallimard, collection Folio Essai, 2003, p 69.

²⁰³ *Matrice de Sève*, Exposition du 14 mai au 24 juillet 2009, *Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris*.

Le personnage ainsi dessiné avec légèreté apparaît derrière une marque verticale orangée épaisse et légèrement en relief, plus forte visuellement que le reste du dessin à l'encre, réalisée avec rapidité, ce qui a occasionné quelques projections au-delà de la ligne. Il s'agit de résine de pin, qui, telle une cicatrice, semble scinder le corps en deux en l'éloignant dans un arrière plan incertain, flottant dans l'espace vide de la feuille. Le corps est figuré comme outil de préhension du réel à travers ses tentacules comme si la peau pouvait respirer. Il est possible d'imaginer que les yeux respirent, à l'image de ce corps, et retiennent leur souffle. La constitution des impressions visuelles procéderait ainsi d'un phénomène respiratoire.



Giuseppe Penone, *Matrice de Sève*,

2007, Encre de chine et résine végétale sur papier japonais, 64 x 47 cm

Celui-ci, par un mouvement d'absorption et d'expansion de l'individu au-delà de ses limites corporelles, induit un mouvement de flux autour de l'être ainsi qu'une succession de rythmes : celui des battements de paupières qui scandent l'acte perceptif, celui du corps, et enfin celui des choses du monde. Il est possible de postuler une interaction, une contagion, un accordement de ses rythmes respectifs lors de l'appréhension du réel.

Le rapport de perception inaugure le devenir rythme de l'espace dans la réciprocité de la venue à soi du visible. Le *tempo* prend naissance dans la relation perceptive, c'est dans la conscience du sujet percevant que s'unifie l'objet perçu. Le rythme n'est pas dissocié de l'espace dans lequel il apparaît, mais imbriqué dans celui-ci. Il est la forme assumée par ce qui est mouvant, mobile, fluide, implication du temps dans l'espace ou *forme – événement*. Il n'a pas lieu dans l'espace car il *est* l'espace. A son sujet, dans son ouvrage intitulé *L'espace pictural*, Eliane Escoubas énonce :

« *Il implique l'espace. Il ouvre l'espace, il est articulation de l'espace pictural. La notion constitutive de l'espace pictural n'est donc nullement de « partie », mais celle d'articulation rythmique.*²⁰⁴ »

Le rythme de ma peinture se réalise en une inspiration du monde. Elle tente de restituer dans le visible les étapes de sa constitution rythmique. Les événements plastiques engendrent une scansion parallèle à celle du visible dans leur apparition singulière. Les modalités d'apparaître de la peinture s'identifient aux impressions visuelles qu'elles miment : elles sont la trace arrêtée d'un mouvement de couleur et de lumière.

Dans son ouvrage *A la recherche du temps vertical dans l'art*, paru en 2002 soit onze ans avant sa mort à l'âge de quatre vingt dix ans, Michel Ribon énonce l'idée que l'œuvre restitue notre rapport au temps en une présence syncrétique. Cette intervention comme événement de visible constitue son unité. Il énonce :

« *L'œuvre ne peut trouver sa propre respiration et le rythme de ses pulsations qu'en mimant de façon toujours singulière le rapport de toute conscience avec son présent, son passé, son avenir*²⁰⁵ »

²⁰⁴ Eliane Escoubas, *L'espace pictural*, Encre Marine, 1995, La versanne, p 27.

²⁰⁵ Michel Ribon (1923 – 2013) *A la recherche du temps vertical dans l'art*, Essai d'esthétique, Éditions Kimé, Paris, 2002, p11.

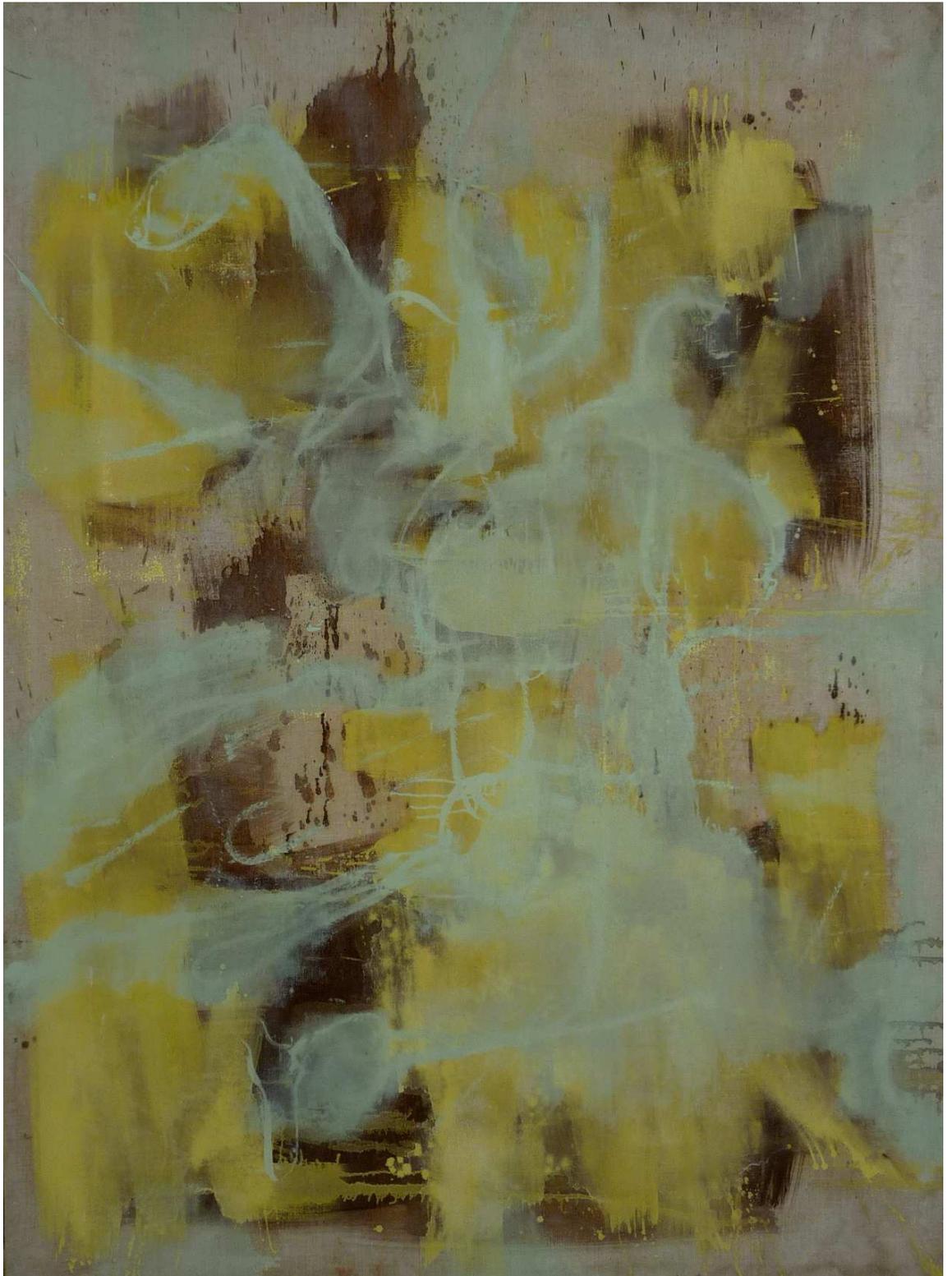
La propriété qu'a l'œuvre de rejouer le rythme du visible en son sein est ce qui la fait résonner dans le présent de la réception, ce qu'il énonce ici :

« *C'est alors que le déploiement de ses structures temporelles, le rythme et les scansionnements imposés à ses structures spatiales confèrent à l'œuvre sa palpitante respiration qui devient la nôtre dès que nous la percevons dans l'admiration.*²⁰⁶ ».

La surface picturale peut être la manifestation de ce mouvement respiratoire qui induit la notion de rythme. Celui-ci est multiple et interactif. Il est tant celui du visible que celui de l'acte perceptif et du corps percevant lui-même. La peinture mobilise l'être dans la relation esthétique et lui procure la conscience de son propre rythme intérieur. L'impression visuelle qui active le désir de peindre renvoie à l'immanence de l'être. L'espace pictural est, un *lieu-événement* dans lequel temps et espace sont imbriqués.

La présence de l'œuvre comme synthèse du temps qui l'occasionne est manifeste dans la simplicité de *Camino Aire IV*. Les trois couches de peinture disjointes par les temps de séchage sont de couleur terre de Cassel, terre d'ombre brûlée, jaune de cadmium citron et vert de baryte additionné de Blanc de titane. La toile réunit les trois temps de son effectuation par la superposition de ces strates picturales clairement identifiables. Un quatrième composant intervient : le brun de la toile de lin brut sur laquelle viennent s'impacter les projections de chacune des strates picturales. La matière utilisée est légère, diluée, et estompée pour la dernière intervention de vert éclairci de blanc. Il en résulte un effet nuageux. Cette ultime strate vient en avant sur le reste de la composition et s'étend en un mouvement diffus dont on ne cerne pas bien les limites. Les trois couleurs s'articulent également entre elles par les écarts de valeur. Les aplats irréguliers présentent parfois des manques, des irrégularités de surface. Parfois, ils se diffusent et disparaissent dans les fibres de la toile sous l'action du diluant. L'ensemble est désuni par contraste entre valeurs claires et sombres. Les projections donnent des indices de temps et de directions disjointes creusant la profondeur dans un rythme.

²⁰⁶ Ibid, p 12.



Camino Air IV

Mai 2013, 200 x 146 cm, Huile sur toile

•De l'impact du visible à la traversée du support : déambulation

L'activité de l'œil, dont la rétine est impactée par la vision du monde, à pour conséquence que l'individu soit atteint simultanément par les autres sens dont le toucher (la peau est le plus grand organe perceptif), et l'odorat. Il reçoit ainsi de tout son corps, comme prisme, le monde lors de l'acte perceptif. Cette attitude est active, le corps y est sollicité comme surface d'impact du monde depuis sa peau.

La zone haptique qu'est la surface picturale peut-être considérée par transfert comme un équivalent visible à ce processus d'impact du monde sur la rétine. En peinture, il sera question d'une économie plastique. La limite entre visible et invisible, entre ce qui apparaît et disparaît, ce qui remonte du fond y est mise en scène. Elle est dans sa globalité la manifestation du principe de l'impact par sa matérialisation en peinture. Parfois, celui-ci occasionne la traversée physique du support qui implique le déplacement, l'écart. La trace peinte n'a pas les mêmes qualités selon qu'elle apparaît sur le recto ou sur le verso de la toile.

A l'occasion d'une visite à la galerie Jacques Elbaz, j'ai eu la chance de pouvoir découvrir au fond d'une réserve les revers de deux des tableaux de Monique Frydman reproduit ci-dessous.

Dans la première, *Acre*, l'image picturale produite sur le verso de la toile est la rémanence, après une certaine déperdition, de ce qui se passe de l'autre côté du tableau. Tel un calque, le revers de la toile nous apprend quelque choses sur la nature de la composition réalisée sans repentirs et comportant un minimum d'actions disjointes les unes des autres, ce qui met en valeur le fond de toile brute qui les accueille et permet à la composition de respirer. La traversée du médium nous éclaire sur le comportement de la matière qui apparaît absorbée, profondément ancrée dans le support.

L'aspect poudreux résultant d'un jaillissement matériel imprévu depuis le recto de la toile définitive comporte assurément des qualités plastiques non négligeables.

De façon très différente pour *Orpin II*, le revers n'expose pas l'envers de ce qui se passe sur la toile définitive, mais une composition différente qui révèle le retournement de la toile sur son support en cours de réalisation.

Le revers de la peinture montre une part du processus de création fait de reprises et de modifications parfois radicales, comme c'est le cas ici avec l'arrachement visible de papiers initialement collés dans la composition abandonnée.

Lors de la réalisation de la série *Trap*, présentant de larges parts de réserve, je me suis aperçue que, simultanément à l'élaboration des compositions, une surface picturale tout à fait intéressante était générée au revers des tableaux. Celle-ci a parfois été investie comme proposition définitive après abandon de la toile initialement commencée.

C'est le cas de *Trap III* reproduit ci-dessous. La toile de lin brut absorbe complètement les premières couches de peinture qui traversent facilement la toile à travers l'encollage et viennent affleurer sur le revers sous forme de petits grains en relief. Le médium, de part sa liquidité traverse, accroche le grain. La qualité physique du revers occasionne l'investissement de ce *dos de la peinture*²⁰⁷. Christian Bonnefoi énonce en effet peindre ses tableaux *depuis leur envers*²⁰⁸, ce qui sera développé plus loin. Le verso se présente comme une composition négative, épurée et inversée du recto, il présente une liberté de mouvement résultant de la combinaison des couleurs filtrée lors de sa traversée. Cette peinture s'est ainsi constituée par renversements, retouches et réajustements, mais aussi par retournement littéral. La couleur arrive à la surface par jaillissement, par transpercement, il en résulte une qualité plastique particulière, liée à l'effleurement depuis le fond. La peinture déborde la trame en remontant entre les mailles de son tressage tendu. Le geste spontané s'est érodé, il y a déperdition de matière. Sont concernés particulièrement les bords des surfaces et des lignes qui présentent des manques et des débords inattendus. Le revers a la qualité de n'avoir pas été conçu sciemment, il offre un potentiel de liaison directe à la mobilité de la matière par une filtration équivalente à la dissociation du geste précédemment décrite, il apporte l'altérité. Son existence matérielle a, tout comme l'empreinte, quelque chose de fantomatique.

²⁰⁷ J'emprunte l'expression à Christian Bonnefoi selon le titre de l'exposition *Dos à dos* qui s'est tenue du 1^{er} Juillet au 16 Septembre 2012 au Musée Matisse, à Cateau Cambrésis. L'artiste instaure comme mode créatif l'investissement du revers de la peinture par la pratique du collage, du décollage et du retournement de son travail en cours.

²⁰⁸ Citation de Christian Bonnefoi dans *L'apparition du visible*, sous la direction d'Agnès de Beaumelle, dans l'essai de Lean Louis Schefer, Éditions Gallimard et Centre Georges Pompidou, 2008, p 16.

Les *ratés* de la peinture, ce qui est considéré comme tel, se découvrent ainsi au hasard d'une réserve ou d'un recoin oublié de l'atelier, révélant les parcours sinueux des toiles oubliées, réutilisées, détournées.

Parfois, la toile est retournée plusieurs fois. Elle reste en suspens, en un devenir irrésolu. *Trap III revers* a la spécificité d'avoir été entièrement réalisée depuis son recto, sans retouches ultérieures.

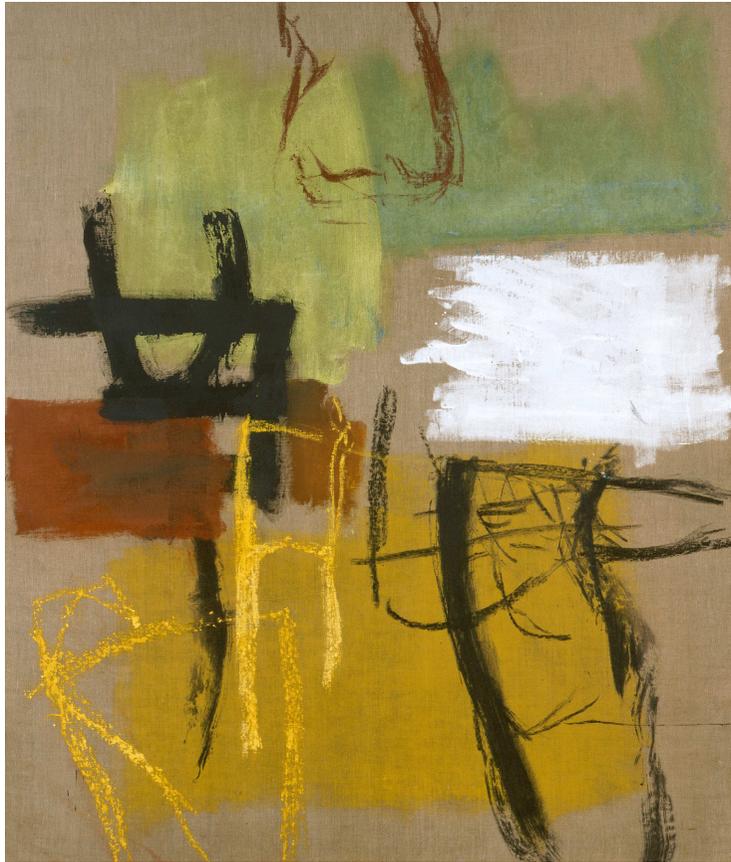
Le revers anime une sorte de rémanence de la couleur épurée par la trame de la toile. La qualité des résidus l'ayant traversée est poudreuse. Un jaillissement, un transpercement de couleur s'y produit. La surface picturale est ainsi duale, à la manière du visible. Elle présente une binarité au sein de laquelle l'événement plastique jaillit là où on ne l'attend pas, à la manière du visible qui procure par les couleurs et les relations des objets perçus une satisfaction sensitive inattendue et renouvelée. Les débords de la peinture, les accidents occultés lors de leur présentation à l'intérieur de cadres, lorsqu'il y en a, sont parfois tout aussi intéressants que les parties sciemment montrées. Outre qu'ils révèlent les modes opératoires en indiquant les étapes successives, ils sont des lieux intermédiaires oubliés, et à ce titre porteurs d'une certaine intimité.



Monique Frydman, *Orpin II*,
1987, pigments, fusain, acrylique sur toile de lin, 172 x 134 cm



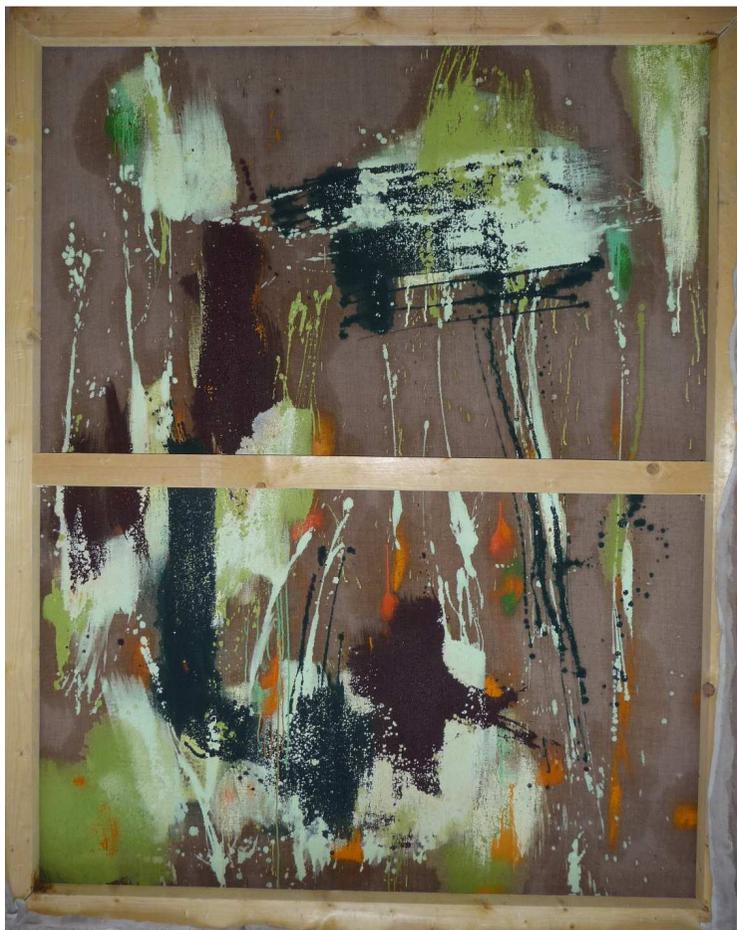
Monique Frydman
Revers d'*Orpin II*



Monique Frydman, *Acre*
1987, 173x148 cm, pigments, pastels, et acrylique sur toile de lin



Monique Frydman, *Acre*
Revers



Trap III Revers, août 2013, 162 x 130 cm



Trap III, août 2013, 162 x 130 cm

Les châssis que j'emploie ne sont pas de traditionnels châssis à clés. Certains ont été renforcés à l'arrière par des coins. L'entretoise apparaît aussi en surépaisseur, ce qui génère des débords. Les bois sont épais (environ 3 cm), ce qui en fait des châssis lourds, qui animent la tranche de reliefs inattendus.

C'est le cas pour *Dual I*. Cette toile a reçu une grande quantité de strates de peinture et a été également effacée au diluant. Toutes ces étapes laissent une trace sur les arêtes du châssis. Une attention portée à cet aspect apporte une vision renouvelée de l'objet châssis, et donne toute son incidence au support.

Le rapport binaire entre tensions opposées, entre verso et recto d'une toile lorsque s'engage une traversée du support trouve un écho dans la dynamique gestuelle lors de la réalisation. L'action du corps se décrit comme l'alternance d'un mouvement latéral et frontal : *déambulation - impact*, puis retrait. La gestuelle du corps, son déplacement lors de la réalisation engendre un rythme qui informera le mouvement du regard. L'œil déambule, le regard est impacté.

*Caminando I*²⁰⁹ est une succession de collisions colorées engendrant par l'entremise des surfaces colorées une symphonie accompagnée de ses harmoniques: chaque contact entre le pinceau et la toile laisse une trace colorée d'une certaine qualité, se prolongeant ensuite, ou pas, par son expansion libre : coulure, diffusion de proche en proche, qui résonnent avec les autres constituants plastiques. En acoustique, les *harmoniques* sont les sons formés secondairement par la résonnance des sons donnés dans un premier temps, des : « *sons produits à la fois par une seule corde en vibration, et dont l'agrément résulte de la combinaison même de ces sons distincts qui se fondent pour donner la sensation d'un son unique*²¹⁰. L'harmonique d'un ensemble sonore est pourtant perceptible dans une illusion acoustique comme un son ajouté à la réunion des premiers. Lorsque plusieurs personnes chantent dans une église, un lieu très réverbérant de par la nature du matériau de construction et le volume, il leur sera possible d'entendre, au-delà de leur voix, un son autre qui naît de la coprésence de leurs voix, c'est l'harmonique, une résonnance portant un nouveau son cristallin entre les voix.

²⁰⁹ Cf. Illustration p 194.

²¹⁰ Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Pierre Larousse, réimpression de l'édition de Paris, SLATKINE, Genève-Paris, 1982.



Dual I, angle

193 x 130, Huile sur toile, octobre 2009- août 2010

La surface peinte produit à sa manière des résonnances à partir de ses constituants. D'un impact à l'autre, il y a déambulation, et l'eurythmie que crée l'ensemble excède chaque partie. Le rythme du voir se développe au gré des événements picturaux qui impactent l'œil, des couleurs naissent une eurythmie et ses harmoniques collatérales.

Dans *Caminando I*²¹¹, la déambulation est à la fois présente lors de l'acte de peindre et par le regard qui appréhende le tableau. Durant l'acte de peindre c'est le corps tout entier, dans la gestuelle de la marche qui prend la mesure de la surface de toile tendue à parcourir. Les traces de cette déambulation latérale sont perceptibles par les trainées de peinture vert cinabre jaune horizontales qui traversent le polyptyque d'une extrémité à l'autre. Le glissement du pinceau sur la longueur de la toile relie les modules entre eux. Le lien entre l'espace-temps de l'acte de peindre et les traces qui en résultent est direct, littéral. D'autres parties de la composition ont été réalisées la toile posée au sol. Ce changement d'orientation a une incidence, car, outre qu'il détermine l'apparence des zones peintes, il ne permet plus une appréhension globale de la circulation rythmique au sein de la composition, et modifie la relation spatiale à l'ensemble. La déambulation est possible lors du travail vertical, qui répond à la stature naturelle du corps, mais plus difficilement à l'horizontale, qui ne permet qu'une lecture fragmentaire. Puisqu'il n'était pas possible d'étaler les sept panneaux au sol de l'atelier et de tourner autour, il a été nécessaire de les superposer les uns sur les autres de façon à assurer d'un seul mouvement une lecture d'au moins deux panneaux successifs. La promenade est morcelée, segmentée au rythme des modules, qui passent successivement les uns sur les autres lors de la réalisation dans un jeu de superposition avec cales de bois interposées.

La majeure partie du polyptyque a été réalisée à la verticale, les temps horizontaux correspondant à ceux du séchage et d'interruption des coulures. Toutefois, les impacts rythmiques du violet de Solferino additionné de bleu azur ont été réalisés à plat, de façon à ce qu'ils ne coulent pas, se différenciant des autres éléments agissant dans la composition, leur offrant un contrepoint.

²¹¹ Cf. illustration p 194.

De ce fait, ces impacts interviennent sur la toile comme un *rythme de l'arrêt* : pas de coulures, pas d'emprisonnement d'un fragment de temps, mais une ponctuation par des faits plastiques immobiles.

Le violet de Solferino agit ici comme une couleur tonique : en petite quantité, il active le reste de la surface picturale en contrastant avec la couleur complémentaire dominante.

Caminando I est pris à bras le corps dans l'acte de peindre. Il s'agit de le sillonner, de mettre en place un enchaînement coloré sur une vaste surface à traverser longitudinalement par des sauts, comme la poutre pour le gymnaste. Une touche de couleur répond à une autre. La déambulation du faire répond à celle du regard. L'œil circule, déambule, produit une danse rythmique. Il y a correspondance entre la déambulation du faire, la résonance générée par la couleur et le cheminement, l'errance du regard sur la toile. L'œil est impacté par les superpositions de couches picturales, il balance de l'une à l'autre par un phénomène de rebond.

Il pénètre dans la profondeur picturale puis est ramené à ses affleurements de surface. Les traces peintes fonctionnent comme un ensemble. Un impact violet en bas répond à un autre sur la partie haute à l'opposé. Les aplats verts se modulent entre eux et tranchent avec la présence des traces mauves du violet de Solferino. Les différentes parties contrastent également entre elles par les variations de couleur et de texture : le médium évanescent dilué jusqu'à dispersion complète s'oppose aux parties les plus grasses.



Caminando I

décembre-janvier 2014, polyptique de 7 panneaux au total 173 x 644 cm, Huile sur toile.

•La résille de peinture de Christian Bonnefoi

Le terme de résille de peinture est emprunté à Christian Bonnefoi qui énonce et commente la proposition suivante : « *La peinture est l'engendrement d'une surface*²¹² ». Il évoque un mode opératoire de la peinture par décollage, retournement, transparence et superposition de strates constitutif d'un engendrement d'espace par la disjonction du temps. La surface picturale engendre une profondeur spécifique au sein même de sa planéité, amenant la question du temps du faire comme accumulation des strates successives produisant une disjonction par la juxtaposition :

« (...) *cette quantité affleurante doit ainsi porter la mémoire de son surgissement, présenter une manière de solidification du temps dans lequel s'est constitué le rêve de l'œuvre* (...) ²¹³ »

Chaque élément de l'arrangement anime un jeu de contrastes et de mises en tension : valeur, intensité colorée, complémentarité, matière, linéarité, échelle. Les constituants entrent en résonance les uns avec les autres, les uns dans les autres et organisent une résille de visible dans laquelle affleurent et s'enfoncent les éléments plastiques. L'acte de peindre consiste dans cette pratique à juxtaposer des strates de temps, à emprisonner des instants portés au visible par les événements plastiques qui les organisent. En ce sens l'épaisseur du temps est rendue visible par la peinture qui creuse l'espace et engendre la profondeur. L'entrelacs des différents constituants creuse le plan en faisant remonter la couleur de dessous toujours plus distants. La peinture constitue l'occasion de porter au visible l'inaccessible d'un espace dont le feuilletage ne nous donne que l'illusion d'être appréhendé en un seul mouvement. Les arêtes du châssis, lorsqu'il y en a, ce qui n'est pas toujours le cas dans les œuvres de Christian Bonnefoi, sont les seules présences stables dans un espace voué à la mobilité. Ils délimitent l'espace investi. L'entrelacs des surfaces peintes et des lignes ouvertes porte le regard dans un mouvement perpétuel d'avancée et de recul face à l'écran du tableau.

²¹² Christian Bonnefoi, *L'apparition du visible*, sous la direction d'Agnès de Beaumelle, dans l'essai de Lean Louis Schefer, Éditions Gallimard et Centre Georges Pompidou, 2008, p 16.

²¹³ Ibid, p 16.



Christian Bonnefoi, *Eureka VIII*,

2010, Acrylique sur toile synthétique, 200 x 165 cm

Dans la double exposition qui lui a été dédiée à la galerie Jacques Elbaz et la galerie ART 89 en 2015²¹⁴, il était possible de découvrir plusieurs toiles de la série *Eureka* dont celle reproduite ci-dessus. Sur un châssis peint en noir, une toile ayant l'apparence d'un voile transparent grisâtre comme un collant est tendue, laissant percevoir la structure en bois. Elle accueille plusieurs fragments de strates de peintures réalisées successivement qui s'étagent en laissant des parties entièrement non peintes. L'artiste semble avoir opéré un masquage de certaines zones afin de les préserver. Il en résulte un tressage, une imbrication de surfaces inextricable qui est le mode opératoire de l'artiste depuis de nombreuses années. Par cet entrelacs, la peinture engendre sa propre surface, en l'absence d'autre référent qu'elle-même dans sa propre matérialité.

²¹⁴ Christian Bonnefoi, *Peintures de différents caractères*, du 17 septembre au 20 novembre 2015, Galerie Jacques Elbaz et Galerie ART 89.

Ainsi, la surface picturale jaillit depuis son fond, et, suivant la pensée de Jean Louis Schefer à propos des œuvres de Christian Bonnefoi, propose une façon de comprendre autrement ce que l'on nomme profondeur.

« ... elle est dans une superposition de couches qui auraient le pouvoir de remonter à la surface²¹⁵ ».

Les couches picturales s'interpénètrent et sont reliées par les réserves, ces morceaux d'absence assurant la circulation entre les strates de couleur. Tout le travail, selon les mots de Christian Bonnefoi, consiste à :

« ... créer une surface qui permette aux événements d'émerger.²¹⁶ »

De ce fait, la surface picturale résulte de deux poussées : « ... l'une, interne, par laquelle le fond émerge, traverse des couches ou des strates temporelles qui font scène, jeu, scénographie et composition de leurs qualités, c'est-à-dire des particularités de textures qui constituent l'identité des couleurs ; et l'autre, externe, l'application de pellicules les unes dans les autres.²¹⁷ » Les modalités d'expansion de l'espace pictural et les modes de l'agrandissement qu'il procure sont au centre du propos.

La pratique picturale requiert un temps et un espace hors monde, tant pour sa mise en œuvre que pour introduire la possibilité de son existence. Elle transfère dans l'ordre du visible l'écoulement du temps à la verticale duquel elle s'instaure en fixant en une même image les événements plastiques témoins du moment occasionnant leur combinaison.

L'espace pictural enclot dans l'immédiateté de la perception présente l'évidence d'un réel qui a toujours été là, sa découverte est en ce sens saisissement. Eliane Escoubas décrit ainsi la disjonction du temps à l'œuvre dans l'espace pictural :

« Fragile, en effet, est ce qu'on n'attendait pas », fragile est l'inattendu qui fait événement, fragile est l'œuvre d'art par l'absolue discontinuité du temps qu'elle met en œuvre.²¹⁸ »

²¹⁵ Christian Bonnefoi, *L'apparition du visible*, sous la direction d'Agnès de Beaumelle, essais de Schefer J.L, Hindry A., Michaux P.A, Paris, Édition Gallimard et centre Georges Pompidou, 2008, p 16.

²¹⁶ Ibid, p12.

²¹⁷ Ibid, p 18.

²¹⁸ Eliane Escoubas, *L'espace pictural*, Encre Marine, 1995, La versanne, p 30-31.

La découverte du mode opératoire de Christian Bonnefoi, m'a conduit à penser la surface comme un espace tressé renouvelant ma réflexion sur le parallèle entre l'espace pictural et le phénomène du reflet. La matérialisation en son sein, du temps qui l'a vu naître, m'a intéressée.

La toile *Dual I*²¹⁹, précédemment citée à ce sujet comme manifestation de l'interstice comme modalité de creusement de l'espace pictural, est l'exemple d'un tel espace. Le regard porté sur la peinture discerne les différentes étapes de réalisation face au plan du tableau qui se donne à lire comme la juxtaposition de strates disjointes de lignes entrelacées.

Les éléments plastiques qui l'organisent sont répartis sur la totalité de la surface de façon équitable. La toile se construit, s'équilibre par recouvrement, par entrelacements des strates successives de peinture indiquant chacune l'instant dévolu à leur création. La planéité de la surface picturale crée sa propre profondeur qui n'est pas suggestion mais creusement d'un écartement par la juxtaposition de lignes. Le regard circule au sein de cet écran plan, ouvert par les interstices ainsi créés.

La dissémination des strates colorées les unes dans les autres invente un mode opératoire ayant pour finalité de créer de l'interstice afin de creuser de la profondeur dans la planéité de la surface. Cette dernière se déchire, se déverse d'une strate à l'autre, d'une couleur à l'autre. L'image picturale s'organise par stratification de temps. Ces couches sont bien visibles, différenciées car apposées sur une surface sèche. Il y a ainsi physiquement une succession des temps du faire qui sont fixés dans le visible par une sorte de feuilletage.

En ce sens il est ici question de discontinuité du temps. Les séchages consécutifs entraînent un *retard*, une attente par l'inclusion de laps de repos rythmant le rapport à la peinture. Les temps du faire sont courts et dissociés, induisant une retenue afin de laisser la place à ce qui viendra après, sans obstruer la toile en supprimant l'air qui doit circuler par les vides entre les masses colorées et leur ouverture. Cela s'est d'ailleurs produit dans cette toile avant que les circulations d'air ne soient recréées au moyen de l'interstice. Plusieurs semaines s'écoulent entre les dépôts de peinture, en fonction du climat (humidité, chaleur.. etc.)

²¹⁹ Cf. Illustration p 122.

Ce *retard* implique une désunion du temps au cours de laquelle le regard évolue. Lors des reprises, à chaque élément nouveau intervenant, l'ensemble est à rééquilibrer. Le fait de s'interrompre puis de revenir avec un autre regard sur la toile équivaut à la laver par l'attente. Elle reste en mémoire dans son état d'achèvement partiel, et les projets qui sont faits pour elle évoluent au fil des nouvelles impressions visuelles et autres images poétiques rencontrées au fil des lectures renouvelant le désir de donner à voir.

Cet *entre deux* du temps qui fonde de manière invisible la surface n'est pas de l'ordre du visible cependant il préserve les liens de mobilité générant l'espace pictural. Le retard qui s'introduit dans le temps du faire crée une disjonction temporelle constitutive de la peinture, un rapport au temps qui est mien dans la gestion de la profondeur picturale. La peinture réunit dans sa présence continuée les temps dissociés dont le feuilletage s'incarne dans le visible par la superposition. La visibilité des strates successives est rendue possible par la partialité du recouvrement laissant transparaître les dessous de la peinture, et ce depuis la surface picturale vierge.

Le regard peut ainsi circuler tant dans le sens latéral que transversal. Les temps de latence permettent que soient envisagés les éléments du tableau, dont l'agencement évolue en permanence par renversement de la toile en cours de réalisation en une sorte de partition évolutive : ils se déplacent, s'additionnent par des ajouts, s'équilibrent progressivement. La disjonction des temps du faire est donc génératrice d'une discontinuité sur le plan pictural. Il s'agit d'une construction instinctive et fragmentée. Le temps est lié à l'espace pictural, il est perceptible à travers les strates de peinture à travers lesquelles le regard circule en réunissant des temps disjoints en une sorte de contraction du temps à fleur de surface. L'étendue picturale peut être définie comme une compression de temps qu'il s'agisse d'une peinture *de surfaces* ou *de touches*. Le temps est resserré au sein de la surface picturale par la vibration de la couleur. Chaque strate de peinture contient sa part de réserve, qui laisse transparaître la toile brute ou la couche de peinture inférieure. Ce *vide à chaque étage* permet la circulation du regard et de l'air. L'image picturale comporte le temps de son *retard* : de l'avant peindre à l'entre peindre.

•La figure comme sensation : Gilles Deleuze et sa lecture de la peinture de Francis Bacon

Dans son ouvrage, *Logique de la sensation*, Gilles Deleuze examine la peinture de Francis Bacon et élabore la notion de figurale dans un rapport dual à la figure. Il trace lors de sa démonstration un parallèle entre ce dernier et Paul Cézanne. Il énonce que si Bacon *enregistre le fait*, Cézanne *peint la sensation*²²⁰. Tous deux à leur manière préservent la dynamique ou mobilité du visible dans leur peinture : une tension entre structure, figure et contour qui coexistent dans le tableau. Le rapprochement improbable des paysages de Paul Cézanne et des personnages de Francis Bacon intervient du fait que leurs œuvres, aussi étrangères l'une à l'autre qu'elles puissent paraître présentent une similitude de fonctionnement d'ordre rythmique par la présence matérielle de la peinture : « *La coexistence de tous les mouvements dans le tableau, c'est le rythme*²²¹ », nous dit Gilles Deleuze. Le rythme s'incarne en toute chose du monde, il est une puissance vitale qui traverse tous les domaines : une ligne interne reliant les éléments du monde par delà le visible. L'ensemble relève du rapport de l'être au monde à travers la sensation : « ... *la sensation [...] est directement en prise sur une puissance vitale qui déborde tous les domaines et les traversent. Cette puissance c'est le rythme. Plus profond que la vision, l'audition, etc.*²²² » Il investit les différents niveaux (visuels, sonores) dans une logique de la sensation. Il n'est pas cadence, mais puissance vitale qui traverse les domaines du sensible. Les accords chromatiques réunissent dans un rythme commun des tensions picturales engendrées par la coexistence des formes et des couleurs dans leur matérialité. Dans le domaine pictural, l'évocation du réel excède la figure qui s'ouvre en un mouvement de poussée de la structure matérielle de la peinture vers la figure qui en quelque sorte *s'arrête en chemin* pour jouir du fait pictural lors de la tension qui s'opère entre figure et aplat : « *La peinture doit arracher la figure au figuratif.*²²³

²²⁰Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Éditions du Seuil, dirigée par Alain Badiou et Barbara Cassin, 2002, p 40.

²²¹ Ibid, p 38.

²²² Ibid, p 46.

²²³ Ibid, p 17.

L'espace pictural peut ainsi entrer en correspondance avec le réel, tout en échappant à l'illustratif en entretenant avec le réel une dimension autre qui sauve la figure : c'est *la voie de la sensation de Cézanne*²²⁴. En ce sens, *la figure s'oppose à la figuration*²²⁵ La qualité d'une peinture réside dans ce qui excède la figure, y compris dans le cas d'une œuvre figurative.

Le peintre extrait de la figure ce qui en elle dépasse sa fonction illustrative. Ce débordement se situe dans l'apparition elle-même de la figure entre surface et ligne, entre structure et aplat, en son sein exactement. La ligne active un potentiel figural, c'est-à-dire l'idée d'un devenir en train de prendre forme, celle d'un mouvement, d'une direction. Les couleurs et les formes tendent vers la figure par la ligne, et, en même temps, un mouvement contraire les contient dans un état de devenir permanent. Ce mouvement est décrit comme celui de la figure depuis l'aplat, et de retour à l'informe de l'aplat.

« *La structure matérielle (l'aplat) s'enroule autour du contour pour emprisonner la Figure qui accompagne le mouvement de toutes ces forces. (...) où elle s'enferme et qui l'enferme. [...] Mais l'autre mouvement, qui coexiste évidemment avec le premier, c'est au contraire celui de la figure vers la structure matérielle, vers l'aplat.*²²⁶ »

Le philosophe étaye son élaboration notionnelle de la relation entre figure et aplat de façon symétrique à celle du couple diastole – systole d'Henri Maldiney. Il enrichit son propos en citant les propos de Francis Bacon employant le terme de diagramme qu'il définit comme :

« (...) *l'ensemble opératoire des traits et des taches, des lignes et des zones. [...] Le diagramme est bien un chaos, une catastrophe, mais aussi un germe d'ordre ou de rythme. C'est un violent chaos par rapport aux données figuratives, mais c'est un germe de rythme par rapport au nouvel ordre de la peinture : il ouvre des domaines sensibles.*²²⁷ »

Le diagramme permet le surgissement d'un autre monde par les *marques involontaires* qui intègrent une part de non maîtrisé en générant des formes ouvertes, qui ne se referment plus sur une quelconque forme ou couleur.

²²⁴ Ibid, p 39.

²²⁵ Ibid, p 42.

²²⁶ Ibid, p 22-23.

²²⁷ Ibid, p 96.

La peinture établit ainsi une résonance par le rythme entre sa manifestation et le réel. La finalité est de libérer la figure de la figuration pour qu'elle rejoigne la mobilité de la sensation. D'après Gilles Deleuze et au sujet de la peinture de Paul Cézanne: « *le nom donné à la voie de la figure, c'est la sensation... La figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation. [...] Cette dernière agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair.*²²⁸ ».

A travers la sensation, L'auteur évoque une énergie vitale qui transcende le visible en reformulant les propos Henri Maldiney et son esthétique des rythmes. Gilles Deleuze énonce :

« (...) *Cette puissance, c'est le Rythme, plus profond que la vision, l'audition, etc. Et le rythme apparaît comme musique quand il investit le niveau auditif, comme peinture quand il investit le niveau visuel. Une logique des sens.*²²⁹ »

Il est question de l'apparition d'une *figure multisensible en prise sur cette puissance vitale*. L'interruption des lignes qui ne cernent plus rien pour entrer en relation avec les surfaces voisines et les zones de réserve participent au fait que « *quelque chose passe, dans un sens et dans l'autre*²³⁰ ».

Ainsi, les éléments du tableau sont en tension les uns avec les autres, la ligne ou contour jouant le rôle de « ... *membrane parcourue par un double échange.*²³¹ »

Les images que véhicule la peinture ont quelque chose qui nous dépasse. Le fait plastique est l'exactitude du réel dans sa mobilité propre, une vérité structurelle et rythmique. Le monde est couleurs et formes. Pour cette raison, les éléments plastiques, en un certain ordre assemblés, présentent une identité structurelle avec le visible. Dans ma recherche, il est en ce sens question de rendre compte de cette mobilité du visible, depuis son essence perceptible à travers la diversité de ses dynamiques ou forces internes.

Des taches de peintures coulent sur la toile évoquant le bruissement de la végétation en pleine expansion. La justesse du fait plastique s'accorde au visible dans un rythme commun. De ce fait chacun pourra éventuellement ressentir devant ma peinture proposant une errance dans le temps, la réminiscence liée à une impression perceptive antérieure.

²²⁸ Ibid p 39.

²²⁹ Ibid, p 46.

²³⁰ Ibid, p 21.

²³¹ Ibid, p 21.

Le voyage est individuel, mais il existe une communauté de déplacements.

Mes tableaux ouvrent un lieu à habiter en connexion avec le vécu de chacun car le regard contient en lui les rémanences d'impressions visuelles antérieures. Ainsi que l'énonce Gaston Bachelard :

« *Nous couvrons ainsi l'univers de nos dessins vécus. Ces dessins n'ont pas à être exacts Il faut seulement qu'ils soient tonalisés sur le mode de notre espace intérieur.*²³² »

Cette tonalité resurgit de l'ensemble des constituants plastiques et de leur mise en relation. L'empreinte mémorielle d'un espace, d'un lieu, n'enregistre pas la durée, mais une synthèse des sensations qu'il a procurées. Ainsi, l'impression visuelle située à la source de mes *tableaux*, au sens de Ludwig Wittgenstein, est intemporelle, résultant d'un syncrétisme. La peinture est un lieu qui a la capacité de fixer des parcelles de sensations, des parcelles de bonheur.

•L'appartenance intime du peintre à son lieu de création

L'espace et le temps se réconcilient au sein du tableau qui constitue une tentative de pérennisation de leur trame singulière. La fixation d'une atmosphère, d'un état du lieu à travers l'impression visuelle conservée dans le psychisme se traduit dans l'abstraction colorée, entretenant une correspondance structurelle avec une situation à un *instant T*. Ainsi, le lieu ne serait pas une entité à part entière, mais une mobilité, une imbrication de la part objective et subjective qui le constitue. Un tissu de relations complexes lie la peinture au lieu qui en a baigné la création. L'ouverture d'un espace nouveau, proprement pictural, à habiter, imprégné du lieu dans lequel il s'origine en résulte. Se demander ce qu'est un lieu pour chacun de nous revient à se demander quelle est notre manière d'habiter.

Si les lieux de nos souvenirs ne se déplacent pas, cela ne leur enlève ni la capacité de *s'absenter* de leur emplacement géographique, ni de se transformer. De *s'absenter* tout d'abord car le lieu ne peut rester dans *l'état de chose* dans lequel il apparaît, qui est une conjonction entre notre ressenti et les conditions fluctuantes du monde. L'impression visuelle qu'il laisse n'existe que dans notre psychisme, elle s'y érode avec le temps.

²³² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Édition quadrige, 2004. p 30.

Ensuite, le lieu se transforme, car il évolue en fonction des traces que l'acte d'habiter laisse derrière lui. On ne pénètre jamais deux fois dans le même lieu, à l'image des propos d'Héraclite sur le fleuve²³³.

A l'inverse, notre milieu de vie s'imprègne en nous, resurgit dans les œuvres d'art. Que signifie *être d'un lieu* ? Dans l'expression, l'appartenance est énoncée, mais pas le sujet. Peuvent être d'un lieu un être vivant, une œuvre d'art. L'un comme l'autre n'arrive pas du néant, ils se déploient dans un entour culturel et un milieu spécifique.

L'adhésion d'une œuvre à un lieu est plus subtile qu'une simple relation de ressemblance, il relève de l'invisible traversant les choses : une structure interne.

Pierre Wat dans son roman *Les Nymphéas la nuit*, prête ces mots à Claude Monet : « *Vous savez, j'appartiens à cet endroit, comme j'appartiens à ces tableaux, dit-il en montrant les murs d'un geste circulaire. Je suis leur enfant.*²³⁴ »

Se sentir appartenir à un lieu signifie que l'on entre en résonance avec lui. C'est à dire que l'on entretient avec le lieu une adhérence profonde. L'artiste est lui-même d'un lieu, d'un ici. Cela détermine dans une certaine mesure son expression artistique : il se produit une contamination entre l'œuvre produite et le milieu dans lequel elle voit le jour. L'apparence de l'atelier est quant à elle influencée par l'artiste qui l'organise, la façonne.

L'observation attentive des peintures de Piet Mondrian laisse apparaître une porosité entre l'espace environnemental du quotidien et l'espace pictural. Cette prise de conscience s'effectue par la découverte de l'œuvre de l'artiste en son lieu. Le déplacement en Hollande permet d'appréhender cette adéquation structurelle.

Gisèle Grammare²³⁵ décrit cette découverte en évoquant la construction d'une *empreinte structurelle*²³⁶ dans l'imaginaire plastique de Piet Mondrian par les spécificités géographiques et les représentations picturales du paysage hollandais.

²³³ Héraclite, *Fragments. Citations et témoignages*. Traduction et présentation de Jean François Pradeau. Éditions Gallimard-Flammarion, 2004.

²³⁴ Pierre Wat, *Les Nymphéas, la nuit*. Collection Ateliers imaginaires, Claude Monet. Nouvelles Éditions Scala, 2010, p 58 – 59.

²³⁵ Gisèle Grammare, *Conversation avec la peinture, série esthétique*, Éditions l'Harmattan, 2015, p 81. L'auteur, au sujet de la série arbres sur le Gein énonce « *L'horizon d'origine des bords de l'Amstel et du Gein, dans ce plat pays, a dicté les formes que pouvaient prendre la représentation dans l'espace pictural des tableaux à l'intérieur de formats rectangulaires en longueur.* » Il est question d'une structure commune entre lieu et tableau : « *La structure qui construit ce lieu, entre les horizontales dominantes et les verticales secondaires, induit les conséquences de la conduite d'une recherche plastique où l'abstraction future provient d'une expérience de la nature à l'échelle du paysage* »



Piet Mondrian, *Arbres sur le Gein, Lune Montante*

1907 – 1908, Huile sur toile, 79 x 92,5 cm, La Haye, Gemeentemuseum

La planéité du paysage et la présence verticale régulière d'arbres étroits associés constituent le fondement originel de la structure orthogonale des compositions abstraites de l'artiste.

La peinture *Arbres sur le Gein* illustre ce propos. Elle est réalisée en 1907, l'artiste est imprégné du paysage hollandais, son pays natal. La composition s'organise autour d'une symétrie horizontale à deux tiers un tiers entre ciel et terre. Cinq arbres sont répartis de part en d'autre de cette ligne, dédoublés par leur reflet. La partie médiane est constituée de plusieurs bandes de couleur bordeaux sombre figurant une étroite ligne de terre intermédiaire entre deux étendues d'ordre aquatique ou qui s'y apparentent. Celle du premier plan présente le reflet des silhouettes d'arbre. L'ensemble se développe dans une gamme chromatique restreinte aux couleurs orangé, rouge et brun.

²³⁶ Ibid, p 82.

La maigreur des arbres est exacerbée par le fait que leurs silhouettes apparaissent sur des zones de réserves. Ces dernières sont perceptibles en leurs extrémités, créant une vibration particulière par la présence du corps matériel de la toile, sa trame. Le rythme de leur succession engage une dynamique structurelle par les écarts, les vides et le dédoublement de tous les éléments, excepté en ce qui concerne la lune, point central de la composition par son emplacement, sa luminosité et l'absence de son dédoublement.

L'essence de la planéité du paysage hollandais est saisie. L'abstraction ultérieure conservera d'une certaine manière cette imprégnation structurelle associant verticale et horizontale dans un équilibre rejoué selon les diverses partitions de la grille orthogonale célèbre de l'artiste. Dans ces dernières, les lignes noires délimitent des écarts, des trouées sans fond entre les zones de peinture régulières et douces, qui ne sont pas froides et glaciales de manière égale, comme les reproductions de catalogue le laisseraient croire, mais d'un doux velouté variable selon les tableaux. Parfois même, d'imperceptibles accidents subsistent entre les aplats peints produisant de très légers interstices fissurant la grille, donnant sa pleine dimension à l'existence de la surface comme lieu d'apparaître accueillant une scénographie. Sur la tranche des châssis, moins soignée, de telles ruptures sont plus manifestes, lorsque les toiles ne sont pas encadrées, ce dont on peut se rendre compte lors de la rétrospective consacrée à l'artiste au Centre Pompidou²³⁷ en 2011.

La présence effective des toiles permet une rencontre sensible d'un autre ordre que la stricte connaissance de l'œuvre. La dimension sensible de la matière de Piet Mondrian n'est pas si silencieuse que l'on voudrait nous le faire croire.

Aux antipodes de cet espace pictural aseptisé, la peinture de Claude Monet révèle un autre type d'immersion dans le lieu. L'artiste, s'il a beaucoup voyagé, a fini par créer le paysage dans lequel il termine sa vie afin de s'entourer de l'univers végétal qui retenait toute son attention. Dans le Roman historique de Pierre Wat, il évoque la maison de Giverny comme sa destination finale: «*Ici c'est le terminus, l'endroit où je me sens capable de faire des chefs d'œuvre*²³⁸ ».

²³⁷ Exposition *Mondrian/De Stijl*, Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, du 1er décembre 2010 au 21 mars 2011.

²³⁸ Pierre Wat, *Les Nymphéas, la nuit*. Collection Ateliers imaginaires, Claude Monet. Nouvelles Éditions Scala, 2010, p 55.

Dans ce texte la parole est prêtée à Claude Monet : « *On ne peint que ce que l'on connaît. Il faut s'imprégner. Je ne suis pas un touriste [...] Dans le fond, je ne peins que ce que je vis, et où je vis* ».

L'incidence du lieu de vie sur la production picturale résulte chez Claude Monet d'une volonté, il a créé de toute pièce à Giverny un environnement à son idée, auquel il appartient, qui est partie de lui. Avec les *Nymphéas* c'est le peintre qui crée le lieu qui va ensuite lui transférer sa structure interne en façonnant sa peinture. L'art de la composition commence chez Claude Monet par l'art du jardinage, et celui de se fondre dans l'environnement, d'une façon qui n'est pas étrangère au propos de ma recherche, présument l'imprégnation de l'être dans l'espace du paysage comme préliminaire à la restitution d'une sensation spatiale. Dans ce roman, Claude Monet décrit cette imprégnation comme suit : « (...) *me couler dans le paysage. Oui, c'est cela, devenir cette fluidité [...] Quand je peins, et que cela va – parce que parfois, vous savez, c'est terrible la peinture – quand je peins et que la peinture m'embarque, alors j'oublie que je suis assis, vieux, encombré dans ce corps pesant, et presque aveugle, et je vogue le long des motifs, je m'introduis dans les aspérités, j'épouse le paysage [...]*

Le lien fort que l'artiste établit entre l'œuvre picturale et l'environnement quotidien est ici exprimé avec justesse. Ma pratique picturale quant à elle, appartient à un lieu calme, étendu et humide, la campagne nivernaise. La gamme chromatique variable en raison des saisons traduit une imprégnation dans l'univers végétal, les choix plastiques sont un écho de la liquidité de l'environnement. La Nièvre est souvent désignée comme *Le Vert Pays des Eaux Vives*. La liquidité des événements plastiques mis en scène dans les compositions présentées est indexée sur cette nature humide, liquide, envahissante et mobile.

•L'atelier

L'atelier quant à lui constitue un endroit spécifique dans l'environnement de l'artiste. C'est le lieu de travail, le laboratoire qui permet de s'extraire de la vie. Il s'organise selon la personnalité de chacun. Celui de Piet Mondrian était désigné par un visiteur comme *un laboratoire aseptisé* : « *Les murs de cette pièce de proportions agréables sont en effet subdivisés par des toiles vierges ou peintes de couleurs primaires, de sorte que chaque mur forme en lui-même une sorte de tableau géométrique agrandi plusieurs fois.* »²³⁹

Celui de Claude Monet était rempli de chariots sur lesquels il déplaçait les panneaux pour les nymphéas, en envahissant les murs, travaillant simultanément plusieurs modules pour ceux de l'Orangerie. Un canapé se trouve toujours au milieu de cet espace. Une photo de Joan Mitchell au travail montre un très grand espace désert jonché au sol de dizaines de boîtes de nourriture pour chien servant de récipient pour les peintures²⁴⁰. Entre ordre et désordre le mode d'habité de chacun laisse son empreinte dans cet espace d'émergence de la peinture

Les dimensions de l'atelier de Luanges déterminent aujourd'hui en ce qui me concerne les formats du travail, qui y adhère par des dimensions maximales. C'est le cas de *Caminando II*, la dernière série entreprise. La volonté d'étendre un maximum la surface de travail en ayant recours au polyptique est liée au désir de restaurer une sensation agrandie. Il est possible de dire que le format en est déterminé par l'architecture de l'atelier : de dyptique en polyptique, la dimension correspond à la longueur maximale de la pièce. Le lieu du faire organise la pratique picturale par les données matérielles mais aussi d'un point de vue structurel. L'atelier offre l'espace clos du retrait dans lequel se rejouent les données extérieures par le truchement des impressions sensibles sur la conscience. Claude Monet crée en somme un environnement de création qu'il appelle lui-même sa *destination finale*, il y a enfin retrouvé *son* lieu, celui dans lequel il entre en résonance avec chaque élément dans un ensemble organisé à son idée.

²³⁹ *Les chemins de l'abstraction, de 1892 à 1914*, Catalogue de l'exposition au Musée d'Orsay, Éditions Réunion des musées nationaux, 2002. L'atelier, article d'Herbert Henkels.

²⁴⁰ *Joan Mitchell*, Editions du Jeu de Paume, 1994. Photo de l'atelier de Vétheuil en 1988 p 112 et 123 de : *Joan Mitchell*, Musée des Beaux Arts de Nantes, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Editions du Jeu de Paume, Réunion des musées Nationaux, 1994.



Atelier de peinture à Luanges, (Urzy)
Polyptyque *Caminando II* en cours de réalisation.

Troisième partie

PERMANENCE DE LA MATIERE COMME FAIT
SIGNIFIANT

I Constance plastique et distanciation

•Du tressage de François Rouan à la rémanence visuelle

Le processus de captation du réel lors de l'entrelacs perceptif engendre une impression des surfaces sensibles de la rétine qui s'impriment en une gravure : « (...) ; *l'objet forme sur les rétines une image, et l'image rétinienne se redouble au centre optique d'une autre image*²⁴¹ », énonce Maurice Merleau-Ponty. Le cerveau retranscrit les impressions en des *tableaux*²⁴², il se figure le réel. Le terme image est porteur de sens multiples, son implication en ce qui concerne ma recherche nécessite d'être explicitée.

La rémanence de l'empreinte lumineuse du visible dans le psychisme est une source de données faisant image depuis leur mobilité inhérente. Elles sont indexées sur le mouvement du monde - et non sur les objets isolés dans leur forme. Elles viennent se fixer dans les compositions picturales en des *occasions* structurellement liées au visible. L'image, qui est par définition *une représentation d'un objet, d'une personne*²⁴³, consiste à *présenter à nouveau* sous une forme manufacturée ou indicielle dans le cas d'une empreinte, l'objet auquel elle se réfère. Elle se définit également comme une *reproduction inversée qu'une surface polie donne d'un objet qui s'y réfléchit, un reflet*²⁴⁴. Ici, la notion de déperdition et de transformation liée au support qui reçoit l'image est manifeste : le reflet de l'eau dans le mythe de narcissus déforme les traits de son visage, et tout comme le miroir, inverse la figure.

J'emploie le terme image pour désigner le résultat du processus mécanique de captation puis de mémorisation du réel qui vient impacter la composition picturale par le choix d'une gamme de couleurs et de formes : l'impression visuelle produit l'image picturale. Il n'est pas question d'une inversion ni d'une empreinte exacte du réel comme le permet la photographie, mais d'une correspondance analogique.

²⁴¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2005, p 284.

²⁴² Le terme est employé au sens logique tel que Ludwig Wittgenstein l'emploie. (cf. p 55-56 de ce mémoire).

²⁴³ Le Robert, Dictionnaire de la langue française, 1988, Paris.

²⁴⁴ Ibid.

Celle-ci procède par transfert de qualité, ne signifie pas copie exacte mais correspondance intérieure, comme un enfant peut être à l'image de son père sans en être le clone. Cette corrélation a été évoquée à la lumière de la philosophie structuraliste de Ludwig Wittgenstein. En ce sens l'image est une : «*Reproduction mentale d'une perception ou d'une impression antérieure, en l'absence de l'objet qui lui avait donné naissance.*²⁴⁵ » Il s'agit dans ce cas d'une rémanence intérieure pouvant être visuelle, mais également auditive, tactile.

Ces images se réfèrent à un passé et se déforment, s'érodent avec le temps. Ainsi, lorsque le terme d'image est employé, c'est en se référant à une empreinte du réel par la vision dans un rapport analogique, structurel, au-delà de l'apparence. Émanant de la perception, elle est intérieure mais structurellement liée au visible, donc extérieure à l'être.

François Rouan, dans son recueil de texte *Notes de regard* explicite la manifestation de l'image dans sa peinture. Il décrit l'*image picturale* en opposition à la quantité d'autres auxquelles nous sommes confrontés, comme instauratrice d'une résonance en l'être.

« Tout le monde connaît cela : la trace insistante de l'entrevue. Ici, je veux tenter d'évoquer ce qui demeure rémanent dans une certaine sensation d'image, celle-là même que j'appelle picturale (...) la sourde présence fugitive qui s'étend, se détend d'autant mieux que l'objet perçu a déjà quitté nos yeux, et qui laisse, dans la main, dans le corps, une marque persistante et mystérieuse qui fait passer l'image vers l'autre côté de l'ensoleillement. »²⁴⁶

L'empreinte de l'image picturale est occasionnée par la rencontre perceptive, elle excède le processus mécanique de captation par le processus imageant, en ce sens elle active l'imagination et résonne en l'être. Elle contient irrévocablement cet indicible supplémentaire qui ne se résout pas totalement ni en mots ni en images :

« Si la peinture parle toujours contre l'image, c'est dans le plaisir de l'échange, qui rend difficile à dénouer ce qui appartient en propre à l'élaboration constitutive de l'objet et ce qui relève des formations émotionnelles et mentales de mon regard. »²⁴⁷

²⁴⁵ Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française, par Paul Robert, Éditeurs SOCIÉTÉ DU NOUVEAU LITTRÉ, Les mots et les associations d'idées. Paris, 1959.

²⁴⁶ François Rouan, *Notes de Regard*, Éditions Galilée, Imprimerie Floch à Mayenne, 2011, p 147.

²⁴⁷ Ibid, p 14. Le texte qui n'est pas en italique apparaît entre guillemet dans le texte original.



François Rouan, *Jardin Taboué*

1992 -1993, 200 x 155 cm, Huile et acrylique sur toile.

La peinture induit un voyage propre à chacun à travers la mobilité imageante qu'elle véhicule. La part de l'image qu'elle contient lui est constitutive au sein du tressage de l'espace pictural qui peut prendre diverses formes plastiques.

L'usage fait par François Rouan des images photographiques dans sa peinture illustre bien le propos ci-dessus. Dans cette composition de la série *Jardin Taboué*, l'artiste met en œuvre un tressage d'image alliant référence à la photographie et empreinte corporelle.

Le tableau rappelle les anthropométries d'Yves Klein, il présente des formes s'apparentant à des empreintes corporelles à l'échelle un. Le tracé du peintre rehausse, marque, s'additionne à ses images altérées en un nattage complexe. L'ensemble est imposant, ce que j'ai pu découvrir à la galerie Jaques Elbaz en 2008²⁴⁸. La toile est réalisée dans une dominante de bleu, de blanc et de noir. La première impression est celle d'un trouble généré par la superposition de strates que l'on ne parvient pas clairement à identifier.

Il est cependant possible de reconnaître des fragments d'empreintes de corps qui apparaissent en quelque sorte en négatif, c'est-à-dire en clair sur fond sombre, ce qui rappelle le processus de la solarisation en photographie²⁴⁹. Les corps évanescents blanchâtres émergent d'un fond sombre de couleur bleu outremer. Ils se mélangent à un tressage lui aussi négatif de bandes bleu clair sur un fond bleu sombre. L'ensemble apparaît devant un arrière plan constitué de noirs dans la partie médiane et de tons ocre – rose sur les parties hautes et basses.

La composition active l'imagination par les indices du réel qu'elle contient et nous laisse circuler librement entre les fragments disjoints qu'elle réunit. L'image est créatrice car elle régénère les émotions perceptives : la production picturale ouvre un lieu qui les rejoue dans le monde parallèle et clos de la peinture. Le mode du tressage mis en œuvre par François Rouan produit une actualisation des sensations perceptives passées, des souvenirs qui en résultent, dans le présent de l'œuvre. La peinture fait remonter à la surface depuis notre mémoire des impressions diffuses.

La matière picturale apposée sur la toile devient non seulement l'objet de sa propre manifestation, mais transcende les éléments qui la constituent pour en donner une image, au sens où Cy Twombly, un autre peintre de l'*image picturale*, l'énonce dans la revue *L'Esperienza moderna* en 1957 « *En peinture, il s'agit de la formation d'une image*²⁵⁰ ».

Assurément, l'image dont il est question n'est pas une illustration du réel, mais bien une image propre à la peinture, associant au visuel une poétique qui la

²⁴⁸ Exposition *Abstraites*, Christian Bonnefoi, Monique Frydman, Jean-Pierre Pincemin, François Rouan, du 17 Octobre au 20 décembre 2008, Galerie Jacques Elbaz, 1 rue d'Alger, 75001 Paris.

²⁴⁹ Lors de la solarisation, une brève exposition du négatif lors du développement provoque l'inversion des valeurs d'ombre et de lumière.

²⁵⁰ « In painting it is the forming of the image » Cy Twombly, *L'Esperienza moderna*, 1957. Cité par Richard Leeman dans *Peindre, Dessiner, Ecrire*, Éditions du regard, 2004.

dépasse, tant par les références littéraires que dans le jeu de sonorités dont Cy Twombly est amateur. La peinture génère la formation d'un *quelque chose*, une image tressée donc, débordant sa dimension iconique.

Ma peinture est la résultante du réinvestissement par les moyens picturaux d'une persistance de l'image rétinienne occasionnée par la vision du paysage naturel. Elle ne se réduit pas à recevoir une image telle que l'on peut entendre le mot, cependant elle en est le *véhicule*. L'image picturale se constitue dans l'acte de peindre, elle ne lui est pas antérieure. Le corps de la peinture lui confère une présence singulière dans son mouvement d'apparition. Elle constitue du réel tout en provenant d'une empreinte, d'une persistance mentale, dans un entre deux. Elle relie en ce sens visible et invisible, manifestation à la fois physique et immatérielle.

L'espace pictural mis en œuvre relève du reflet par le tressage des éléments disjoints en présence. La nature, par une observation attentive, laisse en moi une empreinte visuelle à partir de laquelle se développent les tableaux. Il n'est pas question d'un rapport mimétique à la réalité, mais plutôt de transcrire les traces fugitives que l'imbrication des choses du monde et de l'espace qui les relie laisse en moi. Le travail ne s'effectue pas sur le vif, il est surgissement d'une trame de visible perçue à un certain moment, déplacée dans le temps au sein de la surface picturale. Le tableau est l'interface qui permet au spectateur, de par son expérience antérieure du ressenti face au paysage lointain, de relier le tableau abstrait à l'idée de profondeur et de nature. Relativement à la peinture, le terme d'image excède la notion de ressemblance au réel, de figuration, et celle de dimension strictement symbolique. Elle déborde sa traduction en mots, de part son incarnation dans le corps physique de la peinture en une apparition qui se suffit à elle-même, parallèlement à toute relation à l'image. Cette part d'indicible est irréductible, car si la peinture véhicule des images, elle le fait depuis son propre corps. Toute peinture possède ainsi sa propre réalité ou matérialité au-delà et en parallèle à la réalité qu'elle figure éventuellement. Il en résulte une disjonction constitutive qui la caractérise. Dans la nature se manifeste une immobilité frémissante, celle du mouvement du monde.

D'après la pensée mobiliste d'Héraclite selon laquelle toutes les choses sensibles sont dans un flux perpétuel: « *Tout passe et rien ne demeure : on ne saurait entrer deux fois dans le même fleuve.* ²⁵¹ »

Les impressions visuelles résultent d'une conjonction de plusieurs données convergeant dans l'instant perceptif : profondeur de l'espace réel, incidence de la lumière sur l'intensité de la couleur des éléments en présence, rapports de contrastes. Cette luminosité génère la variation colorée du paysage qui s'imprime sous des formes particulières à chaque instant différent. Il existe ainsi une dimension unique à l'instant et à l'impression visuelle qui s'y rattache. Un paysage n'est jamais deux fois le même. Les surfaces picturales proposées ici sont la condensation de ces impressions réunies visant à saisir une certaine palpitation du réel affleurant dans celui de la toile. L'agencement, par la réserve, préserve la circulation du regard comme c'est le cas dans l'espace réel, au moyen de l'air qui sépare les objets.

Le processus créatif induit un rapport au temps distendu : celui de la perception engendre celui de la création en le démultipliant dans le temps de la peinture et de l'éternelle retouche. Entre les deux se développe un *entre* du temps générateur de rêverie. La peinture en découle par le temps qui lui est consacré, grâce au fauteuil de l'atelier : l'incorruptible lieu d'observation du réel constitué par la peinture. Le temps induit une action de sédimentation nécessaire à plusieurs étapes. Avant le faire proprement dit, il existe un temps de sédimentation de l'impression visuelle, la condensation a lieu. Ensuite, dans le temps du faire lui-même, la fulgurance de l'instant et la rapidité d'exécution sont relayées par un temps de la dispersion, celui de l'expansion du médium, puis entrecoupées de longs temps de maturation et d'observation.

Il n'existe pas d'images préexistantes, transposées dans la peinture mais des impressions, des bribes de mouvement du réel par la rétine qui y adhère d'un point de vue structurel. La peinture, à l'instar des images qu'elle véhicule, bouleverse le temps linéaire par la relation esthétique. Le rythme du visible palpite en elle, qui détient en ce sens une capacité à fixer la mobilité du monde tout en conservant sa dimension mouvante, proprement imaginante. Elle se dresse à la verticale du temps linéaire et l'interrompt dans celui de la contemplation.

²⁵¹ Héraclite, *Fragments. Citations et témoignages*. Traduction et présentation de Jean François Pradeau. GF Flammarion, 2004, p100.

•L'ombre de la couleur de Monique Frydman : une mesure de l'écart

L'ombre de la couleur, selon une expression empruntée à Monique Frydman tend à la mesure d'un écart, une résonnance entre plusieurs éléments. En 1990, cette artiste présente une exposition intitulée « *L'ombre du rouge* », à la galerie Alice Pauli à Lausanne²⁵². Dans le catalogue de présentation, elle précise lors d'un entretien avec Olivier Pauli: « *Ce que mes peintures cherchent avant tout, c'est l'ombre de la couleur, à l'exclusion de toutes les autres. Toute forme repérable en est absente, comme dissoute dans la souveraineté de la couleur. C'est à elle de provoquer l'ombre, au bout du compte une lumière obscure.* ²⁵³ ». A travers ces propos, la volonté de se défaire des formes pour ne s'intéresser qu'à la couleur est manifeste. C'est un peu comme si la couleur, rendue à elle-même, permettait de creuser un espace à habiter par les modulations et les écarts issus de la jonction de ses différents états. Elle creuse une profondeur depuis son ombre, un écart mesurable par le regard entre des couleurs plus ou moins saturées, de valeur et de qualité variables.

Dans *Caminando I*²⁵⁴ la gamme chromatique s'étend de verts sombres rompus et maigres à des verts presque jaunes, atténués de blanc, soutenus par les zones de réserve venant rythmer ces variations. La référence au paysage végétal est manifeste par le choix de la gamme chromatique. Les tonalités vert-jaune peuvent être assimilées à la couleur de l'herbe gelée sous le ciel d'hiver, les plus sombres aux teintes modulées des sous bois, des feuillages les plus clairs comme celui du bouleau au manteau plus sombre et épineux des résineux. Le renvoi à l'univers végétal est également manifeste par la façon dont le médium se comporte : très dilué, il s'enfonce dans le grain de la toile, absorbé et recouvert de parties plus épaisses, plus grasses, davantage chargées de matière. Ces strates de peinture s'étendent et coulent littéralement les unes sur les autres, les unes dans les autres, à travers les surfaces maintenues en réserve. Le parcours du médium sur son support est orchestré par les choix d'orientation et de retournement.

²⁵² *L'Ombre du Rouge*, du 2 novembre au 8 décembre 1990, Galerie Alice Pauli, Lausanne,

²⁵³ -*L'ombre du rouge*, ou la quête de la lumière, entretien avec Monique Frydman, propos recueillis par Olivier Pauli, 1990, édité à l'occasion de l'exposition qui s'est déroulée du 2 novembre au 8 décembre 1990, Galerie Alice Pauli, Lausanne, p 4.

²⁵⁴Cf. Illustration p 194.

Le repositionnement à l'horizontale du châssis vient clore le mouvement, interrompre les coulures. Une physique des fluides œuvre pour évoquer celle de la nature et des rapports qu'entretiennent entre eux les éléments qui s'y organisent, liés dans l'invisible par le vide de l'atmosphère. Le fait plastique est souverain dans l'évocation de l'impression visuelle que le paysage laisse en moi. Dans la réalité, nous percevons les éléments du monde dans les rapports qu'ils entretiennent entre eux, générant de l'ombre, des écarts. Cette dynamique de l'ombre qui n'est pas un clair obscur mais une modulation de teintes agit à la manière des modulations lumineuses du réel. Elle est une empreinte du souvenir que la nature laisse en moi. Il ne s'agit pas de représenter la nature, mais de la saisir de l'intérieur, ainsi que l'évoque Paul Klee au sujet de sa peinture : « *Mon affaire n'est pas de réfléchir la surface, mais de pénétrer dans l'intérieur*²⁵⁵ » Il est question de pénétrer dans l'intérieur de la couleur, dans l'intérieur de la peinture.

•David Katz et le mode filmique de la couleur

David Katz étudie l'incidence de la lumière dans ses recherches phénoménologiques. Il publie en 1935 « *Le monde des couleurs* », au sein duquel il confirme les principes de la psychologie de la forme de la Gestalt dans leurs trois pôles : couleur, valeur, intensité, qu'il augmente de trois nouveaux facteurs de manifestation : la surface (qui résulte de la réflexion), le volume (ayant une certaine extension spatiale), enfin la dimension filmique ou pelliculaire de la couleur libre. Cette dernière s'instaure dans des conditions de lumière spécifiques : la faible lumière du crépuscule favorise l'extension de la couleur au-delà de ses limites matérielles.

« *L'adaptation de l'œil à la lumière crépusculaire – des cônes de la rétine aux bâtonnets – a pour effet, comme la vision périphérique, de transférer la perception des couleurs du mode de surface au mode pelliculaire*²⁵⁶ ».

²⁵⁵ Paul Klee, *Journal*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Éditions Les cahiers rouge, Grasset, Paris, 2004, p57.

²⁵⁶ David Katz « *The World of colours* », traduit de l'allemand par R.B.Mac Leod et C.W.Fox, The international library of psychology, founded by C.K.Odgen, Routledge, 1999.



Mark Rothko, *Yellow and Blue*
1955, Huile sur toile, 259 x 169 cm

Il en résulte une présence dans l'immédiateté de la perception d'une couleur aussitôt évanouie, car de type pelliculaire²⁵⁷, qui correspond au mode d'apparition de la peinture. La dimension aérienne de la peinture de Mark Rothko appelle la référence à ces recherches innovatrices en matière de perception de la couleur, mises en avant pour tenter d'en définir la spécificité.

L'exposition à la fondation Beyeler en 2001 est intitulée avec justesse « *A consummated experience between picture and onlooker* », elle permet de faire l'expérience de la couleur filmique de façon saisissante. Devant « *Yellow and blue* », de 1955, la propension expansive de la couleur surprend dans un premier temps. Les strates picturales sont perceptibles dans leur recouvrement partiel au moyen du glacis. Il en résulte une vibration entre les différentes strates qui produit un vertige, une perte d'équilibre devant ce qui se rapporte à un *illusionnisme de la couleur* dans l'espace réel au devant du tableau.

²⁵⁷ Ibid.

La couleur semble s'échapper du support et venir envahir l'espace entre le spectateur et la toile, produisant une extension de la surface dans la troisième dimension. Cette expérience présente de nombreuses similitudes avec celles restituées par les sujets de David Katz : « *On dirait que je peux regarder dans la couleur, mais pas au travers* » Ailleurs, il est fait mention d'une couleur « *autorayonnante d'une certaine façon* », ou de phénomènes optiques relatifs aux rapports entre des formes et des couleurs « *un cercle jaune sur un fond rouge, qui ressemble à première vue à une surface, mais plus je regarde, plus il ressemble à de l'air rouge ou de l'espace, pas assez comme un film pour être de l'air. Pendant un instant, il m'a semblé que le jaune était au devant de lui, qu'il flottait*²⁵⁸. Cette dimension flottante participe de la couleur dans les peintures de surface de Mark Rothko.

L'expérience singulière face aux toiles de Mark Rothko, ne relève pas strictement de l'optique mais éveille un sens plus global de l'ordre de la vibration de part la dimension aérienne impliquée. Celle-ci se dégage physiquement de l'écran tendu de la toile pour investir l'espace qui lui est imparti.²⁵⁹ La matière picturale est transparente et aérienne. La taille des formats et l'attention portée à la qualité de la surface amènent à vivre cette expérience sensitive particulière. Chacun des tableaux se donne à voir dans son unité et sa pureté, en l'absence de marques de touches - à peine perçoit-on la largeur et la direction du balayage de la brosse.

Le paysage pictural présenté ici ne produit pas une telle avancée de la couleur, pourtant il est dans une certaine mesure concerné par la modalité pelliculaire d'apparition de la couleur. Ce phénomène optique produit une vibration, de la surface.

Dans l'atelier, un après-midi d'automne, de retour d'un séminaire où me fut rappelée la nécessité de converser avec la peinture et non sans elle, je regarde *Caminando I*. Je suis alors frappée par l'intensité des jaunes cadmiums citron et ocres présents sur la toile, plus que je ne le fus auparavant. L'éclairage naturel particulier de cet instant accentue considérablement l'intensité chromatique.

²⁵⁸ Cette citation et les précédentes sont extraites du catalogue *Mark Rothko*, Éditions Paris Musée, 1999, p27 (Extraits de : M.F.Martin « *Film, Surface and Bukly colors and their intermediates* », *American journal of psychologie* numéro 33, 1922, p 460,465.).

²⁵⁹ Gisèle Grammare, *Conversation avec la peinture*, Éditions l'Harmattan, collection Ouverture Philosophique, 2015, p 107. L'auteure décrit une vibration spécifique au sujet des surfaces de Sean Scully. A propos de la série *DORICS*, elle énonce : « *subjective et intense, une surface active* », p 107.

A travers l'élaboration d'un espace pictural adossé à la toile de lin brut tendue sur les châssis, c'est bien la transcription d'une lumière, d'un instant des choses du monde perçu qui est visée par la matière picturale.

Cette dernière s'étend d'une gamme colorée associant des jaunes à base de jaune cadmium citron et de vert émeraude et cinabre, cinabre jaune additionnés de blanc. Ces derniers sont par endroits rompus de carmin pour obtenir des vert-gris plus sombres, proches du noir. Les choix chromatiques sont relatifs aux bribes de couleurs du monde qui se sont imprimées en moi dans le passé.

Face à l'ensemble, ce jour là, la couleur me saisit comme elle ne l'avait jamais encore fait, c'est une « nouvelle première fois » du regard sur la peinture.

J'en déduis que la qualité de la lumière extérieure influence dans une grande mesure la perception de l'espace pictural, l'actualise. A la différence des espaces d'expositions qui dans leur grande majorité sont dotés d'une lumière artificielle, l'atelier est éclairé par la lumière naturelle, donc changeante. A ce moment de la journée, la lumière déclinante augmente l'intensité des couleurs. Elle vient du dessus, donc directement de sa source, le ciel. Les variations de la lumière du jour sont transposées en direct, manifestant une grande amplitude.

A cet instant, elle produit le rappel de l'impression d'un paysage orageux à la lumière jaune incandescente. Tous les contrastes colorés en présence dans *Caminando I* sont augmentés ou infléchis à la manière d'une gamme ascendante ou descendante. Les écarts de valeur et d'intensité de la couleur sont agrandis, l'intensité chromatique augmentée. Les couleurs les plus claires gagnent particulièrement en intensité : le jaune blanchi, le vert cinabre clair remonte davantage à la surface tandis que les trainées sombres des couleurs vert foncé semblent encore plus proches des noirs. Les souvenirs intenses d'*instants chromatiques* tissés de réalité ont toujours laissé une empreinte forte en moi, c'est à dire un mode d'imbrication de la lumière et de la couleur : un état donné des choses à un moment singulier. Les jeux de transparence de *Caminando I* font reculer ou avancer les couleurs les unes par rapport aux autres. L'incidence de la lumière zénithale plongeante de l'atelier produit des variations sur la perception filmique à laquelle la surface picturale se rattache, car la couleur semble excéder son support, à la manière de la couleur pelliculaire décrite par David Katz comme appartenant à un plan parallèle au spectateur entre lui et l'objet.

Son existence dans cet intervalle est excessivement difficile à localiser précisément dans l'espace.

L'espace pictural est généré par touches, à l'opposé de l'homogénéité précédemment décrite, il occasionne un feuilletage d'où résulte une autre modalité spatiale de la peinture. L'unité de la surface peinte est mise en place par le recouvrement partiel de couches de peinture translucide laissant apparaître la toile vierge par endroit. La spatialité de la couleur se réalise en pellicules superposées, mais cette fois-ci davantage dans le sens de la profondeur que comme extension au devant du support, qui a lieu dans une moindre mesure. La couleur a ainsi le potentiel de faire ressurgir par son intensité des événements de visible antérieurs marqués par l'impact de la lumière.

Telle la plaque de métal du graveur, la mémoire est ainsi frappée, ciselée par cette empreinte singulière, bien que purement optique, mécanique. La couleur a ainsi le potentiel de faire resurgir par son intensité lumineuse, des événements de visibles antérieurs marqués en leur temps et en leur lieu par l'impact de la lumière.

Ce phénomène, ouvert et mobile, qui a tant provoqué l'émotion visuelle de Claude Monet est particulièrement manifeste avec l'élément végétal, ce qui explique sans doute que le paysage naturel fut l'un des thèmes de prédilection de toute la génération des peintres impressionnistes mobilisés par la quête de l'effet lumineux sur la couleur. La nature végétale, que l'on considère les fleurs ou bien les ramures des arbres, arbustes ou autres plantes est perpétuellement mouvante, fluctuante. Sa couleur est modulée par l'atmosphère lumineuse changeante. Elle est un véhicule de choix pour la mobilité de la lumière. L'éclat d'une fleur trouve un écho juste dans la luminosité de la peinture de par sa dimension picturale. Il en est de même pour les feuillages.

La qualité physique du médium, de son corps pigmentaire produit une existence colorée spécifique. Le mode d'application de la couleur, le geste, le support lui-même engagent une réactivité chromatique par le phénomène d'absorption de la couleur par le support, selon sa porosité. Une transcription des rapports colorés a lieu entre l'environnement comme espace vécu et l'espace des tableaux. Il y est question d'intervalles, d'espaces vides qui relient.

•Un feuilletage de surfaces : le mode pelliculaire spécifique à ma peinture

Celui-ci s'instaure depuis la nature même du support, la toile de lin brut encollée produisant un écran tendu restant poreux, dont la couleur brune ne marque par de réelle rupture avec l'environnement comme cela serait le cas avec une toile apprêtée de blanc, même une fois la couche d'apprêt recouverte de couleur. Le blanc en effet produit un effet de remontée de la couleur. Ceci est formulé par les sujets d'expérience de David Katz: « *les couleurs plus sombres font toujours davantage penser à un trou coloré, tandis que les plus claires semblent toujours rayonner*²⁶⁰ ». De ce fait, il s'avère que le blanc fait avancer la couleur au devant de la surface picturale, et le brun permet au contraire un enfoncement de la couleur dans le support.

Dans *Caminando I*, la porosité du support est mise en valeur par l'importance des zones de réserve, la présence d'une couche de peinture très diluée qui vient soutenir la composition par le dessous, à la manière d'un voile coloré vert sombre. Le travail de la couleur par points, par touches structure la composition. Là où la couleur monte par la superposition de plusieurs strates de peinture, la surface devient imperméable, ce qui a pour conséquence une pénétration moindre dans la trame de la toile, et une présence de la couleur plus au devant de son grain. La qualité physique de la surface et le médium sont les acteurs d'une multitude de variations dans l'état de la matière. Il en résulte autant d'écarts, de distance. Cela est également observable dans *Trap I*, qui présente un large éventail de ses possibilités entre les dernières touches orangées de petite taille et les plus larges aplats vert sombre situés en dessous. Cette toile a été effacée dans un premier temps, puis reprise. Les premières couches de peinture sombres, brunes, épaisses *bouchaient* de leur densité une trop vaste surface de la toile. Elles ont donc été *lavées* au diluant afin de rétablir la respiration existant au départ entre support et matière picturale.

Les verts de cinabre jaune clair voisinant avec le jaune de cadmium mélangés à du blanc possèdent eux aussi une certaine épaisseur mais conservent une matité totale, presque crayeuse.

²⁶⁰ Fragments de témoignages cités par John Gage dans Mark Rothko, Catalogue édité à l'occasion de l'exposition au Musée National d'Art Moderne. Collectif, Édition Paris Musée, 1999, p 27.

Ils viennent au devant de la rémanence des vert-gris délavés, effacés. La clarté de ce groupe de couleurs n'occulte pas la dimension absorbante de la surface, bien visible. La porosité de la toile et la dimension filmique de la couleur qui en résulte, ou pas, sont de première importance. La toile brute présente un grain prononcé qui accroche la couleur, maintient le pigment à la surface, et donne une profondeur à la lumière qui l'impacte. Les surfaces colorées sont fines ou épaisses, poreuses ou imperméables. Lisse et brillante, la colle de peau leur confère un aspect nacré, un léger éclat. Le medium est dense ou dilué, translucide ou opaque. La partition résultant de leurs variations est le propos.

Ma peinture n'est pas de surface, mais de touches, elle véhicule une dimension pelliculaire par feuilletage. La dilution extrême du médium dans certaines parties de *Caminando I* induit la transparence qui tout à la fois creuse la profondeur de la surface et vient au devant d'elle dans un double mouvement inhérent au caractère filmique de la couleur. Celui-ci la délocalise en ce sens que l'on ne peut pas la situer à une distance précise comme cela a été mentionné plus haut.

•La dimension haptique de la peinture : de la volonté des peintres

Dans un autre ouvrage, David Katz explore la dimension tactile²⁶¹ et met en avant ce sens dans l'appréhension de la matière démontrant qu'il participe du sens vibratoire global concerné par l'appréhension des couleurs et dont il mesure le seuil d'aptitude. Ce mode de penser la perception semble intéressant, et permet d'introduire la notion de distance rapprochée, qui participe d'une appréhension tactile, vibratoire, du regard. Ce sens dépasse la vue stricto sensu, pour atteindre une dimension de l'ordre du tactile par le rapprochement. Il s'agit d'une vision que l'on peut éprouver en plaçant son œil à une distance d'une vingtaine de centimètres d'une grande toile.

Avec *Dual I*²⁶², il résulte de cette vision une délocalisation par la perte de la capacité de saisir l'ensemble. Il s'agit de lâcher prise sur sa vision maîtrisée et rationnelle, sur l'appréhension globale de la toile, qui permet au regard de se fondre dans les méandres et les circonvolutions des traces peintes.

²⁶¹ David Katz, *L'Univers du toucher*. Traduction Philippe Claudet et Françoise Paghent. Préface, introduction et notes par Lester E. Krueger. Éditions Les doigts qui rêvent, 2015.

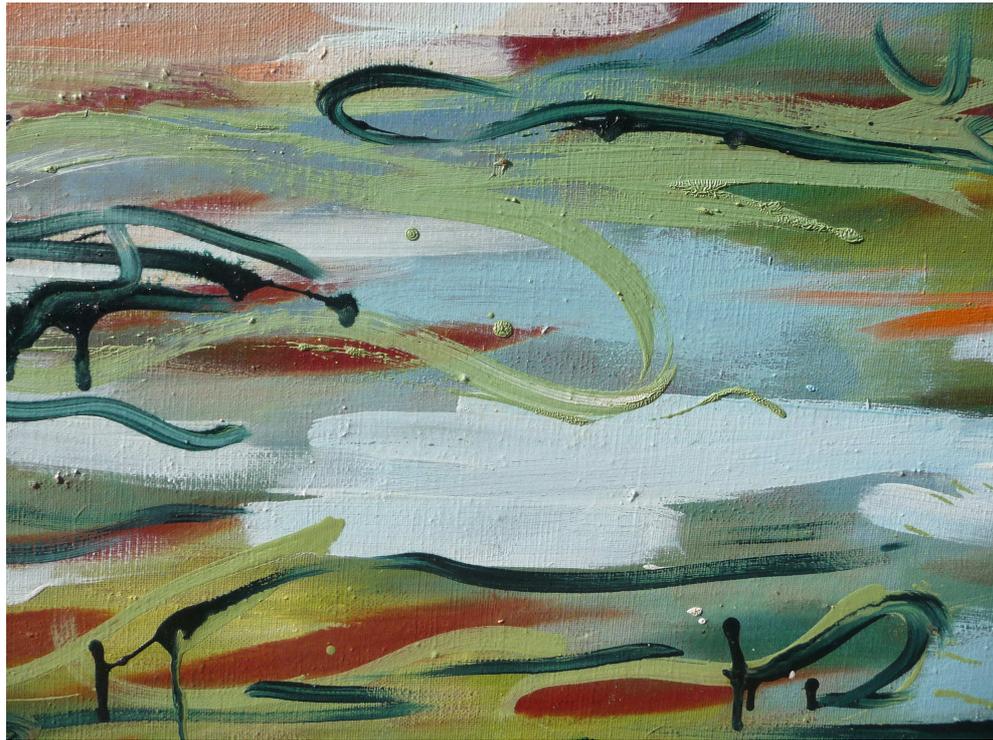
²⁶² Cf. Illustration p 122.

Il est ici question de « traces peintes », car il n'y a ni geste affirmé en tant que tel ni surface clairement délimitée, mais des apparitions ponctuelles de couleurs discontinues, entremêlées. L'observation suscite cette expérimentation de l'aspect tactile, se déclinant sous les termes d'épaisseurs, de craquelures, viscosités, empâtements, transparences, associés à l'ouverture des formes, lignes en l'absence de contours. Un cheminement rebondissant sur les différents incidents plastiques est offert. Dès lors, le regard parcourt la toile à un autre niveau, nécessitant l'adhérence du regard au moyen de la vision rapprochée. Cette adhérence est interrompue par la prise de distance du corps, ou un détournement de regard. Une telle préoccupation pour la distance d'appréciation des œuvres est présente et déterminante dans le choix d'échelle des toiles puis de leur mode de présentation. Le grand format est choisi pour sa dimension à l'échelle du corps : vertical, juste assez large et haut pour le déborder, pour l'inclure dans son espace. J.M.W. Turner souhaitait une présentation d'ensemble de ses œuvres lors des expositions²⁶³, afin que le regard puisse les saisir dans leur ensemble et leur unité. Une certaine proximité est de mise également dans les choix d'accrochage de Mark Rothko, qui propose des formats de grande taille, voire monumentaux. Ce dernier souhaitait que ses toiles soient accrochées le plus bas possible, et avec un éclairage faible, afin de favoriser une proximité entre la toile et le spectateur. C'est ce que révèle John Gage dans son article sur Mark Rothko *La couleur comme sujet*²⁶⁴, prêtant à l'artiste : « le désir de faire comprendre au spectateur la nécessité de se rapprocher des toiles jusqu'à ce qu'il (ou elle) ne « maîtrise » plus sa vision... » Ce type de localisation implique d'être présent à la toile dans la minute de son appréhension par une attention redoublée à la distance d'appréhension.

Cette *présence à l'image* se fait sur différents modes selon la vision pratiquée : il est possible de regarder la surface peinte à distance avec un point focal attirant l'attention, ou bien de la regarder de si près que chaque aspérité devient un point captivant, délocalisée de l'ensemble par la vision rapprochée. La présence à la peinture est suspendue, flottante.

²⁶³ Lawrence Gowing, Turner: imagination and reality, catalogue d'exposition, Museum of Modern Art, New-York, 1966, p 31.

²⁶⁴ Mark Rothko, Catalogue d'exposition au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1999, p 32.



Dual I Détail

Ainsi que l'énonce Gaston Bachelard : « *Il faut être présent, présent à l'image dans la minute de l'image. ...*²⁶⁵ ».

Elle suit les sinuosités, les entrelacs, les imbrications de la superficie. La vision rapprochée produit une immersion, il s'agit d'un parcours étendu dans le temps, long, plus profondément pénétrant dans la surface picturale. Au cours de celle-ci, l'œil a une relation privilégiée à la matière peinte, accroché par chaque aspérité, accident de surface et imbrication comme au sein d'une écorce qui se laisserait découvrir par une exploration interne. Cette fusion entre sujet et environnement perçu implique de couper avec l'extérieur. Il s'agit d'un rayonnement de l'environnement sur l'être percevant, une transmutation de l'être comme le décrit Jacques Lacarrière dans son *Pays sous l'écorce*.

Au final, il s'agit d'un sens vibratoire à l'unisson du monde perçu procédant à l'ouverture d'un espace habitable, pour reprendre les mots de Marcelin Pleynet au sujet de la peinture de Mark Rothko²⁶⁶.

²⁶⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, Éditions quadrige, 2004, p 1.

²⁶⁶ Marcelin Pleynet, Exposition Mark Rothko, Tel Quel, Hiver 1963, p 40.

Dans cette vision rapprochée, les bords de la toile s'estompent, le regard est noyé dans l'image picturale qui s'offre à lui par le dialogue instauré entre échelle et couleur. La vision rapprochée est semblable à une porte qui s'ouvre sur le lieu de la peinture.

Lorsque l'on regarde la toile *Dual I*, en se plaçant à une vingtaine de centimètres de la toile le regard s'ouvre à la perception de chaque détail, dans son lieu isolé, dans son temps d'apparition disjoint des autres. Ce n'est qu'au prix de la perte de la vision d'ensemble que l'on accède à ce type d'immersion. Une telle vision s'attache à appréhender l'aspect textuel des différentes parties. Cette toile est faite de nombreuses superpositions de strates de peinture. La touche est ligneuse discontinue, elle devient écriture. Les vert clair et vert foncé côtoient des vermillons pour les plus intenses au dessus d'un arrière plan composé de touches plus larges et plus courtes effectuées à la brosse plate dans des teintes variées : ocre, rouge carmin, vermillon, bleu Azur, blanc tirant sur le bleu. Il en résulte un entrelacs de lignes, un imbroglio de faits plastiques qui occupent le regard dans chaque partie, dans chaque microcosme comme autant de *micro lieux* qui s'organisent en une cosmogonie. La toile s'apparente à une cartographie topologique et une géographie intime à la fois. L'œil parcourt les différents chemins, les directions données par le geste et considère la matérialité de la peinture, son épaisseur, sa viscosité, sa matité ou sa brillance. L'interruption systématique des surfaces, des lignes produit des interstices qui sont autant de relais rythmant le parcours du regard. Dans la constitution d'un tel espace feuilleté, tout ce qui se trouve sur la surface picturale a nécessairement un espace derrière, et devant lui. Deux couleurs participant d'une surface peinte se trouveront toujours à des distances différentes d'où le creusement d'une profondeur spécifique à la peinture.

Il existe ainsi un voyage immobile, rapproché dans le microcosme du tableau proposé ici, adhérent à la réalité du monde et à la substance de la peinture. Ce voyage microscopique présent est inhérent au domaine pictural. C'est une des raisons pour lesquelles cette dernière excédera toujours les limites qu'on lui donne et les mots qui la traduisent.

Gestualité, aplats, craquelures, la peinture se donne comme surface à voir et à toucher, elle instaure un véritable paysage en relief, tirant de sa planéité toute son ambivalence pour procurer un voyage dans sa profondeur spécifique.

•La césure impliquée par l'agrandissement à plusieurs modules

Le lâcher prise ou délocalisation qui s'opère lors d'une vision rapprochée est aussi nourri par le fonctionnement en plusieurs modules. Dans le cas du polyptique, l'arête du châssis intervient comme un rebond, une relance du regard dans un ensemble qui le dépasse, bord à bord, plus ou moins visible. Le phénomène de juxtaposition de modules est observable à une échelle différente dans les grandes compositions de Joan Mitchell qui en associe plusieurs, de tailles et de formats inégaux du reste, comme *Chasse Interdite*²⁶⁷. L'ensemble se présente comme une toile unique, monumentale. Il est nécessaire de se rapprocher à une distance de l'ordre de quelques centimètres pour confirmer ce que le regard avait de loin discerné : les châssis sont bien parfaitement collés les uns aux autres, mais distincts. La brisure du châssis intervient comme un incident plastique parmi les autres événements de la toile.

Sean Scully travaille pour sa part avec ce qu'il nomme des *bandes*. Chacune possède *sa vitesse propre*²⁶⁸. Il utilise lui aussi la jonction de plusieurs modules dans ses compositions, ce qui lui permet de produire la collision entre les supports en présence, et d'éviter de se trouver dans une situation délicate au niveau de la gestion des extrémités des modules.

« Je n'aime pas peindre des bouts de bande, parce que je n'aime pas me retrouver dans une position où j'ai l'impression de vouloir exprimer quelque chose mais où je dois prendre en compte d'autres éléments qui pourraient entraver la vitesse du geste. Je peins donc la bande au-delà du panneau, et je la juxtapose ensuite à la bande d'un autre panneau. Il y a donc collision. Les surfaces se télescopent parce que je ne ralentis pas quand j'arrive au bout de la bande... »

²⁶⁷ Cf. Illustration p 171.

²⁶⁸ Ibid, p 15.

Et parce qu'elles sont sur des panneaux séparés, elles entretiennent un lien avec le monde réel et prennent un caractère d'urgence physique²⁶⁹.

Sean Scully introduit une disjonction de temps par la juxtaposition, et le déplacement relatifs à ses *bandes* : « *Ne parvenant pas à faire fonctionner le tableau, j'ai pris le panneau central d'un autre... Les choses peuvent être déplacées²⁷⁰* ». La fragmentation de l'espace pictural en modules est porteuse de rupture de temps et d'espace, de variations dans les compositions.

•La métaphore musicale

Espace réel et espace pictural ont ceci en commun qu'ils sont tous les deux indexés sur une partition, une rythmique colorée reliée par les intervalles non peints qui les entourent. Les jets de peinture verte très sombres, presque noirs, isolés, incisifs de *Caminando I* résonnent sur la réserve de la toile comme une note de musique isolée dans son silence. La métaphore musicale vient de l'idée de rythme, d'intervalle, et de rapports harmoniques entretenus par les tons entre eux. Trois notions que la peinture partage avec la musique et qui sont manifestes dans les toiles présentées ici. Elles s'y articulent en tissant un espace pictural indexé sur le temps du faire. Ainsi, ces compositions incarnent le rythme par les respirations, les réserves, ces non peints qui cimentent les parties peintes en les unifiant tout en les isolant.

Il y a rythme par la dimension matérielle, la quantité et la qualité de la peinture apposée sur la toile, la résonance que cette dernière entretient avec les autres éléments en présence.

Quelque soit la couleur, le geste, la matière, les éléments plastiques impliqués sont retrouvés à intervalles réguliers à plusieurs endroits de la toile : chaque partie se fait l'écho de l'ensemble. Le choix du travail en polyptique en découle.

Le lien avec la mesure musicale est efficient : elle confère une structure interne qui n'isole pas les parties mais les dynamise comme fragments d'un ensemble. L'arête du châssis n'interrompt pas la mélodie, il la scande.

²⁶⁹ Ibid, p 15.

²⁷⁰ Ibid, p 25.

Musicalement, la mesure comme unité structurelle ne signifie pas silence, mais intervalle rythmique, c'est le cas de l'arête du châssis dans mon travail.

Elle rythme l'ensemble de façon interne, relançant le regard sans le cloisonner d'un bord à l'autre. Le phénomène de résonance est induit par équivalence du silence et de la réserve, un espace non agi dédié qui s'ouvre à lui. Ce dernier, vacant permet de saisir avec plus d'intensité les sons, les couleurs adjacentes. John Cage met en situation de percevoir une telle résonance lorsqu'il convie aux concerts silencieux qu'il érige en démarche artistique au cours de multiples expériences. Le célèbre morceau intitulé *4'33*²⁷¹, ne comporte aucune note, il instaure une absence de sons permettant dès lors au lieu du concert de se remplir des *non sons*, ces bruits involontaires ordinairement occultés : du mythique bruissement d'ailes d'un papillon au raclement de gorge du spectateur agacé, le vide s'anime par perméabilité d'un espace sonore agrandi dans lequel le plus discret phénomène sonore sera décuplé. Il est joué pour la première fois en 1952 devant un public peu réceptif aux enjeux du propos occultés derrière l'impertinence de la proposition. L'artiste vise pourtant à exacerber le ressenti auditif en permettant à l'attention de se centrer sur des bruits involontaires, composants permanents du silence que l'on a perdu l'habitude d'écouter. L'intention est en correspondance avec un enjeu conceptuel réel outre la dimension provocante qui lui sera associée. Cette démarche a des points de concordance avec une certaine façon de laisser advenir la nature dans ma peinture, notamment par le lâché prise sur la maîtrise du geste. La mesure académique arbitraire et mécanique est libérée comme rythme et non plus cadence, en accord avec le principe universel du souffle vital.

Le silence est ainsi le moyen par lequel sont saisis avec plus d'intensité les sons, les couleurs adjacentes dans la structure inhérente au mouvement, au bruitage du monde. La peinture incite au voyage par le déplacement, elle produit un impact sonore par le titre et visuel par la couleur.

²⁷¹ **Kyle Gann**, *no silence- 4'33'' de John Cage*, Éditions Allia, 2014.

•Emprunts et compagnonnages

La pratique artistique générée par un désir de donner à voir est en permanence nourrie par les rencontres. Ces dernières ont lieu tant avec des écrits théoriques, scientifiques, qu'avec les œuvres découvertes au fil des expositions. Elle est questionnante dans le sens où elle est informée, située dans l'histoire de l'art. Il en a parfois résulté pour moi des chocs sidérants comme lors de la rencontre avec l'œuvre de Mark Rothko à Bâle à la fondation Beyeler puis à la Tate Gallery à Londres. La découverte des œuvres et écrits de Monique Frydman a constitué une autre étape impactant ma peinture par l'emprunt de modes opératoires. La présentation des œuvres de Joan Mitchell au musée des impressionnistes de Giverny en 2009 en résonance avec les *Nymphéas* de Claude Monet²⁷² manifeste bien les liens qui s'établissent d'une pratique à l'autre dont le doctorant se saisit pour sa propre évolution créatrice. Des liens théoriques et plastiques s'établissent entre les œuvres ainsi qu'avec le travail pictural mené. Cette succession de compagnonnages, de parrainages montre bien de quelle façon la pratique artistique se situe dans une cosmogonie créatrice et non pas dans une histoire de l'art linéaire. S'il n'est pas question de plagier l'œuvre d'autrui, l'art de la rencontre suscite les emprunts dans la constitution de sa propre partition au cours d'une pratique artistique murie au contact des artistes et de leurs œuvres. La difficulté réside parfois dans le fait de savoir prendre ses distances, ce qui s'est avéré avec l'œuvre de Monique Frydman. L'usage des cordes comme intermédiaires entre la main et la toile a été adopté durant une longue période pour la libération du geste et de la ligne qu'elle a permis. Il a été pour un temps difficile de sortir de ce mode opératoire tout en restant dans la justesse. Toutefois, le propos a par la suite évolué en s'en dégageant par les expériences menées à l'atelier. La libération de la ligne est intervenue par les retournements successifs de la toile en cours de réalisation, l'exploration de la liquidité du médium. Le renouvellement du vocabulaire pictural a eu lieu en différentes étapes, de façon progressive. D'autres artistes sont simultanément venus revivifier ce tissu alimentant la pratique artistique.

²⁷² Joan Mitchell, Peintures, du 23 août au 31 Octobre 2009, Musée des impressionnistes, Giverny.

Les apports ne se sont bien sûr pas toujours traduits par des changements plastiques directement perceptibles. Le grand intérêt qui fut mien pour des artistes aussi différents que Christian Bonnefoi et Marc Rothko n'a pas eu de conséquences plastiques immédiatement perceptibles. Pourtant, la notion de dilatation et de surface respirante excédant les limites du support ainsi que la perception de la planéité de l'écran pictural comme une occasion de montrer la profondeur propre à la peinture par le tressage de surfaces discontinues, sont des notions fondatrices du travail présenté ici. Ces dernières, relatives à la nature des espace picturaux que ces artistes mettent en œuvre, ont permis de théoriser celles présentes dans ma pratique.

L'idée du potentiel de rétractation et dilatation des couleurs, des formes, d'absence de contours en a été retenue. L'incidence de la rencontre avec les œuvres de la période dite classique de Marc Rothko associée à celle des écrits de Gaston Bachelard décrivant la fixité de l'image comme antinomique au processus imaginant a conduit au développement du concept de mobilité du visible et de sa transcription picturale en l'absence de formes fermées et de contours nets²⁷³. La rencontre avec Joan Mitchell a donné un exemple de relation entre la peinture et la nature sans faire intervenir un processus dissociant du geste. Les influences sont parfois d'ordre sensible, ou bien technique (découverte des matières, des procédés), ou enfin d'ordre intellectuel, conceptuel. Les artistes accompagnant ma recherche ont parfois une importante production écrite, d'où un apport à la fois théorique et pratique. Ils sont des guides, des appuis, des étoiles bienveillantes. D'un artiste à l'autre, écrivain, poète, musicien, la recherche se construit par la transversalité. La pensée plasticienne procède intrinsèquement de ce que l'on peut qualifier de véritable méthode d'investigation.

Elle traverse le territoire des idées sans frontière de style ni de domaine. La pensée, de par sa nature transversale, multiplie les combinaisons possibles pour s'auto générer. Il n'est pas question d'une thématique commune d'un domaine à l'autre, mais d'une mise en parallèle de données à l'œuvre d'un champ d'investigation à l'autre. Parfois, les champs d'expression rayonnent l'un sur l'autre, se croisent et s'enrichissent.

²⁷³ Le mémoire de Master précédant cette recherche s'intitulait « *Réalité flottante et mobilité picturale* » Master soutenu en Octobre 2009 sous la direction de Gisèle Grammare.

La peinture de Cy Twombly avec son implication du verbe dans l'espace pictural sous forme de mots isolés ou de citations donne assez bien la mesure de la répercussion d'une poésie ajoutée à la peinture par les mots du titre où ceux qui sont inscrits dans la toile. L'écriture chez Cy Twombly est à la fois expressive par le fait plastique qu'elle génère et la dimension imaginaire qu'elle procure. L'espace cognitif ouvert par l'association de mots à la peinture est une brèche, une déchirure de la réalité de la peinture par l'absence de correspondance entre ce qui est dit par le mot et ce qui est visible en elle. Sans reprendre systématiquement cette habitude d'écrire dans les toiles, je l'ai brièvement expérimentée dans une toile en forme d'hommage. Les couleurs, le comportement des constituants plastiques lui ont été empruntés en un transfert qui nécessite d'être explicité. Si dans un premier temps, les emprunts manifestent une similitude visuelle littérale, une distance et un mûrissement en résultent par la suite. J'ai nommé ce diptyque : *Lerutan, pour les pivoines (Hommage à Cy Twombly)*²⁷⁴.

Les dimensions n'ont rien de comparable, le format est beaucoup plus modeste, les couleurs blanches ont la dimension de grandes fleurs à l'échelle un. Pourtant, les procédés plastiques sont similaires. Sur un fond sombre de terre de Cassel mélangée à un carmin, un vert cinabre jaune éclairci de blanc est appliqué sur toute la surface, excepté les zones maintenues, celles qui seront par la suite recouvertes de peinture blanche, leur créant ainsi une ombre, un fond depuis lequel surgir. Des marques libres, des biffures et une écriture sont striées dans la peinture fraîche. L'ensemble évoque le tableau de Cy Twombly, se raccorde à lui de façon troublante, le titre énonçant l'hommage en résulte.

Les données plastiques entrevues, au même titre que les concepts lus sont réemployées au cours de démonstrations propres à la recherche, alimentent son développement qui a deux pôles : le visible et l'idée.

Ce tableau est à considérer comme une étape dans la recherche, un juste retour en direction de l'artiste qui a ouvert le chemin d'un rapport spécifique à la matière. L'implication d'un vert de type cinabre jaune éclairci de blanc présent ici est déjà caractéristique de la série *Trap I*²⁷⁵.

²⁷⁴ La peinture de Cy Twombly citée dans le titre est reproduite dans la troisième partie de ce mémoire, permanence du fait plastique, p 279.

²⁷⁵ Cf. Illustration p 103.



Lerutan, Pour les pivoines, (Hommage à Cy Twombly), août 2015, huile sur toile et papier encollés sur deux panneaux de bois, 105 x 150 cm

La similitude, si elle peut-être assimilée à un emprunt littéral, manifeste une correspondance des enjeux antérieurs à la découverte de l'œuvre. Il s'agit de la référence aux couleurs de la nature végétale et à sa vigueur. Annie Mollard-Desfour décrit le *Khlôros* grec comme un vert jaunâtre, ou inversement, semblable à celui-ci, qui « *qualifiait la verdure naissante, les jeunes pousses, les moissons nouvelles, non mûres, et était associé à la féminité, la fécondité.*²⁷⁶ ». La proximité de ce sens ancien avec l'idée de magnifier le *principe du fleurissement* à l'œuvre tant dans cette série de Cy Twombly que dans mon intérêt pour la dynamique mobile de la croissance végétale est troublante. Le caractère expansif de la nature, le fait de *montrer le fleurissement plutôt que la fleur*²⁷⁷ est un enjeu commun au-delà de l'apparence ayant motivé dans ma recherche. L'exploration picturale des œuvres de Cy Twombly en résulte, par-delà l'usage similaire de la couleur et des procédés, dont la paternité est plus complexe qu'il y paraît. Cette sensibilité à la nature des formes a été expérimentée par l'usage de la couleur et l'observation de son potentiel dynamique, ainsi que par une réflexion

²⁷⁶ Annie Mollard-Desfour, *Le Vert*, préface de Patrick Blanc, CNRS ÉDITION, 2012, p XII.

²⁷⁷ Idée formulée par James Rondeau dans *Cy Twombly, The Natural World, Travaux 2000-2007*, James Rondeau, Edition Schirmer/Mosel, 2009.

sur la linéarité ouverte et la dilatation du médium sur la toile par la dilution ou sa contraction par les projections.

Ma recherche découvre au fur et à mesure de son accomplissement dans la pratique les enjeux plastiques qui lui sont propres. Les principaux concernent le maintien de lignes et de formes ouvertes visant à capter la mobilité du réel dans l'espace pictural par une correspondance structurelle. Lorsque des œuvres d'artistes rencontrés éveillent de tels enjeux, une résonance immédiate atteint ma sensibilité et la nécessité de les explorer me conduit à m'en saisir, guidée par la présence signifiante de la mobilité du visible en elles. La découverte des peintures de Cy Twombly et des modalités relationnelles existant entre sa peinture, les écrits poétiques, la peinture historique de paysages italiens – entre autres références plastiques - en un réseau complexe de correspondances et de significances a mis au jour le facteur d'agrandissement que possède la peinture en s'étendant au delà du visible. Elle donne la mesure de ce que peut procurer l'action transversale par une combinaison dont le résultat produit excède chacun des matériaux mis en présence.

Leur collision génère un nouvel espace de pensée, un agrandissement du ressenti face à la peinture. La réflexion portée sur les titres des tableaux dans cette recherche en est une des manifestations. Le contact avec les œuvres et les écrits qui leur sont relatifs suscitent le développement de la pensée qui à son tour provoque de nouvelles expérimentations.

L'art de l'écriture et les images littéraires associées aux œuvres picturales par les écrits sur l'art nourrissent parallèlement la recherche en alimentant un système d'associations. Les différents arts, dans leur croisement, entrent en résonance et révèlent de nouveaux territoires de pensée à explorer. Un espace intérieur est ainsi ouvert constituant en soi déjà une modalité d'agrandissement de la sensation de cet espace qui en nous, est relatif à l'intellection.

II Substance de la matière : l'auréole de la peinture²⁷⁸

• L'auréole entre implication plastique et conceptuelle

Le terme auréole provient du latin *aureolus*, signifiant *petit anneau d'or (aureus)*. Il désigne communément le *Cercle lumineux dont les peintres et parfois les sculpteurs entourent souvent la tête de Jésus, de la Vierge et des saints*²⁷⁹. Sa manifestation dépasse toutefois la représentation du divin. Synonyme de nimbe, du latin *nimbus*, il désigne le nuage aussi bien que ce cercle lumineux. L'auréole est ce nuage qui entoure la tête des dieux ou porte leur char. Je souligne la dimension atmosphérique qui apporte l'idée de flou, tout comme le terme de limbe, un synonyme de l'auréole, signifiant *bordure, bord extérieur d'une chose*²⁸⁰ et au sens figuré la *dimension incertaine, vague*²⁸¹, porteurs en termes plastiques. L'auréole est ainsi un halo perceptible par les sens désignant une manifestation physique : une zone floue autour d'un objet, un *halo*. L'idée d'interstice autour du corps est également présente dans la définition du terme, aussi dans bien le sens physique (l'auréole accidentelle provoquée par le contraste lumineux en optique) qu'astronomique, se référant à un *espace lumineux*²⁸². *Auréole* provient de la même racine latine que *aura*, signifiant *souffle léger, brise*²⁸³. Cette dimension aérienne correspond à l'usage qui est fait dans ma peinture du médium dilué à l'extrême.

Elle désigne la présence matérielle d'une *trace en forme de cercle laissée sur un tissu*²⁸⁴ par un liquide, ici le médium pictural constitué d'huile de lin, d'essence de térébenthine et de siccatif. Cette convergence de significations multiples offre un terrain d'exploration riche pour la pensée au regard de la peinture.

²⁷⁸ Le concept d'auréole de la peinture est inventé par Gisèle Grammare en référence à sa présence singulière. Il concerne la structure interne à l'œuvre dans la peinture. L'auteure intitule ainsi son livre paru aux Éditions L'Harmattan en 2004 : *L'AURÉOLE DE LA PEINTURE*.

²⁷⁹ Grand dictionnaire universel du 19^{ème} siècle, Pierre Larousse, réimpression de l'édition de Paris, SLATKINE, Genève-Paris, 1982.

²⁸⁰ Ibid.

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Ibid.

²⁸³ Dictionnaire illustré latin français, Félix Gaffiot, Hachette, 1934.

²⁸⁴ Grand dictionnaire universel du 19^{ème} siècle, Pierre Larousse, réimpression de l'édition de Paris, SLATKINE, Genève-Paris, 1982.

Espace intermédiaire, se référant tant à l'accident plastique qu'à ce qui se situe dans un au-delà, l'auréole engendre l'entre, l'intervalle, dont je me saisis pour théoriser ma pratique.

Le sens conceptuel que donne Gisèle Grammare à ce terme me permettra dans un premier temps d'analyser de quelle façon mon travail constitue une occasion de manifester cette *auréole de la peinture*.

L'auteure examine le concept d'auréole afin de mettre en évidence la dimension auratique de la peinture, ce qui fonctionne en elle fonctionne comme une structure interne reflétant le «*procédé mental par lequel on trouve les images sensibles propres à exprimer le sujet aux yeux du spectateur, qu'il s'agisse d'une idée abstraite ou d'un événement vrai.*»²⁸⁵. Cette auréole se déploie à partir d'une opération qui se déroule inconsciemment. Il s'agit de prélever dans le réel des forces structurantes et de les transposer dans les compositions. Elle est «*Invisible au créateur qui cherche, ressent et désire ; c'est une construction mentale presque inaccessible qui apparaît parfois sous une forme étrange.*»²⁸⁶. Dans les tableaux de Gisèle Grammare, l'architecture fournit le *modèle invisible mais présent en dedans*²⁸⁷, elle génère les éléments de construction qui viendront irradier tout le tableau *par le déroulement des lignes*²⁸⁸. Cette force de structure donne à l'œuvre son articulation plastique.

Dans ce sens abstrait perdue, de la définition initiale, l'idée de rayonnement. Il est produit de part et d'autre en une construction interne perpétuellement renouvelée au sein du tableau. La méthode du prélèvement dans le réel d'éléments structurels réinvestis dans le domaine pictural en vue d'en saisir la structure intérieure par-delà l'apparence correspond à la méthode appliquée dans la création de mes tableaux, de façon instinctive. Elle concerne sa dimension mouvante.

Le monde est saisi lors de l'acte perceptif, il en résulte des impressions visuelles. Ces traces sont des rémanences de couleurs, d'organisation spatiale et de mouvement et non des images figées dans leur complétude.

²⁸⁵ Ibid, p 17.

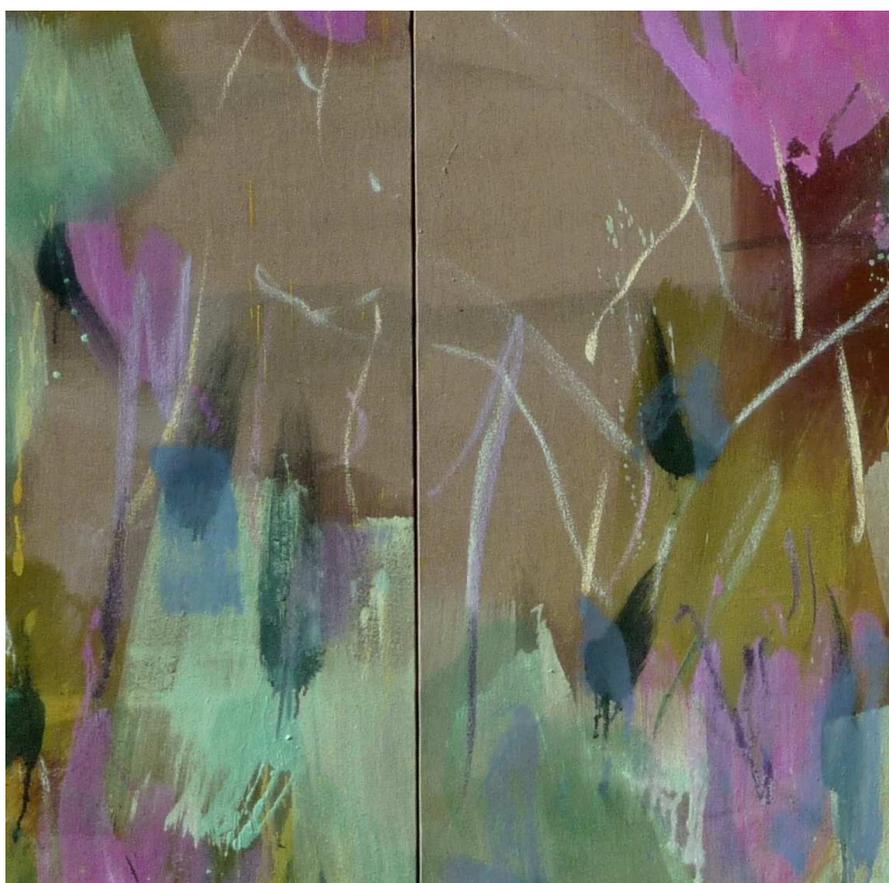
²⁸⁶ Ibid, p 17.

²⁸⁷ Gisèle Grammare, *L'Auréole de la peinture*, Editions l'Harmattan, 2004, p 8.

²⁸⁸ Ibid, p 7.

Elles transcrivent la mobilité du visible dont les éléments apparaissent au sein d'un espace qui les relie. Le léger flottement des éléments végétaux dans l'air relève de la structure rythmique plus que géométrique du visible et me conduit à la mise en place d'un espace pictural aéré par des interstices, des passages. Ces derniers correspondent à l'éloignement existant entre les choses dans le réel et restituent la profondeur spatiale perçue.

A travers la pratique picturale, je vise à saisir la mobilité du visible d'après la rémanence des impressions visuelles sous forme de bribes de lumière et de couleur disjointes réorganisées spontanément dans les tableaux. Ces dernières sont saisies dans leur mobilité induisant la disjonction. La réserve et la discontinuité entre les surfaces peintes en sont l'illustration, ainsi que cela apparaît dans le détail ci-dessous de *Caminando II*.



Caminando II, détail²⁸⁹

²⁸⁹ Cf. Illustration page 250.

Les surfaces sont apposées par de larges coups de pinceaux laissant des zones de réserve entre elles. Ces dernières s'additionnent et se chevauchent tout en laissant percevoir ce qui n'est pas peint, cet espace négatif qui les relie et permet au regard de circuler entre elles. L'espace pictural rend compte de la mobilité du visible par le maintien d'une circulation entre les éléments de la composition. La réserve est ce qui, dans la force de construction mise en œuvre dans le tableau, a la *fonction liante entre les éléments et déploie un monde de combinaisons*²⁹⁰. Elle est un élément plastique parmi les autres : lignes, impacts de peinture, éclaboussures juxtaposés donnent la mesure d'un rythme du monde. Les lignes disjointes organisent la structure de la composition : elles tissent l'espace et rayonnent dans le tableau par leur présence continue.

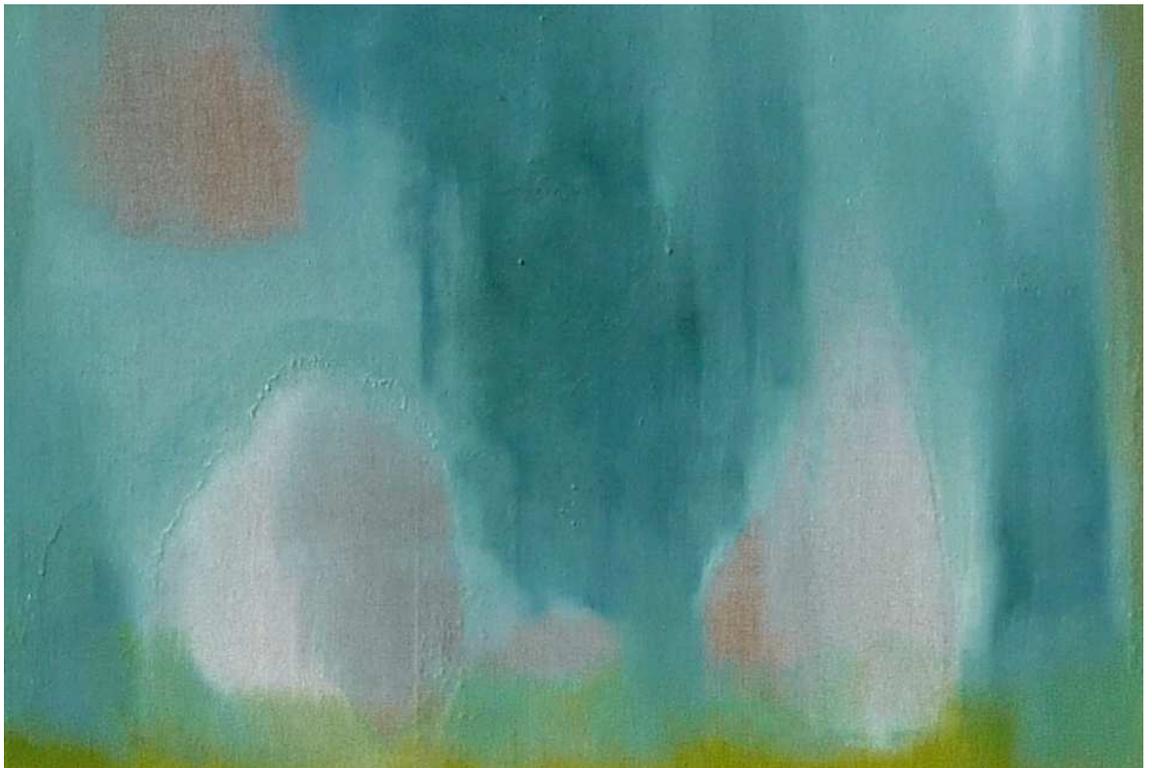
Le lâcher prise sur le mode d'apposition de la matière participe du processus de construction interne de la peinture à l'œuvre dans ma démarche. Il permet au rythme du visible de se déployer dans une image sensible propre à retranscrire sa mobilité. Le processus créatif à l'œuvre prélève dans le monde une part du visible symptomatique et en réorganise une des combinaisons possibles. L'utilisation du diluant est une manière de faire intervenir la légèreté de la matière en rendant manifeste sa mobilité propre. Cette idée d'abandonner volontairement la matière à son comportement naturel à quelque chose à voir avec la façon de laisser trainer le crayon de Cy Twombly dans ses œuvres, ce que souligne Roland Barthes en remarquant : « *Cet art possède son secret, qui est, en général, non d'étaler la substance mais de la laisser traîner.* »²⁹¹ A l'inverse d'appuyer, il s'agit de retenir la pression afin que l'âme de la matière se révèle dans sa nature essentielle. La dilution excessive et les auréoles qu'elle entraîne participent de cette mise en œuvre de la légèreté de la matière. Elle s'accompagne d'une linéarité discontinue faisant en sorte que le vide participe du plein. C'est-à-dire que le vide, par la réserve, est non seulement un principe actif, mais que les lignes graphiques elles-mêmes l'intègrent dans leur linéarité par leur qualité irrégulière.

²⁹⁰ Gisèle Grammare, *L'Auréole de la peinture*, Éditions l'Harmattan, 2004, p 25. L'auteure fait par ces termes référence à la fonction liante du mazzocchio dans la peinture de Paolo Uccello. Ce dernier y est considéré comme centre de rayonnement et mode structurant de façon interne la composition, une fonction transposable en d'autres objets dans d'autres peintures.

²⁹¹ Roland Barthes, *Œuvres complètes tome V. Livres, textes, entretiens, 1977 – 1980*, Éditions du Seuil, 2002, pour l'article *Sagesse de l'art*, p 689.

Dans *Caminando II*²⁹², des lignes tracées à l'aide d'une grosse craie de couleur fixée au bout d'une perche génèrent des lignes dont la qualité graphique intègre le vide : la pression exercée à travers le morceau de bois génère des inégalités dans le tracé, qui est tantôt épais, tantôt fuyant, imprécis.

Les auréoles sont visibles dans plusieurs toiles, notamment *Ruza IV* et *Caminando I*²⁹³. Elles sont apparues spontanément, entraînant derrière elles des résidus de siccatif et d'huile formant les traces arrondies à l'entour des zones peintes les plus diluées. *Ruza IV* permet d'observer dans la partie haute de telles zones : la matière a été repoussée vers les extrémités des auréoles ainsi inversées, négatives. Elles laissent apparaître la strate de peinture inférieure, ce qui est visible dans le détail de *Ruza IV* ci dessous. Les mélanges de bleu cobalt et azur additionnés de blanc produisent un voile très transparent sur un soubassement blanc cassé ou de réserve.



Ruza IV, Détail

²⁹² Illustration p 250.

²⁹³ Illustration respectivement p 29 et 159



Caminando I, Détail

Les auréoles ont été renouvelées intentionnellement, le mouvement d'expansion du médium m'intéressant parce qu'il produit une tension picturale en se démarquant des autres parties peintes avec un médium plus sec produisant des formes nettes. La peinture montre ses soubassements par transparence, l'état primordial des éléments qui la composent en quelque sorte. La légèreté de la matière participe d'une fluidité aérienne de la surface peinte accueillant le reste des constituants picturaux en cours d'apparition.

Dans *Caminando I*²⁹⁴, la matière picturale dissoute engendre des auréoles sombres résultant du dépôt de résidus d'huile et de siccatif en l'absence de matière colorante. Lorsqu'elle est apposée – la toile est à l'horizontale-, elle continue de s'étirer dans les fibres de la trame tissée une fois sa charge minérale, pigmentaire fixée en un endroit donné. Ces auréoles translucides d'un brun plus sombre soulignent les zones de réserves et entourent les surfaces peintes. Elles se rapprochent visuellement de celles produites par l'apposition d'un médium très dilué mais encore coloré ce qui est visible dans le fragment de composition reproduit ci-dessus : l'auréole centrale du panneau droit fait partie du premier groupe, celle en bas à droite du panneau gauche, du deuxième.

²⁹⁴ Cf. Illustration p 194.

Ces extensions non maîtrisées de la substance au-delà de la surface qui leur est impartie forment en quelque sorte une transpiration de la matière au-delà de son bord et constituent un *entour*. A la différence du pourtour étant l'*Espace qui fait le tour d'un lieu, d'une surface, qui forme les bords d'une chose*, en somme un contour, l'entour est au contraire *ce qui est autour de*²⁹⁵, l'enserme et le déborde. L'espace alentour d'un élément plastique est alors constitutif de ce dernier, il en est un prolongement, qu'il soit une surface peinte à laquelle l'élément réagit, une zone de réserve ou une zone de dilatation de la matière le composant. En formant négativement le bord d'une chose, l'espace qui lui est adjacent en constitue une partie, prolongeant son emplacement au-delà de sa délimitation, conduisant à une extension. Les ingrédients de la peinture agissent sur leur entour et pas seulement sur leur emplacement physique. Ce qui se trouve *autour de, dans les alentours de*, vient le rehausser, le mettre en valeur en l'isolant du reste de la toile. L'auréole instaure un tel entour, de par la réserve qui l'accueille et résonne en elle. Elle structure la toile par la mise en relief des parties laissant transparaître le support. La partition colorée se développe dans une gamme de verts tendres chauds, tirant sur le jaune. Elle s'étend sur toute la longueur de la composition, le long des sept modules réunis. Elle recouvre des nuances de vert plus froides, plus translucides tirant sur le brun et le gris. Ces strates de peinture, de la même façon que les auréoles décrites précédemment, soutiennent les surfaces peintes adjacentes, elles constituent le soubassement de la composition. Elles viennent soutenir la scénographie constituée des lignes et aplats plus intenses s'y apposant ensuite. Elles contrastent par leur humidité avec ces parties peintes à l'aide d'un médium plus dense et plus sec, apposé en petites touches sombres, presque noires. Ces tensions entre surfaces de différente nature rendent visible la capacité des surfaces à se dilater ou à se contracter. L'adhérence de la matière picturale dans la trame du support est rendue visible, elle participe du *paysage plastique* de *Caminando I*. Le terme de paysage exprime l'idée d'immensité, d'environnement et de profondeur. Ici, ce dernier est relatif à la plasticité propre de la peinture, manifestée par différents états de la matière, entre dilution et contraction, entre réserve et auréole.

²⁹⁵ Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Pierre Larousse, réimpression de l'édition de Paris, SLATKINE, Genève-Paris, 1982.

La dimension accidentelle et l'ajout de diluant en excès produit par capillarité une fuite des résidus d'huile et de siccatif. Ces marques incolores à l'entour de la couleur forment une ombre sur la toile.

Ici, c'est la matière elle-même qui se disloque, se déconstruit, s'excède : il y a dissolution de son corps jusqu'à n'être plus que la trace rémanente de son passage sur le support.

Cet épanchement du medium au-delà de son bord a quelque chose à voir avec la dimension auratique de la peinture, cette présence singulière de l'œuvre d'art décrite par Walter Benjamin. Elle se donne à voir dans son unicité comme *une singulière trame d'espace et de temps*²⁹⁶. L'auréole est dans son mouvement d'apparition la trace de ce qui a été, de ce qui s'est mu au-delà de ses bords. Ma pratique picturale procède de la dilatation de la matière et la donne à voir en soi comme un événement impliquant un espace qui fait référence à la profondeur du paysage naturel. Je remarque que l'auteur choisit d'appliquer la notion d'aura, afin de l'*éclairer*, à un objet naturel et en l'occurrence au paysage, et non pas à un objet artistique, bien que le concept d'aura soit élaboré dans une visée esthétique.

*« C'est aux objets historiques que nous appliquions plus haut cette notion d'aura, mais, pour mieux l'éclairer, il faut envisager l'aura d'un objet naturel. On pourrait la définir comme l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche. »*²⁹⁷

L'auteur associe l'élément naturel dans sa profondeur spatiale et sa mobilité propre à la présence unique et irréductible de l'œuvre d'art. Il est question d'une structure interne dont l'une se fait éventuellement la trace de l'autre en un phénomène respiratoire.

La nature végétale a-t-elle une aura qui se manifesterait dans l'air alentour par la lumière, comme tout élément vivant ? Peut-on parler de l'aura d'une fleur ?

²⁹⁶Walter Benjamin, *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gancillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz. Editions Gallimard, Collection Folio Essais, 2000, p 75.

²⁹⁷ Ibid, p 278.

Doit-on voir dans le trouble visuel qui entoure les éléments de la nature la manifestation de cette aura ? La matière picturale est utilisée ici comme manifestation dans la proximité d'un *lointain inaccessible*.

L'aura d'une chose se révèle par l'intimité unique qu'elle instaure avec le spectateur. Elle serait donc ce qui émane de cette chose, et s'offre à l'autre en se dégageant dans un au-delà de sa propre matière pour envahir l'espace intermédiaire entre le sujet percevant et l'objet.

L'espace pictural en accueille la manifestation en fournissant une aire d'extension au-delà de la matière dont elle provient. Elle a besoin de l'air, du vide pour se répandre en l'autre. Elle est ainsi l'apparition d'un lointain importé au plus intime de nous même, par un événement de visible particulier, renouvelable éternellement dans son unicité. L'aura est liée au rapprochement d'avec ce lointain qui s'effectue en termes de temps et d'espace. La peinture a cette propriété de réunir singulièrement ces derniers dans le mouvement d'apparition qu'elle met en œuvre.

L'auréole comme incident, entre autres événements plastiques, est en ce sens une manifestation de l'aura, en tant qu'espace intermédiaire autour du corps. Cette zone de non matière qui l'entoure renvoie au premier des constituants plastiques à l'œuvre dans ma recherche : la réserve comme zone de révélation de la matière adjacente. L'interstice et l'intervalle sont ainsi des données essentielles. Ils induisent un espace vacant, une réserve qui intervient comme constituant plastique et permet à la peinture de respirer. Là encore, il est question de l'air par lequel circulent les fluides. La matière est poussée à son extrême limite, l'immatériel et sa disparition. L'auréole de peinture en est la trace, trainée de matière rendue à son propre mouvement.

Dans *Camino Air I*²⁹⁸, le mode opératoire est différent. La toile présente un excédant de matière liquide dans sa partie haute. Une dimension aérienne est ajoutée par ce surplus de la matière. Il n'est plus, à strictement parler, question d'auréole comme tache diffuse sur le support, pourtant le concept d'auréole comme ce qui émane d'une force structurante interne est toujours effectif.

²⁹⁸ Illustration p 159.



Camino Air I, détail.²⁹⁹

L'auréole de ma peinture réside dans le prélèvement au sein du réel d'une mobilité traduite en termes de lignes et de couleurs. Le réel engendre une empreinte visuelle restituée par la discontinuité et la fluidité des lignes et des surfaces impliquées plastiquement. Cette saisie prend forme différemment selon les compositions, le vocabulaire plastique se renouvelant. La circulation rendue possible au moyen de l'intervalle et de la dynamique relationnelle entre les éléments présents instaure pourtant une profondeur spécifique structurante de façon permanente. Elle est en quelque sorte négative car instituée sur le non peint comme élément de liaison. La dilution du médium et les auréoles qu'elle entraîne constituent, avec les autres événements plastiques accidentels, un agencement de la composition de façon invisible. Le terme d'auréole désigne ainsi une structure à l'œuvre au-delà de sa stricte manifestation comme élément plastique.

²⁹⁹ Cf. Illustration page 159

• L'auréole, un retrait du visible

L'auréole est un véhicule de l'aura, elle est le souffle de la peinture. J.W.Goethe décrit l'aura comme une émanation sur le pourtour du corps due aux conditions lumineuses, ce qu'il développe et explique dans son traité des couleurs³⁰⁰. Celui-ci part d'observations empiriques et de la description des phénomènes optiques observables pour nourrir sa théorie. Il décrit le phénomène de contraste lumineux en optique d'où résulte la production d'une image rémanente contraire à celle imprimée initialement sur la rétine dans le chapitre dédié aux couleurs physiologiques. Un pourtour clair ou sombre apparaît autour des corps perçus en pleine lumière, selon leur degré d'obscurité. Il s'agit là d'une donnée physique observable empiriquement d'où peuvent résulter des considérations esthétiques. Il s'agit d'une impression lumineuse sur la rétine comme zone de sensibilité.

Goethe la décrit ainsi : « *Suivant que la lumière ou l'obscurité agit sur elle, la rétine se trouve dans deux états différents et parfaitement opposés. (...) Lorsque nous passons rapidement d'une de ces situations à l'autre (...), la différence est importante, et nous pouvons remarquer que ces états persistent dans l'œil pendant un certain temps.*³⁰¹ » Ces états persistants engendrent la formation par contraste entre le clair et l'obscur d'une image rétinienne, par nature flottante puisqu'elle existe en dehors des corps perçus et se détache d'eux pour se transporter là où l'œil déplace ensuite son regard.

« Si au réveil, alors que l'œil se trouve dans un état particulièrement réceptif, on fixe les traverses de la fenêtre se détachant sur le fond du ciel matinal pâlisant, on verra, après avoir fermé les yeux ou les avoir posé sur un point tout à fait sombre, flotter devant soi pendant un moment l'image de la croix noire des traverses sur fond clair. »³⁰²

L'alternance d'une activité de la rétine et sa mise en repos par les yeux fermés permet de percevoir la rémanence de l'image qui s'y imprime.

³⁰⁰ J.W. Goethe, *Traité des couleurs*, traduit par H.Bideau, préface de P.H Bideau, introduction de R.Steiner, Paris, Éditions Triade, 1980.

³⁰¹ Ibid, p 90.

³⁰² Ibid, p 93.

Si l'on se trouve au contraire dans une succession rapide de plusieurs états de la rétine marquée par la lumière, comme en extérieur, cette image fantôme produit un halo plus clair autour des objets observés, comme c'est le cas dans l'exemple cité par Goethe des savants sur la Cordillère des Andes :

« *Pendant leurs travaux dans la Cordillère des Andes, des savants aperçurent des auréoles claires autour des ombres de leurs têtes qui se projetaient sur les nuages. Ce cas, me semble-t-il, trouve place ici ; car, alors que les savants fixaient tout en marchant l'image foncée des ombres, il leur sembla que les images claires suscitées dans l'œil par celles-ci flottaient autour de ces ombres. Lorsque l'on regarde un disque noir sur fond clair, on remarquera bientôt, au moindre changement de direction du regard, une auréole claire flottant autour de ce disque.*³⁰³ »

L'existence d'un corps lumineux immatériel entourant les objets perçus dans une vive lumière est expliquée scientifiquement par l'alternance d'ombre et de clarté.³⁰⁴ Ce phénomène induit l'idée d'un intervalle autour du corps, devenant visible dans certaines conditions de lumière, une zone dynamique de contraste entre l'objet et son environnement. Ainsi, l'idée d'un contour lumineux s'exhalant et entourant en quelque sorte les objets est liée à la lumière et aux phénomènes optiques. La lumière autour des corps a pour effet, non seulement de les souligner en les signalant par une « zone fissure » autour de leurs limites, de leur bords, mais de faire naître dans ce mouvement une brillance, un éclair d'apparition. Dans le phénomène optique, l'auréole induit un intervalle, un interstice. L'intervalle se définit *comme une distance d'un lieu à un autre*, mais aussi comme *celle d'un temps à un autre*³⁰⁵.

L'auréole est intervalle, fissure, brisure qui produit rehaut et délimitation. Dans *Caminando I*, l'auréole entourant les surfaces peintes répond aux interstices générés par l'écartement entre les châssis présentés côte à côte.

³⁰³ Ibid, p 95.

³⁰⁴ Au sujet de l'apparition phénoménale de l'auréole dans la nature, Gisèle Grammare formule une synthèse des propos de Goethe dans *Traité des couleurs* : « *L'auréole de la couleur apparaît comme une vapeur dans la nature le matin et le soir* ». *L'Auréole de la peinture*, Éditions L'Harmattan, 2004, p 15.

³⁰⁵ Grand dictionnaire universel du XIXe siècle, Pierre Larousse, réimpression de l'édition de Paris, SLATKINE, Genève-Paris, 1982.

Elle est ainsi un écartement générateur de mobilité. En l'absence de représentation de mouvement ou de mouvance réelle, elle est induite par le comportement des matériaux en jeu qui incite le regard à ne pas se fixer mais plutôt à déambuler au sein de la composition proposée.

Le jeu d'oppositions colorées observable dans *Caminando I* et *II*, fondé sur un contraste entre couleurs chaudes et froides, est un équivalent plastique de la relation d'appel des couleurs complémentaires en optique, telle qu'elle est décrite par J.W.Goethe.

Ce qui s'applique au clair et au sombre par contraste est également valable pour les couleurs. Au cours d'une promenade au crépuscule, celui-ci en fait l'expérience avec la perception des fleurs. Une dimension flottante de la couleur dans la nature expliquant l'impression de mouvement indicible est ainsi impliquée.

« Le 19 Juin 1979 je me promenais le soir avec un ami dans le jardin, tandis qu'une nuit claire succédait au crépuscule. Nous remarquâmes distinctement, autour de la fleur de pavot oriental, d'un rouge plus intense que celui des autres fleurs, comme une sorte de flamme. Nous nous arrêtâmes devant la plante pour l'examiner attentivement, mais l'apparition s'était évanouie. Enfin, après de multiples allées et venues, nous parvînmes, en dirigeant obliquement nos regards, à reproduire ce phénomène aussi souvent que nous le désirions. Il se révéla qu'il s'agissait d'un phénomène relatif aux couleurs physiologiques : l'éclair perçu d'un bleu vert n'était rien d'autre que l'image persistante de la fleur rouge³⁰⁶. »

L'image rémanente impliquée sur la rétine suite à son impression lumineuse a quelque chose à voir avec l'aura des choses, elle émane de leur nature colorée en un au-delà du corps physique, évanescent. Le manque résultant du retrait de la couleur appelle son opposé, comme le négatif appelle le positif pour arriver au neutre.

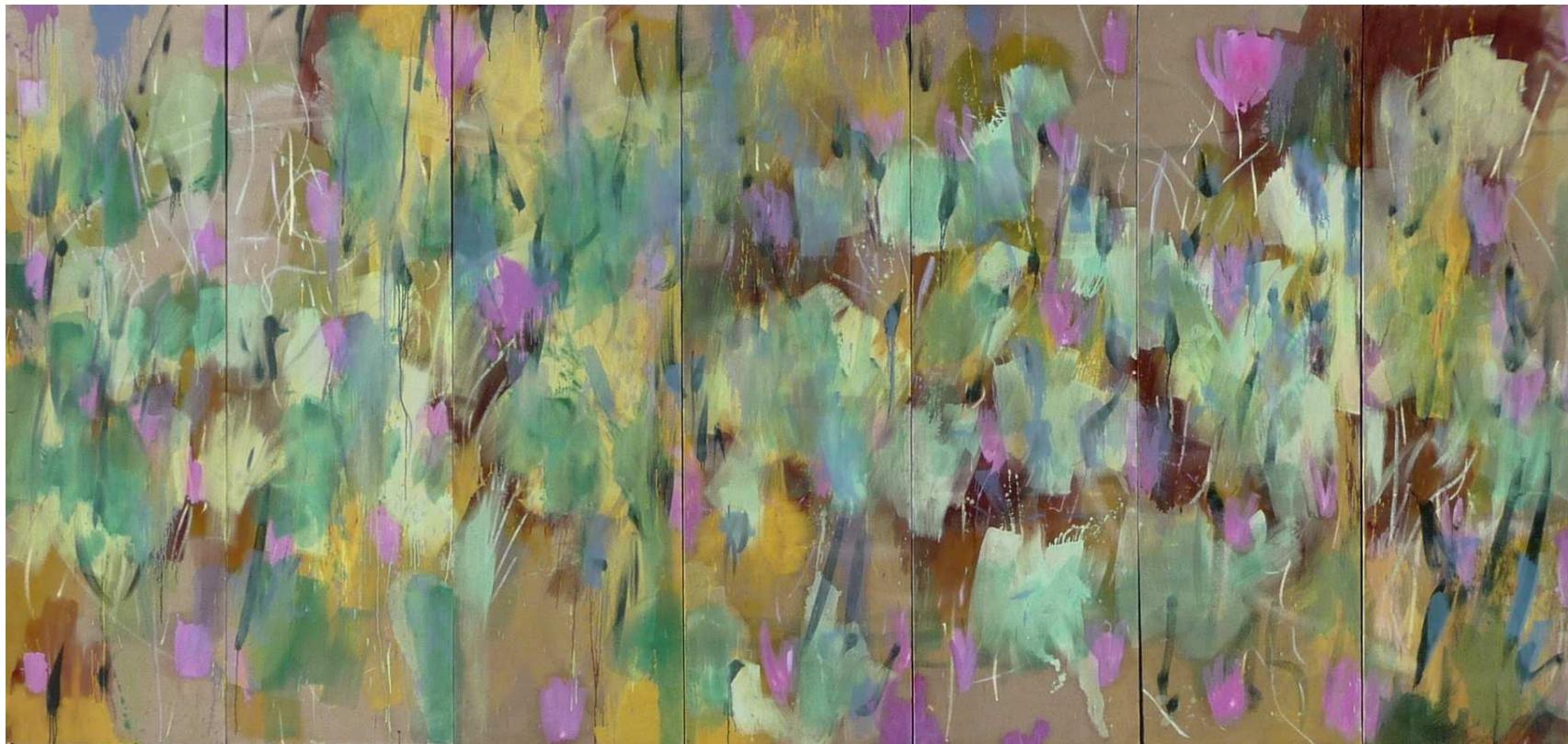
Les images rétinienne sont flottantes, se détachent de la réalité matérielle des objets, pur impact de lumière. Elles émanent d'une sollicitation réciproque des couleurs véhiculée par la peinture à la frontière du visible. Elles génèrent la tension nécessaire à la composition picturale.

³⁰⁶ J.W Goethe, *Traité des couleurs*, (1973), traduit par H.Bideau, préface de P.H Bideau, introduction de R.Steiner, Paris, Éditions Triade, 1980, p 120.

Le bien être résultant de la tension entre sombres et clairs décrit par J.W.Goethe s'applique à celle des complémentaires afin de tendre vers l'équilibre et la satisfaction sensuelle lors de l'acte perceptif. Les phénomènes optiques à l'œuvre dans la peinture animent la recherche qui vise à produire un équivalent plastique à la mobilité du visible. La dimension animée de la matière colorée a pour finalité de donner à voir l'*anima* de la nature à travers la peinture. Ce terme latin signifie *principe vital, âme*³⁰⁷, et également souffle (de vie), respiration. Il s'incarne par la puissance significative du fait plastique en lui-même.

Ici, l'intervalle se manifeste en tout point et anime les compositions. L'auréole produit l'extension de la matière au-delà de son bord tandis que l'ouverture des formes et le décalage entre surfaces et lignes sont autant d'*occasions* de générer des interstices porteurs de mobilité. L'*occasion*, un terme employé par Christian Bonnefoi, produit des espaces de perception, les agrandit pour mieux en savourer la sensualité. Elle est l'enjeu de ce travail en l'inscrivant dans une lignée de peintres préoccupés par la présence spécifique de la peinture et la satisfaction sensuelle qu'elle procure en jouant les phénomènes optiques du visible dans sa vibration propre. Elle s'intéresse aux phénomènes optiques et perceptifs, les prenant pour motifs de différentes façons. Les œuvres fréquentées organisent une cosmogonie reliée par des trajectoires qui viennent alimenter et faire résonner les éléments à l'œuvre dans cette recherche. Depuis la peinture impressionniste de Claude Monet à l'abstraction de Joan Mitchell et de Monique Frydman, en passant par les œuvres de Cy Twombly et Anselm Kiefer, se manifeste dans la diversité une communauté. Ces artistes convoquent tous l'idée de nature dans une part de leur travail, et plus particulièrement celle d'une nature végétale exponentielle, lumineuse, dont la couleur vibre par les distances qui sont instaurées entre les différents *morceaux* de peinture, par l'intervalle, la réserve. Ces derniers impliquent séparation, fragmentation rythmée d'un ensemble. La filiation est indexée sur l'idée d'une mobilité inhérente à la matière réelle de la nature, maintenue picturalement. La survenue d'un phénomène d'auréole autour des corps est liée aux conditions d'apparition lumineuses à un moment donné. Celle de l'intervalle, qui rend perpétuellement mobile l'objet naturel dans l'espace réel, lui est naturellement associée.

³⁰⁷Dictionnaire illustré latin français, Félix Gaffiot, Hachette, 1934.



Caminando II, août 2016

polyptique en sept modules totalisant 300 x 644 cm, Huile et craie sèche sur toile.

Dans *Caminando II*, l'ouverture des formes et la dissolution progressive de la matière vers sa disparition rendent manifeste la relation d'appel existant entre le plein et le vide, puis entre une couleur et sa complémentaire. La peinture intervient dans un *entre deux* : entre deux couleurs, entre deux modules, entre deux réserves. La vision s'exerce entre lignes et formes, dans un espace mobile qui la balance d'un élément à l'autre. Un mouvement circulaire s'organise, enroulant, d'un impact à l'autre, que celui-ci soit de l'ordre de la coulure laissée, du coup de pinceau ou de la projection. D'un panneau à l'autre l'impact se mesure à la dispersion, à l'écartement au sein d'une surface réunissant des éléments plastiques qui se contractent (tracés à la craie, impacts violet de Solferino dispersés, coups de pinceaux vert foncé) et d'autres qui se dispersent en autant d'auréoles diffuses variées. Si la peinture est toujours dépendante de l'espace dans lequel elle est perçue, *Caminando II*, comme son titre l'indique, est un cheminement qui a le statut d'environnement de part ses dimensions importantes. Il est compact et ouvert, il *tient*, même dans un environnement extérieur de par son échelle. Les traces peintes apparaissent comme autant de flammèches mobiles, indécises, oscillant entre l'évocation de la nature et les fusées d'un feu d'artifice coloré.

La partition est fondée sur un écartement matériel des éléments (désagrégation, contraste) et temporel (les strates picturales successives) qui est mis en jeu. Le violet de Solferino est présent par petites ponctuations de matière sur un arrière plan vert cinabre jaune lui-même ajouté à un sous-bassement de terre d'ombre brûlée et recouvert de zones peintes en vert émeraude. Le polyptyque suscite cette relation d'appel entre complémentaires qui procure un certain bien être en créant une tension visuelle entre éléments qui se soutiennent mutuellement, à la manière des noirs et des blancs qui s'opposent, tout en constituant une totalité, ainsi que le décrit J.W.Goethe : « *Le bien être extraordinaire que nous ressentons devant des noirs et blancs (...) provient peut-être essentiellement de la perception instantanée d'une totalité qui sinon est plus recherchée que produite par l'œil, mais seulement dans la succession, et que l'organe, quel que soit le résultat de ses efforts, ne peut jamais fixer.* ³⁰⁸ »

³⁰⁸ J.W. Goethe, *Traité des couleurs*, traduit par H.Bideau, préface de P.H Bideau, introduction de R.Steiner, Paris, Éditions Triade, 1980, p 96.

La perception concomitante des couleurs complémentaires engage une mobilité, ou plutôt elle l'induit : celle de l'œil qui parcourt la surface picturale du regard.

A cette dualité s'ajoute une opposition systématique de la nature des constituants : du sec à l'humide, de la netteté au flou, de la finesse à la largeur, de l'épaisseur à l'évanescence. Elle confirme l'existence d'un écart, d'une distance d'un état à l'autre de la matière. Les lignes discontinues, tracées à la craie sèche d'un large mouvement spontané, viennent ponctuer en la rythmant cette partition chromatique. Elles sont tracées à l'aide d'une craie fixée au bout d'une barre de bois d'environ deux mètres de long, d'où résulte une gestuelle libre traversant les modules ainsi qu'une imprécision du geste, un tremblement procurant un dynamisme particulier à la ligne. Cet intermédiaire au geste est utilisé pour les raisons précédemment explicitées dans la première partie autant que pour des questions d'échelle. Il est une condition non négociable au tracé émanant directement de la main. Cet outil génère une ligne sinueuse et saccadée, il engage l'*entre*, le vide contenu dans la ligne elle-même et entre plusieurs lignes, ainsi que son entour, dans une relation de proche en proche. Le regard déambule à travers la toile en quête d'une continuité.

•L'auréole : un espace propre à la peinture par-delà la juxtaposition des plans

Lors de l'exposition consacrée aux œuvres de Pierre Bonnard au musée d'Orsay³⁰⁹, la vibration chromatique produite par la juxtaposition des couleurs de type complémentaire (il s'agit souvent d'un rapport légèrement décalé et non pas net), est présente dans la plupart des compositions. La vibration plastique ainsi dégagée saisit le regard et lui procure une sensation d'éloignement, de distance dans la profondeur du tableau qui n'est plus en lien ni avec l'espace suggéré ni avec le motif. Parfois même, cette vibration propre à la couleur parasite la juxtaposition des plans, prend son autonomie dans un rythme qui déborde la figuration entreprise. Le traitement de la couleur déploie une palette de résonances dans une relation d'appel qui prédomine sur le sujet.

³⁰⁹ Pierre Bonnard, *Peindre l'Arcadie*, Exposition du 17 mars au 19 juillet 2015, Musée d'Orsay, Paris.

Les interstices générés par la juxtaposition des touches colorées génèrent une partition dans laquelle les éléments en présence se répondent les uns aux autres, à la manière de ceux d'un paysage naturel vers le lointain.

Les ramifications des branches d'arbres se décomposent en une myriade de petites feuilles qui se reflètent dans la lumière et se mélangent d'un arbre à l'autre, d'un lieu à l'autre. Le phénomène de vibration chromatique dont la manifestation est perceptible lorsque le regard se pose vers le lointain d'un paysage végétal est ici en un sens le propos de toutes les compositions : la couleur se fractionne en une myriade de petites touches plus intenses les unes que les autres afin de nous donner à voir « *l'entre* ». Par la couleur, les objets débordent d'eux-mêmes, en un tressage de lumière colorée. La peinture de touches divise les compositions en une myriade de points qui se soudent les uns aux autres afin de constituer un ensemble. Il est question d'une dématérialisation des limites spatiales réelles entre les objets par le traitement pictural, afin de ne les considérer que dans leurs rapports chromatiques. La toile de Pierre Bonnard, *Crépuscule. La partie de croquet*³¹⁰ joue ce jeu rythmique entre couleurs.

La peinture ouvre sur un espace d'ordre végétal, développé dans les tons de vert et divisé en trois zones distinctes, les deux premières d'un vert plus clair, occupent les parties antérieure et supérieure du tableau. Ces dernières sont identifiées comme feuillages par leur emplacement et le dessin de silhouettes simplifiées de feuilles qui l'occupent. Entre ces zones s'étend un vert plus sombre et plus uniforme, bien qu'obtenu là encore avec des tonalités différentes, ce qui donne l'impression d'une mobilité en correspondance avec le végétal : des touches de différents tons se juxtaposent pour créer le ton global. Dans cette partie intermédiaire nous découvrons deux groupes de personnages. Le premier, le plus proche de nous, est situé sur la gauche. Il est composé de quatre personnages, deux femmes et deux hommes ainsi que d'un chien.

L'autre, sur la droite est plus éloigné, il apparaît sous des trouées de lumière orangée passant à travers les feuillages et faisant écho aux robes des jeunes filles faisant la ronde de par leur forme irrégulière et dentelée.

³¹⁰ Pierre Bonnard, *Peindre l'Arcadie*, Éditions Hazan, Paris, 2015. p 70.



Pierre Bonnard *Crépuscule. La partie de croquet*, 1892, Huile sur toile, 130,5 x 162,2 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Le traitement pictural bouleverse la lecture des plans car l'usage de la couleur ne suit pas les règles de perspective atmosphérique : le vert du dernier plan est apparenté au feuillage du premier plan, il est même plus intense et plus jaune. De même, le groupe de personnages de droite est troublant de par le traitement pictural qu'il occasionne. Les motifs des vêtements de l'homme au chapeau jaune et de la femme présentant un léger déhanché qui nous tourne le dos sont similaires. Il s'agit d'un motif à carreaux aux tonalités mauves, bordeaux et bleu qui a la particularité de produire l'enfoncement des corps dans la profondeur du tableau par les intervalles entre les carreaux. Ces derniers laissent transparaître l'arrière plan : la robe de la femme à carreaux bordeaux et roses laisse poindre le vert de la végétation entre les rectangles de couleur soulignés par les lignes noires. Les carreaux, traversés par leurs contours, sont isolés les uns des autres par la percée au sein du motif de la couleur du fond. Il en résulte un trouble visuel, une confusion des données spatiales.

La chevelure de la femme présente par ailleurs des teintes similaires à l'arrière plan. De ce fait, la silhouette de son corps ne se trouve pas parfaitement isolée et localisée à son emplacement mais semble se dissoudre dans le fond. Un phénomène similaire a lieu avec la veste de l'homme à gauche. Cette dernière présente une couleur bordeaux qui trouve des échos dans l'arrière plan vert, sous forme de touches éparses ainsi que dans l'avant plan par des rehauts venant dessiner les formes des buissons. L'intervalle entre les carreaux donne lieu à une grille régulière en dépit des formes du corps de l'homme et présente un vert un peu plus clair mais très proche de la gamme chromatique du fond. Une confusion spatiale similaire à celle décrite précédemment en résulte, avec l'impression d'un retour à la planéité littérale du tableau. Le peintre se joue de la représentation rationnelle de l'espace et nous donne à voir dans un jeu d'apparaître la palpitation de la couleur pour elle-même, libérée de son assignation à la suggestion spatiale, se jouant des codes visuels de la profondeur pour mettre en évidence sa mobilité par résonance avec le champ coloré voisin.

La matière picturale se manifeste pour elle-même, elle incarne le phénomène du passage, du mobile, un retour à l'essentiel au delà du fait plastique particulier qui en est la trace dans l'ordre du visible.

Ma peinture ne présente pas a priori de proximité avec celle de Pierre Bonnard. Toutefois, dans *Trap I*, l'usage de l'intervalle entre touches colorées a une finalité similaire : produire la vibration entre les couleurs et créer une distance dans la profondeur propre à la peinture. Ce phénomène invite le regard à déambuler à travers la composition tant latéralement que dans le sens transversal. L'observation d'une profondeur propre à la peinture par la juxtaposition de touches dans l'œuvre de Pierre Bonnard incite à une déambulation du regard, un déplacement engendrant la mobilité qui est ici le centre du propos.

•Anselm Kiefer et le langage de la matière

J'ai pu découvrir la toile « *Le dormeur du val* » lors de l'exposition dédiée à Anselm Kiefer au Centre Georges Pompidou.³¹¹ Cette dernière m'a particulièrement intéressée car j'y ai détecté un usage de la matière, qui, certes éloigné de ma pratique, correspond à une dimension figurale commune vis-à-vis de l'idée de nature. Vu de loin, l'ensemble produit une distance, l'arrière-plan recule derrière les amas de peinture saillants produisant une immersion dans un paysage de matière et dans l'ambiance *plombée* du poème d'Arthur Rimbaud. Il est possible d'en lire le titre dans la partie supérieure gauche : *Le dormeur du val*. La toile est immense, elle présente un conglomérat de peinture dans les tons majoritaires de gris bleu. On discerne tout d'abord, au premier plan, les parties en relief évoquant une végétation sauvage humide et proliférante qui se double de celle de mort et de décomposition de la matière, ainsi qu'elle est dénotée sans être nommée dans le texte. Des petites touches de couleur plus vives en saillie font songer à des fleurs. Ces excroissances importantes sont obtenues par l'ajout de shellac.



Anselm Kiefer, *Le dormeur du val*, 280 x 570 cm, 2013 – 2015. Acrylique, émulsion, huile, shellac et résidus d'électrolyse sur toile. Collection. Particulière.

³¹¹ Anselm Kiefer, du 16 décembre 2015 au 18 avril 2016, Centre Georges Pompidou.

*C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent ; où le soleil, de la montagne fière,
Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons.
Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort ; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.
Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme :
Nature, berce-le chaudement : il a froid.
Les parfums ne font pas frissonner sa narine ;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine,
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.*

Le dormeur du Val, Arthur Rimbaud, Octobre 1870

L'atmosphère qui se glisse à travers les mots décrivant un environnement d'apparence bucolique nous glace de vers en vers. Dans le tableau d'Anselm Kiefer, cette atmosphère est transcrite par la tonalité grise, presque métallique de la toile. Lorsque l'on s'approche, la matière semble être en décomposition. D'épais amoncellements de peinture donnent un relief conséquent et suggèrent des fleurs devant un arrière plan gris-vert présentant des qualités de surface variées résultant de dépôts successifs. La distance d'observation modifie la perception que l'on a de la toile. De près, cette dernière fait l'effet d'un conglomérat de matière anarchique, gigantesque palette ou même « *poubelle* » d'artiste dans laquelle on aurait déversé des pots de peintures entiers qui auraient séché là. De loin, l'ensemble évoque le bord d'une rivière en friche, une profondeur est instaurée. Ce premier stade de la matière s'apparente à ce que l'on peut imaginer de celui présent dans le processus alchimique à une étape intermédiaire, le *putrefactio*, au cours de laquelle une transfiguration est en devenir.



Le dormeur du val, détails

La peinture semble être le résidu d'un état magmatique, avec l'idée d'émanations gazeuses, dans une mobilité qui rendrait compte de la façon dont la matière s'assemble au niveau chimique : matière flasque, croutes béantes, adhérentes et visqueuses, figées et solidifiées dans leur brillance par l'ajout de Shellac, cette résine plastique d'origine naturelle utilisée comme colle et vernis.

La matière, tenant du relief, est en quelque sorte *laissée en l'état* après son dépôt sur la toile. Elle rend visible en un instant arrêté, celui de son dépôt sur la toile, un processus vivant. Dans un deuxième stade, la vision globale se recompose, l'œil assimile l'ensemble, et alors l'impression d'un gigantesque environnement naturel est effective, comme émanant d'un nulle part de la toile. Les amas de matière deviennent opérateurs d'un mouvement végétal qui reprend vie depuis une substance inerte à l'image du processus alchimique. Dans le détail ci dessus, il est presque possible de reconnaître une plante sauvage des marais, de la famille des ombellifères : la berce ou l'aneth. Si l'on ne peut parler de figuration, la matière picturale instaure *quelque chose* de l'ordre du végétal depuis ses qualités propres rendues *opératoires* par l'artiste, une certaine mobilité : la peinture véhicule une dimension figurale. La matière se doit pour cela de conserver une part d'informe, elle produit des traces qui vont peu à peu former une écriture, une linéarité, des marques libres.

La présence de la matière instaure une distance avec le signifié (le paysage verdoyant, le cadavre ne sont pas représentés) tout en créant du sens en lien avec le thème, par association de matière et de mots.

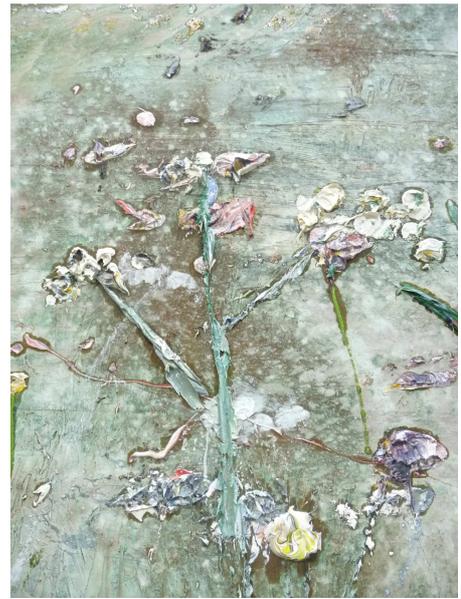


Planche botanique de Gaston Bonnier

Figure 1 et 1 bis : Anethum Foeniculum (aneth fenouil)

Figure 2 Pastinaca Sativa (Panais cultivé)

Figure 3 Heracleum Spondylium (Berce spondyle)



Le dormeur du val, détail

La connotation morbide du poème est ainsi en étroite correspondance avec l'aspect granuleux et grisonnant, métallique presque, rappelant la patine « vert de gris » du cuivre oxydé de la matière picturale. Les emboitements de sens lient évocation de la mort, processus alchimique et essence de la vie végétale avec justesse dans la stratification picturale.

Anselm Kiefer énonce :

« On pourrait dire que mes tableaux, c'est comme le Talmud babylonien, des commentaires sur des commentaires, des sédimentations sur des sédimentations.

Si on faisait un trou dans la toile, on en verrait toute l'histoire dans sa verticalité.³¹²»

La matière devient elle-même signifiante, comme reliée directement à nos émotions, au système nerveux de celui qui la perçoit. Il est fait appel aux fondamentaux de la substance en exploitant son potentiel expressif dans un état brut par un processus bien déterminé et maîtrisé qui n'a de la spontanéité que l'apparence. Anselm Kiefer se considère lui-même comme un opérateur de matière : il extrait le potentiel significatif de celle-ci depuis sa nature, comme un metteur en scène.

³¹² Kiefer Anselm, *L'art survivra à ses ruines, Anselm Kiefer au collège de France*, Éditions du Regard, 2011, p 160.

Le processus alchimique ayant pour objectif de transformer le plomb en or par la découverte de la pierre philosophale l'inspire. Le potentiel de transfert inscrit dans le passage de la matière la plus vile à la plus précieuse retient son intérêt. Après un premier stade de putréfaction, la substance renaît en un nouveau stade d'existence. La dimension allitérative de l'œuvre vient compléter et renforcer ce que la substance silencieuse nous exprime déjà. Le voile de la mort dans son immobilité et l'inévitable putréfaction des corps qui vont s'ensuivre sont inscrits dans *Le dormeur du Val* sans y être représentés, ils sont induits par un certain comportement de la matière.

Sur le cartel du tableau, on peut lire que dans la composition de ce dernier entrent des résidus d'électrolyse. En effet, en le regardant attentivement, certaines parties ressemblent à des dépôts d'ordre sédimentaire. Aux nombreuses références au processus alchimique dans l'œuvre de l'artiste, s'ajoute une pratique effective de transmutation de la matière par son transfert chimique littéral



Le dormeur du Val, détail

Dans le détail ci-dessus, issu de la partie supérieure gauche du tableau, les dépôts de matière poudreuse présentent une couleur terre de sienne brûlée sur un arrière plan gris et vert. Elles semblent résulter d'un dépôt qui convoque d'une manière pragmatique la référence au fond sédimentaire du bord de rive décrit dans le poème. Le déplacement littéral de la matière d'un point à l'autre du support est un procédé que j'ai mis en pratique dans la série de travaux sur papiers Camino Agua. Comme les mots l'indiquent, il est question d'un déplacement de la matière par cheminement de l'eau. Celui-ci intervient par l'usage de peinture en jus, produisant un équivalent à l'éclatement du pigment sous l'effet de l'essence de térébenthine

Le passage à l'élément eau entraîne des modalités opératoires différentes. Le séchage n'est pas plus rapide, car une importante quantité d'eau se love dans le papier distendu produisant les sédimentations. *Camino Agua I* a notamment nécessité plusieurs jours de repos et l'emploi de radiateurs soufflants pour assécher le papier. La composition présentée verticalement se divise en deux principales zones de couleurs inégales. La partie gauche dans les tons de terre de Sienne occupe le premier tiers et la partie droite dans les bleu-vert occupe le reste de la surface. Des gouttes de peinture brunes la traversent partiellement occasionnant des lignes de différentes longueurs et de direction variable. Elles s'arrêtent en chemin avant d'atteindre le bord du tableau, le surplus de matière formant une petite excroissance en relief. Un basculement de la toile de quelques secondes avant retour à l'horizontal les a générées. Dans la partie gauche, les jus de peinture se sont déposés formant des courbes dans les creux du papier : de véritables flaques d'eau séchaient pendant des jours à plat dans l'atelier afin d'obtenir une dispersion du pigment équivalente à celle obtenue avec la peinture à l'huile. Le temps du faire s'est ainsi distendu d'une autre façon, à la manière du papier, décomposé en plusieurs actions disjointes incluant des temps d'observation de ce processus de transformation de la matière. Ce phénomène est manifeste dans l'ensemble des travaux sur papier présentés ici. La matière picturale est Matera Prima comportant une dimension originelle, alchimique de part son potentiel de transformation. La matière prend en charge la manifestation de son être, le peintre par l'usage qu'il en fait la porte à l'expression de sa quintessence.



Camino Agua I

Septembre 2011, 200 m x 130 cm, Pigment, eau, médium acrylique sur papier

•L’Immanence du fait plastique par Roland Barthes

Roland Barthes considère la peinture d’un point de vue matériel comme une manifestation alchimique de la matière. Il explore pour étayer cette idée le vocabulaire plastique de Cy Twombly. Il est question de la manifestation du monde à travers la peinture par la quintessence de la matière. Chez ce dernier, le geste spontané, le grattage, l’effacement sont autant de données qui laissent apparaître l’essence de la matière elle-même :

« Avant toute chose, il se passe...du crayon, de l’huile, du papier, de la toile.

*L’instrument de la peinture n’est pas un instrument. C’est un fait. Twombly impose le matériau, non comme ce qui va servir à quelque chose, mais comme une matière absolue, manifestée dans sa gloire (...) Le matériau est *matera prima*, comme chez les alchimistes »³¹³.*

La matière engendre des faits relativement aux outils qui lui donnent forme. La finalité de l’expression picturale réside en eux à travers le sujet traité métaphoriquement. La matière alchimique comporte le secret de toutes les transmutations, de tous les possibles du monde. La comparaison du processus pictural à celui-ci est motivée par le potentiel de métamorphose qu’elle contient. Maurice Denis le souligne déjà en 1890 dans la revue *Art et Critique* dans un adage resté célèbre :

« Se rappeler qu’un tableau, avant d’être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »³¹⁴

La dimension iconique de l’image n’est qu’un aspect de la forme picturale, véhiculée au sein d’un fonctionnement interne qui la dépasse, reprenant les mots de Maurice Denis, Henri Maldiney ajoute alors :

« Mais cet objet – martyr ou femme nue, cheval ou déesse, étendard ou tapis, qui se donne à moi comme image, et qui surgit dans l’espace imaginaire du tableau à la façon d’une figure dans un miroir – n’est pas le véritable objet de la peinture. [...] l’attitude imageante ne se règle pas sur le fonctionnement intérieur de l’œuvre d’art. [...] »

³¹³Roland Barthes, *Œuvres complètes tome V. Livres, textes, entretiens, 1977 – 1980*, Éditions du Seuil, 2002, p 688.

³¹⁴Revue *Art et Critique*, Août 1890, « Définition du néo-traditionnisme ».

Elles (les surfaces picturales) sont liées entre elles selon un ordre qui est antérieur à leur fonction représentative – selon cet ordre précis qui s'appelle un style. »

La peinture ne se réduit bien évidemment pas à l'image qu'elle véhicule, et s'il en est question en peinture, c'est dans un sens élargi. Celui d'une image fondamentale, accordée sur la dynamique interne des éléments en présence.

Le potentiel même de sa substance est l'objet du tableau, l'existence matérielle de l'œuvre prime sur tout autre chose dans ce qui s'offre au regard à travers elle. Cela confère un pouvoir démiurgique à l'artiste qui « *fait exister le matériau comme matière ; même si du sens surgit de la toile, le crayon et la couleur restent des « choses », des substances entêtées, dont rien (aucun sens postérieur) ne peut défaire l'obstination à « être-là*³¹⁵ ».

Une telle considération de la matière dans le domaine pictural postule une concordance, une unité de substance entre la peinture et la réalité qu'elle représente éventuellement, et à laquelle elle participe fondamentalement.

•Le langage universel du fait plastique : L'apport de Cy Twombly

La manifestation d'une expressivité propre à la peinture au moyen de la matière semble évidente, elle s'opère en connexion directe avec le psychisme, en dehors du recours au langage.

Dans la série *Coronation of Sesostris*³¹⁶ Cy Twombly développe son *argumentation* en dix panneaux de taille et de format différents, dont huit verticaux et deux horizontaux. L'artiste utilise de l'acrylique, de la craie grasse et du crayon, qu'il développe dans une gamme de couleurs chaudes : rouge, rouge orangé, jaune dans les quatre premiers panneaux. Cette gamme s'assombrit ensuite en rouge violacé, pour virer au violacé gris et se clôturer par un ultime panneau noir et blanc. Le geste tantôt caresse, tantôt lacère. L'ensemble déploie une large palette de traitements graphiques, de parties très appuyées, et présente un geste vif et haché (panneau II).

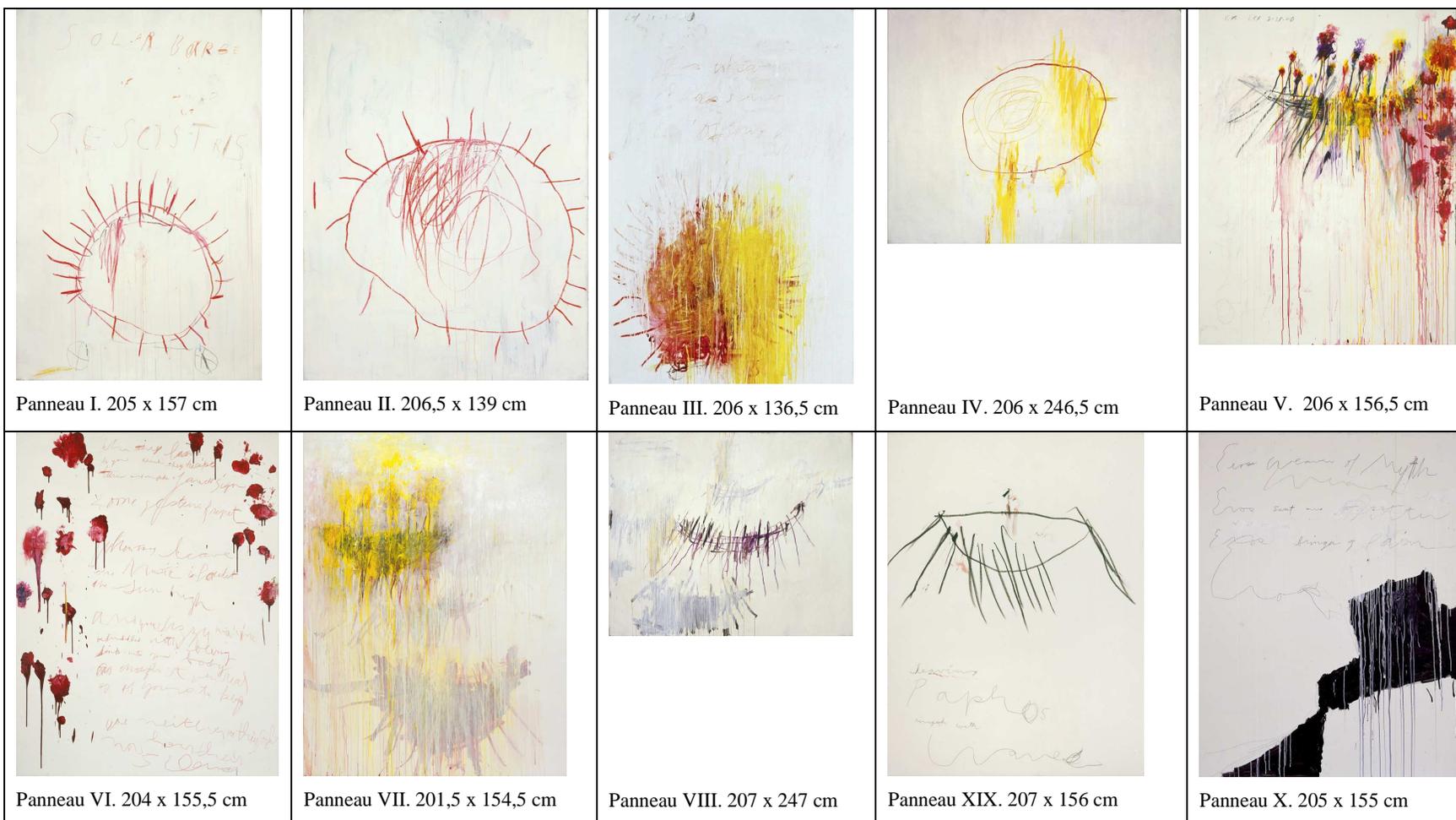
³¹⁵ Roland Barthes, *Œuvres complètes tome V. Livres, textes, entretiens, 1977 – 1980*, Éditions du Seuil, 2002, p 688, 689. « être –là » est entre guillemets dans le texte. L'auteur s'exprime ici au sujet des Œuvres de Cy Twombly.

³¹⁶ Cf Illustration p 266.

Ailleurs, un geste plus tremblant, hésitant, bien que toujours acéré (panneau IX) peut être observé. Parfois, le pastel ne fait qu'effleurer la toile, laissant apparaître les irrégularités de la trame en un geste circulaire répétitif, tandis qu'un peu plus loin, il s'y appose en larges trainées grasses écrasées, estompées. (La craie grasse jaune sur le panneau IV). L'évolution de la matière picturale ne se limite pas à la couleur et au geste, elle s'étend à la matière. Dans les panneaux I et II, quasi monochromes, le dessin à la craie grasse rouge est minimal, réduit à un rond approximatif. A l'intérieur de celui-ci, l'artiste ajoute un gribouillage de boucles verticales important la couleur sur une surface qui resterait sinon essentiellement blanche. Autour de l'arrondi principal viennent rayonner des traits appuyés. Le geste est archaïque, rappelant la maladresse enfantine ou le dessin primitif d'un soleil : le tout est gauche, faussement maladroit. Deux soleils donc, griffonnés de rouge, traces de griffures rappelant une plaie.

Le titre *Sesostris* est la contraction approximative (Cy Twombly est coutumier de l'approximation orthographique) des noms de Seth et Osiris, frères ennemis, principes de forces opposées (vie et mort) dans la théologie égyptienne. Doit-on voir dans l'image de ce soleil égratigné le meurtre d'Osiris par Seth ? Dans ce cycle, l'idée du passage, qui traverse toute la série, se lit à plusieurs niveaux.

Le thème du bateau et la référence à la mythologie égyptienne par le titre apportent une dimension poétique résonnant avec la matière picturale. Le passage illustré symboliquement par la présence de la barque est en premier lieu celui de la matière : d'une matière sèche dans les quatre premiers panneaux à une matière plus humide, coulante, maniée au doigt et travaillée en plusieurs couches dans les panneaux suivants. Ceux travaillés dans une pâte humide présentent le motif de la barque : elle est située en partie haute du panneau V, occasionnant de longues coulures qui traversent verticalement la surface, et des frottements au doigt. Elle réapparaît dans les panneaux VII et VIII en émergeant d'un fond translucide recouvert de peinture blanche au sein duquel percent d'autres barques fantomatiques. La représentation du bateau comme symbole du passage se redouble de la manifestation plastique opérant elle-même une conversion du sec à l'humide, une provenance du fond dans une matière mouillée. Cy Twombly décrit précisément cette importance du détrempe dans son travail en associant palimpseste de peinture et remontée à la surface du passé.



Cy Twombly, *Coronation of Sesostris*, 2000, panneau I à XX, Acrylique, craie grasse et crayon sur toile.

« Oui, je peins des images sur un support humide qui les absorbe donc partiellement. Une partie vient du passé. Le passé signifie l'intérieur. Je n'avais jamais fait cela avant.³¹⁷ »

Le passage du sec au mouillé revêt une signification particulière dans ce cycle consacré à un questionnement sur la vie et la mort. Il s'agit d'une entrée dans *le règne de l'humide*³¹⁸, bouleversant le mode opératoire de l'artiste dans une double visée expressive et symbolique. La culture du mythe véhiculée ici engage une coloration imaginaire et une dimension poétique. Ainsi, la présence de la barque alimente la référence égyptienne, bien qu'elle la dépasse : cette forme archaïque de bateau commune à plusieurs civilisations fait partie d'une mémoire collective. Elle image le passage, au-delà de la figure. Celui-ci traite de la vie et de la mort, de la transmutation d'un état de la matière à un autre. Du corps de la matière exsude le propos.

Cy Twombly explique ainsi dans une interview avec Nicolas Serota la concrétion de sens qui a lieu avec la présence du bateau dans ses peintures :

« Et je pense à mes bateaux. C'est plus compliqué que ça, mais ça surgit ainsi et de nombreuses références se croisent. [...] C'est comme le bateau grec qui vous transporte vers l'autre monde. [...] C'est un passage à travers tout. Et je suis très heureux de ce thème du bateau car dans mon enfance, pendant l'été, avec mes parents nous allions toujours dans le Massachusetts, et j'étais toujours au bord de la mer. Vous savez, certains garçons aiment les voitures, mais moi j'avais une passion particulière pour les bateaux, et maintenant j'habite au bord de la mer. C'est sûr, c'est un passage, mais c'est aussi très fascinant pour nombre d'autres choses [...].³¹⁹ »

L'artiste parle du motif récurrent du bateau comme quelque chose dont il ne sait plus très bien quand cela a commencé, se trouvant au carrefour de plusieurs éléments biographiques et collectifs. Cette forme de bateau à rames que l'on retrouve dans la mythologie celtique peut aussi être observée aujourd'hui en Inde.

³¹⁷ Cy Twombly, *Cycles and Seasons*, Nicolas Serota., Éditions Schirmer Mosel, Tate Publishing, 2008, p 48 Traduction Josiane Masternak.

³¹⁸ « *I got into the wet* ». Propos de Cy Twombly dans l'entretien avec Nicolas Serota. Ibid .p 48

³¹⁹ Entretien avec Nicolas Serota "*History behind the through*" dans Cy Twombly, *Cycles and Seasons*, Nicolas Serota, Éditions Schirmer Mosel, Tate Publishing, 2008.

Elle fait partie des formes récurrentes, anciennes, ancrées dans la mémoire collective : « *on n'échappe pas à mère nature* ³²⁰ ».

Les références autobiographiques, poétiques, historiques et mythologiques coexistent dans l'œuvre de Cy Twombly avec *le fait* de la peinture lui-même : l'événement plastique. Dans son entretien avec Nicolas Serota, le peintre parle d'un *certain type de sensation*³²¹, qu'il s'agit de parachever dans ses œuvres par un entre deux entre plasticité et idée: « *En peinture, même si celle-ci ne concerne que votre ressenti, elle est aussi une forme. La peinture est plastique, elle est visuelle aussi dans la façon dont elle est construite. [...] cela atteint cette sorte de ..., aussi loin que l'on peut le perfectionner. On essaie de parfaire quelque chose, que cela soit une idée, un ressenti ou une donnée plastique, un objet visuel. [...] Dans un objet visuel, une œuvre plastique, tout va ensemble. C'est quand quelque chose est vraiment complet.* ³²² ». Ces sensations ne seront pas davantage définies, si ce n'est par leur façon d'apparaître en peinture : « *Certaines choses sont juste issues du moment qui les fait naître, et quelque fois, elles sont un message. Vous savez, c'est une satanée chose. Si tout nécessite d'être articulé, on ne peut pas arriver avec un message prédéterminé.* ³²³ » Il n'est pas possible de prévoir, commander à la matière avant d'être dans le faire, ce qui engage une manière de travailler spécifique et correspond à un mode de travail particulier. Bien qu'il *sache où il va*, l'artiste va laisser s'articuler intention, références littéraires et fait plastique lui-même, dans un processus global sur lequel il n'a pas lui-même une visibilité totale et a priori sur la forme que prendra l'idée. Le processus plastique apporte sa part dans le résultat.

Cela arrive au moment où *cela* est fait, ni plus ni moins, et concerne le visible au moment de son processus d'apparition. La peinture possède une anima, un principe vital, qui fait écho à celui de la nature végétale dans sa mobilité.

Ce développement met en évidence la dimension théorique des choix plastiques des plasticiens auxquels je me suis référée.

³²⁰ *The Natural World, Travaux 2000-2007*, James Rondeau, Éditions Schirmer/Mosel, 2009, p 17. Traduit de l'allemand par Hannelore Cenefels.

³²¹ *Cycles and Seasons*, Nicolas Serota. Éditions Schirmer Mosel, Tate Publishing, 2008, p 51.

³²² Ibid p 51. Les points de suspensions sont indiqués dans le texte comme si la phrase n'était pas finie.

³²³ Ibid., texte original: « In a painting the content of what you are feeling can be complete, but it's also a form. Painting is plastic; it's visual in the way it's constructed too. ». Entretien *History behind the Thought* avec Nicolas Serota, p 50, Rome 2007.

Le lâcher prise a déjà été abordé de diverses manières, ici, il s'origine dans l'usage spécifique du comportement de la matière.

Il se manifeste dans *Caminando I*³²⁴ par la dispersion et la coulure, avec la variété des effets de matière qui en ressortent. La matière s'épanche dans une perte de contrôle qui n'est qu'apparente et correspond à un stade de la réalisation. Il y a signification dans la façon dont la peinture s'épanche, s'écoule, se disperse. Les surfaces peintes et les lignes ouvertes laissent apparaître la manifestation de la sève de la matière qui réalise son éclosion dans la légèreté. Cette dernière est un fait, à l'image de la nature. Elle est attachée à l'essence des choses pour atteindre la justesse du propos, excédant le vouloir individuel. L'auréole donc, par capillarité, ainsi que la coulure sont les deux manifestations de l'état liquide du médium en mouvement vers sa dispersion. Telle une sève, un mouvement de propagation se met en marche avec la peinture qui transpose dans l'ordre visible la dynamique interne de la matière végétale. La peinture s'étend par ses coulures et ses éclaboussures à la manière d'un roncier dont les tiges se dressent vers la lumière. Les coulures, projections et éclaboussures de *Caminando II* présentent plusieurs orientations : il est question de manifester l'idée de pesanteur sans repère directionnel plutôt qu'une extension vers un soleil unique à travers le glissement, la coulure. Le fait végétal est *atteint* par le fait plastique. L'événement pictural entre en concordance avec une propension de la nature à s'écouler, à s'étendre, à scintiller sous les rayons du soleil en irradiant l'espace dans lequel elle prend vie. Lorsqu'une coulure traverse une zone de la toile elle la fait vibrer. Lorsque le roncier s'étend vers le ciel, c'est tout l'espace, l'air alentour qu'il rend manifeste et anime d'un souffle.

L'anima de la nature est l'ordre qui régule l'autonomie picturale de cette recherche. Tel le feuillage d'un arbre aux multiples facettes s'animant au moindre souffle d'air, cette peinture procède par facettes, en générant des strates de peinture disjointes. Elle produit des brillances, comme autant de jets de couleurs et de lumière qui, fixés sur la toile, vibrent encore à la lumière avec l'air, le souffle qui l'entoure, malgré son immobilité essentielle.

³²⁴ Cf. Illustration p 194.

•De l'incidence du geste : une participation à l'état créatif

Le principe du détachement du soi précédemment étayé a une incidence sur le choix des gestes, des modes opératoires. Ainsi que le formule Roland Barthes au sujet des œuvres picturales de Cy Twombly : « [...] *Jeter est un acte en lequel s'inscrivent à la fois une décision initiale et une indécision terminale : en jetant, je sais ce que je fais, mais je ne sais pas ce que je produis.*³²⁵ »

La coulure provoquée puis interrompue, tout comme l'usage des cordelettes ou d'un intermédiaire au geste, sont de cet ordre. L'apparition de la matière est occasionnée par un mode opératoire déterminé engendrant un lâcher prise final. La matière rendue à elle-même permet d'atteindre la justesse du propos. Il est possible de l'observer selon différentes modalités chez tous les artistes impliqués dans cette recherche. Dans le processus créatif, le recul de l'artiste, que cela soit par un instrument interposé, la spontanéité du geste, un travail extatique ou systématique est toujours présent. Le corps de l'artiste est en retrait afin d'atteindre à plus d'intimité.

Le jeté, (éclaboussure ou coulure) intervient comme un fait extérieur qui dégage le tracé de la volonté consciente, en une sorte de laisser aller, ou laisser traîner. La goutte de peinture qui traîne sur la toile la traverse en termes d'étendue et de matière : elle passe d'un bord à l'autre de la surface, et de la matière à l'immatériel.

Roland Barthes remarque par ailleurs que chez Cy Twombly il s'agit « *non d'étaler la substance (charbon, encre, huile), mais de la laisser traîner. (...) en la laissant se poser comme nonchalamment de façon que son grain se disperse un peu, (...) la matière va montrer son essence, nous donner la certitude de son nom : c'est du crayon.*³²⁶ »

Lorsque Roland Barthes parle de la façon dont Cy Twombly *laisse traîner* la matière, il exprime l'importance de la distance prise par l'artiste envers la matière afin de manipuler cette dernière dans le respect de ses qualités expressives propres et l'accueil de ce qui advient.

³²⁵ Roland Barthes, *Œuvres complètes tome V. Livres, textes, entretiens, 1977 – 1980*, Éditions du Seuil, 2002. *Sagesse de l'art*, p 691.

³²⁶ Ibid, p 689. « *la laisser traîner* » est en italique dans le texte.

La substance de Cy Twombly s'étend sur ses toiles de sorte que son apparaître célèbre tant sa propre matérialité qu'elle nous renvoie aux fondamentaux de l'existence. Le traitement graphique et pictural opère par ses qualités plastiques la manifestation d'une essence de la matière qui la relie à la manifestation des choses du monde.

Le moment du peindre correspond ainsi à un état particulier, second, en phase avec la matière manipulée et recherché pour toutes les raisons précitées. Le moment hors du monde auquel il correspond vise à atteindre l'essence des choses. Cy Twombly dit peindre par vagues : « *[Je travaille] par vagues successives parce que je suis impatient. A cause d'une certaine constitution - je respire mal quand je suis debout - je travaille de manière impatiente.*³²⁷ »

L'artiste décrit précisément ce qui se passe en lui au cœur du processus créatif, dépassant le problème de sa santé et relevant d'une posture consciente : l'accélération est nécessaire au déploiement du geste, de la sensibilité. Le tout advient en un seul instant - quelques minutes - et correspond à un état du peintre au moment où il travaille :

« *C'est instinctif pour certains types de peintures, ce n'est pas comme peindre un objet ou quelque chose de spécial, mais c'est comme si ça transitait par le système nerveux. Ce n'est pas descriptible, ça arrive juste. La sensation vient de la tâche. Le trait c'est la sensation, depuis quelque chose de doux, quelque chose d'onirique vers quelque chose de dur, quelque chose d'aride, quelque chose seul, quelque chose qui se termine, quelque chose qui commence. C'est comme si j'étais en train de vivre l'expérience, et il faut que je sois dans cet état car moi aussi je suis en train de traverser cela*³²⁸ »

L'objet produit et le processus créatif fusionnent lors de l'acte de peindre à travers le corps de l'artiste. La nature du geste artistique véhicule de la signification par l'intermédiaire de la matière dans son essence.

³²⁷ Cy Twombly, *Cycles and Seasons*, Nicolas Serota., Edition Schirmer Mosel, Tate Publishing., 2008, p 45. Traduction par Hannelore Cenefels.

³²⁸ Cy Twombly, *Dernières Peintures 2003-2011*, Nela Pavlouskova, les Éditions du Regard, Paris, 2014. P 51. Extrait de l'entretien avec Nicolas Serota traduit par l'auteur.

Cy Twombly énonce que le crayon est son médium privilégié, qu'il n'utilise la peinture que depuis peu, préférant l'acrylique, car elle sèche vite, et en peignant directement avec les mains, (*car prendre un pinceau est trop long*³²⁹) ce qui lui permet de faire entrer en jeu une dimension tactile et d'être en connexion directe et instinctive avec la matière, avant l'intervention de la conscience rationnelle.

Anselm Kiefer évoque également un état particulier lors de l'acte de peindre, qui se décompose en plusieurs étapes, dont la première s'effectue dans l'aveuglement, une relation corporelle à la matière qui ne lui laisse pas encore percevoir les enjeux, la signification finale, mais qui procède par instinct. Quelque chose passe directement par le système nerveux. Il évoque le phénomène d'une palpitation, quelque chose de primaire en lui lors de la genèse de l'œuvre.

*« Au début, je passe par des états « physiques » où je me sens comme enfermé dans la matière du tableau, où je ne fait plus qu'un avec l'existant. Cela commence dans l'obscurité, dans une sorte d'urgence, une palpitation. J'ignore d'abord ce que ça signifie, mais ça me pousse à agir. Je suis alors dans la matière, dans la couleur, dans le sable, dans l'argile, dans l'aveuglement de l'instant, sans distance. Ce qui s'opère au plus près, la tête quasiment dans la couleur, ce « quelque chose » informe est paradoxalement le plus précis. »*³³⁰

Monique Frydman parle d'atteindre une plus grande intimité comme il en a été question dans la première partie de ce mémoire³³¹ : justesse et précision instinctive sont de mise avant toute tentative de rationalisation consciente au moyen de subterfuges. Le ressenti agit, l'esprit intervenant dans un second temps. Il conscientise et ordonne. Le temps du peindre n'occupe qu'une part infime du temps total de création.

Ma peinture est quant à elle réalisée par vagues, souvent à l'aveugle avec des moments d'action courts et intenses de par le format agrandi.

La nécessité de réduire le nombre de gestes et d'actions induit un certain état de concentration afin d'organiser le voir spontanément en fonction de la façon dont les couleurs se répondent selon la distance et l'harmonie globale entre les modules.

³²⁹ Cy Twombly, *Cycles and Seasons*, Nicolas Serota, Édition Schirmer Mosel, Tate Publishing, 2008, p 45. Traduction par Hannelore Cenefels.

³³⁰ Dossier de l'Art numéro 235, Anselm Kiefer, Décembre 2015 p 49.

³³¹ Cf. p 126.

Dans le cas des grands polyptiques, le travail s'effectue à plat en l'absence de vision d'ensemble sur les panneaux : je ne peux en voir simultanément que deux ou trois à la fois. Lors de la réalisation des coulures, la rapidité est de mise car le médium coule vite, et au moment précis où apparaît l'effet, celui-ci évolue. Pour toutes ces raisons, l'acte de peindre s'entoure d'un état particulier guidant les actions sans réelle visibilité sur la toile finie. Cette dernière intervient lors des temps de latence, quelques jours ou semaines. Le mode opératoire est ainsi façonné par les longs temps de séchages, de gestation qui l'entrecoupent. Ceci est le cas pour les travaux sur papier comme pour les travaux à l'huile sur toile, en relation avec les contraintes respectives des différentes techniques. Le temps consacré à la peinture, au travail à l'atelier, est en quelque sorte hors temps, il peut être intense lors de l'action et comprend aussi des moments de latence, d'observation, dans lesquels la pression redescend dans un retour au calme et l'appréhension tranquille de ce qui se passe sur la toile, à la manière dont on observe le mouvement d'un paysage qui s'*écoule* devant nous. L'éclaboussure, le recouvrement manifestent un parcours au sein de la toile, en un jaillissement de la couleur.

Cette dernière irradie l'ensemble pictural et procède par contraste complémentaire. La peinture, qu'elle évoque le réel ou la trace que ce dernier laisse en nous, le fait à travers la matière comme instance première : une *matéria prima*³³². La substance produit des faits, des événements plastiques. Le médium est le fait de sa propre manifestation, l'accident plastique devenant le message, le sujet même de ce qui est exprimé. Sa force s'inaugure par son existence propre, par delà le geste qui l'a créé, d'où la nécessité de faire en sorte que le geste ne brise pas la nature de la matière, mais au contraire la révèle.

Dans *Caminando II*, la pesanteur, les données physiques de la substance picturale priment. L'extension du médium sur la surface de la toile engendre les auréoles, pendant que des traînées graphiques interviennent simultanément comme des manifestations mobiles de la nature en produisant des lignes discontinues.

Matière sèche et humide se répondent dans un jeu aquatique.

³³² Roland Barthes, *Œuvres complètes tome V. Livres, textes, entretiens, 1977 – 1980*, Éditions du Seuil, 2002, p 688. Cité p 263 de ce mémoire.

• Permanence de la matière

La physique des fluides à l'œuvre dans la peinture atteint la réalité du monde dans son exactitude par le laissé, le trainé et la dispersion. La mise en avant de la couleur et de la tache pour leur similitude avec les formes naturelles de la végétation est présente dans la technique de l'aquarelle. Les qualités de l'eau, son comportement en terme d'absorption et dispersion sur un support papier dont la porosité est maximale (par l'épaisseur, la qualité du grain) peut être utilisé dans le sens d'une correspondance intrinsèque entre matière et signifié. Il n'y a pas de retouches possibles, la réalisation doit être rapide et spontanée, ce qui participe d'un état particulier lors de la réalisation. Mon attirance pour l'élément naturel et son transfert dans le domaine pictural prend racine dans les premières peintures à l'aquarelle réalisées adolescente, en classe de sixième. Ces réalisations constituent la première appréhension du parallèle entre matière peinte et mobilité du visible par l'expérience plastique. Elles révèlent une continuité dans l'attrait pour les formes aquatiques de la nature et le plaisir de les transcrire en peinture, faisant partie des non hasards de l'existence. Jean Pierre Bort, professeur d'Arts Plastiques et aujourd'hui encore participant à l'élaboration de ce présent mémoire a permis que ces expérimentations aient lieu. Celles-ci refont surface à travers la pratique artistique actuelle.

Cette ramification dans le passé me revient en mémoire face à un livre d'Anselm Kiefer « *Je suis ce que je suis* ». Elle ressurgit de ma mémoire lorsque je la découvre dans l'exposition « *L'Alchimie du livre* »³³³.

A la découverte de l'objet qui se présente comme un livre ouvert je suis frappée par la correspondance flagrante entre matière et mouvement de croissance mobile de la nature. Le livre trop volumineux et fragile pour être manipulé est présenté ouvert sous une vitrine. La double page est traitée à l'aquarelle sur un support épais, solidifié par un enduit de plâtre absorbant. Elle accueille le dessin aquarellé de fleurs, dans lequel il est possible (mais pas certain) de reconnaître des hortensias blancs pour la générosité de leurs fleurs ouvertes et la vigueur de la tige.

³³³ Anselm Kiefer, *L'alchimie du Livre*, du 20 Octobre 2015 au 7 février 2016, Bibliothèque François-Mitterand.



Anselm Kiefer,

Je suis ce que je suis, Aquarelle sur carton enduit de plâtre. 48 x 100 x 6 cm.

Les larges lavis verts sombres évoquent des feuilles épaisses. Le titre questionne : *Je suis ce que je suis*. Est-ce la matière qui parle, est-ce la nature florissante célébrée dans ces pages qui énonce ? La peinture semble transmettre l'existence d'un principe vital commun à la matière picturale et végétale, animée par une sève aqueuse qui diffuse le principe de vie en elle. L'artiste semble dire : Je suis ce qui est, je suis la vie à travers l'élément végétal et la peinture dans leur propension à fleurir, à absorber de la matière, de la lumière et de la couleur pour s'épanouir. Il y a adéquation entre l'artiste, la matière picturale et le référent végétal en une seule et même unité. Cette assimilation a été exprimée plus haut dans les propos d'Anselm Kiefer.

L'artiste ne fait plus qu'un avec la matière lors d'un instant où il n'est plus question d'autre chose que de l'être là des éléments en présence. L'essence de la matière végétale exsude à travers la matière picturale dans sa relation au support.

Mes travaux sur papier manifestent la recherche d'une correspondance entre peinture et nature par la fluidité à l'œuvre.

Camino Agua II s'organise autour de deux principales masses colorées qui se font face l'une au dessus de l'autre. La partie haute est occupée par des bleu outremer et cobalt mélangés à une grande quantité d'eau qui a pour effet d'avoir laissé derrière elle, lors de son retrait, des méandres de couleur. La partie basse présente une étendue jaune de chrome plus régulière au milieu de laquelle s'implante un carré orange vif obtenu par l'ajout de laque de garance rose à ce dernier.

Au dessus de lui, des projections en provenant investissent la partie haute. De part et d'autre, les lignes sinueuses obtenues par le dépôt de cordelettes enduites de peinture sur la feuille se déploient dans un mouvement ascendant. La superposition des deux ensembles colorés et leur rencontre légèrement en dessous de la moitié du format rappelle la ligne d'horizon. Pourtant, la présence des lignes serpentine rehaussées au pastel ramène la surface à sa planéité dans la rencontre littérale entre les deux couleurs complémentaires, par le contraste entre les projections sèches et l'humidité latente résultant des auréoles de la partie haute. La composition met en évidence le potentiel expressif de la liquidité de la peinture en concordance avec la mobilité des éléments naturels. Le mouvement ascendant de la composition renvoie à une dimension aérienne, les méandres qu'elle présente dans la partie haute à une dimension aquatique. La partie basse quant à elle de par la gamme colorée évoque la chaleur et l'élément feu. La référence aux éléments naturels du paysage se sont évaporés pour laisser place à l'expression de la substance dans une dimension abstraite. L'eau est l'alimentation première tant pour la peinture d'aquarelle que pour la nature. L'économie interne qui en résulte comporte en elle cette dimension aquatique. La nature *est ce qu'elle est*, elle participe de l'anima du monde qui n'est rien d'autre que la manifestation obstinée de son être là.



Camino Agua II

Novembre 2011, Eau, médium acrylique, pigments et pastel sur papier

La dimension absorbante du support est mise en évidence par l'emploi de jus.

L'énergie végétale se manifeste par delà l'évocation figurative de la fleur avec la générosité du matériau employé, et c'est précisément ce qui fait que l'œuvre nous saisit. Il y a déplacement des enjeux de la représentation de la fleur à la dimension figurale du principe vital du fleurissement.

Dans la série Peony Blossom Painting, de 2007, Cy Twombly mets en œuvre ce dernier. Un grand polyptyque attire plus particulièrement mon attention. Il s'agit de *ST*, composée de six modules verticaux fixés les uns aux autres, ce qui a pour effet d'ajouter à l'espace pictural qui se déploie dans un vert Céladon opaque, une rythmique régulière matérialisée par des divisions verticales répondant aux innombrables coulures.

Le vert acide, additionné de blanc est présent dans toute la série, il induit une épaisseur nourrie de multiples couches de peinture se couvrant les unes les autres. Le vert est exubérant de par son silence, nuancé par des traces d'effacement, de reprises, d'irrégularités dans les aplats. Il semble que la toile finie ne soit que le stade final d'une succession de recouvrements sans fin. Cy Twombly énonce lui-même procéder à l'effacement par recouvrement « *Comme dans les tableaux de fleurs, lorsque je n'étais pas content du résultat, j'ai tout simplement peint autour sans même essayer de couvrir les ratés.* »³³⁴

La spontanéité avec laquelle la peinture est apposée produit les plus beaux effets, les coulures verticales de peinture prolongent les gigantesques masses de peinture blanche d'un mètre de diamètre. Ces sont les éléments principaux de la composition, faisant écho à la verticalité du corps par leurs *tentacules* ou coulures. L'échelle du tableau dépasse celle du corps. Les fleurs, de par leur taille, sont presque monstrueuses. Leur forme est obtenue par une succession de recouvrements, de passages picturaux antérieurs, elle s'enracine dans la profondeur de la couleur. Une *ombre de vert* transparait derrière elle et coule largement elle aussi jusqu'au bas de la toile. Le peintre a d'abord créé de premières formes arrondies avec cette couleur, un vert plus sombre et intense, puis les a recouvertes de blanc, ou les a tout simplement recouvertes par le vert clair faisant office de fond.

³³⁴ Cy Twombly, *The Natural World, Travaux 2000-2007*, James Rondeau, Éditions Schirmer/Mosel, 2009, p 28 Traduit de l'allemand par Hannelore Cenefels.



Cy Twombly *ST*, 2007

252 x 552 cm, acrylique, pastel et crayon sur panneaux de bois (6 modules)

Cela a pour effet de les atténuer voir de les supprimer, de les enfoncer dans un arrière plan nourri de ses ratés, biffures, reprises dans l'économie de l'effacement propre à l'artiste. La dimension monstrueuse de la fleur rejoint le corps aquatique de la méduse pour exprimer, au sens littéral, son suc. Le bouton vert tendre de la fleur de pivoine accueille l'exubérance blanche des pétales. La présence de deux autres pivoines partiellement hors cadre, dont on ne voit que la partie basse et le départ des coulures qui s'étendent sur toute la toile augmente l'impression d'être face à un paysage gigantesque qui nous dépasse. L'effet monumental en est décuplé, la verticalité des coulures soulignée. Lorsqu'il énonce avoir obtenu les meilleurs effets par le recouvrement, Cy Twombly ajoute au sujet de ces tableaux de fleurs : « *Ils ont tous de très beaux endroits, des passages très vastes (...)* »³³⁵. L'économie de la rature et de l'effacement relie la peinture à la justesse du monde, par une apparente maladresse qui laisse des traces manifestes et spontanées. Deux groupes de traces d'écoulement, entre la deuxième et la troisième pivoine, puis à droite de la cinquième, laissent supposer qu'il y a eu deux fleurs que le peintre a recouvertes par la suite. Le processus d'apparition des formes plastiques est décalé par rapport à l'acte conscientisé de peindre ou dessiner, puisque le geste ne vise pas à tracer pour représenter ou figurer, mais à recouvrir pour effacer ce qui ne semble pas recevable au regard du peintre.

³³⁵ Ibid. p 28

Ce décalage autorise l'expression énergique du geste. La gratuité libère le mouvement, la linéarité qui en découle est libre. Ces fleurs apparaissent comme de vastes formes éthérées, nuageuses, apparentées aux qualités aériennes de l'imagination de la matière. Cy Twombly nous révèle une matière dont la liquidité traduit une autre sève, celle qui anime la matière végétale. Avec ces fleurs, « (...) *ce ne sont pas les pivoines qui comptent, il s'agit de faire fleurir*³³⁶ ». Cy Twombly démontre que la peinture a la propriété d'exprimer un en soi du monde par delà le fait plastique et le sujet, pour rejoindre une matière première, primordiale qui nous atteint au plus intime de nous même au moyen de la sensation alliant résurgence mentale et réalité du monde. La conjonction qui s'effectue au croisement de tous ces éléments en l'œuvre picturale est décrite par l'artiste comme une articulation nécessaire entre tous les éléments, ce qui exclut l'idée d'arriver avec un message prédéfini avant l'acte de peindre. Le corps de la peinture est la fragrance du contenu mobile qu'elle incarne.

³³⁶ Ibid, p 30.

III Transfert : une identité structurelle entre nature et peinture

•Le transfert dans ma recherche picturale

Le domaine pictural véhicule les impressions sensibles résultant de l'observation du monde. Il s'agit d'explorer, fragmenter et isoler les phénomènes issus du visible et de les transférer sur une surface plane possédant son propre déterminisme en fonction des modalités opératoires choisies. La série de travaux sur papier constitue un équivalent dans un milieu aqueux aux expérimentations menées auparavant avec la peinture à l'huile: la dilution du médium et l'ouverture des lignes instaurent des formes en état de mouvance, une mobilité induite. La peinture est par essence figée, mais ses constituants gardent la trace de leur mouvement durant un laps de temps donné.

En ce sens, l'ouverture à l'œuvre restitue un mouvement tout en provoquant celui du regard. La toile se situe dans cet entre deux : le mouvement passé dont elle est la trace et celui du regard dont elle provoque la déambulation.

Camino Agua III tient de la peinture et du dessin : le médium est utilisé en jus, apparenté à la liquidité de l'aquarelle ayant pour particularité, par transparence, de laisser une place importante au dessin. Celui-ci intervient avec les rehauts à la craie sèche des courbes obtenues lors des dépôts sédimentaires et dans les masses de couleur réalisées par frottage. Le comportement de la matière et son incidence sur le résultat final ne sont pas toujours perceptibles au moment de la réalisation ce qui est le cas ici. Deux grandes masses colorées complémentaires en termes de couleur et équivalentes en terme de quantité s'affrontent dans un rapport équilibré. La masse bleu vert occupe le haut et le bas du tableau, tandis que la masse jaune orangé occupe le centre et le bord inférieur droit.

Les parties d'un bleu-vert sont le résultat d'apposition de jus successifs, elles conservent l'apparence d'un dépôt sédimentaire avec une linéarité spécifique rendant visible le processus qui les a générées. Les poudres pigmentaires se sont dispersées dans l'eau, visibles sous forme de toute petites particules. Les méandres aqueux sont rehaussés par des rajouts à la craie sèche dans une teinte similaire.

Le médium acrylique utilisé est fortement dilué à l'eau et additionné de poudres de pigments, ce qui induit une matière picturale liquide au sein de laquelle les poudres minérales du pigment se dispersent librement dans l'eau.

Sur le fond jaune orangé, de larges surfaces ont été frottées de craies sèches par des gestes saccadés contrastant avec les lignes courbes de la partie supérieure. Cela produit l'apparition d'autres particules poudreuses incrustées dans la couleur. Ces deux réalités contraires de la matière cohabitent en créant une tension visuelle par leur opposition redoublant celle de la couleur : substance humide et lenteur d'une part, rapidité d'exécution et matière sèche d'autre part.

Le séchage devient un véritable processus de sédimentation étalé dans le temps – plusieurs jours- laissant transparaître le mouvement de l'eau et de ses méandres lovés dans les plis que le papier tendu génère au contact de l'humidité.

La matière est transférée d'un point à un autre de la surface par le mouvement de l'eau, et le travail en garde les traces. Ce premier niveau de transfert est littéral, il s'agit d'un déplacement opéré directement par le geste qui pose la peinture. Il est prolongé par l'attitude propre à la matière, sa mobilité intrinsèque.

La dilution rend opératoire ce déplacement du pigment d'un point à un autre de la surface du papier par le véhicule aquatique. Dans un même mouvement, la correspondance structurelle manifestée par le comportement de la matière entre référent aqueux et mobilité du médium constitue un autre transfert : le visible produit une impression rétinienne d'où résultent des marques, des indices de couleur et de mouvement qui activent à leur tour une déambulation, celle du regard.

Les modalités du déplacement de la matière peinte correspondent à la mobilité structurelle des éléments naturels en jeu (poudre pigmentaire, eau) telles qu'ils se comportent habituellement dans le monde réel. De fait, la peinture constitue du réel. Le transfert est ainsi, à un second niveau, celui de la manière de se mouvoir des éléments, et de leurs relations qui, comme il en a été question plus haut, génèrent le visible tel qu'il est perçu dans la déambulation. La mobilité induite par la peinture instaure la possibilité de celle du regard.



Camino Agua III

Médium acrylique et pigments sur papier, craie sèche. 200 cm x115 cm, Octobre 2011

Ce qui est déplacé outre la matière est la mobilité des choses du monde dans leur volition interne : il y a transfert de mouvement. L'acte de peindre constitue en soi un déplacement. Il engage la production d'une réalité concrète supplémentaire ajoutée au réel existant, une *re présentation* de ce dernier dans un domaine à la marge du réel, situé au seuil de la pensée, et pourtant dans l'ordre du visible. Il y a dissociation, existence du réel dans une *doublure*, une existence autonome dans l'art : l'œuvre est un intermédiaire. En elle, une part de la réalité est déplacée. Ce dont le regard prend acte à travers le fait pictural.

Le tableau est une *présence singulière* venant à notre rencontre. *Anima*³³⁷, la peinture possède son être propre qui entre en résonance avec la réalité à partir de laquelle elle vibre, par delà la ressemblance physique. Elle est manifestation du frémissement de la lumière sur les choses du monde. L'agrandissement des formats jusqu'à la constitution d'un environnement augmente l'impact de la surface picturale perçue sur un mode *total*, enveloppant. Le corps est récepteur dans son entier, l'aspect tactile s'ajoute à la perception visuelle. L'échelle de l'œuvre engage un tel rapport au corps véhiculant une émotion spatiale.

Le transfert effectué est de ce point de vue celui de l'émotion ressentie face à l'espace, depuis le réel vers l'espace pictural par l'équivalence des forces mobiles en jeu. Une profondeur spécifique se met en place dans l'espace pictural, de l'ordre de la frontalité. Elle entre en résonance avec celle de l'espace réel. Cette conversion s'effectue d'une part par le geste de peindre et d'autre part par le comportement, la façon de se mouvoir propre à la matière, relevant d'un ordre caché, d'une structure interne à la matière employée. La sensation spatiale est restituée dans la peinture par une correspondance des liens entre les éléments : il y a identité de la dynamique relationnelle reliant les éléments picturaux et des éléments prenant place dans l'espace réel. Les deux sont réunis par le regard qui déambule en leur sein.

³³⁷ *Anima* en latin est lié dans son sens premier à l'idée de souffle, par extension à celle de respiration, et exprime également l'idée d'un principe vital, une âme des choses par opposition au corps physique, distinct de l'*animus*, siège de la pensée. Dictionnaire illustré latin français, Félix Gaffiot, Hachette, 1934.

•Continuité et transmutation : la botanique par J.W Goethe

L'idée d'une correspondance structurelle liant des éléments qui entrent en jeu dans la cohésion spatiale du réel et de la peinture a déjà été évoquée. Elle se règle sur l'emplacement des choses les unes par rapport aux autres, et leur espacement. Dans le feuillage d'un arbre par exemple, les feuilles sont réunies dans un même ensemble tout en étant disjointes les unes des autres. La structure végétale est intrinsèquement souple, disjonction, césure et unité qui laisse passer l'air, respirer les éléments qui bougent les uns avec les autres. Dans *Camino Agua III*, les matériaux picturaux se comportent entre eux de la même façon : fluidité, passages, interstices, décrochements, formes ouvertes reliées les unes aux autres et traversées par un mouvement commun. Une structure est commune à des éléments apparentés à un même règne, dans la diversité de leur forme.

Il est possible de parler d'une structure générique de l'élément végétal, procédant par ramification et mobilité des éléments la constituant : les feuillages croissent et se dispersent sur les branchages eux-mêmes alimentés par la circulation de la sève. L'œuvre picturale est en quelque sorte un transfert de ces données, qui peut être nommée *énergie* ou *structure interne* du visible. Cette ossature est liée à la couleur et à la lumière.

Il ne s'agit pas là d'une croyance d'ordre magique, mais d'une affirmation empirique résultant d'une posture de réceptivité mécanique – le processus perceptif - et d'accueil du réel dont J.W.Goethe s'est efforcé de poser les bases. Il s'agit d'une compréhension du monde par-delà l'apparence des choses et de l'accès à l'évidence de sa logique interne. Goethe s'intéresse à la couleur dans ses modalités d'apparition puis à l'univers végétal. Il nous fournit une méthode analytique pour accéder à la logique interne du visible à partir de l'observation. Les éléments constituant le monde sont attachés entre eux par un lien spirituel au-delà des apparences, l'unité engage le tout « *Dans la nature vivante, il ne se passe rien qui ne soit en liaison avec le tout.* »³³⁸

³³⁸ J.W. Goethe, *Traité des couleurs*, (1973), traduit par H.Bideau, préface de P.H Bideau, introduction de R.Steiner, Paris, Éditions Triade, 1980, p 293.

Les différents éléments séparés en apparence sont interdépendants les uns des autres, et il existe une structure commune aux choses du visible relative à leur appartenance à un ensemble. L'harmonie végétale par exemple présentera des caractéristiques communes en termes de croissance et de mobilité. Dans son essai *La métamorphose des plantes*³³⁹, Goethe postule l'idée de *La plante*, (et non pas l'étude des plantes), dont chacune des parties, des cotylédons aux fruits de la maturité sont soumis aux mêmes lois. Il pose également la notion de processus de métamorphose lié à la croissance.

L'auteur considère les différentes phases de maturité de la plante comme des cycles successifs de *contractions* et d'*expansions*³⁴⁰.

Ce vocabulaire est transférable en peinture. Il postule que toutes les parties de la plante sont à l'origine un seul et même organe, qui se métamorphose, mu par « *une force productive intérieure*³⁴¹ » conduisant aux six cycles de contractions par notamment « *une grande fécondité qui existe virtuellement dans les feuilles*³⁴² ».

Ainsi, l'auteur cherche à reconnaître « *les forces élémentaires dont la nature se sert pour opérer la métamorphose graduelle d'un seul et même organe.*³⁴³ » Ce qui le conduit à énoncer : « (...) nous pouvons également dire d'une étamine que c'est un pétale contracté, ou d'un pétale que c'est une étamine dilatée ; qu'un sépale est une feuille plus ou moins contractée, dont l'organisation est plus déliée, ou que la feuille est un sépale dilaté par suite de l'affluence de suc plus grossiers.³⁴⁴ » Chaque partie de *La plante* est traversée par l'énergie de vie spécifique au règne végétal, elle constitue une étape de transformation d'un même organe par le mouvement de l'énergie du monde vivant : « (...) ces organes sont des passages lents et graduels des feuilles du calice aux étamines.³⁴⁵ »

³³⁹ *Essai sur la métamorphose des plantes*, traduit de l'allemand par P. Frédéric de Gingins Bassaraz, J.Barbezat et Cie imprimeurs, Paris-Genève.

³⁴⁰ Ibid. p 55 ; remarque n°73 : « *Dans ses six périodes alternatives d'expansion et de contraction, qui se succèdent sans interruptions, la nature accomplit dans les végétaux l'œuvre de la reproduction de l'espèce par le concours des deux sexes.* » Ce vocabulaire est souligné ici pour sa similitude avec les propos de Mark Rothko au sujet de ses peintures, qui selon lui, procèdent par dilatation et contraction.

³⁴¹ *Essai sur la métamorphose des plantes*, traduit de l'allemand par P. Frédéric de Gingins Bassaraz, J.Barbezat et Cie imprimeurs, Paris-Genève, 1829, p 77.

³⁴² Ibid p 57.

³⁴³ Ibid p 62.

³⁴⁴ Ibid p 84.

³⁴⁵ Ibid p 43.

Ces considérations établissent l'idée d'une unité du visible dans sa structure et d'un flux énergétique entre ses parties qui seront utiles plus loin afin d'établir un point de concordance avec le concept de *machine désirante* de Gilles Deleuze.

•Echanges de flux et énergies vitales : Gilles Deleuze et Félix Guattari

L'idée d'un processus mobile à l'œuvre dans la production artistique allie esprit et matière en les identifiant dans un même mouvement, celui de l'essence des éléments en présence, l'âme de la matière. Dans la transmutation alchimique, il s'agit de délier l'apparence physique de la matière pour la réassembler sous une autre forme, un renouveau. Cette croyance en un potentiel de transformation soutient une liaison des éléments entre eux à un niveau autre que physique, une capacité de liaison contenue dans les éléments eux-mêmes, bien qu'invisible, liée à la *pulsation de l'univers* ainsi que le formule Rudolph Steiner dans son introduction au *Traité des Couleurs* de J.W.Goethe. Cette idée correspond effectivement à la conception goethéenne de l'espace :

« 1-Les objets qui dans l'expérience nous apparaissent isolés ont une relation interne les uns aux autres. (...) Lorsque notre esprit s'arrête sur les choses (...) l'unité conceptuelle qui s'établit n'est pas extérieure aux objets : elle est puisée à l'essence interne de la nature elle-même. [...] ce qui apparaît dans notre esprit sous la forme d'une loi naturelle, ce qui se manifeste dans notre âme, c'est la pulsation de l'univers lui-même³⁴⁶ »

Une telle considération nie la conception rationnelle divisant l'espace. Elle amène à reconsidérer les séparations intellectuelles et l'appareillage de concepts dont se pourvoit notre esprit pour appréhender et comprendre le monde.

La peinture est un lieu à part de la réalité, dans lequel il est possible de mettre en évidence la dynamique interne du vivant par delà l'apparence, les liens invisibles qui relient les éléments du monde. En tant que lieu de déplacement, la peinture est l'occasion de rendre visible cette dynamique interne, tout en y participant à son tour.

³⁴⁶ J.W. Goethe, *Traité des couleurs*, (1973), traduit par H.Bideau, préface de P.H Bideau, introduction de R.Steiner, Paris, Éditions Triade, 1980. Introduction au traité des couleurs par Rudolf Steiner, p 42-43.

Goethe traque à travers l'observation des plantes l'idée commune d'un seul et même organe évoluant, s'infléchissant, que l'on peut rapprocher du principe des machines désirantes de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

Cet outil conceptuel permet de se figurer un autre mode relationnel des objets entre eux, notamment l'idée que les éléments du monde puissent être considérés comme une totalité constituée de fragments enchaînés les uns aux autres par une dynamique énergétique. L'idée des *machines désirantes* procède d'une connexion linéaire. Elle induit tant l'idée de fragmentation dans un mouvement de liaison que son contraire qui la valide: la participation à l'unité d'un corps global inerte, plein, où il n'existe plus d'échange de fluides : le corps sans organes. Le monde se décomposerait donc en machines reliées entre elles par un flux d'énergie : « *Une machine organe est branchée sur une machine source : l'une émet un flux, que l'autre coupe*³⁴⁷. » Cette terminologie des machines a pour première incidence l'annulation de la séparation entre les éléments du monde comme des unités distinctes possédant une identité propre. Elle supprime également la rupture entre l'esprit et la matière, entre l'homme et la nature, entre l'intérieur et l'extérieur. Un bouleversement complet de notre perception du monde en découle. La continuité se substitue à la vision rationaliste divisante.

La nature est décrite comme un processus mettant en œuvre une circulation permanente de fluides entre ces différents organes en l'absence de délimitation corporelle et ayant pour finalité la production. C'est le règne schizophrénique: « *Il n'y a plus ni homme ni nature, mais uniquement processus qui produit l'un dans l'autre et couple les machines [...] moi et non moi, extérieur et intérieur ne veulent plus rien dire*³⁴⁸ ». Cette considération induit une unité entre le corps percevant et le système de réseaux, d'échanges de fluides qui lui sont à priori extérieurs.

Elle rappelle l'unité entre le corps percevant et le perçu, postulée par Maurice Merleau-Ponty dans sa considération de l'entrelacs perceptif. Il est question d'une essence de l'homme participant d'une *production* relevant d'un ensemble, s'y identifiant totalement.

³⁴⁷- Gilles Deleuze, et Felix, Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie I, L'anti Œdipe*, LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1972-73, p 7.

³⁴⁸ Ibid p 8.

« *l'essence humaine de la nature et l'essence naturelle de l'homme s'identifie dans la nature comme production ou industrie.*³⁴⁹ »

L'idée de production est énoncée dans le sens d'un mouvement du vivant produisant de fait (des fluides), générant perpétuellement, de par sa nature. Il s'agit d'une tendance au mouvement, à la mise en réseau des machines en présence qui s'animent. La production est ce mouvement, cette avancée inexorable. L'homme a ici la place d'une machine connectée aux autres. Il participe de la fragmentation du corps global du monde en machines organes émettant ou interrompant un flux. L'homme est « ... *celui qui est touché par la vie profonde de toutes les formes ou de tous les genres, qui est chargé des étoiles et des animaux même, et qui ne cesse de brancher une machine organe sur une machine énergie, un arbre dans son corps, un sein dans une bouche...*³⁵⁰ »

Cette considération de notre être au monde relève d'une perception primitive du rapport de notre corps à l'extérieur, et ouvre une voie intéressante sur l'idée d'une continuité entre les deux pôles (extérieur – intérieur) qui ne sont que fragments d'une totalité. L'idée d'une vibration, d'une énergie commune alliant le corps à l'univers qui lui est extérieur est intéressante. Elle induit l'idée d'une continuité, d'un transfert. Dans cette recherche, la peinture intervient comme un objet intermédiaire, tenant à la fois de la pensée et de la réalité. Elle est investie des fluides – extérieurs - de la nature, et de ceux – intérieurs - de mon être qui la perçoit, branche sa *machine désirante* sur la *machine* - une des machines - du réel. En troisième lieu, elle sera connectée à son tour à la machine désirante de l'individu qui la perçoit. En effet, la matière est utilisée dans sa corporéité comme vecteur de visible et de sens, elle est fluide, et atteint notre être par la vibration résultant de la mise en présence de ses différents matériaux : couleurs complémentaires, liquidité, transparence, toute une dynamique de rapport des éléments entre eux plutôt que des objets eux-mêmes.

La création artistique est le lieu des transmutations et des passages, un travail de la pensée qui déplace, assemble, réorganise différemment les données de notre culture individuelle et du réel. En un sens, elle est l'équivalent plastique de la machine désirante de Gilles Deleuze et Félix Guattari, elle induit des circulations.

³⁴⁹ Ibid, p 10.

³⁵⁰ Ibid, p 10.

•Sensualité du paysage : de la peinture de paysage à Rome au XVIIe siècle à Cy Twombly

Il est possible de considérer mes peintures sous l'angle d'une telle dynamique des fluides. Le transfert est de l'ordre de l'empreinte entre l'énergie des éléments invoqués et l'espace pictural qui offre un espace protégé dédié à l'apparition du visible comme événement. Celui-ci est isolé, pérennisé. Il donne à voir de la couleur, de la lumière fixée dans la matière. L'attrait pour le paysage initial est transmué en attrait pour la matière picturale qui n'a plus grand chose à voir avec l'empreinte sensitive initiale si ce n'est par le ressenti d'une profondeur et d'une mobilité. Il y a perte de figuration et gain énergétique. La quête est celle d'un espace aérien, agrandi et apaisant rendu possible par l'ouverture de l'espace pictural comme lieu de respiration.

La dimension apaisante résultant du regard posé sur le panorama naturel est un paramètre déjà présent dans l'esprit des peintres du dix-septième siècle ayant développé ce genre. Le thème du paysage se développe à cette époque en Italie, et plus particulièrement à Rome, véritable vivier de créateurs. L'exposition au Grand Palais en 2011 intitulée : *Nature et idéal, Le paysage à Rome de 1600 à 1650* met en évidence le croisement des influences des écoles nordiques et italiennes.

Dans l'ensemble de peintures présentées, il est possible d'observer qu'entre observation minutieuse du réel et quête de l'idéal incarné par la nature, des convergences et des divergences existent et qu'une tension se crée entre les deux. Les pratiques artistiques les plus variées en terme de style se croisent, les peintres participent de courant stylistiques différents voir opposés, mais se rejoignent dans la manière d'évoquer les modes relationnels associés à l'élément végétal. Tous accordent une grande importance à l'observation du réel comme point de départ de leur recherche, naturaliste et spontanée ou plus classique, à visée moraliste ou non. La présence de nombreux dessins dans l'exposition révèle une grande activité en extérieur préalable à la réappropriation des choses observées à l'atelier.

Claude Lorrain notamment, « *était capable de passer des heures allongé dans l'herbe pour observer les variations de la lumière sur la végétation, les arbres, les feuillages*³⁵¹ » selon Stéphane Loire.

Le peintre s'imprègne du visible, il l'intègre, en élabore une retranscription par un processus intellectuel à l'origine du transfert pictural de la réalité empirique.

Dans *Paysage Fluvial*, vers 1599 Annibal Carrache évoque avec souplesse la nature par la mise en relation des couleurs, ainsi que les contrastes colorés créant autant d'interstices, de transparences, de jonctions chromatiques producteurs d'effets de matière variés. La liberté de traitement est mise au service d'un rendu de la nature par la dimension picturale, par une connexion directe, un rapport instinctif à la matière, indicible. La scène fluviale représentée n'est plus que le prétexte à cette mise en évidence d'un transfert entre mobilité picturale et mobilité naturelle. La composition a une allure spontanée, tout comme la tranche de vie représentée : une embarcation traverse une rivière dans un endroit sauvage. En premier plan, au centre du tableau, les troncs d'arbre sombres sont partiellement hors cadre, ils traversent la surface picturale de bas en haut, interrompent et scandent le paysage vert et orangé qui s'ouvre derrière eux.

Les feuillages sont traités avec l'aisance d'un geste sûr tourbillonnant dans une pâte translucide vert jaune. Cette manière de peindre apporte une vibration particulière de la couleur entre les feuilles par transparence avec l'arrière plan bleu. Les deux arbres à droite et le ciel jouent un vif contraste de couleurs : vert-jaune-orangé et bleu.

L'observation attentive de la nature par les artistes de cette période en Italie à des fins expressives constitue un intérêt nouveau, sans précédent, qui aboutit à une tension entre recherche du naturel et idéalisation. Les artistes conjuguent la peinture imaginative et cultivée du maniérisme italien et la puissance expressive tirée de ce que l'on a devant les yeux, dans le réel. La finalité semble annoncer le souhait de mettre en évidence par la peinture la dimension mobile du paysage des peintres modernes. Déjà, il existe une fascination des hommes de l'époque pour la dimension mouvante du monde naturel, sa valeur universelle.

³⁵¹ Exposition "*Nature et idéal, le paysage à Rome 1600-1650*" aux Galeries nationales du Grand Palais. Présentation de l'exposition par Stéphane Loire, http://www.dailymotion.com/video/x13ytm9_exposition-nature-et-ideal-le-paysage-a-rome-1600-1650-aux-galeries-nationales-du-grand-palais_news



Annibal Carrache *Paysage Fluvial*,
vers 1559, huile sur toile, 88,3 x 148,1 cm, Washington, National Gallery of Art

Ils s'emploient à la transcription dans le domaine pictural des reflets de lumière, les mouvements de l'air dans les branches.

D'après Patricia Cavazzini³⁵², dans la pratique de la peinture de paysage à cette époque à Rome : « *Il y avait l'idée que regarder des peintures de paysage soit un plaisir et que cela puisse calmer la fièvre, que l'image de l'eau puisse rafraîchir notre esprit. Alors certains peintres se servaient du paysage dans le simple but de procurer du plaisir et d'autres pour transmettre des idées morales.* ³⁵³ »

Le fait que le paysage représenté picturalement puisse être considéré comme un antidote à un mal être ou un mal physique signifie que la peinture, en évoquant l'espace naturel transfère une sensation spatiale s'adressant à la conscience, stimulant l'ouverture d'un espace à habiter.

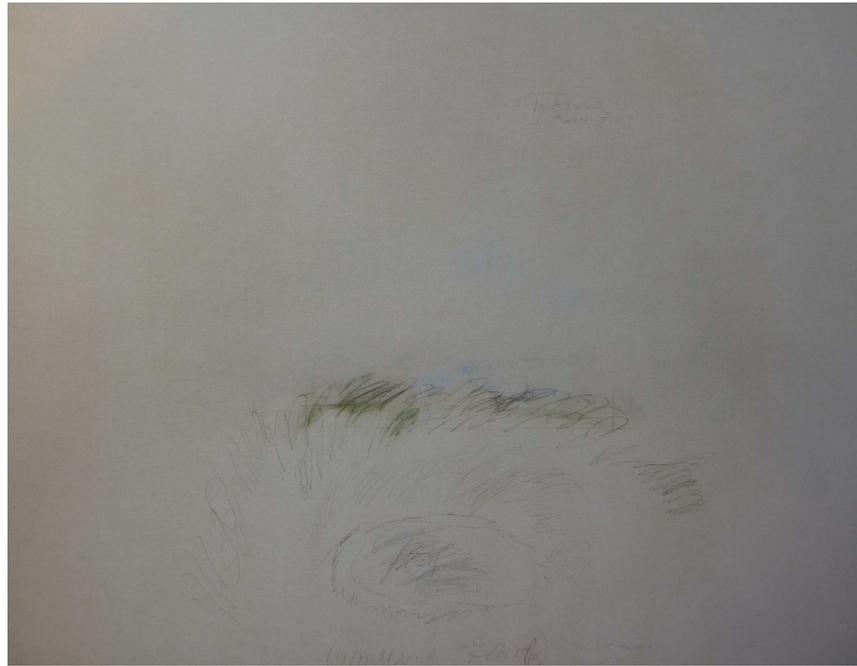
³⁵³ Exposition "*Nature et idéal, le paysage à Rome 1600-1650*" aux Galeries nationales du Grand Palais. Présentation vidéo de l'exposition par Stéphane Loire, avec la participation de Patricia Cavazzini, commissaire scientifique de l'exposition : http://www.dailymotion.com/video/x13ymt9_exposition-nature-et-ideal-le-paysage-a-rome-1600-1650-aux-galeries-nationales-du-grand-palais_news

Elle permet une projection du sujet observant qui lui procure un bien être, un soin apaisant. Ce rapport bénéfique ressenti grâce à l'appréhension de la peinture ne se limite pas à celle dite figurative, mais peut être étendu à tout type de spatialité d'ordre pictural. Ce qui est valable face à un tableau d'Annibal Carrache l'est encore devant une toile de Mark Rothko.

Il y a identité du rapport spatial par l'expérience physique de la peinture bien que ce dernier ait lieu selon différentes modalités. La finalité commune est de donner à ressentir au spectateur un autre espace de réalité par la dimension picturale. Qu'il y ait représentation figurative ou non, la puissance expressive propre à la peinture est en jeu. Face à un tableau, nous sommes confrontés à la profondeur spécifique d'un espace autonome. Il y a transfert de l'espace réel à un autre, intermédiaire, entre pensée et matière.

Cy Twombly s'intéresse à la peinture de Nicolas Poussin. Il fait explicitement référence au peintre classique dans ses compositions en lui dédiant notamment un dessin de la série *Woodland Glade*. Le paysage boisé et la clairière rappelant certaines des compositions du maître sont suggérés. La correspondance dépasse pourtant la dimension anecdotique d'un thème commun. Elle est plus subtile, indicible et traverse son œuvre par une dynamique commune s'accordant avec la mobilité émanant de la nature les occupant l'un comme l'autre.

Dans le dessin en question, le geste graphique est spontané, minimaliste. Il présente des courbes arrondies enveloppées et répétées qui évoquent le bruissement de la nature, la silhouette d'arbres. L'usage de la couleur, parcimonieux s'il en est, est réduit à sa plus élémentaire expression : un léger frottement latéral a déposé une discrète couleur verte qui désigne à son tour l'univers naturel par analogie. Le titre appuie l'allusion, et nous la révèle : *Woodland* comme paysage boisé, et *Glade* comme clairière. Au sujet de certaines de ces œuvres, Cy Twombly parle d'un rapport d'interaction entre état mental et peinture, avec l'intention de traduire « un genre précis de sensations », ainsi qu'il en a été question plus haut. L'idée que la peinture véhicule un autre rapport au réel que celui de la ressemblance lie son œuvre aux exemples évoqués à travers le thème de la nature à travers les siècles.



Cy Twombly *Woodland Glade (to Poussin)*

1960 craie grasse et huile sur toile 200 cm x 256 cm

La dimension apaisante de la peinture agit sur l'esprit de chacun en nous atteignant spirituellement à travers la dimension sensible.

Cette existence intermédiaire est manifeste dans les *peintures vertes* de Cy Twombly. Il s'agit d'une série de neuf toiles réalisées en 1988 et présentées au pavillon italien de la Biennale de Venise la même année. Elles nourrissent l'idée que Cy Twombly s'attache à réaliser une correspondance entre peinture et nature par la puissance expressive de la matière dans sa spécificité.

Il désigne affectueusement ces *peintures vertes* comme ses *mares*³⁵⁴, avec l'ambiguïté attachée au propos : brumes, marécages, état intermédiaire de la nature humide et description d'un état mental se superposent. Ces tableaux sont parmi les plus spontanés de sa carrière, on y perçoit instinctivement une résonance avec l'élément aquatique et le type de végétation qui y est associé.

Dans *Untitled part V*, comme dans les neuf autres tableaux de la série, l'artiste nous propose une immersion dans un milieu aquatique humide aux tonalités vertes. Ici, le format travaillé rappelle celui des décors vénitiens du dix-huitième siècle parant les salons de décors et trompe l'œil variés.

³⁵⁴ Cy Twombly, *Cycles and Seasons*, Nicolas Serota. Editions Schirmer Mosel, Tate Publishing, 2008, p 182 : « witch he has called his ponds ».

En l'absence de ligne d'horizon, nous sommes confrontés à une matière picturale évoquant la surface aquatique avec ses reflets basculée à la verticale. La matière tantôt pâteuse, tantôt liquide étalée au doigt, présente des coulures. Deux masses colorées s'affrontent le long d'une diagonale, un vert sombre dans la partie gauche et un blanc gris vert dans la partie basse. La matière liquide de la partie verte rencontre la matière plus épaisse et plus claire de la partie basse.

Le dialogue de la matière animé par les doigts de l'artiste est en adéquation avec le comportement des éléments liquides. L'évidence du propos nous laisse dans un rapport silencieux à la matière picturale comme transfert de la réalité et plus particulièrement de l'élément eau. L'artiste en organise la rencontre directement à la main, manipulant la peinture avec les doigts, ce qui lui permet une plus grande spontanéité de l'ordre de l'instinct et une connexion directe de ses émotions au tableau, sans outil intermédiaire comme le pinceau. Les premières strates de peinture sont translucides, et reçoivent par frottement latéral, ou par impact des doigts un nouvel apport de matière. Les gestes sont plutôt horizontaux ce qui participe de l'évocation de l'onde aquatique dans un mouvement d'extension de chaque partie l'une dans l'autre. Cette rencontre des deux principales masses colorées retranscrit les reflets que l'on peut observer relativement au comportement de la matière dans la réalité. Cy Twombly dit peindre par vague, de façon impatiente³⁵⁵. Ce rapport à la matière confirme cette affirmation. Il se produit un transfert direct entre ressenti d'une sensation et sa translation picturale. Ainsi, l'artiste décrit son processus créatif comme une réaction instinctive et immédiate à un ressenti : « *Parfois c'est élémentaire, s'il fait chaud je fais des peintures fraîches*³⁵⁶ ». Cette réaction à la chaleur et à l'humide est sans doute à l'œuvre lorsqu'il réalise ces peintures vertes, à propos desquelles il dit les avoir peintes comme un antidote à la chaleur et l'humidité de Venise : « (...) *et le résultat, frais comme un sirop de menthe atteint cet objectif*³⁵⁷ », commente Nicolas Culligan. La dimension sans doute ironique du propos n'occulte pas la troublante adéquation de cette assimilation des peintures se référant au paysage avec le sentiment de fraîcheur, commune à différentes époques³⁵⁸.

³⁵⁵ Ibid, p 44.

³⁵⁶ Ibid, p 44.

³⁵⁷ Ibid, p 182, Nicolas Culligan rapporte et commente les propos de Cy Twombly.

³⁵⁸ Cf. citation de Patricia Cavazzini p 292.

La liaison entre matière picturale et dimension gustative participe de cette contamination des ressentis à travers tous les sens en connexion les uns aux autres. De la peinture de paysage italienne du dix-septième siècle à celle, gestuelle et abstraite de Cy Twombly, se perpétue le transfert du réel dans la peinture. Les modalités du rapport de représentation ont changé, pas la finalité.

Les peintures de Cy Twombly plus souvent rapprochées des *Nymphéas* de Monet semblent toucher au point crucial du phénomène de transfert dont il est question dans cette recherche : la peinture comme manifestation dans un domaine stable et immuable d'un réel apaisant, une manière de préserver un lieu clos et protecteur en dehors de la mouvance perpétuelle de l'extérieur.

La peinture ouvre un lieu par l'occasion perceptive qu'elle procure, apaise l'âme, à la manière de la vision d'un paysage verdoyant. La recherche présentée ici s'inscrit dans cette lignée du transfert des sensations observées dans des conditions de lumière et de couleur spécifiques dans le domaine pictural, devenu lieu de transmutation de ces dernières en événements plastiques.

Il est question d'un transfert de la sensation spatiale, d'un agrandissement de cette dernière.

La peinture ouvre un espace mental, un territoire à balayer qui agrandit notre capacité perceptive par un déplacement de l'appréhension du monde. A moins que cela ne soit un événement extérieur à la peinture, surajouté à sa dimension proprement picturale qui rende possible la modalité de perception ici mise en œuvre : *la construction de la pensée*, qui ouvre des portes et génère des espaces à habiter.

Ainsi que l'énonce Gilles Deleuze, « *la philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts*³⁵⁹ », qui pourront être utilisés aussi par les autres - pour appréhender l'extérieur et construire une pensée. Plus loin, il précisera qu'il s'agit bien de l'art de *créer*, et non pas de rassembler, réutiliser. La pensée donne un certain type de réalité à l'objet qu'elle façonne : l'énonciation dans le langage donne corps à la chose. Une fois énoncée, l'idée prend une matérialité évidente qui ne se détache plus ensuite de l'objet considéré. En ce sens, il est possible de dire que le langage enrichi le visible.

³⁵⁹ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 1991, LES ÉDITIONS DE MINUIT, p 8.



Cy Twombly (Green painting), *Untitled Part V*
peinture à l'huile et à l'eau sur panneau de bois 262,8 x 160,7 cm.

Conclusion

L'activité de peintre menée durant les huit dernières années m'a fourni une occasion de vivre une expérience de création unique à la croisée des recherches théoriques et plastiques dans un cadre universitaire. Le désir de donner à voir constitue le mobile initial, à la recherche d'un *point de contact*³⁶⁰ intérieur entre ma production picturale et le visible de la réalité. La peinture atteint le réel par une concordance structurelle impliquant le non peint et l'ouverture. Les émotions sensibles activent le désir de restituer en une eurythmie picturale ce mouvement du monde. Le regard adhère au visible en une captation. Ce processus mécanique fournit la matière : les relations formelles, les agents colorés sont les acteurs mouvant du propos, ils véhiculent un potentiel de liaison et fondent l'espace pictural dans lequel les événements plastiques adviennent. La peinture restitue en une résille le visible du monde. Elle célèbre son propre mouvement d'apparition en rendant opératoire, entre ses constituants, une mobilité structurelle indexée sur celle du réel.

³⁶⁰ Vassili Kandinsky emploie cette expression à la page 52 de *Du spirituel dans l'art*.

Kandinsky Vassili, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, traduit de l'allemand par Nicole Debrand, traduit du russe par Bernadette Crest. Denoel, Éditions Folio Essais, 1989.

Les impressions visuelles résultant de l'appréhension du monde conservent un trouble et une mobilité qui leur confèrent tout à la fois leur justesse, leur caractère permanent et leur imprécision. La libération de l'assujettissement aux images de la nature par le recours à l'abstraction dévoile l'ordre des choses en dépassant la volonté de représenter pour atteindre la correspondance interne visée.

Je me suis intéressée à la dimension mobile de ce visible dans son apparaître et non à sa réalité propre. De ce choix a résulté un déplacement des enjeux. La fugacité de la lumière, les rémanences visuelles occasionnées par des *impressions* sont des données de surface, au sens propre comme au figuré. Elles n'en manifestent pas moins une continuité et une justesse concernant la structure du visible. La philosophie logique de Ludwig Wittgenstein a fourni une trame à ma recherche tant théorique que plastique. Au travers de la pratique picturale, je me suis efforcée de transmettre par le tableau les données mobiles du visible dans une dualité constante entre opposés. La permanence d'une mobilité en perpétuel devenir s'est imposée dans mes travaux, fondée sur une dualité qui la maintient en tension. La dynamique picturale qui en résulte reste ouverte à ce qui arrive à travers l'être-là de ce qui est advenu. J'ai tenté de maintenir cette ouverture au moyen de procédés plastiques variés et de subterfuges visant à me dissocier de l'objet produit. Il me reste encore à épanouir ces derniers dans les futures variations de ma pratique.

Leur découverte renouvelant le vocabulaire plastique employé, il m'apparaît aujourd'hui que le *point de contact* avec la réalité évoqué par Wassily Kandinsky comme l'essentiel de toute chose que le peintre s'emploie à saisir est la prise en compte de l'invisible dans ce qui advient au sein du tableau³⁶¹.

Un souffle vital circule entre les éléments constituant l'espace réel, il trouve un équivalent par la disjonction des surfaces et des lignes creusant autant de brèches dans la surface picturale qui leur est impartie. La présence des réserves active ainsi une dynamique respiratoire. Ce qui n'est pas agi, ainsi que l'affirme Lee Ufan, permet à ce qui est agi d'accéder à une sorte de résonance, à la manifestation d'une ligne interne. La répercussion de cette dernière, de l'espace du tableau à celui l'environnant, a des implications tant matérielles que subtiles.

³⁶¹ Ce dernier énonce p 52 de son livre *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* « (...) ces artistes purs, ont essayé de ne représenter dans leurs œuvres que l'Essentiel Intérieur, par élimination de toute contingence extérieure. »

Le vide comme absence de matière manifeste la correspondance structurelle entre le réel et le tableau que j'en fais. La relation de représentation à l'œuvre ne concerne pas l'apparence, elle est déplacée afin de mettre en évidence l'existence des faits plastiques comme événements. Les impressions visuelles ayant activé le mobile du donner à voir se sont effacées devant l'évidence de la spécificité picturale comme véhicule d'une discontinuité fondatrice

L'agrandissement de la sensation spatiale énoncée par le titre de ce mémoire réside dans le rapport d'ouverture que permet la peinture en renouvelant et aérant notre rapport au visible dont les éléments sont isolés, rejoués dans un espace dédié, fondé sur l'écartement et la discontinuité. Une *économie de la brèche* est mise en œuvre par la division en plusieurs modules au sein desquels évoluent des formes évanescentes et des lignes ouvertes. Littéralité du support et pouvoir d'évocation de la peinture entrent en collision. L'appréhension de la disjonction plastique active la sensibilité au visible à la manière dont la musique donne à entendre. La peinture nous transporte au-delà de l'image picturale qui se tresse sous nos yeux, elle s'immisce dans le parcours de l'œil qu'elle impacte. Une déambulation est à l'œuvre, d'où résulte une mobilité induite, ouverte à celle du regard qui la rend opératoire. Le tableau offre au regard qui déambule d'un point à l'autre de sa surface un parcours rythmé par la manifestation visible des éléments impliqués dans leur diversité en termes de couleur et de matière. Cette diversité creuse dans le plan pictural une profondeur procédant par écartement pour rendre manifeste la disjonction comme donnée fondatrice. La peinture produit l'agrandissement de la sensation spatiale par son intermédiaire. Un basculement est à l'œuvre dans sa présence verticale. L'espace pictural résulte d'un syncrétisme visuel au sein duquel l'éloignement n'est plus une mesure de la distance mais écart, disjonction génératrice de brèches ouvertes d'une strate peinte à l'autre, d'une forme à l'autre. Il est un lieu de stabilisation des formes mouvantes du réel dans l'espace pérenne de la peinture, qui est sans temps, ni durée de par sa capacité à rassembler les espaces et les temps disjoints au sein d'une seule et même apparition.

Dans sa dynamique d'ouverture, la peinture porte en elle une invitation à la mobilité se faisant la trace de celle, passée, de l'acte de peindre et portant en elle le devenir de celle du regard la parcourant.

Elle rassemble ainsi dans sa présence continuée le jaillissement de temps et d'espaces disjoints en un seul instant. Elle doit cependant, contrairement à la musique, conquérir son autonomie vis à vis des formes de la nature, ce que remarque Wassily Kandinsky :

« La musique a pour elle le temps, la durée. Privée de cette possibilité, la peinture peut en revanche imprimer d'un seul coup l'essence même d'une œuvre dans la conscience du spectateur, ce que ne peut faire la musique.³⁶² »

En cela, elle est une concrétion de temps consacrée à la manifestation de sa propre apparition. Le point d'impact du pinceau, s'il provient de ma main n'est plus que la restitution de la traversée du monde à travers mon être. La peinture traverse le support comme la lumière impacte l'œil et ouvre une brèche au sein du visible afin de donner à voir des modalités de sa propre apparition par le détour des impressions sensibles. Celles-ci constituent le mobile, le prétexte au développement des faits plastiques intervenant comme événements au sein d'une scénographie plastique autonome. La pratique picturale menée ici s'est saisie du mouvement du monde, afin que celui de la peinture s'ouvre à la pulsation du regard qui la lit en un parcours relevant d'une mobilité en devenir. Cette dernière s'ouvre par l'aventure picturale ici proposée.

³⁶² Ibid, p 114.

INDEX DES NOTIONS

Agrandissement – élargissement	p 11, 12, 31, 49, 54, 56, 72, 74, 118, 129, 144, 300
Auréole	p 30, 52, 69, 102, 157, 236, 241, -249, 273, 276
Contraction / expansion	p 69, 85, 94, 155, 160, 165, 166, 201, 242
Correspondance structurelle	p 11, 16, 17, 48, 54-58, 83, 92, 93, 97, 123, 133, 140, 148, 174, 179, 201, 204, 211, 212, 234, 237, 282, 285, 295, 298, 299
Déambulation	p 39, 184, 190, 192, 193, 252, 245
Détachement	p 87, 88, 91, 135, 136, 137, 270
Disjonction, discontinuité	p 83, 98, 120, 131, 133, 134, 148, 155, 158, 170, 195, 197, 199, 227, 228, 238, 273, 300, 301
Dissociation de soi	87, 88, 94, 110, 126, 128, 133, 135, 139, 143, 269, 299
Dualité, complémentarité	p 8, 39, 40, 43, 54, 101, 102, 104, 105, 115, 145, 165, 193, 248, 251, 252, 273, 299
Ecartement- Espacement	p 8, 10, 11, 18, 25, 43, 50, 73, 82, 83, 90, 151, 198, 218, 251, 252, 300
Echelle	p 18, 19, 104, 168, 208, 225
Entre deux	p 114, 115, 117, 199, 251
Espace pictural	p 9, 38, 68, 72, 74, 133, 149, 151, 172, 174, 181, 197, 198, 244, 254, 255, 284, 300
Evénement (fait) plastique	p 69, 71, 72, 73, 82, 117, 124, 145, 168, 197, 245, 263
Haptique	p 24, 224, 225
Horizon	p 21-25, 28, 30-32, 49, 51, 52, 96, 153, 276
Image (picturale)	p 11, 17, 27, 28, 35, 199, 212, 214, 215, 227, 264, 300
Intériorité	p 15, 49, 135
Interstice/ intervalle	p 10, 11, 75, 94, 98, 114, 119, 166, 222, 229, 237, 238, 245, 247, 249, 253

Intimité	p 17, 18, 129, 130, 186
Ligne intérieure	p 54, 55, 56, 60, 65, 73, 74, 87, 91, 94, 97, 131, 137, 138, 156, 288
Mobilité	p 7, 9, 10, 17, 27, 50, 52, 55, 57, 58, 63, 64, 66, 74, 86, 95, 96, 97, 101, 104, 111, 119, 121, 123, 124, 131, 133, 139, 140, 142, 148, 149, 156, 161, 164, 181, 195, 201, 207, 211, 215, 222, 235, 243, 249, 274
Modularité	p 19, 20, 21, 80, 168-174, 192, 228
Non agi (Non peint)	p 86, 91, 93, 106, 107, 111, 115
Ouvert	p 82, 95, 149, 155, 156, 160
Profondeur	p 8, 27, 30, 51, 72, 77, 82, 95, 100, 151, 152, 195, 217
Renversement (retournement)	p 38, 106, 133, 147, 151, 152, 154, 168, 184, 217
Réserve	p 60, 61, 71, 85, 86, 90, 92, 98, 100, 101, 102, 107, 114, 151, 157, 170, 174
Résonance	p 12, 20, 60, 68, 72, 102, 115, 152, 190, 192, 202, 204, 208, 249, 252
Respiration	p 7, 21, 66, 83, 107, 114, 130, 176, 179, 180, 182, 243, 290, 299
Rythme	p 11, 48, 85, 86, 92, 141, 143, 156, 160, 161, 164, 165, 171, 172, 174, 181, 182, 200, 202, 216, 229, 230, 239
Transfert	p 17, 176, 184, 212, 233, 260, 275, 281, 282, 289, 291, 293, 295
Vert	p 42, 45, 234
Vide	p 54, 85, 86, 88, 92, 95, 98, 99, 100, 102, 106, 107, 118, 156, 157, 160, 222

INDEX DES AUTEURS

- Bachelard Gaston** p 9, 64, 65, 66, 148, 226
- Barthes Roland** p 239, 263, 264, 270, 273
- Benjamin, Walter** p 100, 243
- Bouveresse, Jacques** p 15, 16, 17
- Brusatin Manlio** p 42, 45
- Cavazzini Patricia** p 292
- Cheng, François** p 54, 85, 86, 87, 88, 92, 93, 97, 98, 118, 138
- Deleuze Gilles et Guattari Felix** p 288, 289
- Deleuze, Gilles** p 200, 201, 202, 296
- Denis Maurice** p, 263
- Draguet Michel** p 75, 83
- Durkheim, Emile** p 12
- Encrevée Lucille** p 170
- Escoubas, Eliane** p 72, 73, 74, 181, 197
- Fargier, Jean Paul** p 95, 96, 97
- Flécheux Céline** p 24
- Goethe J.W.** p 38, 246, 247, 248, 251, 285, 286, 287
- Grammare Gisèle** p 204, 220, 236, 237, 239, 247
- Héraclite** p 216
- Jauss, Hans Robert** p 49
- Jullien. François** p 136, 137
- Kandinsky Wassily** p 298, 299, 301
- Katz David** p 219, 220, 224

Klee Paul p 219, 220, 224

Lacarrière Jacques p 153

Loire Stéphane p 291

Loire Stéphane, p 292

Magritte p, 33

Maldiney Henri p 131, 155, 156, 157, 160, 161, 163, 164, 165, 166

Merleau-Ponty, Maurice p 11, 24, 74, 144, 179, 211

Mollard-Desfour Annie p 43, 44, 46, 234

Morineau Camille p 170

Pastoureau Michel p 40, 42

Ribon Michel p 181, 182

Rimbaud Arthur p 257

Rondeau James p 234, 278, 279, 280

Rothko Mark, p 8, 19, 20, 25, 134, 225

Rouan François p 212

Ryckmans Pierre p 86, 91, 94, 137

Scully Sean p 177, 228, 263

Stendhal p 63

Suarès André p 64

Ufan Lee p 48, 110, 111, 118

Vauday, Patrick p 176

Watt Pierre p 204, 206

Wittgenstein Ludwig p 11, 17, 55, 56, 57

Wölfflin Heinrich p 23, 28, 119, 120, 121

Wordsworth William p 147, 148

INDEX DES ARTISTES

Bonnard Pierre p 252, 253, **254**

Bonnefoi Christian p 185, 195, **196**, 197, 249

Cage John p 230

Carrache Annibal p **292**

Denis Maurice p 236

Doig Peter p 58, **59**

Friedrich Caspard David p **20**

Frydman Monique p **81**, 82, 126-129, **127**, **130**, 131, **169**, 184, **187**, **188**, 217, 231, 249, 272,

Kandinsky Wassily p 299, 301

Kiefer Anselm p 249, 254, **256**, 257, **258**, **259**, **260**, 272, 274, **275**, 276

Klee Paul p 55, 218

Lorrain Claude p 291

Magritte p **33**

Matisse Henri p 168

Mitchell Joan p **79**, 80, 168, 170, **171**, 231, 234

Mondrian Piet p 204-206, **205**, 208

Monet Claude p **33**, 75, **76**, 78, 129, **130**, 148, 172, 222,

Nijinsky Vaslav p 139-143, **144**

Penone Giuseppe p **180**

Poussin Nicolas p 293

Rothko, Mark. p 18-20, 25, **26**, 134, **219**, 221, 223, 225, 227, 232

Rouan François p 212, **213**

Scully Sean p 177, 228, 263

Shi Li p 88, **89**

Shi Tao p 86, **87**

Tang Yin p **89**, 90

Turner J.M.W p **34**, 225

Twombly Cy p 35, **36**, 37, 214, 233, 234, 235, 249, 235, 239, 264, 265, **266**, 267,
268, 270, 271, 272, 278, **279**, 280, 290, 293, **294**, 295, 296, **297**

Ufan Lee p 48, 107, **108**, **109**, 110-111, 118

Viola Bill p **95**, 96, 97

Table des illustrations

Œuvres personnelles

Ruza I p 53

Ruza II p 62

Ruza III p 70, détail p 71

Ruza IV p 29, détail p 240

Entre et Lacs I p 150

Entre et lacs II p 112, détail p113

Entre et lacs III p 175, détail p 113

Dual I p 122, détail p 191, 226

Dual II p 116

Dual III p146

Trap I p 103

Trap II p 162

Trap III et revers p 189

Trap IV p 167

Trap V p 84

Camino Aire I p 159, détail p 173, 241

Camino Aire II p 105

Camino Aire III p 132

Camino Aire IV p 183

Camino Agua I p 262

Camino Agua II p 277

Camino Agua III p 283

Caminando I p 194, détail p 173, 241

Caminando II p 250, détail p 238

Lerutan, Pour les pivoinés p 234

Atelier p 209

Œuvres citées

Bonnard Pierre p 254

Bonnefoi Christian p 196

Bonnier Gaston planche botanique p 259

Carrache Annibal p 292

Doig Peter p 59

Friedrich Caspard David p 22

Frydman Monique p 81, 127, 130, 169, 187, 188

Kiefer Anselm p 256, 258, 259, 260

Magritte p 33

Mitchell Joan p 79, 171

Mondrian Piet p 205

Monet Claude , p 33, 76, 130

Mu Qi (Mu Ch'i) ou Fa Tachang p 167

Nijinsky Vaslav p 144

Penone Giuseppe p 180

Rothko Mark p 26, 219

Rouan François p 213

Shi Li p 87, 89

Tao Shi p 87

Turner J.M.W p 34

Twombly Cy p 36, 266, 279, 294, 297

Ufan Lee p 108, 109

Viola Bill p 95

Yin Tan p 89

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

La Peinture Chinoise, Emmanuelle Lesbre, Liu Jianlong, Éditions Hazan, Paris, 2004.

GANN Kyle, *no silence- 4'33'' de John Cage*, Éditions Allia, 2014.

ALPERS Svetlana, *L'art de dépeindre, La peinture hollandaise au XVIIe siècle*. Traduit de l'anglais par Jacques Chavy, Éditions Gallimard nrf, 1990.

BACHELARD Gaston

-*L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement*, Éditions Le Livre de Poche, Paris, librairie José Corti , 2007.

- *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Éditions José Corti, 1942.

- *La poétique de l'espace*, PUF, Édition quadrige, 2004.

BARTHES Roland

-*Œuvres complètes tome V. Livres, textes, entretiens, 1977 – 1980*, Editions du Seuil, 2002.

- *Essais critiques*, Collection Tel Quel, Éditions du Seuil, Paris, 1964.

BENJAMIN Walter *Œuvres III*, Folio Essais, Éditions Gallimard, 2000.

BOUVERESSE Jacques *Le Mythe de l'intériorité, Expérience, signification et langage privé chez Wittgenstein*. LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1976, Paris.

BRAQUE Georges, *Le jour et la nuit. Cahiers de Georges Braque 1917-1952*. Éditions Gallimard, 2013.

BRUSATIN Manlio, *Histoire des couleurs*, Editions Flammarion, Préface de Louis Marin, 1986, Paris.

CHENG François

-*Vide et plein, Le langage pictural chinois*, Éditions du Seuil, Collection Points Essais, Paris, 1991.

-*Souffle-Esprit, textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Éditions du Seuil, Collection Points Essais, 2006.

DEULEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Éditions du Seuil, Collection l'Ordre Philosophique, dirigée par Alain Badiou et Barbara Cassin, Mai 2002.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix

-*Qu'est-ce que la philosophie ?*, LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1991.

-*Capitalisme et Schizophrénie I, L'anti Œdipe*, LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1972-73.

-*Capitalisme et Schizophrénie II, Mille Plateaux*, LES ÉDITIONS DE MINUIT, 1980.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, LES ÉDITIONS DE MINUIT, 2001, Paris.

DRAGUET Michel, *Les Nymphéas de Claude Monet grandeur nature*. Éditions Hazan, 2010.

DURKHEIM Emile. *Formes élémentaires de la vie religieuse, le système totémique en Australie*, Éditions Quadrige, 2013.

ESCOUBAS Eliane. *L'espace pictural*, Éditions Encre Marine, 1995, La versanne.

FARGIER Jean Paul. *Bill Viola Au Fil du Temps*, DE L'INCIDENCE ÉDITEUR, 2014.

FLÉCHEUX Céline. *L'horizon, des traités de perspective au land art*, préface de Baldine Saint Girons, Presses Universitaires de Rennes, 2009.

GOETHE Johann Wolfgang Von

-*Traité des couleurs*, (1973), traduit par Henriette Bideau, avec introduction et notes de Rudolf Steiner, Paris, Éditions Triade, 1980.

-*Essai sur la métamorphose des plantes*, traduit de l'allemand par P.Frédéric de Gingins Bassaraz, J.Barbezat et Cie imprimeurs, Paris-Genève, 1829.

GRAMMARE Gisèle

-*L'Auréole de la peinture*, Éditions l'Harmattan, Collection Ouverture Philosophique, 2004.

-*Conversation avec la peinture*, Éditions l'Harmattan, Collection Ouverture Philosophique, 2015.

HÉRACLITE, *Fragments. Citations et témoignages*. Traduction et présentation de Jean François Pradeau. Éditions Gallimard-Flammarion, 2004.

HOLLIER Denis, *Rouan La figure du fond*, Éditions Galilée, 1992, Paris.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1990, Paris.

JULLIEN François, *Eloge de la fadeur. A partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine.* Editions Philippe Piquier, Le Livre de Poche, Biblio Essais, 1991.

KANDINSKY Vassili, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, traduit de l'allemand par Nicole Debrand, traduit du russe par Bernadette Crest, Denoël Éditions, Collection Folio Essais, 1989.

KATZ David,

-*The World of colours*, traduit de l'allemand par R.B.Mac Leod et C.W.Fox, The international library of psychology, founded by C.K.Odgen, Routledge, 1999.

- *L'univers du toucher*, traduit de l'allemand en anglais par Lester.E.Kruger en 1970 puis de l'anglais au français par Philippe Claudet et Françoise Paghent en 2015, Éditions Les Doigts Qui Rêvent.

KIEFER Anselm, *L'art survivra à ses ruines, Anselm Kiefer au collège de France*, Éditions du Regard, 2011.

KLEE Paul

-*Journal*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Éditions Les cahiers rouge, Grasset, Paris, 2004.

- *Théorie de l'Art Moderne*, Traduction H. Gonthier. Éditions Médiations Denoël, 1982.

MATISSE Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, présenté par Dominique Fourcade, Collection Savoir : Sur l'Art, Éditions Hermann, Paris, 1992.

LACARRIÈRE Jacques (1925 – 2005), *Le pays sous l'écorce*, 1980, Éditions du Seuil.

MALDINEY Henri

- *L'art, l'éclair de l'être*, Collection Scalène, Éditions Comp'Act, 1993.

- *Œuvres Philosophiques, Regards, Parole, Espace*, introduction de Jean Louis Chrétien, Editions du Cerf, Paris, 2013.

MERLEAU-PONTY Maurice

- *Le visible et l'invisible*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

- *L'œil et l'esprit*, préface de Claude Lefort, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio Essai, 2003.

- *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2005.

MOLLARD-DESFOUR Annie

-*Le bleu, dictionnaire de la couleur, mots et expressions d'aujourd'hui XXe, XXIe*, préface de Michel Pastoureau, CNRS ÉDITIONS, Paris, 2013.

-*Le Vert, Dictionnaire de la couleur, mots et expressions d'aujourd'hui XXe, XXIe*, préface de Patrick Blanc, CNRS ÉDITIONS, Paris, 2013.

MORINEAU Camille, *Monique Frydman*, Éditions du regard, 2013.

NIJINSKY Vaslav. *Cahiers, Le sentiment*. Traduit du russe par C.Dumais-Lvowski et G.Pogojeva, avant propos de C.Dumais – Lvowski. Éditions Actes Sud, Collection Babel, 2000.

PASTOUREAU Michel

-*Les Couleurs de notre temps*, Éditions Bonneton, Paris, 2003.

-*Vert, Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, Paris, 2013.

-*Bleu, Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, Paris, 2000.

PESSOA Fernando, *Le gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caeiro*, traduit du portugais par Armand Guibert, Paris, Gallimard, 1960.

PIÉRON Henri, *La sensation*, Collection Que sais-je ? Presses universitaires de France, 1974.

PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu* Tome III, édition établie et annotée par Pierre Clarac et André Ferré, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1954.

RIBON Michel, *A la recherche du temps vertical dans l'art*, Essai d'esthétique, 2002, Éditions Kimé, Paris.

ROTHKO, Mark. *Ecrits sur l'art 1934 – 1969*, 2005, traduit de l'américain par Claude Bondy, présentation de Miguel Lopez – Remiro, Paris, Éditions Champs Flammarion, 2007.

ROUAN François, *Notes de Regard*, Éditions Galilée, Imprimerie Floch à Mayenne, 2011.

RYCKMANS Pierre, *Traduction et commentaire de Shitao, Les Propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, Éditions Plon, 2007.

SCULLY Sean, *La surface peinte*, Traduit de l'anglais par J.F Alain, Daniel Lelong Editeur, 2008.

STENDHAL, *De l'Amour*, 1927, Ernest Flammarion Éditeur, Paris.

SUARÈS André, *Rêves de l'ombre*, Éditions Bernard Grasset, 1937.

UFAN Lee

-*L'art de la résonance*, Beaux Arts de Paris Éditions. Préface de H.F.Debailleux, traduction Isabelle Charrier, sous la direction de Nicolas Bourriaud, 2013.

- *Un art de la rencontre*, texte traduit du japonais par Anne Gossot, Éditions Actes Sud, 2002.

VAUDAY Patrick, *La matière des images, Poétique et esthétique*. Paris, Éditions L'Harmattan, 2001.

WAT Pierre

-*Les Nymphéas, la nuit*. Collection Ateliers imaginaires, Claude Monet. Nouvelles Éditions Scala, 2010.

-*Claude Viollat, Œuvres, écrits, entretiens*, Éditions Hazan, Paris, 2006.

WITTGENSTEIN Ludwig

-*Tractatus Logico Philosophicus*, (1961)

•Traduit de l'allemand par Pierre Klossowsky, Introduction de Bertrand Russel, Éditions Gallimard, 1961.

•Traduit de l'allemand par Gilles-Gaston Granger, Introduction de Bertrand Russel, Éditions Gallimard, 1993.

WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, traduit par Claire et Marcel Raymond, GÉRARD MONFORT Éditeur, 1992.

WORDSWORTH William, *Le prélude ou la croissance de l'esprit d'un poète*, Introduction, traductions et notes de Louis Cazamian, Tome 1. Aubier, Éditions Montaigne, Paris. 1964.

Catalogues d'exposition

ASSE GENEVIÈVE

- *Peintures*, Somogy Éditions d'art, Paris 2013, Editions du Centre Pompidou.

- *Huiles sur papier*, Lydia Harambourg et Sylvia Baron Supervielle, Éditions Page d'Arte, Tesserete, Suisse, 2009.

BONNARD PIERRE

- *Peindre l'Arcadie*, Édition Hazan, Paris, 2015.

BONNEFOI CHRISTIAN

- *L'apparition du visible*, sous la direction d'Agnès de Beaumelle, essais de Lean Louis Schefer, Ann Hindry, Philippe Alain Michaux, Éditions Gallimard et Centre Georges Pompidou, 2008.

- *Dos à dos*, Olivier Delavallade, Cédric Loire, Bernard Chauveau Éditeur, Paris, 2012.

BRAQUE GEORGES

Georges Braque, L'espace réinventé, collectif sous la direction de Karen Butler et Renée Maurer, traduit par F.X. Duranti et M.A. Phalente, Édition Prisma, 2013.

LA CITÉ INTERDITE AU LOUVRE, EMPEREURS DE CHINE ET ROI DE FRANCE

Jean-Paul Desroches, Somogy Éditions d'art, 2011.

DOIG PETER

- *Peter Doig*, Editions des Musées de la Ville de Paris, 2008.

FRYDMAN MONIQUE

- *Les dames de Nage 1992-1995*, Novembre 1995, collectif sous la direction d'Alain Tapié, Éditions Adam Biro et Musée des Beaux Arts de Caen.

- *L'ombre du rouge*, ou la quête de la lumière, entretien avec Monique Frydman, propos recueillis par Olivier Pauli, 1990, fascicule édité à l'occasion de l'exposition du 2 novembre au 8 décembre 1990, Galerie Alice Pauli, Lausanne.

MITCHELL JOAN

- *La Peinture des deux mondes*, Catalogue de l'exposition au musée des Impressionnistes à Giverny. Éditions Skira, 2009.

- *Joan Mitchell*, Musée des Beaux Arts de Nantes, Galerie Nationale du Jeu de Paume, Editions du Jeu de Paume, Réunion des musées Nationaux, 1994.

KIEFER ANSELM

-*Anselm Kiefer*, sous la direction de Jean-Michel Bouhours, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2015.

-*Anselm Kiefer, L'Alchimie du livre*, sous la direction de Marie Minssieux-Chamonard, Éditions du Regard, Bibliothèque Nationale de France.

MONET CLAUDE

Les Nymphéas de Monet Grandeur Nature, Michel Draguet, Éditions Hazan, imprimé à Maniago, 2010.

MONDRIAN PIET

-*Les chemins de l'abstraction, de 1892 à 1914*, Catalogue de l'exposition au Musée d'Orsay, Éditions Réunion des Musées Nationaux, 2002.

-*Mondrian, Exposition Mondrian/De Stijl*, Éditions du Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 2010.

ROTHKO MARK

-*Rothko*, Édition Paris Musées, 1999.

SCHNEIDER JEAN-PIERRE

Le vif du sujet, Bernard Chambaz, Michel Dieuzaide, Alain Meunier, Galerie Sabine Puget, Galerie Berthet-Aittouarès, Éditions le temps qu'il fait, 2011.

TWOMBLY CY

-*Cy Twombly : Cycles and Seasons*, Nicolas Serota, Édition Schirmer Mosel, Tate Publishing, 2008.

-*Cy Twombly, Dernières Peintures 2003-2011*, Nela Pavlouskova, LES ÉDITIONS DU REGARD, Paris, 2014.

-*Peindre, Dessiner, Ecrire*, Richard Leeman, LES ÉDITIONS DU REGARD, 2004.

-*Cy Twombly, The Natural World, Travaux 2000-2007*, James Rondeau, Édition Schirmer Mosel, 2009.

Reuves et périodiques :

Art Press Hors Série n° 16, *Où est passée la peinture ?*, 1995.

Dossier de l'Art numéro 235, *Anselm Kiefer*, Décembre 2015.

Dictionnaires :

-Grand dictionnaire universel du 19^{ème} siècle, Pierre Larousse, réimpression de l'édition de Paris, SLATKINE, Genève-Paris, 1982.

-Le Robert, Dictionnaire de la langue française, 1988, Paris.

-Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française, par Paul Robert, Éditeurs SOCIÉTÉ DU NOUVEAU LITTRÉ, Les mots et les associations d'idées. Paris, 1959.

-Le Littré, Dictionnaire de la langue française, Éditions Famot, Genève, 1977.

-Dictionnaire illustré latin français, Félix Gaffiot, Hachette, 1934.

Ressources en ligne :

•Frydman Monique :

www.moniquefrydman.com

•Twombly Cy,

-Entretien avec David Sylvester Juillet 2000, *Art in America*,

http://www.cytwombly.info/twombly_writings2.htm

-Entretien avec Nicolas Serota en 2007 à Rome, *History Behind the Thought*,

http://www.cytwombly.info/twombly_writings5.htm

•Exposition "*Nature et idéal, le paysage à Rome 1600-1650*" aux Galeries nationales du Grand Palais. Présentation vidéo de l'exposition par Stéphane Loire, avec la participation de Patricia Cavazzini, commissaire scientifique de l'exposition :

http://www.dailymotion.com/video/x13ymt9_exposition-nature-et-ideal-le-paysage-a-rome-1600-1650-aux-galeries-nationales-du-grand-palais_news

Autres références :

-Encrevé Lucille, *Joan Mitchell, Chasse interdite* (1973) Paris, Conférence du Centre Georges Pompidou, le 7 février 2010.

-Frydman, Monique.

Intervention intitulée *Le hasard dans l'élaboration du tableau* lors du colloque *Créativité scientifique et création artistique*, Tokyo, Japon, Juin 2000.

http://www.moniquefrydman.com/pdf/01-le_hasard_dans%20lelaboration_du%20tableau.pdf

-Grammare Gisèle Intervention *Sean Scully ou la surface peinte*, lors de la journée d'étude *Ralentir Peinture 1*, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, le 15 janvier 2015. Institut Acte, UMR 8218.

Edition en ligne sur la revue *Pratiques picturales*: <http://pratiques-picturales.net/article29.html>

ANNEXES

Expositions

Expositions Personnelles :

2009

« *Réalité flottante et nature picturale* », du 12 au 19 Septembre 2009, Le facteur Cheval, 12 – 14 rue des états Généraux 78000 Versailles.

2003

« *Voyage et impressions mentales* », du 11 au 25 octobre 2003. Le facteur Cheval, 12 – 14 rue des états Généraux 78000 Versailles.

Expositions collectives :

2016

« *Transferts* », du 2 au 10 juin 2016, sous la direction de Gisèle Grammare et François Jeune, Galerie Michel Journiac, 47 Rue des Bergers, 75015, Paris.

2014

« *Entre deux* », du 10 au 19 juin 2014, sous la direction de Gisèle Grammare et François Jeune, Galerie Michel Journiac, 47 Rue des Bergers, 75015, Paris.

« *Nature en mouvement* », du 12 juin au 05 juillet 2014, Le facteur Cheval, 12 – 14 rue des états Généraux 78000 Versailles.

2012

« *Passage(s) du temps* », du 11 au 22 juin 2012, sous la direction de Gisèle Grammare et Nathalie Raymond, Galerie Michel Journiac, et Grand module, 47 Rue des Bergers, 75015, Paris.

2011

« *La figure et/ou le lieu* », Galerie du Crous, sous la direction de Gisèle Grammare et Nathalie Raymond 11 rue des Beaux Arts, 75006, Paris.

« *Icône et pesanteur atmosphérique* », du 1^{er} au 27 octobre 2011, Le facteur Cheval, 12 – 14 rue des états Généraux 78000 Versailles.

2010

« *Aujourd'hui la couleur* », du 11 au 21 Mai 2010, Galerie du Crous, sous la direction de Gisèle Grammare et Nathalie Raymond 11 rue des Beaux Arts, 75006, Paris.

« *Les créateurs en Puisaye* » du 02 au 10 octobre 2010, Galerie des créateurs, 6 Rue de la Roche, 89520 Saint Sauveur en Puisaye.

« *L'apparition du visible ou le lieu retrouvé* », du 3 au 24 juin 2010, Le facteur Cheval, 12 – 14 rue des états Généraux 78000 Versailles.

Textes accompagnant les expositions de doctorants

2016

Exposition collective de doctorants, « *Transferts* », sous la direction de Gisèle Grammare et François Jeune.

Texte présentant « *Lerutan, Pour les pivoinés, (Hommage à Cy Twombly)* », huile sur toile et papier encollé sur panneau de bois, 105 x 150 cm.

Transfert de la sensation spatiale

Le terme *transfero*, dans sa définition latine, se définit comme l'action de porter d'un lieu à un autre. Cela vaut aussi pour des choses abstraites : la multitude des déplacements possibles est infinie : déplacements inducteurs d'écarts, transpositions. Différentes modalités du déplacement de réalités variées sont ainsi concernées, de la plus concrète à la plus immatérielle, le dénominateur commun étant l'idée que le sujet passe d'un lieu d'accueil à un autre. L'acte de peindre constitue en soi un transfert. Il engage la production d'une réalité concrète supplémentaire ajoutée au réel existant, une *présentation à nouveau* dans son domaine propre, en ce sens une *re présentation*. Il y a dissociation, existence du réel dans une *doublure*, une existence autonome, à part, dans l'art : l'œuvre est un intermédiaire entre la pensée et la réalité.

La matière est transférée d'un point à un autre de la surface par le mouvement de l'eau, ou de l'essence de térébenthine et de l'huile selon les cas, médium dans lesquels évoluent les poudres pigmentaires. En raison de la dilution, le déplacement ne se limite pas ainsi à celui opéré directement de part le geste qui pose la peinture mais se prolonge par l'attitude propre à la matière, sa mobilité intrinsèque. A travers ces données physiques du déplacement de la matière picturale, le transfert à l'œuvre est fondamentalement celui de la sensation spatiale issue du rapport aux éléments du monde qui se voit agrandie par la peinture. Elle est objet transitif qui véhicule, transporte et déplace dans son domaine propre des sensations ressenties face au réel : imbrication, fluidité, mouvement. Le déplacement de matière prend en charge sa manifestation comme signifiant. La matière picturale agit dans son être propre pour transmettre un état de réalité en correspondance avec les choses du monde auxquelles elle se réfère.

Le titre est lui-même une composante de l'œuvre qui vient nommer le comportement de la matière sans que cela soit perceptible par le langage: renversement littéral d'un mot, (*Ruza, Lerutan*, etc.) il désigne et déplace tout à la fois l'objet nommé. L'énonciation du phénomène plastique dans le langage, imperceptible en raison du retournement des lettres perd son pouvoir signifiant fonctionnel. L'imaginaire est en quelque sorte activé par ce mot étrange, d'une autre langue, celle de la matière : le sonore vient compléter le visuel dans le processus de transfert pour susciter l'imagination.

Il n'y a pas d'espace suggéré, ni de rapport tangible avec le paysage naturel, pourtant, un espace est bien évoqué, tiré d'une profondeur vibratoire inspirée du réel. La dimension universelle de la spatialité de la peinture passe par l'être propre de cette dernière, sa plasticité. Il y a transfert d'une sensation spatiale sur le mode pictural.

2014

Exposition collective de doctorants, « *Entre-deux* », sous la direction de Gisèle Grammare et François Jeune. Texte présentant « *Caminando I* », huile sur toile, 336 x 173 cm.

L'entre deux comme brèche ouverte dans le visible

Mes tableaux proposent une vision déplacée de la nature et du paysage. Ils sont la condensation des traces psychiques que laissent en moi l'empreinte du paysage. Le polyptique présenté est constitué de châssis recouverts de toile de lin brut encollée à la colle de peau. Les modules sont réalisés simultanément. Les arêtes des châssis brisent la surface et mettent en évidence le vide qui les relie. Ces passages segmentent et ouvrent l'espace pictural à la réalité qui l'environne. Le visible est renvoyé par ces décalages à être perçu dans sa littéralité, la planéité de la surface.

Une large part est laissée à la réserve, dont la teinte naturelle renvoie au vide immatériel de l'air. Le tableau est relié à la réalité qui l'entoure en l'absence de formes et de contours nets. Cette réserve est puissance de connexion au sens de Ludwig Wittgenstein. Il est question d'une correspondance structurelle au-delà de l'apparence entre le tableau et la réalité, adéquation basée sur l'espace, ou « *état de chose* » qui relie les objets entre eux et rend possible leur appréhension. Dans cette correspondance interne l'espace est actif et non inerte. On retrouve cette idée dans la pensée taoïste.

La réserve active, relie les éléments plastiques entre eux et à la réalité extérieure au tableau : les bords ouvrent des passages à la circulation du regard. La peinture à l'huile apposée est liquide, elle produit des coulures, se dissout par dilution.

Animée par différentes tons de verts qui se superposent, se succèdent, elle joue sur les transparences et leur résonance. Ils sont ponctués de touches de couleurs sombres, un vert presque noir, et un bleu mélangé à un violet de Solferino dynamisant. Les deux teintes, aigües de part leur intensité colorée et la linéarité incisive des coulures agissent comme des acteurs rythmiques. Le travail change d'orientation en cours de réalisation, brouillant les repères spatiaux. Les nombreux événements plastiques donnent à voir un feuilletage du temps. La transparence induit un jeu de tressage des surfaces. Les coulures sont maîtrisées en fonction des basculements successifs de la toile : le temps est emprisonné entre deux couleurs, deux coulures. La pesanteur associée à la fluidité du médium est génératrice d'une linéarité extérieure à moi, bien que prévue et maîtrisée.

La surface se donne à voir dans ses propres modalités d'apparaître, elle s'abandonne dans sa littéralité et sa profondeur propre en l'absence de référence au réel autrement que par le truchement de sa propre physicalité. L'espace pictural devient un espace de la manifestation qui peint les conditions de sa propre visibilité, loin de l'espace galiléen. Ainsi que l'énonce Eliane Escoubas, l'espace dont il est question est un *topos*, il n'est plus dimensionnel mais régit par les questions d'orientation et d'éloignement, ou encore, selon les deux modalités de l'*emplacement* et de l'*espacement* d'Heidegger.

La peinture devient lieu, phénomène, événement. Elle se manifeste dans le « *fait pictural* » évoqué par Georges Braque. Elle est aussi lointaine dans son abstraction que proche dans cette littéralité qu'elle excède inexorablement. Elle subvertit la notion de réalité.

2012

Exposition collective de doctorants, « *Passage(s) du temps* », sous la direction de Gisèle Grammare et Nathalie Reymond. Texte présentant « *Camino Agua III* », 200 x 130 cm, Médium Acrylique, Pigments, Pastels sur papier.

Passage du souffle vital sur un temps sédimenté

Ces grands formats proposent une immersion du spectateur dans un magma de couleurs et de formes. Celles-ci résultent d'une condensation psychique et évoquent un jardin mental généré par l'observation de la nature. Ce microcosme transpose les éléments du monde et leur mise en relation dans son propre système cosmogonique fondé sur la mobilité. Les jeux d'opposition : les couleurs chaudes et froides, le sec et l'humide, la gestualité et l'aspect sédimentaire participent d'une mise en relation flottante de ces éléments en correspondance avec ce qui serait leur ligne intérieure.

Formes flottantes, linéarité ouverte, absence de netteté et de fermeture des contours participent de cette nature profonde du monde végétal et aquatique, en constante mobilité. Le peintre Shi Tao décrit cette ligne interne, constante au-delà des particularismes et du descriptif, comme parcourue par le souffle vital pénétrant toutes choses, et dont la peinture ne peut faire l'économie au risque de manquer son objectif de véricité. Ces écrits théoriques chinois rejoignent ici la philosophie puriste de Ludwig Wittgenstein évoquant la nécessaire correspondance structurelle des faits du tableau et de leur mise en relation aux faits du monde auxquels ils se réfèrent par delà les apparences. La nécessaire mobilité de l'imagination de Gaston Bachelard à l'œuvre dans le processus perceptif n'est pas loin, elle concerne la réceptivité.

L'interstice, l'entrelacs sont l'apparition dans l'ordre du visible du jardin mental constitué par les sensations perceptives antérieures. Ainsi que l'énonce Joan Mitchell à propos de son travail de peintre : je laisse la nature à elle-même et me concentre sur la sensation que cette dernière laisse en moi, c'est elle que je veux donner à voir. Le passage du temps est ainsi à l'œuvre de façon plurielle. C'est d'abord celui de l'assimilation, une lente sédimentation psychique. C'est ensuite celui du jaillissement de cet univers dans l'ordre du visible par le faire, partagé entre spontanéité gestuelle de la craie sèche et mise en œuvre d'une lente sédimentation des jus de peinture. Le temps passe et repasse sur cette surface écran, la balaye et la façonne par ajout de fragments supplémentaires. L'ultime passage sera celui du spectateur, balayant du regard la proposition plastique. Il projette son horizon individuel chargé de ce qui constitue son propre substrat sur la surface offerte à son regard. Les passages du temps fondent la condensation psychique, génèrent le surgissement en une unité structurelle, celle de l'élan vital, vertical, qui interrompt le cours linéaire des choses et permet à l'homme de réinventer sa propre réalité.

2011

Exposition collective de doctorants, « *La figure et/ou le lieu* », sous la direction de Gisèle Grammare et Nathalie Reymond. Texte présentant « *Dual II* », 195 x 130 cm, huile sur toile.

Figure et lieu : à la verticale du temps

De la figure ou du lieu notre pensée tend à dégager un contenant et un contenu. La peinture offre sans doute un lieu privilégié où poser la question de la figure et de son apparition. Il reste à déterminer sur quelles modalités les acteurs participent de cette émergence tout en préservant la figure de la fixité limitant le pouvoir imageant. La peinture est le lieu. Un vide plutôt, à remplir de *lieux*, en l'absence d'image. Il est celui là même où les intervalles du perceptible, la discontinuité et la mobilité du réel sont mis en évidence. Paul Klee dissocie deux régulateurs de la composition du tableau : l'état et l'action. Le premier étant espace, ambiance, contenant du second : l'action, le mouvement, un réseau de lignes et de figures. État et action se supportent mutuellement.

Dans ce tableau, deux temps de peinture disjoints séparent dans le sens de la profondeur la surface picturale. La profondeur de l'état dans les tons de bleu est absorbante, elle propose un mouvement de dilatation qui s'oppose à l'épaisseur et à l'opacité du réseau linéaire rouge orangé. Celui-ci ramène le regard au plan de la surface, telle une vitre soumise à la condensation derrière la buée et les gouttelettes de laquelle on discernerait un autre horizon spatial, plus flou, une réminiscence. Considérons ainsi la nature de l'entrelacs qui s'ouvre à nous : une circulation entre des éléments plastiques visibles offerts à la mobilité du regard et les éléments surgissant de notre mémoire. Ceux-ci sont des sensations intériorisées en rapport à une perception, un lieu et un temps antérieurs, et font appel à notre cosmogonie intime, notre représentation des espaces et de leurs liens entre eux. Lignes et couleurs font remonter ces dernières de notre mémoire, tels des affleurements à la surface du tableau que notre œil agence par le regard.

La sensation spatiale qui en résulte est une conjonction plastique issue d'une disjonction temporelle : les empreintes d'expériences perceptives antérieures coexistent dans la lecture du visible avec les éléments plastiques. Elles animent le pouvoir imageant soutenu par la double tension qui maintient la composition : latérale et dans le sens de la profondeur.

Ainsi que l'explique Joan Mitchell :

« Je peins à partir de paysages de la mémoire qui se cachent en moi – et de sensations de leur mémoire, qui naturellement, sont transformées. Je préfère laisser la nature à elle-même.....J'aime mieux ce qu'elle me laisse dedans. »

La coexistence de ces deux types d'espace engendre un mouvement oscillatoire dont la figure n'est que le mobile, suscitant l'action imageante de notre imagination. Le plan se creuse derrière le réseau figural de lignes et de couleurs : disjonction de temps et d'espace, de l'état et de l'action dans le sens de la profondeur. Ainsi les intervalles, les discontinuités de la ligne participent-ils de cette mobilité qui permet de convoquer des lieux et des temps antérieurs, à travers l'empreinte de sensations qu'ils ont laissée en nous. La force vitale du *tableau*, au sens de Wittgenstein, et celle du *monde* ont la même structure intime : une essence mobile, flottante, d'ordre respiratoire.

La restitution des sensations spatiales dont le monde nous laisse imprégnés ne peut donc se situer au niveau de l'apparence, mais à un autre niveau de résonance. Elle appelle sur le mode de la disjonction un temps vertical de la perception différent de celui, horizontal, du quotidien.

2010

Exposition collective de doctorants, « *Aujourd'hui la couleur* », sous la direction de Gisèle Grammare et Nathalie Reymond. Texte présentant « *Ruza IV* », 196 x 228 cm, huile sur toile.

Mobilité de la couleur, véhicule d'une immersion respiratoire

Les échanges de fluides aériens procurent au monde naturel une dimension flottante. Ils supposent, dans le tableau que l'on en crée, au sens de Wittgenstein, une continuité, une porosité des constituants de la surface picturale visant une correspondance structurelle aux faits. Le tableau entretient ainsi une relation substantielle au monde par l'entrelacs du visible en l'absence de formes et de contours fixes. L'usage de la couleur restaure la sensation spatiale ressentie face à l'immensité du paysage naturel. Deux masses distinctes s'opposent : celle de la partie haute, aérienne, des poudres de pigments azur et blanc diffuses et celle des teintes orangées plus opaques de la partie basse.

La couleur excède cependant les limites matérielles du corps de la peinture : la dilution du médium jusqu'à éclatement produit une dématérialisation : par endroits transparait le brun de la toile de lin. De cette continuité diffuse émerge une temporalité, celle du visible en apparition, tel une crête scintillante en imminence de disparition. L'instabilité des formes préserve l'action imageante en révoquant la figure : la peinture accède au réel, le déplace en son lieu par l'immanence de sa présence, à l'opposé du rapport référentiel induit par l'image ou le langage.

Le danseur Nijinski appelait *sentiment* ce mouvement du vivant étranger à toute construction mentale. Dans cette visée, les cordelettes sont jetées sur la toile, comme subterfuge à mon propre geste : leur empreinte produit une linéature aux teintes végétales atteignant paradoxalement une plus grande justesse, une plus grande intimité.

L'acte perceptif engage une mémoire du corps qui reconduit la sensation spatiale par le véhicule coloré : « *le mouvement prime la substance* », d'après les mots de Gaston Bachelard³⁶³. La couleur ascendante dans sa propension à l'affirmation remonte du fond comme les anneaux d'un serpent émergeant de la résille de visible qu'est l'écran tendu de la surface picturale aux prises entre deux modes d'extension : latéral, et dans le sens de la profondeur³⁶⁴. L'expansion de la couleur appelle finalement autre chose qu'un sens de nature spatiale, et d'ailleurs :

« *L'horizon désigne moins l'horizontale du dernier plan que le croisement de la verticale et de l'horizontale, il est même le lieu fictif de cette rencontre.*³⁶⁵ »

La brisure verticale consécutive à la juxtaposition de deux modules fait écho à notre stature, et confirme l'invitation de l'être à basculer son horizon intérieur vers un lieu pictural redressant la sensation spatiale à la verticale.

Le rayonnement propre à la couleur et sa propension à l'auto affirmation constitue un véhicule privilégié du mouvement respiratoire de l'être au monde.

³⁶³ Gaston Bachelard, *L'air et les Songes essai sur l'imagination du mouvement*, Le livre de Poche, 2007.

³⁶⁴ Christian Bonnefoi, *L'apparition du visible*, Catalogue d'exposition sous la direction d'Agnès de Beaumelle, 2008.

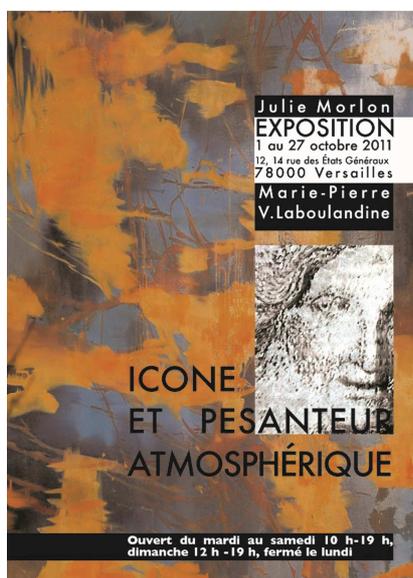
³⁶⁵ Céline Flécheux, *L'horizon des traités de perspective au land art*, Presse universitaires de Rennes, 2009.

Autres documents d'expositions

- « *L'apparition du visible ou le lieu retrouvé* », Le facteur Cheval, 12 – 14 rue des états Généraux 78000 Versailles, du 3 au 24 juin 2010.



- « *Icône et pesanteur atmosphérique* », Le facteur Cheval, 12 – 14 rue des états Généraux 78000 Versailles, du 1^{er} au 27 octobre 2011.



A la recherche d'un territoire de peinture.

Une profondeur picturale s'étend derrière la planéité apparente, à l'instar des dernières grandes toiles de Jean Pierre Schneider prénommées « *Les grandes terres* ». Il s'agit donc ici d'une immersion proposée au spectateur dans un au-delà de la surface picturale, à travers elle. Le corps se trouve face à une étendue qui l'aspire dans sa planéité. La mémoire rejoue dans un mouvement instinctif des sensations spatiales antérieures, face à l'immensité, ou au vide ressenti face au monde naturel.

Joan Mitchell énonce ce propos en ces termes « *Je peins à partir de paysages de la mémoire qui se cachent en moi et de sensations de leur mémoire qui naturellement se sont transformées. Je laisse la nature à elle-même.* »

Je laisse également ma propre gestualité, cette émanation d'une sensation d'ordre plutôt sentimentale que sensitive. Pour ce faire, un intermédiaire est placé entre le travail en cours et ma main : les cordelettes imprégnées de peinture jetées sur la toile, la dilution, la coulure sont autant de moyens d'obtenir une linéarité exempte du tracé volontaire de la conscience qui schématise préalablement une image mentale de l'objet à représenter. Cette linéarité reste curieusement plus fidèle au monde naturel évoqué. Ainsi, les tendances à organiser des compositions fermées sont déjouées par les retournements successifs de la toile au cours de la réalisation. La multiplication des panneaux, dans le cas des polyptyques, permet de considérer la toile comme un fragment d'un plus vaste ensemble, qui n'est pas totalement représenté mais en partie hors cadre, nous renvoyant à notre condition limitée.

La coulure intervient comme un rappel de la réalité physique, de la gravité propre à la matière picturale dans son état naturel, elle constitue un révélateur de mémoire. Il y a là l'idée que le monde, dans son état naturel, est une matière qui coule sur le plan vertical de la peinture, devenue écran impénétrable. Pourtant, le regard, en l'absence de formes et de contours fixes, circule librement dans la profondeur picturale. Les accidents de surfaces ainsi suscités ne sont autres que des indicateurs de la vérité du monde dans la peinture, au-delà de tout artifice. La linéarité ainsi produite affirme la planéité du tableau tout en y instaurant des brèches.

J'interviens le long d'une mémoire originelle, fluviale et continue. La peinture est l'occasion du déplacement de la sensation spatiale initiale éphémère en un lieu calme et tranquille, permanent, que constitue celui de la peinture. La nature est évoquée et non représentée. Une correspondance intrinsèque s'établit entre le tableau et cette dernière.

Mobilité picturale : agrandir la sensation spatiale

La mobilité du monde est permanente et cependant fugace, pour partie visible et invisible. La peinture contient à la fois un espace immobile mais mouvant, plan mais profond. Une couleur rehausse sa complémentaire et le sec réagit à l'humide. Cette succession de dualités sensibles, observable dans mes tableaux, instaure une tension. Cette dernière me permet de restituer avec justesse les liens qui se tressent entre les éléments participant du visible. La peinture dans sa profondeur propre creuse une distance qui servira de base à l'agrandissement de la sensation spatiale par l'écart. Elle prend naissance dans le rapport au lointain provenant de l'observation du paysage naturel et des éléments mouvants qui le constituent. De l'imprégnation qui en résulte ressort une structure constante du visible par-delà les particularismes, ce que l'acte pictural vise à saisir avec justesse par-delà l'apparence. La discontinuité entre les éléments impliqués dans le réel et l'incidence du vide fondateur de l'espace est un point de correspondance entre le visible du monde et celui de la peinture. L'usage de la réserve et l'emploi de formes ouvertes, de lignes discontinues obtenues par dissociation du geste, entre autres subterfuges déjouant la volonté consciente d'évoquer, sont parmi les moyens plastiques dont je me dote pour atteindre une correspondance structurelle au visible. La mobilité du monde naturel instaure celle de la peinture ainsi que celle du regard qui y déambule dans une relation de transfert et de continuité qui est l'objet de cette recherche.

Mots clé :

Agrandissement, Déambulation, Discontinuité, Dissociation, Distance, Lieu, Mobilité, Ouverture, Peinture, Profondeur, Renversement, Rythme, Structure, Vide, Visible

Pictorial mobility: to enlarge the spatial feeling

The mobility of the world is constant and however fleeting, partly visible and invisible. Painting contains at the same time motionless and moving, flat and deep space. A colour enhances its complementary one and the dry reacts to the wet. This succession of sensitive dualities, which can be seen in my paintings, sets up some tension. The latter allows me to accurately restore the links that are twining the involved elements of the visible. Painting in its own depth delves a distance which will serve as an enlargement of the spatial sensation. It originates in the reference to the distant coming from the observation of natural landscape and the moving elements that are part of it. The impregnation that ensues brings out an abiding structure of the visible across the particularities, what the pictorial act aims at pointing with accuracy beyond the surface. The discontinuity between the elements which are involved in the real and the impact of the emptiness of the space are an interchange of the visible of the world and the painting one. The use of blank areas and open forms, of discontinuous lines which were made from dissociation of gesture, among other subterfuge eluding the aware will of conjuring up, are among the plastic means I use to get a structural correspondence with the visible. The mobility of the natural world sets up the mobility of painting such as the one of the act of looking which strolls around it in a relationship of transfer and continuity which is the object of this research.

Keywords : Enlargement, Strolling around, Discontinuity, Separation, Distance, Place, Mobility, Opening, Painting, Depth, Inversion, Rhythm, Structure, Emptiness, Visible